

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

RITA MAČILIŪNAITĖ-DOČKUVIENĖ

**MUZIKINĖS NARACIJOS KOMPONAVIMO BŪDAI
POSTDRAMINIAME TEATRE**

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis
Muzika (W 300)

Vilnius, 2017

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2013–2017 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Tiriamąo darbo vadovas: prof. dr. Antanas Kučinskas

Mokslinis konsultantas: prof. dr. Rasa Vasinauskaitė

„Išeidami iš teatro turime jaustis tarsi pabudę iš keisto miego, kuriame patys įprasčiausi dalykai buvo keisto, nesuvokiamo grožio, kaip būna sapnuose, su niekuo nelyginamuose“

(Alain van Crugten)

TURINYS

IVADAS	5
1. NARATYVAS POSTDRAMINIAME TEATRE IR MUZIKINIAI KONTEKSTAI	11
1.1. Naratyvo apibrėžtis	11
1.1.1. Naratyvo samprata ir naratologijos paradigmos	12
1.1.2. Naratyvumo apraiškos ir tyrinėjimai muzikoje	19
1.2. Postdraminio teatro fenomenas	24
1.2.1. Postdraminio teatro samprata ir bruožai	26
1.2.2. Muzikos diskursas postdraminiame teatre	34
1.3. Postdraminis muzikinės naracijos teatras	37
2. MUZIKINĖS NARACIJOS KOMPONAVIMO BŪDAI	40
2.1. Komponavimas garsiniais elementais	41
2.1.1. Verbalinių priemonių naudojimo ypatumai	41
2.1.2. Neverbalinio garsyno naudojimo ypatumai	54
2.2. Teatrinių elementų muzikalizavimas	57
2.3. Naratyvinis muzikos komponavimo diskursas	68
3. MUZIKINĖS NARACIJOS KOMPONAVIMAS RITOS MAČILIŪNAITĖS SCENINIUOSE KŪRINIUOSE	81
3.1. Postdramiško bruožai	82
3.2. Komponavimas garsiniais elementais	88
3.3. Teatrinių elementų muzikalizavimas	120
IŠVADOS	129
LITERATŪROS SĄRAŠAS	134
VAIZDO ŠALTINIŲ SĄRAŠAS	146
ANALIZUOTŲ KŪRINIŲ SĄRAŠAS	147
KŪRINIŲ RODYKLĖ	149
PRIEDAI	150
Priedas Nr. 1. Terminų žodynas	151
Priedas Nr. 2. Ritos Mačiliūnaitės praktiniai komponavimo patarimai	155
Priedas Nr. 3. Ritos Mačiliūnaitės sceninių kūrinių aprašymai	159
Priedas Nr. 4. Ritos Mačiliūnaitės šokio operos „NO AI DI“ libretas	173
Priedas Nr. 5. Ritos Mačiliūnaitės nanooperos „Dresscode'as: Opera“ libretas	178
Priedas Nr. 6. Ritos Mačiliūnaitės spektaklio „59' Online“ tekstai	179
Priedas Nr. 7. Aktorių atsiliepimai apie muzikalų repeticijų procesą	195
Priedas Nr. 8. Jono Meko eilėraštis „Užsklanda“	195

IVADAS

„XX amžiaus menas mums atvėrė akis. Dabar muzika mums atkemša ausis.
Teatras? Tiesiog stebėk, kas vyksta aplink.“

(John Cage)

Pratęsiant kompozitoriaus Johno Cage'o mintį, XX a. besikeičianti muzikos samprata ir pakitęs muzikos diskursas skatino kompozitorius kurti teatralizuotus kūrinius. Besipinant įvairioms meno šakoms, vykstant žanrų metamorfozėms, nyko žanrinės ribos, kurios dažnai buvo nenusakomos. Svarbiu lūžiu meno istorijoje (muzikoje, teatre, literatūroje) laikomas XX a. 7-asis dešimtmetis, siejamas ne tik su įvairiose pasaulio šalyse vykusiais protestais ir maištais, bet ir su naujų meno krypčių gimimu: JAV aktyviai veikė *Fluxus* judėjimas, į pasaulines scenas veržėsi medijų teatras, Mauricio Kagelis Europoje pristatė instrumentinio teatro idėjas ir eksperimentus, literatūros srityje įvyko ryškus požiūrio į naratyvą pokytis, pradėta atsisveikinti su „didžiaisiais naratyvais“ (Lyotard, 1984). Šis laikotarpis (naratyvo kontekste) įvardijamas revoliucija, nes „chronologiją atsisakoma laikyti svarbia, istorija paliekama dėl struktūros, atsiplėšiama nuo istorinio naratyvaus žinojimo ieškant achroniškų struktūrinių priešpriešų“ (Bertrand, 2000, p. 167-168). Tuo metu ieškota universalesnių pasakojimo principų ir struktūrų, kuriais remiantis, naratyvo egzistavimas būtų įmanomas bet kokiuose tekstuose¹. Nuo pat naratologijos² mokslo atsiradimo pradžios teatro fenomenas nebuvo analizės objektu, tik maža jo dalis – teatro erdvėje skambantys pjesių tekstai – patekdavo į tyrimų lauką. Tačiau naujai besikuriančioms, dramatinio teksto dominavimo atsisakiusioms, tradicijas neigiančioms ar jas transformuojančioms teatro formoms (regimoji muzika, sceninė muzika, garso teatras, erdvinis teatras, performansų teatras, kinetinis teatras ir kt.) neišvengiamai reikėjo labiau kompleksinės, tarpdisciplininės, daugiau reiškinių į tyrimo lauką įtraukiančios analizės.

Šiame darbe išskiriama ir analizuojama postdraminio teatro kryptis, pasižyminti muzikinio diskurso viršenybe, kuriai būdingas dramatinio teksto arba jo nuoseklumo atsisakymas. Minėtą kryptį tyrimo autorė įvardija *postdraminiu muzikinės naracijos teatru* (toliau – PMNT). Nors postdraminis teatras yra dažnas teatro kritikų diskusijų objektas,

1 Kaip pavyzdį galima pateikti Cage'o knygas „Tyla“ (*Silence: Lectures and Writings*, 1961) ir „Metai nuo pirmadienio“ (*A Year from Monday: New Lectures and Writings*, 1967), kurios pasižymi „subyrėjusia“ struktūra (nenuosekliai išdėlioti skyriai, eklektiškas rašymo stilius, grafiškai išdėliotos pastraipos, skirtingi rašmenų šriftai, dydžiai).

2 *Naratologijos* terminą pirmą sykį pavartojo bulgarų kilmės prancūzų kritikas Tzvetanas Todorovas veikale „Dekameron gramatika“: „šis veikalas priklauso tam mokslui, kurio dar nėra, vadinamam naratologija, mokslui apie pasakojimą“ (cit. pagal Vaitiekūnas, 2002, p. 31).

muzikinės naracijos teatro forma neretai paliekama nuošalyje ir yra beveik netyrinėjama teatrologų dėl jai būdingo muzikos elemento autonomiškumo, kuris reikalauja specifinio, teatro praktika ir žiniomis praturtinto, muzikinio analitinio požiūrio.

Tyrimo **objektas** – muzikinės naracijos ypatumai (muzikinės naracijos komponavimo priemonės ir būdai) ryškiu muzikiniu diskursu pasižyminčiuose sceniniuose kūriniuose. Muzikinė naracija teatre siejama su dramatinio naratyvo muzikalizavimu arba naujo muzikinio naratyvo / diskurso, būdingo postdraminiam teatrui, sukūrimu. Atsiradus muzikinei naracijai / muzikiniam diskursui, galima kalbėti apie postdraminį muzikinės naracijos teatrą. Tyrimo objekto pasirinkimą lėmė ne vien naujų teatro reiškinių susiformavimas ir muzikos, kaip vieno iš lygiaverčių teatro meno elementų, iškilimas bendrajame teatro kontekste, bet ir asmeninis darbo autorės interesas bei kūrybinė veikla³.

Tyrimo tikslai:

Apibrėžti postdraminio muzikinės naracijos teatro fenomeną, nustatyti ir susisteminti muzikinės naracijos komponavimo būdus.

Tikslui įgyvendinti keliama tokie uždaviniai:

- 1) pristatyti pagrindines naratyvo ir muzikinio naratyvumo teorijas;
- 2) apžvelgti postdraminio teatro fenomeną, apibrėžti svarbiausius jo bruožus;
- 3) išskirti, nagrinėti ir suklasifikuoti muzikinės naracijos komponavimo būdus;
- 4) atrinkti PMNT kryptį reprezentuojančius kūrinius ir spektaklius, analizuoti muzikinės naracijos pavyzdžius;
- 5) ištirti (PMNT kontekste) tyrimui aktualius darbo autorės kūrinius.

Problematika. Postdraminis teatras yra dažnas teatro kritikų diskusijų objektas, tačiau ryškiu muzikiniu diskursu pasižyminti kryptis (PMNT) neretai paliekama nuošalyje ir yra beveik netyrinėjama teatrologų dėl jai būdingo muzikos elemento autonomiškumo, kuriam reikalingos specifinės žinios ir teatrinis bei muzikinis pasirengimas grįstas analitinis požiūris. Mokslinėje ir praktinėje veikloje susidūrus su PMNT ir jį reprezentuojančiais kūrinių, neišvengiamai kyla aktualūs probleminiai klausimai:

³ Darbo autorė – kompozitorė, įvairių tarpdisciplininių projektų (teatralizuotų muzikinių koncertų, audiovizualinių kūrinių, muzikinių-instrumentinių spektaklių, operų) muzikos ir idėjų (bendra)autorė.

- ar simbiozinis kūrinys turi atskirus naratyvumo lygmenis?
- ar muzika (be papildomų priemonių) gali savarankiškai kurti naratyvą?
- kokį naratyvą – abstraktų ar nuoseklų – kuria muzikinis diskursas?
- kokie uždaviniai tenka kompozitoriui, kuriančiam PMNT bruožais pasižymintį kūrinį?
- kaip komponuojama muzikinė naracija postdraminiame teatre?
- ar egzistuoja kūrinų klasifikavimo veiksniai, padedantys susisteminti muzikinės naracijos komponavimo būdus postdraminiame teatre?
- ar galimi bendri muzikinės naracijos aspektams būdingi, komponavimo būdai?

Hipotezė. Postdraminio teatro erdvė yra atvira naujos ne(be)draminės naracijos kūrimosi galimybėms: muzikinė naracija gali pakeisti literatūrinį dramatinį naratyvą neprarasdama vieno pagrindinių pasakojimo uždavinių – papasakoti istoriją. Nors muzika (palyginti su literatūriniu tekstu) negali perteikti nuoseklios, visiems klausytojams vienodai suprantamos istorijos, tačiau, pasitelkus įvairias garsines priemones, teatrinius elementus ir muzikinius (šiam darbe analizuojamus) komponavimo būdus, sukurama muzikinė naracija ir sąlygos abstraktesnei bei platesnei kūrinio interpretacijai ir suvokimui. Keliamos prielaidos, kad

- 1) postdraminiame teatre susiformuoja naujos (platesnės) kompozitoriaus kūrybinės galimybės;
- 2) egzistuoja vienas ar keli kūrinų klasifikavimo veiksniai, padedantys sisteminti muzikinės naracijos komponavimo būdus;
- 3) komponavimo būdai, naudojami muzikinei naracijai sukurti, yra nulemiami universaliųjų ir individualiųjų kompozitoriaus stilistinių parametrų.

Šiuo tyrimu siekiama įvardinti atskiriems muzikinės naracijos aspektams būdingas komponavimo tendencijas.

Temos aktualumas ir naujumas. Muzika ir verbalika buvo jungiami nuo senų laikų (žmogaus balsas traktuojamas kaip vienas pirmųjų muzikos instrumentų). Laikui bėgant, žodinio teksto ir muzikos jungtis kultūriniuose ir etniniuose kontekstuose buvo puiki priemonė muzikaliai „pasakoti“ istorijas. Kompozitoriams, muzikos kūryboje pasitelkus literatūrinį tekstą, dviejų elementų lydinys sėkmingai suklestėjo (nuo renesanso madrigalų – iki naujausių operų). Tačiau esant dviejų elementų vienalaikiam skambėjimui, gimsta ir naujas suvokimo lygis – girdimi ne tik atskiri muzikiniai sąskambiai ar įsisąmoninama žodžių

reikšmė, bet atsiranda ir nauja teksto bei muzikos santykio prasmė.

Postdraminio teatro samprata ir pavydžiai nėra nauji (Vokietijoje, Amerikoje pradėjo formuotis 6-ajame dešimtmetyje, Lietuvoje apraiškos matomos žymiai vėliau), todėl šis darbas nesiekia aprašyti sukurtų naujovių ar gvildinti teatro kūrėjų ideologijų. Darbo aktualumą sudaro platus probleminių klausimų ratas:

- kokią įtaką teatralizuota muzika darė postdramiškumui?
- kaip darbas neliteratūriniame teatre pakeitė / praplėtė kompozitoriaus kūrybą ir funkcijas?
- kuo išsiskiria sceniniai kūriniai, kuriuose kompozitorius ne akompanuoja režisieriui, bet, pasitelkdamas savo muzikinę patirtį, keičia teatrą (pvz., muzikinė idėja tampa atspirtimi kuriant spektaklio koncepciją, formą, režisūrą, etc.)?

Šio darbo naujumą nulemia pats tyrimo objektas, jo nagrinėjimas iš muzikinės naracijos komponavimo perspektyvos, šia tema atliktų studijų stoka ir pasirinkta metodologinė prieiga. Tyrimu tikimasi atskleisti muzikinio diskurso, suponuojančio autonomišką muzikinę naraciją postdraminiame teatre, fenomeną: permąstyti muzikos poveikį postdraminiam teatrui, taip pat muzikinio komponavimo bei atlikimo – muzikalizavimo procesų – įtaką kuriant PMNT. Darbe taip pat siūlomi nauji terminai ir sąvokos minėtiems reiškiniams aptarti (terminų žodynas pateikiamas Priede Nr. 1.).

Meninio tyrimo naujumas ryškiausiai atsispindi trečiajame, kūrybine praktika grįstame, darbo skyriuje, kuriame, remiantis antrajame skyriuje sukurtais tyrimų įrankiais ir schema, autorė analizuoja savo kūrybinę veiklą. Manoma, kad paties kompozitoriaus atlikta jo kūrinių ir darbo procesų analizė yra pirminis ir tiesioginis informacijos šaltinis siekiant suvokti ir įvertinti teorijos bei praktikos santykį kūryboje. Priede Nr. 2. autorė pasidalina savo sukaupta kūrybine patirtimi: pateikiamos komponavimo idėjos, schemas ir patarimai, kurie, tikimasi, bus aktualūs ir naudingi teatro teoretikams bei praktikams.

Tyrimo metodai. Remiantis Paryžiaus semiotikų mokyklos atstovais, kurių teigimu, naratyvas yra laikomas bet kurį diskursą organizuojančiu principu, postdraminio teatro muzika šiame darbe yra tyrinėjama naratologiniu aspektu, tačiau ne dėl siekio ją priartinti prie literatūros, o dėl joje egzistuojančių naratyvinių konstravimo principų. Antrajame skyriuje taikomas analitinis metodas, o muzikiniai komponavimo būdai analizuojami ir sisteminami pritaikant tipologinį metodą. Hipotezę, kad muzikinė naracija gali pakeisti pakeisti literatūrinį dramatinį naratyvą, siekiama įrodyti pasitelkus lyginimo metodus. Kadangi darbo autorės kaip teatro kompozitorės praktinės veiklos objektas yra tapatus analizuojamam

šiam darbe – autorė tyrimą atlieka atstovaudama tiek mokslinei, tiek meninei / praktinei pusėms ir tyrimo kontekste įgyja dalyvaujančios stebėtojos vaidmenį (angl. *participative observation*)⁴.

Literatūros ir kitų šaltinių apžvalga. Darbo temos pasirinkimą sąlygojo postdraminio teatro fenomeną analizuojančio autoriaus Hanso-Thieso Lehmanno knyga „Postdraminis teatras“ (*Postdramatisches Theater*, 2010)⁵ ir dėl šios knygos įtakos gimę Lietuvos bei užsienio teoretikų, muzikologų, teatrologų moksliniai ir publicistiniai straipsniai, spektaklių recenzijos, įvairūs tyrimai, interviu. Darbe naudojamas platus literatūros spektras, kurį galima suklasifikuoti į tris grupes:

- 1) literatūra, nagrinėjanti naratyvo teoriją, naratologijos mokslą ir naratyvumą neliteratūrinėje erdvėje;
- 2) literatūra, nagrinėjanti postdraminį teatrą, performatyvumą;
- 3) literatūra, nagrinėjanti muzikos teatralizavimą, autonomiškumą ir funkciją teatre.

Pirmajame skyriuje remiamasi naratologijos pradininkų (Genette, 1969, 1983, 2011; Greimas & Courtes, 1979, 2011; Levi-Strauss, 1980) ir įvairiais aspektais naratyvą tyrinėjančių autorių (Bal, 1997; Basica, 2011; Borwell, 1985; Jasinskaitė-Jankauskienė, 1997; Keršytė, 2009, 2011; Labanauskaitė, 2012, 2013; Maus, 1987; Mažeikienė, 2010; Prince, 2003, 2014; Rimmon-Kenan, 2006; Speelman, 1995; Tarasti, 1994, 1997; Vaitiekūnas, 2002; Vasinauskaitė, 2013; Wingstedt, 2004, 2005, 2008; Žemgulis, 2012) darbais. Gilinantis į postdraminį teatrą naudingais informacijos šaltiniais tapo teatrą ir performanso meną analizuojančių autorių (Fisher-Lichte, 2013; Mejerhold, 2008; Roesner, 2008; Vasinauskaitė, 2010; 2014; Zavros, 2008) straipsniai bei knygos. Tiriant muzikos autonomiškumą postdraminiame teatre ir konkretinant tyrimo lauką, remtasi įvairių teoretikų (Bouko, 2009, 2010; Kendrick & Roesner, 2011; Novak, 2007, 2012; Rambo-Hood, 2010; Rebstock & Roesner, 2012; Roesner, 2009) studijomis. Atliekant kūrinių analizes pravertė teatrologų, muzikologų, kritikų (Freedman, 2001; Mandrijauskaitė, 2015; Šabasevičienė, 2014; Vasinauskaitė, 2014; Vosyliūtė, 2012) spektaklių recenzijos, interviu ir moksliniai tyrimai.

Tyrimui naudingos informacijos suteikė probleminius naujojo teatro ir jo žanrų metamorfozių klausimus gvildenančios vaizdo įrašuose užfiksuotos Miguelio Azguime'o, Heinerio Goebbello, Philipo Glasso, Hanso-Thieso Lehmanno, Roberto Wilsono paskaitos,

4 *Participant observation* – tai antropologijoje ir sociologijoje naudojamas tyrimo metodas, kurio tyrėjas (dalyvis-stebėtojas) studijuoja tam tikrą veiksmų sritį pats dalyvaujdamas stebimųjų veikloje.

5 Knyga buvo išleista 1999 m. Vokietijoje, vėliau išversta į daugelį kitų kalbų. Rengiant šį darbą, buvo remiamasi lietuvišku knygos vertimu (Vilnius: Menų spaustuvė, 2010. ISBN 978-609-95178-0-3).

pranešimai, interviu ir konferencijos. Taip pat peržiūrėti ir analizuoti įvairių kompozitorių (Michelio van der Aa, Louiso Andriesseno, Miguelio Azguime'o, Aleksandro Bakši, Luciano Berio, Johno Cage'o, Philipo Glasso, Heinerio Goebbelso, Jenso Hedmano, Mauricio Kagelio, Antano Kučinsko, Lino Lapelytės, Ritos Mačiliūnaitės, Algirdo Martinaičio, Onutės Narbutaitės, Mykolo Natalevičiaus, Alberto Navicko, Lino Paulauskio, Steve'o Reicho, Gintaro Sodeikos, Rūtos Vitkauskaitės, Rufuso Wainwrighto, Tomo Waitso) ir režisierių (Vido Bareikio, Rugilės Barzdžiukaitės, Jekaterinos Deineko, Ilya Epelbaum, Olgos Generalovos, Kama Ginkaso, Peterio Greenaway'aus, Ruedio Häusermanno, Oskaro Koršunovo, Viliaus Malinausko, Birutės Mar, Christopho Marthalerio, Sebastiano Nüblingo, Yanos Ross, Einaro Schleefo, Peterio Steino, Marijos Simonos Šimulynaitės, Jono Vaitkaus, Loretos Vaskovos, Roberto Wilsono) spektakliai, operos, sceniniai koncertai, performansai, *Fluxus* judėjimo atstovų, teatrinių performansų *pionierių* ir jų pasekėjų (Marinos Abramovič, Pinos Bausch, Sashos Waltz) bei kitų menininkų (Samuelio Becketto, teatro „Angelus Novus“) kūrybiniai eksperimentai⁶.

Tiriamo darbo struktūra: įvadas, 3 skyriai, išvados, literatūros sąrašas, kūrinių rodyklė, priedai.

Pirmajame skyriuje apibrėžiami pagrindiniai, tyrimui aktualūs, terminai ir sąvokos, pristatomos ryškiausios naratyvo teorijos, aptariamos naratyvinio diskurso apraiškos neliteratūriniame lygmenyje, aiškinamas postdraminio teatro fenomenas, šio reiškinio specifika, savitumas, *teatro kaip muzikos kūrinio* samprata, muzikos diskurso pokytis, įvardijamos muzikinės spektaklio partitūros galimybės bei apibrėžiamas tyrimo laukas – *postdraminis muzikinės naracijos teatras*. Antrajame skyriuje atliekama komponavimo būdų klasifikacija, praktinių pavyzdžių analizė, aptariami naratyvinio diskurso bruožai ir jų komponavimas muzikiniu lygmeniu. Trečiasis skyrius skirtas darbo autorės kūrybos, kuri tiesiogiai siejasi su tyrimo tema, analizei. Remiantis antrajame skyriuje pateikta komponavimo būdų tipologizavimo schema, aiškinami postdramiško bruožai konkrečiuose kūriniuose, analizuojami muzikinės naracijos atvejai, pateikiamos kūrybinės refleksijos. Išvadose apibendrinami tyrimo rezultatai, atsakoma į probleminius, įvade iškeltus klausimus, patvirtinama hipotezė. Prieduose pateikiamas darbe naudojamų terminų žodynas, autorės komponavimo būdų patarimai, analizuojamų sceninių kūrinių aprašymai, tyrimui aktualių darbų libretai / tekstai, aktorių atsiliepimai apie muzikalų repeticijų procesą.

⁶ Peržiūrėtų ir analizuotų kūrinių sąrašas pateikiamas *Analizuotų kūrinių sąraše*.

1. NARATYVAS POSTDRAMINIAME TEATRE IR MUZIKINIAI KONTEKSTAI

„Vieni teoretikai ir tyrinėtojai naratyvą apibrėžia kaip verbalinį kūrinį, smulkiai pasakojantį vieną arba ne vieną įvykį, kiti jį apibrėžia kaip bet kokią įvykių reprezentaciją“

(Gerald Prince)

Nors *naratyvas* ir *postdraminis teatras* iš esmės yra skirtingoms kategorijoms priklausantys terminai, tačiau abu, nuo pat tada kai atsirado, kėlė daug klausimų dėl savo apibrėžties. Naratyvas visuomet buvo (ir vis dar yra) diskusijų objektas, pirmiausia dėl paties žodžio reikšmės, o postdramiškumas – apskritai labai dažnai kvestionuojamas teatro reiškiny. Siekiant aiškumo ir konkretumo, pirmajame skyriuje apibrėžiamos minėtos sąvokos ir su jomis susijusi darbe naudojama terminija: *naratyvas*, *naratologija*, *naratyvumas*, *naracija*, *postdraminis teatras*, *postdraminis muzikinės naracijos teatras*, *muzikalizavimas*.

1.1. Naratyvo apibrėžtis

Remiantis įvairiais naratologijos tyrėjais, lotyniškas žodis *narratio* (liet. *pasakojimas*) ir *narrare* (liet. *pasakoti*, *papasakoti*) kilo iš *gnarus* (liet. *žinojimas*), o šis rėmėsi sanskrito kalbos etimologiniu *gna* (žinojimo perdavimas) fundamentu. Literatūros teoretiko Geraldo Prince'o „Naratologijos žodyne“ (*A Dictionary of Narratology*, 2003) naratyvas apibrėžiamas kaip nuo konteksto priklausomi dviejų pusių – adresanto (pasakotojo) ir adresato (to, kuriam pasakojama) – mainai. „Moderniosios literatūros teorijos žinyne“ (1998) pateikiamas toks aprašymas: „naratyvas turi detalai atpasakoti įvykį ar įvykius, kitaip jis bus laikomas ne naratyvu, o aprašymu. Be to, šie įvykiai gali būti ir realūs, ir išgalvoti“ (Hawthorn, 1998, p. 209). Lietuvių kalboje terminas neretai keičiamas sinonimais – *pasakojimas*, *naracija*. Naratyvo fenomeną nagrinėjantys lietuvių autoriai skirtingai apibrėžia patį terminą ir jo funkcijas: „Lietuvių literatūros enciklopedijoje“ (2001) *pasakojimas* apibūdinamas kaip tautosakos arba literatūros žanras, o tų pačių metų literatūros teorijos vadovėlyje mokykloms teigiama, kad *pasakojimas* nėra literatūrinis žanras, tai nuoseklus įvykių vaizdavimas, kuris gali būti siejamas su proza ir / ar eiliuota kūryba (Vaitiekūnas, 2002). Įsidėmėtina, kad šiame darbe, siekiant aiškumo, naratyvo terminu įvardijamas tik literatūrinis naratyvas, o muzikiniam pasakojimui taikomas kitas – muzikinės naracijos – terminas (žr. 1.3. *Postdraminis muzikinės naracijos teatras*).

1.1.1. Naratyvo samprata ir naratologijos paradigmos

Struktūralistinės naratologijos klestėjimo metu, terminas *naratyvas* buvo vartojamas apibrėžti mažiausiai dvi skirtingas sąvokas: *fabulą* ir *siužetą*⁷. Būtent taip ir susiformavo mokslininkų grupės, tyrinėjančios naratyvą skirtingais rakursais: 1. vienas ryškiausių naratologų, prancūzų literatūros teoretikas Gérard'a's Genette'as savo studijų objektu rinkosi siužetą; 2. Paryžiaus semiotikos mokyklos įkūrėjas Algirdas Julius Greimas (kartu su Claude'u Brémond'u) – fabulą⁸.

1. Genette'o teorija tvirtina, kad tik verbalinis pranešimas gali būti siejamas su naratyvu⁹. Pasak mokslininko, istorija, papasakota teatre ar kine, yra tik istorija, o ne paties santykio tarp istorijos ir pasakojimo tyrimas, „matyt, būtų esama dviejų naratologijų: viena – tematinė plačiaja prasme (istorijos arba naratyvinių turinių analizė), kita – formalioji, arba veikiau modalinė: analizuojamas pasakojimas, kaip toks istorijų „repzentavimo“ būdas, kuris skiriasi nuo nenaratyvinių – dramos ir, be abejonės, dar kai kurių kitų už literatūros ribų esančių būdų“ (1983, p. 12). Genette'as išskiria tris naratyvinio akto planus: 1) istoriją (pranc. *histoire*, angl. *story*); 2) pasakojimą (pranc. *récit*, angl. *narrative*); 3) naraciją (pranc. ir angl. *narration*)¹⁰. Šiuo atveju istorija yra tai, kas papasakota (turinys), o pasakojimas parodo, kaip ji papasakota (išraiška). Svarbiausia laikoma naratyviniame diskurse atskleista naracija (kaip pasakojama, koks pasakojimo procesas), nes ji apjungia istoriją ir pasakojimą. Muzikologės Ingos Jasinskaitės-Jankauskienės teigimu (1997), mokslininkas aktualizuoja ne tik pačių įvykių buvimą, bet ir jų pateikimą, t. y. atlikimą, tokiu atveju, priklausomai nuo interpretatoriaus, istorijos pateikimas gali būti labai įvairus.

Žemiau aprašomi Genette'o naratologiniuose tyrinėjimuose (1972) išskiriami trys pagrindiniai naratyvinio diskurso bruožai: 1) laikas; 2) būdas; 3) balsas¹¹. Remiantis

7 „*Fabula* – literatūros kūrinyje vaizduojamų įvykių visuma. [...] Fabula, kaip chronologinė įvykių seka priešinama siužetui – meniniam įvykių išdėstymui ir jų perteikimo būdai. Fabula atskleidžia, kas vyks toliau, o siužetas – apie ką ir kaip pasakojama. [...] Fabula siejasi su siužetu, sudaro jo medžiaginį pamatą“ (Lietuvių literatūros enciklopedija, prieiga per internetą: <http://www.literatura.lt/enciklopedija/>).

8 Įvairiose teorijose, priklausomai nuo mokslininko ir kalbos, kuria jis aprašo savo tyrimus, terminas *naratyvas* turi skirtingus vertimus: *fabula* – pranc. *histoire* (Todorov, 1966), *récit* (Barthes, 1966), angl. *story*; *siužetas* – angl. *narrative discourse* (Genette).

9 Jeruzalės žydų universiteto profesorės Shlomith Rimmon-Kenan teigimu, kuomet tik pradėjo dirbti tarpdiscipliniškumo srityje, naratyvą suvokusi kaip itin nelankstų ir siaurą diskursą: „literatūrinių įvykių sekos pasakojimas“ (Rimmon-Kenan, 2006, p. 10), „kažkas pasakoja kažkam kitam, kad kažkas įvyko“ (Barbara Herrnstein Smith, cit. pagal Rimmon-Kenan, 2006, p. 10). Šie du termino aiškinimai, kaip ir daugelis panašių, nurodo dvi pagrindines naratyvo charakteristikas: 1) įvykiai, kurie reglamentuoja laikiškumą (įvykių chronologija ir jų pristatymas tekste); 2) pasakojimas, kaip apmąstymo ar perdavimo aktas, kuris literatūroje yra verbalus.

10 Lietuvių kalboje analogiškai atvejai dažniausiai įvardijami: 1) papasakoti įvykiai; 2) tekstas, kuris pateikia įvykius; 3) pasakojimo aktas.

11 Poskyryje 2.3. *Naratyvinis muzikos komponavimo diskursas* šie bruožai projektuojami į muzikinio

mokslininko pozicija, literatūrinis naratyvas konstruojamas pasitelkus būtent šiuos aspektus. Toks principas aktualus ir šiam darbui, nes čia aiškinamasi, kaip kuriama muzikinė naracija postdraminiame teatre. Aptikus jau minėtus bruožus, analizuojama, kokiais muzikiniais komponavimo būdais ir priemonėmis jie kuriami.

1) Laikas arba laiko efekto kūrimas išskiriamas kaip vienas pagrindinių pasakojimo atributų. Laikas – „svarbiausias kriterijus atskiriant pasakojimą nuo aprašymo [...]: pasakojimas, pateikdamas įvykius, tam tikrą procesą, neišvengiamai akcentuoja laiką, o aprašymas pateikdamas objektus ir būtybes, suteikia pasakojimui erdvės parametrus ir pristabdo laiko tėkmę“ (Vaitiekūnas, 2002, p. 34). Naratyvinio laiko analizė atliekama išskiriant tris aspektus: *tvarką, greitį (trukmę), dažnį*.

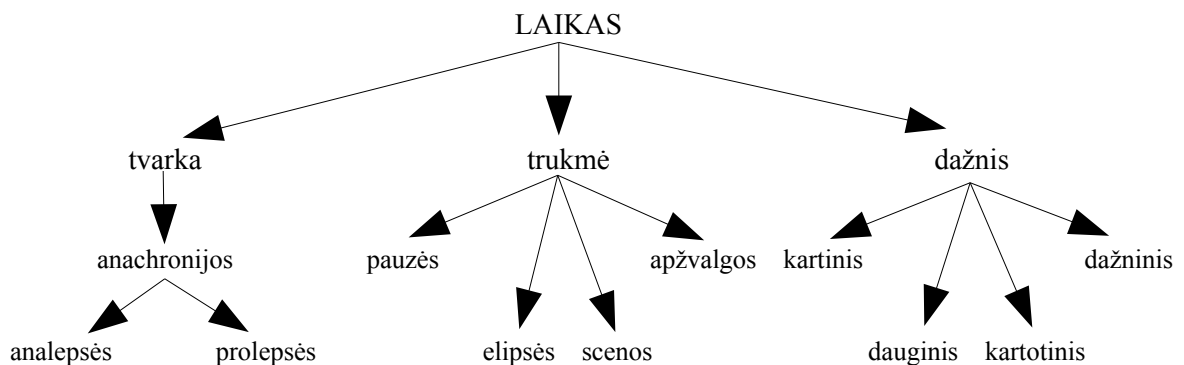
- *Naratyvine tvarka* įvardinamas įvykių išsidėstymas tekste. Lyginant įvykių išsidėstymą tekste su pačių įvykių eiliškumu istorijoje, ieškoma *anachronijų* (nesutapimų), kurias Genette'as apibrėžia kaip „įvairias neatitikimo formas tarp istorijos tvarkos ir pasakojimo tvarkos“ (cit. pagal Vaitiekūnas, 2002, p. 34). Anachronijos skaidomos į *analepses* (ankstesnio įvykio pasakojimas) ir *prolepses* (vėlesnio įvykio pasakojimas).
- *Naratyviniu greičiu* nurodomas santykis tarp laikinio ir erdvinio mato: pasakojimo greitį apibūdina istorijos trukmės (matuojamos sekundėmis, minutėmis, dienomis, metais, etc.) ir teksto ilgumo (matuojamo eilutėmis ir puslapiais) santykis. Pasakojimo greitis dalomas į keturias formas: *pauzes, elipses, scenas, apžvalgas*. Šios naratyvinio greičio formos nurodo kaip istorijoje sąveikauja papasakotas laikas su pasakojimo pseudolaiku¹²: pauzė sulėtina pasakojimo laiką (pvz., pateikiama labai daug teksto, bet jame aprašomas minimalus veiksmas), elipsė pagreitina pasakojimą, ja žymimas veiksmas, įvykęs po kurio laiko (pvz., „po 10 metų...“), scena – kai istorijos ir pasakojimo laikas sutampa (pvz., tiesioginiai dialogai), apžvalga taip pat pagreitina pasakojimą, nes jo laikas yra trumpesnis už istorijos laiką.
- *Naratyviniu dažniu* vadinamas įvykių dažnio santykis istorijoje ir pasakojime. Dažnis skaidomas į keturis pasakojimo tipus: *kartinis* (vieną kartą apie tai, kas įvyko vieną kartą), *dauginis* (vieną kartą apie tai, kas įvyko *n* kartų), *kartotinis* (*n* kartų apie tai, kas įvyko

naratyvumo tyrimą.

12 Pvz., istorijos ir papasakoto laiko santykiai Renatos Šerelytės romane „Mėlynbarzdžio vaikai“: „motinos istorija trunka 37 puslapius viso romano apimtį. Pasakojama vienos paros istorija – laidotuvių ceremonija. [...] Sūnaus pasakojimas užtrunka kiek ilgiau – 68 puslapius. Laiko atžvilgiu prabėga dvidešimt metų. [...] Dukters pasakojimo trukmė – 94 puslapiai. Prabėgo 21 metai nuo to momento, kai pradėdama jos istoriją“ (Krukovskaja 2013, p. 27).

vienąkart), *dažninis* (n kartų apie tai, kas įvyko n kartų).

Remiantis Genette'o teorija, autorė pateikia nubraižytą laiko analizės lygmenų schemą (Pav. Nr. 1.).



Paveikslas Nr. 1. Genette'o laiko analizės lygmenų schema

2) Būdas, Genette'o teigimu, „naratyvinės informacijos reguliavimo procedūros“ arba „naratyvinės informacijos laipsniai“ (cit. pagal Vaitiekūnas 2002, p. 36). Iš esmės, šiuo aspektu gilinamasi į tai, kiek pasakojime yra pateikta detalių ir koks yra personažų santykis su pačia istorija. Taigi, egzistuoja du istorijos reguliavimo būdai: *distancija* ir *perspektyva*.

- *Distancija*. Kadangi pasakojime galima atskirti personažo ir naratoriaus tekstą, Genette'as taip pat siūlo atskirti *žodžių* ir *įvykių* pasakojimus, kur žodžių pasakojimą, pagal pasireiškiančią distanciją, reikia skirti į *perteiktą*, *papasakotą* ir *transponuotą* kalbas. Įvykių pasakojime „distancija su perteikiamu turiniu pasireiškia tiek, kiek aiškiai yra jame juntamas naratorius“ (Vaitiekūnas, 2002, p. 37).
- *Perspektyva* apibrėžia pasakotojo ir stebėtojo atskirumą. Įsidėmėtina, kad Genette'as atskyrė stebėjimą nuo kalbėjimo ir, kadangi stebėjimas pasakojime yra daugiau nei žiūros taškas, vizija ar regėjimo laukas (istorijai svarbios ir kitos joslės: pvz., uoslė), siūlo naudoti abstraktesnę – *fokusuotės* – sąvoką. Genette'as skiria tris fokusuotės tipus:
 - ➔ *nulinė*, kai naratorius žino daugiau nei istorijos dalyviai ($n > p$)¹³;
 - ➔ *vidinė*, kai naratoriaus pateikiama informacija yra žinoma personažui ($n = p$);
 - ➔ *išorinė*, kai naratorius nemato personažo vidaus, o tik išorę ($n < p$).

13 N – žymi naratorių, p – personažą.

3) Balso sąvoka apibrėžia „principinį naratoriaus netapatumą personažui ir autoriui. Ji tiesiog žymi numanomą pasakojantį subjektą, diegetinio universumo (fikcijos laiko, erdvės ir įvykių) kūrėją, patį esantį tos pačios fikcijos ribose“ (Vaitiekūnas, 2002, p. 38). Genette'as išskiria tris balso analizės aspektus: naracijos laikas, naratyvinis lygmuo ir „asmuo“.

Gilinantį į mokslininko, suvokiančio naratyvą kaip fabulą, poziciją, naratyvas egzistuoja tik žodiniu lygmeniu ir literatūriniuose tekstuose. Norint iširti pasakojimą, remiantis Genette'o teorija, reikia atsakyti į atitinkamus klausimus. Laiko problematiką analizuojantys klausimai: *kaip pasakojime išdėstyti įvykiai (ar jie sutampa su istorijos įvykių eiliškumu)?; koks santykis tarp istorijoje vykstančių įvykių ir juos aprašančio teksto ilgumo?; kiek kartų tam tikras įvykis įvyko istorijoje ir kiek kartų jis papasakotas tekste?* Būdo problematiką geriausiai nusako atsakymas į klausimą – *kas suvokia?* Balso problematika nagrinėjama užduodant klausimą – *kas kalba?* (Vaitiekūnas, 2002).

2. Kadangi Greimas ir jo įkurta Paryžiaus semiotikos mokykla naratyvą tapatina fabulai, jų samprata platesnė nei Genette'o. Prieš pristatant Greimo teoriją, privalu paminėti rusų formalistą Vladimirą Proppą, kurio naratyvinė stebuklinių pasakų analizė neabejotinai turėjo įtakos prancūzų mokyklos tyrinėjimams. Greimo ir Josepha Courtésio knygoje „Semiotika, aiškinamasis kalbos teorijos žodynas“ (*Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1979) teigiama, kad prancūzų semiotikai nuo pat pradžių Proppo schemą suvokė kaip tobulintą modelį. Remiantis Proppo analizės schema, minėti mokslininkai pastebėjo, kad jis išskiria tik vieną naratyviniai taką, nors pasakose egzistuoja du¹⁴.

Greimas ir Courtésas minėtoje knygoje (dėl pasirinktos plačios naratyvo sampratos) naudoja *naratyvumo*¹⁵ terminą ((angl. *Narrativity*, pranc. *Narrativité*) juo apibūdinamos pasakojimui (naratyvui) būdingos savybės, nusakomos charakteristikos, kurios pasakojimą paverčia pasakojimu; naratyvumas tampa lemiamu veiksniu tarp naratyvo ir nenaratyvo (angl. *Nonnarrative*), kurio aiškinimui, kaip atspirties tašką, pateikia prancūzų lingvisto Émile'o Benveniste'o nuostatą: „jis supriešina istorinį pasakojimą (ar tiesiog istoriją) su diskursu (siaurąja prasme) ir pagrindiniu šios priešpriešos kriterijumi laiko gramatinio asmens kategoriją (neasmuo apibūdina istoriją, o asmuo – „aš“ ir „tu“ – yra būdingas diskursui), o antriniu kriterijumi – ypatingą veiksmožodžio laikų pasiskirstymą“ (1979)¹⁶. Tokiu atveju,

14 „Stebuklinė pasaka nėra vien herojaus ir jo paieškų istorija, bet daugiau ar mažiau paslėptu būdu tai taip pat išdaviko istorija“ (Greimas; Courtés, 1979).

Interneto prieiga: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:LS-J-KK5dCMJ:web.vu.lt/flf/n.kersyte/files/2009/09/greimo-zodynas-naratyvum_intermedialumui.doc+greimas+naratyvumas&cd=5&hl=lt&ct=clnk&client=safari

15 Pagrindiniai naratyvumo aspektai: naratyvinis balsas, situacija, siužeto vystymas, įvykių chronologija.

16 Interneto prieiga: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:LS-J->

autorių teigimu, naratyvumas gali būti įvardijamas kaip savybė, apibūdinanti tam tikrą diskursų tipą ir atskirianti naratyvinius diskursus nuo nenaratyvinių. Greimas ir Courtésas taip pat pastebi, kad šios dvi diskurso formos beveik niekada neegzistuoja grynu pavidalu, tad termino apibrėžimas nėra visiškai tikslus.

Paryžiaus semiotikos mokykla išskiria dvi muzikinio naratyvumo tyrimo kryptis: muzikinio pasisakymo (pranc. *énoncé musical*) ir muzikos sakymo-atlikties (pranc. *énonciation musicale*), t. y. šioje teorijoje iškeliamas muzikos / muzikinės komunikacijos procesas. Ši Greimo įvesta sakymo ir pasakymo perskyra aiškina, jog sakymas įtakoja pasakytą tekstą. Sakymo analizę galima atlikti keliais būdais: „tyrinėti komunikacijos procesą, kurio metu veikia adresanto ir adresato kompetencijos ir modalumai, arba tyrinėti, koku būdu tekste įrašomi sakymo pėdsakai“ (Grigorjevas, 2010, p. 47).

Greimas ir Courtésas teigia, kad „naratyvumas, nebevaržomas susiaurintos sampratos, [...], yra laikomas bet kurį diskursą organizuojančiu principu“ (2011, p. 208), tačiau jie neatmeta ir Genette'o naratyvumo teorijos, „kuris, užuot išskyręs dvi nepriklausomas diskursų klases, šiuose dviejuose sąrangos tipuose įžvelgia du autonomiškus diskursyvinius lygmenis“ (ten pat). Priešingai, remdamiesi ja, Greimas ir Courtésas kuria savo sampratą teigdami, kad „diskursyvinis lygmuo susijęs su sakymu, o naratyvinis lygmuo atitinka tai, ką galima būtų vadinti pasakymu“ (ten pat). Šia nuostata (atskirti sakymą ir pasakymą) vadovaujasi ir suomių muzikologas, semiotikas Eero Tarasti (1997), kuris jau minėtas naratyvumo tyrimo kryptis įvardina *muzikiniu pasakymu* (su pastoviu semantiniu turiniu) ir *muzikiniu pasisakymu* (čia semantinis turinys kinta priklausomai nuo interpretatoriaus, atlikėjo). Teorijai, jog naratyvumas gali egzistuoti komunikaciniame procese, prieštarauja muzikologas Arnoldas Salopas, kurio nuomone, jis gali būti tik bendrajame lygmenyje, nes garsų aukščiau ir jų hierarchija sukuria psichologinį prasmės efektą, o pats paprasčiausias naratyvumo pajautimas galimas suvokiant jį kaip įvykių sudėliojimą į tam tikrą tvarką – sintagm(at)inį kontinuumą, kuris turi pradžią, plėtotę ir pabaigą (Tarasti, 1997).

Nors ankstyvuosiuose tyrimuose prancūzų semiotikų pagrindiniai analizės objektai buvo literatūriniai ir folkloriniai pasakojimai, Greimas laikosi nuostatos, jog naratyvumas, kaip organizavimo ir generavimo principas, yra būdingas įvairiems diskursams, t. y. egzistuoja moksliniuose, teisiniuose, erdviniuose, kulinariiniuose, reklaminiuose ir pan. tekstuose. Toks požiūris skatino ir kitus mokslininkus naratyvą traktuoti kaip giluminę bet kokio pranešimo organizavimo struktūrą, o tai sąlygojo tyrimų lauko plėtrą ir visų jo apraiškų

meninėse ir nemeninėse praktikose analizių atsiradimą: filmai, multimedija, paveikslai, muzika, muzikos atlikimo ar vaidybos aktas, socialinė veikla, renginiai vis dažniau tapo tyrinėjimų objektais.

Greimo pozicija šiandien vadovaujasi daugelis šių dienų mokslininkų. Pvz., semiotikas Andrius Grigorjevas (2010) Greimo sakymo teoriją pasitelkia tirdamas vaizdažodinius tekstus¹⁷. Naratologijos tyrinėtoja Shlomith Rimmon-Kenan (2006) taip pat pasisako už naratyvo egzistavimą neverbalinėje plotmėje, jo ieškodama gyvenime¹⁸. Remiantis įvairių autorių sėkmingai atliktais tyrimais ir studijomis, Greimo teorija yra universali ir lengvai pritaikoma analizuojant naratyvumą neliteratūriniuose tekstuose.

Apibendrinant, prancūziškojo struktūralizmo gelmėse susiformavo dvi pagrindinės grožinį pasakojimą ir jo struktūrą tiriančios mokslininkų grupės: Genette'o ir Greimo (Paryžiaus) mokykla. Genette'as, skirtingai nei Greimas, atkreipė dėmesį į paviršines – diskursyvines ir naratyvines plotmes, sukūrė daugybę sąvokų, „leidžiančių identifikuoti įvairias bet kuriame fikciniame pasakojime funkcionuojančias struktūras bei atskleidžiančių šių struktūrų ypatybes ir sąryšius“ (Žemgulis, 2012, p. 5). Tuo tarpu Paryžiaus mokyklos atstovus labiau domino giluminiuose teksto klotuose slypinčios reikšmės struktūros. Siekiant aiškiau parodyti mokslininkų pozicijų skirtumus, pateikiama autorės sukurta lyginamoji Genette'o ir Greimo požiūrių lentelė (žr. 1 lentelė).

1 lentelė. Genette'o ir Greimo naratyvumo sampratų palyginimas

	Genette'as	Greimas
Naratyvumo lygmuo	žodinis	universalus
Naratyvumo samprata	verbalinis pranešimas	bet kokio diskurso (reikšmingo pasisakymo) organizavimo principas
Naratologijos principai	tik literatūriniai tekstai	platus spektras: pasakos, novelės, gestai, kulinariniai receptai, etc.

17 Grigorjevo teigimu, „semiotiniuose Jean-Marie Flocho ir Felixo Thürlemanno vizualinių ir vaizdažodinių tekstų tyrinėjimuose sakymo struktūros rekonstruojamos ir nežodiniuose tekstuose. Kino teoretikai Francesco Casetti ir Christianas Metzas sakymo atitikmenų ieško kino kalbos raiškoje“ (2010, p. 46).

18 Autorės tyrimo objektas nėra žmogaus gyvenime išgirsti ar verbaliai papasakoti tekstai / istorijos – ji išskiria pasakojimus be žodžių, argumentuodama, kad nemaža dalis gyvenimo įvykių turi tą pačią formą kaip ir literatūrinio pasakojimo: pradžia, vidurys ir pabaiga. Savo teiginiui pagrįsti, Rimmon-Kenan cituoja literatūros kritikę Barbarą Hardy, kuri kiekvienoje žmogaus veikloje įžvelgia naratyvumą: „mes sapnuojame, svajojame, prisimename, numatome, tikimės, nusiviliame, tikime, abejojame, planuojame, patikriname, kritikuojame, kuriame, liežuvaujame, mokomės, nekenčiame ir mylime naratyviai“ (pagal Rimmon-Kenan, 2006, p. 12).

	Genette'as	Greimas
Tyrimų laukas	formaliosios (bendrinės) struktūros: sakymo akto problema	giltiosios struktūros: naratyvinis ir loginis semantinis lygmuo
Ryšys	su retorika	su logika
Sakymo subjektas	kūrinyje	iki / už kūrinio

Lentelėje pateikta informacija rodo, kad abiejų autorių požiūris į naratyvą skiriasi, tačiau teorijos nėra kontradikcinės. Autorių tyrimų metodai ir analizės nesutampa dėl pasirinkto (konkreto (Genette) arba plataus (Greimas) spektro.

Neabejotinai, šių mokslininkų tyrimai formavo XX a. 8-ajame dešimtmetyje atsiradusią literatūrologinę discipliną – *naratologiją*. Nuo pat pradžių šis terminas apibūdino teoriją, nagrinėjančią pasakojamuosius tekstus: „tai jų (naratyvinų tekstų, – aut. past.) ypatybių studijos (nusakomi bruožai, kurie juos skiria nuo nenaratyvinų tekstų) ir naratyvinės sistemos apibrėžimas bei šios sistemos konkretizavimo variacijų galimybės“ (Gorp, 1991, p. 256). Mokslo tyrimų objektai, pasak naratologo Dainiaus Vaitiekūno (2002), jau egzistuoja įvairiuose klasikinės retorikos autorių veikaluose: nuo Kvintilijano (I a.) iki Pierre'o Fontanierio (XIX a.). Įvairiuose šaltiniuose galima pastebėti, kad naratologija apibūdinama kaip struktūralizmo inspiruotas mokslas, tačiau, minėto autoriaus teigimu, terminą galima naudoti ir plačiaja prasme: „tai bet koks rimtesnis pasisakymas apie pasakojimą arba jo tyrinėjimas“ (cit. pagal Vaitiekūnas, 2002, p. 32). Taigi šiuo terminu galima įvardinti naratyvumą tyrinėjančią discipliną. Prince'o „Naratologijos žodyne“ pirmoji naratologijos reikšmė – struktūralizmo paveikta teorija, susitelkianti į pasakojimo prigimtį, formą ir funkcionavimą. Ši literatūros mokslo sritis tyrinėja, ką bendro turi visi naratyvai (istorijos, pasakojimo ir jų tarpusavio santykio lygmenyje) ir kas juos skiria, kai bandoma nustatyti gebėjimą juos kurti ir suprasti.

Postklasikinės naratologijos plėtojimas, pvz., kognityvinė naratologijos atšaka, ir naujojo teatro studijos (Hanso-Thieso Lehmanno postdraminio teatro teorija) atskleidė daugiau naratologinės teorijos pritaikymo galimybių ir kituose (neliteratūriniuose) lygmenyse. Čia galima paminėti britų rašytoją ir filmų prodiuserį Coliną MacCabe'ą, kurio manymu, visi filme esantys elementai, t. y. kamera, kalbėjimas, muzika, gestai, spalvos, etc., yra naratyvinės analizės objektai (Bordwell, 1985). Jasinskaitės-Jankauskienės teigimu, „iš išvardintų filmo elementų galima spręsti, jog filmo diskursą jis būtent ir vadina „naratyvumu“. Muzika, kaip matyti, yra vienas iš jo elementų“ (1997, p. 127–128). Kitaip tariant, filmų teorijoje naratyvumo terminas apibūdina procesą – istorijos kūrimą, kuris gimsta

sujungus filmo kūrėjų darbą ir žiūrovo suvokimą. Šis terminas atskiriamas nuo naratyvo, nes pastaruoju apibrėžiama tik pati istorija.

Nors šiuolaikinės naratologijos tyrinėjimai naratyvumo apraiškas įžvelgia įvairiose meno šakose ar socialinėse erdvėse, problemų, norint pasirinkti tinkamus tyrimo metodus ar terminus, vis tiek kyla. Įsidėmėtina, kad perkėlus naratyvą į neliteratūrinį lygmenį, dingsta ir fundamentinė logocentristinė naratyv(um)o koncepcija, tačiau susiformuoja platesnė, laisvesnė, kūrybiškesnė ir abstraktesnė suvokimo galimybė.

1.1.2. Naratyvumo apraiškos ir tyrinėjimai muzikoje

Modernesnėse teorijose naratyvas nebėra varžomas susiaurintos sampratos ir yra traktuojamas kaip giluminė bet kokio pranešimo organizavimo struktūra. Jo išraiška galima ne tik per užrašytą tekstą ar kalbamuosius ženklus, bet ir per muziką bei kitą neverbalinių ženklų kalbą. Naratyvas gali egzistuoti ne tik literatūriniu (romanai, novelės, epai, pasakos, legendos, pranešimai, straipsniai, etc.), bet ir neliteratūriniu (filmai, multimedija, paveikslai, muzika, muzikos atlikimas, gyvenimo įvykiai, vaidybos aktas, socialinė veikla, renginiai, etc.) lygmeniu.

Tačiau, prieš nagrinėjant naratyvumą muzikoje, suomių muzikologo, semiotiko Eero Tarasti siūlymu (1997), pirmiausia reikia pagrįsti teiginį, jog muzika gali būti naratyvi, net jei ji nėra susijusi su verbaline, gestų ar vaizduojamąja kalba. Fundamentinė naratyvo koncepcija paprastai siejama su žodiniais teksta, tad įrodžius muzikos ir kalbos panašumą, naratyvumo fenomeno egzistavimas įmanomas ir neliteratūriniame lygmenyje. 2 lentelėje pateikiama kompozatoriaus Constantino Basica'os (2011) sukurta ir šio darbo autorės papildyta¹⁹ literatūrinio kūrinio ir sonatos formos schemų paralelė:

¹⁹ Darbo autorės papildymai žymimi žvaigždute (*).

Nr.	Literatūrinio kūrinio fabulos elementai	Sonatos forma
1.	Ekspozicija (pristatomi veikėjai, dažniausiai parodoma, kuris geras, kuris blogas)	Ekspozicija (pagrindinės ir šalutinės temos pristatymas kontrastingose tonacijose)
2.	Užuomazga ir veiksmo vystymasis (konflikto ir temos plėtotės pradžia, raida)	Temų plėtotė (struktūrinis, tonalinis, ritminis nestabilumas)
3.	Kulminacija (pabrėžiama kūrinio problema)*	Kulminacija (suformuojama visos dalies kulminacija)*
4.	Atomazga (veiksmo pabaiga, konflikto išsprendimas)	Jungimas (grįžimas į pagrindinę temą/tonaciją, dažniausiai per dominantę)
5.	Epilogas (galutinė akistata tarp pagrindinio herojaus ir jam oponuojančio veikėjo)	Repriza (pagrindinė ir šalutinė tema skamba vienoje tonacijoje)

Šaltinis: Basica (2011, p. 8)

Šioje lentelėje pastebimos šios sutaptys tarp literatūrinio ir muzikinio (sonatos formos) kūrinių:

- kūrinių eiga skaidoma į 5 etapus;
- ekspozicija skirta pristatymui (literatūroje – veiksmo, veikėjų, muzikoje – temos, tonacijos);
- antrajame etape parodomas nestabilumas;
- trečiajame – pasiekiamas aukščiausias kūrinio taškas;
- ketvirtajame – įvyksta nusiramimas, sprendimas, pasiruošimas pabaigai;
- penktajame – parodomi pakitę ekspozicijoje pristatyti elementai.

Grįžtant prie fakto, kad muzika ir naratyvas iš prigimties atstovauja skirtingoms kategorijoms (naratyvas traktuojamas kaip žodinė ir literatūrinė forma bei tyrimų įrankis, o muzika – meno šaka, kuri dažniausiai suvokiama kaip atlikimo menas ar kūrybos aktas), jiems būdingos ir bendros savybės: tai – savita gramatika, sintaksė, semantika, struktūra ir semiotika, kurios paremtos taisyklėmis. Tiek kalba, tiek muzika komponuojamos pasitelkus tonus, dinamiką, ritmą, akcentus, frazavimą. Prancūzų antropologas Claude'as Lévi-Straussas

(1980) muzikos ir kalbos panašumu įvardina abiejų sistemų dalumą į smulkesnius vienetus (kalboje mažiausias (reikšmės neturintis) vienetas – fonema, muzikoje – natos (A, B, C, D, etc.). Kalba paprastai traktuojama kaip formos, kuri gali būti supраста, išraiška, tad šiuo atveju ir turinys, kurį sudaro forma, tampa reikšmingas. Tuo tarpu olandų mokslininkas Willemas Marie Speelmanas (1995) pabrėžia, jog muzikos turinys yra ne vien suvokimo, bet ir supratimo forma, būtent tuo ji skiriasi nuo literatūrinių formų. Autorius muzikos suvokimą tyrinėja pirmiausia norėdamas paneigti daugelio žmonių nuomonę, jog muzika nieko nesako, kitaip tariant, kad ji nesiunčia žinutės (angl. *message*). Speelmanas kelia klausimus, ar žmogus tikrai pajėgus suprasti muziką, ar muzika apskritai turi prasmę? Atsakyti į šiuos klausimus galima remiantis jo teiginiu, jog egzistuoja atskiri muzikos ir literatūros semiotikos išraiškos ir turinio planai, ir tik suvokus skirtumą, atsiranda galimybė muzikinį turinį išversti į literatūrinį. Taigi, galima daryti išvadą, kad jei muzika yra suprantama muzikiniu lygmeniu, tuomet egzistuoja galimybė perkoduoti ir suprasti ją literatūriškai.

Daugybė autorių skirtingai aiškina *muzikinį naratyvumą*. Žemiau pateikiami trys, šio darbo tyrimui, aktualūs (Davido Bordwello, Tarasti ir Johnny'io Wingstedto), atvejai:

1. Trijų naratyvumo tipų klasifikacija (Bordwellas)
2. Trys naratyvumo egzistavimo apraiškos (Tarasti)
3. Šešios naratyvumo funkcijos (Wingstedtas)

1. Trijų naratyvumo tipų klasifikacija. Jasinskaitė-Jankauskienė (1997), norėdama struktūruoti platų naratyvumo tyrimų lauką, straipsnyje „Naratyvumo koncepcija muzikoje“ naudoja kino tyrinėtojo Bordwello trimis naratyvumo tipais – 1) reprezentavimas; 2) sistema; 3) procesas, teigdama, kad ši klasifikacija nesunkiai pritaikoma kalbant apie naratyvumą muzikoje. Muzikologė, remdamasi Bordwellu, rašo, kad praktikoje šie tipai susipina, ir, iš esmės, kiekvienu atveju kalbama tarsi apie tą patį, tačiau „keičiant „matymo kampą“ – fokusavimą į pasirinktą tyrimų objektą“ (Jasinskaitė-Jankauskienė, 1997, p. 96).

- 1) **Naratyvumas kaip reprezentavimas.** Čia išskiriami du aspektai: iliustratyvumas ir muzikos turinio suvokimas. Pirmuoju atveju muzikinių kūrinių tyrimo laukas nėra labai platus, nes ne kiekviename kūrinyje egzistuoja atvaizdavimo, imitacijos elementai, tuo tarpu muzikos turinio aiškinimasis yra neatsiejama bet kokio meno kūrinio suvokimo dalis.
- 2) **Naratyvumas kaip sistema.** Tai lingvistines problematikas iškelti kategorija,

kurioje kalbama apie bendrųjų naratyvinių modelių funkcionavimą muzikos kūrinys ir tokias modalines kategorijas, kurios nusako muzikos kategorijų būseną. Čia ypač svarbus muzikos ir kalbos lyginimas, kuris, pasak Lévi-Strauss'o, yra „ypač apgaulingas, nes iš dalies tie dalykai yra labai artimi ir kartu itin skiriasi“ (1980)²⁰.

- 3) **Naratyvumas kaip procesas.** Šios kategorijos tyrimų objektas – santykiai tarp pasakojimo istorijos ir jos papasakojimo²¹. Šiuo atveju atlikėjas vadinamas interpretatoriumi, kuris perkelia muziką nuo aprašomo lygmens į pasakymo lygmenį. Priklausomai nuo atlikimo interpretacijos, gali kisti ir klausytojo suvokimas. Taigi muzikos atlikimo procesas yra neatsiejamas nuo komunikacijos.

2. Trys naratyvumo egzistavimo apraiškos. Tarasti, kalbėdamas apie naratyvumą muzikoje (1997), taip pat siūlo struktūruoti naratyvumą į tam tikras grupes-rūšis. Iš esmės jo ir Bordwello teorijos nėra kontradikcinės, priešingai, jis taip pat nurodo tris naratyvumo egzistavimo apraiškas, kurios, nors ir įvardijamos kitaip, kalba apie panašius dalykus:

- 1) atsiskleidžia tik sakymo (t. y. kūrinio atlikimo) metu: „toks naratyvumas negali būti analizuojamas neatsižvelgiant į muzikos subjekto ir objekto sąveiką muzikos komunikacijos procese. Jo neįmanoma analizuoti vien „neutraliame muzikos struktūros (pasakymo) lygmenyje“ (Tarasti, 1997, p. 78);
- 2) egzistuoja pasakymo lygmenyje: „garsų aukščio hierarchija sukuria psichologinį prasmės efektą, kuris patiriamas kaip „įtampa“, arba, naudojantis Greimo ar Schopenhauerio terminologija, kaip „norėjimas“ ir privalėjimas“ garsų santykiuose“ (p. 79);
- 3) realizuojasi žmogaus sąmonėje, kuri sudėlioja įvykius į tam tikrą tvarką: „[...] sintagmatinį kontinuumą. Šis kontinuumas turi pradžią, plėtotę ir pabaigą“ (ten pat).

3. Šešios naratyvumo funkcijos. Detalesnę ir konkretesnę muzikinio naratyvumo analizę siūlo muzikos reikšmės medijose tyrinėtojas Wingstedtas (2004). Mokslininkas siūlo naratyvumą analizuoti pagal jo atliekamas šešias funkcijas:

- 1) Emocinė
- 2) Informatyvinė

²⁰ Prieiga per internetą: <http://www.spauda.lt/mitai/misc/levi2.htm>

²¹ Tarasti teigimu, „kai kurie artistai sugeba atlikti muziką naratyviniu būdu“ (1997, p. 78).

- 3) Deskriptyvinė (apibūdinanti aplinką ir aprašanti fizinius veiksmus)
- 4) Kreipiančioji (tiesioginė ir maskuojanti kategorijos)
- 5) Struktūruojančioji (suteikianti tęstinumą ir nusakanti struktūrą ir formą)
- 6) Retorinė

Susipažinus su muzikos naratyvumo klasifikacijomis pastebėta, kad šių autorių metodai yra aktualūs analizuojant postdraminį muzikinės naracijos teatrą. Pvz., *naratyvumo atsiskleidimas tik kūrinio atlikimo metu* (Tarasti) ar *naratyvumas kaip procesas* (Bordwellas) aiškiai atspindi muzikinę naraciją komponuojant verbalinėmis priemonėmis (žr. 2.1.1. *Verbalinių priemonių naudojimo ypatumai*). O *naratyvumo realizacija žmogaus sąmonėje, kuri įvykius sudėlioja į tam tikrą tvarką* (Tarasti), pastebima kūrinio struktūrą komponuojant muzikiniais principais (žr. 2.2. *Teatrinio elementų muzikalizavimas*).

Anksčiau tekste minėti argumentai „įteisinti“ naratyvą neliteratūriniame lygmenyje atrodo pakankamai svarūs. Tačiau remiantis Genette'o, Gorpo, Rimmon-Kenan ir kitų autorių studijomis (kuriuose naratyvas akivaizdžiai turi sąryšį su literatūra), sieti muziką ar vizualųjį meno kūrinį su naratyvumo samprata nelogiška, nes gaunamas oksimoronas, todėl naratologijos metodai ir terminai, taikomi neliteratūrinėje plotmėje, turėtų būti keičiami. Tam pritaria ir Kanados mokslininkai Linda ir Michaelis Hutcheonai, teigdami: „kuomet istorija ir muzika susiduria, [...], esame priversti pritaikyti / perdirbti, o ne paprastai perkelti egzistuojančius naratologinius modelius“ (2005, p. 441). Mokslininkai, mėginę pritaikyti naratologijos teorijas postdraminiame teatre, susilaukė prieštaraimų ir siūlymų naudoti kitus terminus, pirmiausia dėl atsirandančios konfrontacijos. Kai naratologijos mokslas, kuris traktuojamas kaip literatūrinė paradigma, taikomas neliteratūriniame teatre, jis atsiduria nelogocentrinėje terpėje, todėl, siekiant išvengti nesusipratimų, siūloma pakeisti naratyvo terminą dėl jame glūdinčios literatūrinės prasmės (Vanhaesebrouck, 2004). Idėjai, atsisakyti naratyvumo termino neliteratūrinėje plotmėje, prieštarauja teatro semiotikas Patrice'as Pavisas (1997), kurio tvirtinimu, naratologinę analizę atlikimo akte galima taikyti, net jei nebelieka logocentrizmo (kaip argumentą jis pateikia XX amžiaus antrojoje pusėje susiformavusį teatro modelį, kuris nebesivadovauja aristoteliškuoju mimetiniu, o priešingai – remiasi diegetiniu principu). Lehmannas (2010), kalbėdamas apie naujai susiformavusias hibridines teatro ir šokio formas, taip pat siūlo praplėsti literatūrinio teksto suvokimo sampratą, nes postdraminiame teatre įprastinis jo suvokimas yra per siauras, dėl to nebeįmanoma naudotis tradiciniais dramaturgijos ir naratologijos analizės metodais.

1.2. Postdraminio teatro fenomenas

„Apie postdraminį teatrą galima kalbėti tik tada, kai nekalbinės teatrinės priemonės yra lygiavertės tekstui ir galėtų būti sistemingai naudojamos ir be jo“

(Hans-Thies Lehmann)

Vienas pirmųjų *postdraminio teatro* terminą savo knygoje „Postdraminis teatras“ panaudojo Lehmannas. Iki knygos pasirodymo šią temą autorius nagrinėjo kelerius metus, tad terminas, „aktyviai diskutuotas ir kritikuotas, ne tik prigijo, bet ir tapo savotišku visrakčiu, atrakinančiu skirtingas šiuolaikinės sceninės praktikos formas“ (Vasinauskaitė, 2013, p. 95), nes „Lehmannas davė pavadinimus tiems reiškiniams, kuriuos visi matė, jautė, bet nesugebėjo įvardyti“ (Vasinauskaitė, 2010)²². Pati knyga sulaukė daug prieštarų vertinimų ir diskusijų²³, tačiau autoriaus įžvalgos neabejotinai tapo įkvėpimo šaltiniu kitų menininkų naujiems tyrimams ir tekstams: pvz., prancūzų teoretikės Florence Dupont knygos „Aristotelis, arba Vakarų teatro vampyras“ (*Aristote, ou, Le vampire du théâtre occidental*, 2007) atsiradimą, teatrologės Rasos Vasinauskaitės teigimu, lėmė Lehmanno veikla, o muzikologę Jeleną Novak, minėto autoriaus siekiai tirti naujos formos teatrą, paskatino tyrimų objektu pasirinkti naująjį, per pastaruosius tris dešimtmečius pasikeitusį, operos žanrą, kurį ji įvardina *postoperos* terminu. Matthiaso Rebstocko ir Davido Roesnerio knyga „Composed theatre“²⁴ (2012), kurios pagrindiniai objektai – teatrinio veikalo muzikalumas ir muzikinio veikalo teatrališkumas, manoma, taip pat buvo įkvėpta Lehmanno. Nors knygoje ir tvirtinama, kad priešingai nei Lehmanno „Postdraminiame teatre“, kur daugiau kalbama apie muzikos teatralizavimą (angl. *theatricalisation of music*), „Composed theatre“ susitelkiama į

22 Interneto prieiga: http://archyvas.7md.lt/lt/2010-06-11/teatras/postdraminis_teatras.html

23 Iš Vigmanto Butkaus recenzijos apie minėtą knygą: „vis dėlto nors Lehmannas to ir nepripažįsta, savitą panoraminę-sintetinę XX a. pabaigos postdraminio teatro sistemą jis pateikia, netgi išskiria atskirus aspektinius jos pūvius: teksto, erdvės, laiko, kūno etc. Ir tuo būdu pelnytai gali būti linksniuojamas vienoje gretoje sykiu su tokiais etapiniais (sintetinėmis) dramaturgijos ir teatro tyrinėjimais kaip Gustavo Freytago *Dramos technika* (*Die Technik des Dramas*, 1857), Georges'o Polti *Trisdešimt šešios dramatinės situacijos* (*Les trente-six situations dramatiques*, 1895), Peterio Szondi *Moderniosios dramos teorija* (*Theorie des modernen Dramas*, 1956), Eric'o Bentley *Dramos gyvenimas* (*The Life of the Drama*, 1964), Manfredo Pfisterio *Drama. Teorija ir analizė* (*Das Drama. Theorie und Analyse*, 1977), Patrice's Pavis *Teatro žodynas* (*Dictionnaire du theatre*, 1980) ir pan. Tiesa, Lehmannas gal ir nesukuria tokios *išbaigtos* sisteminės analizuojamojo reiškinio visumos kaip čia išvardytieji autoriai, tačiau pirmasis taip aiškiai įvardija, aprašo ir reflektuoja patį reiškinį“ (2010, p. 173).

24 Knygos pavadinimas šio darbo kontekste rašomas anglų kalba dėl galimo skirtingo suvokimo verčiant iš originalios vokiečių ar anglų kalbos (rašant šį darbą vadovautasi anglišku vertimu). Vokiečių kalboje žodis *Komposition* visada siejamas su muzika, tuo tarpu anglų kalboje – *comopsition* pirmiausia suvokiamas plačiąja prasme (kažkas sudėta kartu), tad autorius paaikškina, kad šiuo atveju jis naudojasi vokiškuoju suvokimu ir žodis *composed* naudojamas pabrėžti šios sąvokos muzikinį aspektą: teatras, kuris sukurtas (sukomponuotas) kaip muzikos kūrinys. Šiame darbe minėtas terminas neverčiamas, nes lietuvių kalboje žodis *kompozicija* taip pat suvokiamas plačiuoju, o ne muzikiniu kontekstu.

teatro muzikalizavimą (angl. *musicalisation of theatre*).

Įvairių postdraminio teatro formų atsiradimui įtakos turėjo ir 6-ajame dešimtmetyje suklestėjusi ekonomika, 7-ajame dešimtmetyje įsivyravusi eksperimentavimo, avangardizmo dvasia: įvairių sričių menininkai ieškojo naujų erdvių ir raiškos priemonių, trynė ribas tarp atskirų meno rūšių; išpopuliarėjo hepeningai, akcijos, performansai, siekė aktyvaus žiūrovų į(si)traukimo į stebimą / girdimą / atliekamą veiksmą. Teatrologė Erika Fischer-Lichte 7-ojo dešimtmečio pradžioje išvelgia „akivaizdų lūžį, ne tik pastūmėjusį atskiras meno formas performatyvumo link, bet ir paskatinusį naujos meno rūšies, vadinamąjį akcijos ir performanso meno, atsiradimą. Ribos tarp menų vis labiau skydo – vis dažniau buvo pateikiami įvykiai, o ne kūriniai, vis svarbesnis darėsi atlikimo (*Aufführung*) aspektas“ (2013, p. 29). Teatrologo Vaido Jauniškio teigimu, „tapo visiškai aišku, kad senaisiais terminais tiesiog neįmanoma vertinti šiandieninės kultūros“ (cit. pagal Fischer-Lichte, 2013, p. 7). *Performatyvumo* sąvoka ypatingai išryškėjo išskylant naujiems reiškiniams – akcijoms, hepeningams, performansams (juos kūrė *Fluxus* judėjimas, Vienos akcionistai, įvairūs menininkai (Josephas Beuysas, Wolfas Vostellis ir kt.). Performatyvumas reiškėsi visur: vaizduojamuosiuose menuose²⁵, literatūroje²⁶, teatre²⁷. Muzikoje performatyvųjį lūžį, pasak Fischer-Lichte, jau 6-ojo dešimtmečio pradžioje ženklina Cage'o „Įvykiai“ (*Events*) ir „Pjesės“ (*Pieces*)“. Šiuose kūrinuose „klausojų keliami triukšmai – čia tapdavo garso įvykiu“ (Fischer-Lichte, 2013, p. 31). Neatsitiktinai ir šis tiriamasis darbas pradėtas citata iš Cage'o dienoraščio, kuri tik patvirtina bendrą XX a. antrosios pusės meno pokyčių tendenciją – artėjimą prie performatyvumo, arba įvykio, vykstančio „čia ir dabar“ (Lehmann, 2010, p. 214). Teatras-įvykis vadovaujasi principu, atsisakyti prasminių ženklų, anot Jauniškio, „metaforų šlifuotojams ir reikšmių generuotojams darosi sunku suvokti, kad aukštyn pakelta ranka ir reiškia aukštyn pakeltą ranką, o ne Aukščiausiąjį“ (cit. pagal Fischer-Lichte, 2013, p. 9). Viskas vyksta tik dėl matomo veiksmo realiaame laike, o ne kaip tam tikras ženklas ar iliustracija. Mėgstantiems ieškoti užslėptų prasmų neišvengiamai kyla klausimas, ar tokia teatre nedingsta žiūrovo interpretacijos galimybė, nesiaurėja erdvė pamąstymams? Netiesiogiai į šį klausimą atsako pats teatrologas: „žiūrovas dalyvauja ne mažiau, priešingai: jis kaip tik turi būti budresnis ir sąmoningesnis“ (cit. pagal Fischer-Lichte, 2013, p. 9).

Anot Lehmanno, postdraminio teatro šaknys veikiausiai glūdi ir įvairiose avangardizmo apraiškose: scenos poezijoje, akcijose, aktuose, Gertrudės Stein *peizažinėse*

25 Buvo kuriamas kūno menas, instaliacijos, parodos-spektakliai.

26 Buvo kuriami labirintiniai romanai, paverčiantys skaitytoją autoriumi, rengiami poezijos skaitymo performansai.

27 Susiformavo naujas žiūrovų ir aktorių santykis.

pjesėse (angl. *landscape play*), ekspresionizme, siurrealizme, o taip pat, kaip mini autorius, cituodamas Martiną Essliną, postdraminiame teatre pastebima ir absurdo teatro bruožų: „pjesėse dažniausiai nėra veikėjų, pasižyminčių psichologiniais bruožais“, „pjesės neturi nei pradžios nei pabaigos“ (cit. pagal Lehmann, 2010, p. 80). Taigi, fragmentiškumas, koliažas, montažas, nuoseklaus naratyvo ir vienos prasmės atsisakymas būdingas abejoms teatro formoms.

1.2.1. Postdraminio teatro samprata ir bruožai

Postdraminis teatras – tai erdvė, kurioje įvairios meno rūšys gali išlaikyti savo autonomiškumą, nes čia nesivadovaujama įprastinio, literatūrinio veikalo iliustruojančio, teatro samprata. Nors jam ir taikomas neliteratūrinio teatro sinonimas, o spektakliuose dažnai naudojamas literatūrinis tekstas, tačiau jo funkcija nėra papasakoti nuoseklią istoriją. Teatre, susijungus skirtingoms meninėms praktikoms, įsigalioja antihierarchinis elementų principas, kuris įtakoja ir literatūrinio teksto funkcijos pokyčius. Pvz., menininkai²⁸, net ir kurdami spektaklį pagal nuoseklų dramatinį tekstą, paverčia jį tik pagalbine, kitiems elementams plėtotis ir vystytis padedančia, priemone.

Postdraminio teatro sąvoka, anot Vasinauskaitės, ne tik išlaisvina, bet ir varžo, nes „anaiptol ne kiekvienas dramą ignoruojantis spektaklis gali būti pavadintas postdraminiu, o postdraminiu gali tapti net toks, kuris gimsta iš dramos“, todėl „postdramiškumo bruožų gali būti daug, tačiau vienas svarbiausių skiriamųjų šios paradigmos kriterijų – nefabulinis kūrinio organizavimo principas“ (Vasinauskaitė, 2013, p. 95). Lehmannas savo knygoje (2010) teigia, kad, norint geriau pažinti postdraminį teatrą, pirmiausia reikia atlikti šio teatro ženklų (sintezės atsisakymas, sapno vaizdai, sinestezija, „performanso tekstas“) apžvalgą ir, ja remiantis, suformuoti postdraminio teatro kriterijus ir kategorijas. Anot teoretiko, postdraminio teatro bruožams būdingi šie požymiai: parataksė, sinchroniškumas, žaidimas su ženklų tankiu, muzikalizavimas, vizualioji dramaturgija, kūniškumas, tikrovės įsiveržimas, situacija arba įvykis. Šio darbo autorė, susisteminus įvairių postdraminį teatrą analizuojančių ir kuriančių autorių darbų analizę, siūlo išskirti tris pagrindinius, šią teatro kryptį reprezentuojančius, bruožus:

28 Postdraminio teatro kūrėjų pavardžių, teatro trupių ar šiai teatro kryptčiai priskiriamų projektų ir spektaklių pavadinimų egzistuoja nemažai. Lehmanno knygoje kūrėjų sąrašas užima apie puslapį ir „galima tik stebėtis, kad tarp gerokai tolimų dramos teatrui randi ir „prisiekusius“ dramatinio (režisūrinio interpretacinio, jei ne literatūrinio) teatro kūrėjus ir net autorius“ (Vasinauskaitė, 2010). Interneto prieiga: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=63698&action=logins#gsc.tab=0>

1. Nuoseklaus naratyvo atsisakymas
2. Antihierarchinis teatro elementų principas
3. Performatyvumas

Lehmannas, pateikdamas asmenybių (kurių kūryba siejama su postdramišku) sąrašą, pastebi, kad jis toli gražu nėra baigtas ir „šie vardai žinomi ne visiems skaitytojams vienodai“ (2010, p. 31). Minimi: Pina Bausch, Peteris Brookas, Janas Fabre, Heineris Goebbelsas, Klausas-Michaelis Grüberis, Jerzy'is Grotowskis, Tadeuszas Kantoras, Robertas Lepage'as, Christophas Marthaleris, Meredith Monk, Hermannas Nitschas, Einaras Schlee'as ir kt., o dažniausiai – Wilsonas, kurį, remiantis autoriaus žodžiais²⁹, būtų galima pavadinti etaloniniu postdraminio teatro kūrėjų pavyzdžiu. Įdomu tai, kad greta pasaulinio garso postdraminio teatro puoselėtojų knygoje (poskyris *Muzikalizavimas*) minimas ir lietuvių režisierius Eimuntas Nekrošius, nors, atlikus nuodugnią Lietuvos teatro konteksto analizę, tikėtina, būtų galima išskirti ir kitų kūrėjų (pvz., Joną Vaitkų) bei darbų³⁰. Spėjama, kad Nekrošiaus pavardė knygoje figūruoja dėl jo žinomumo pasaulinėse scenose. Kaip jau minėta anksčiau, postdraminis teatras tai erdvė, kurioje įmanomas visų meno šakų autonomiškumas, taigi, šio teatro bruožai pastebimi ir sceninius veikalus kuriančių kompozitorių bei kitų meno šakų atstovų (rašytojų, dailininkų, choreografų) kūryboje. Lietuvių kūrėjai šiandien taip pat linkę naudoti postdramiško bruožus įvairiuose lygmenyse – tekste, atlikime, kalbėjimo akte, muzikoje, etc.

Postdramiško bruožų įvardijimas padeda suformuoti kūrinio vertinimo postdraminio teatro kontekste kriterijus. Tačiau esminė ir svarbiausia bruožų suvokimo, jų apraiškų ir atlikimo nustatymo funkcija – naujų tyrimų postūmis.

1. Nuoseklaus naratyvo atsisakymas

Idėjos, kad literatūra nebūtinai turi būti vienintelis ir svarbiausias teatro elementas, ištakos glūdi XX a. iškilusioje literatūros dominavimo ir nuoseklių naratyvinių tekstų naudojimo teatre problematikoje, apie kurią jau amžiaus pradžioje kalbėjo vokiečių teatrologas Maxas Herrmannas. Jo teigimu (1914), teatre atlikimas yra svarbiau už literatūrą, o teatras ir drama yra apskritai sunkiai suderinami elementai. Tokioms idėjoms, be abejonės, prieštaravo klasikinio teatro šalininkai, vienas jų – teatro kritikas Alfredas Klaaras, kurio

29 „Tikriausiai nerastume kito pastarųjų trisdešimties metų teatro atstovo, kuris būtų taip pakeitęs teatrą, jo priemones ir kartu taip paveikęs galimybę naujai mąstyti apie teatrą [...]. Wilsonas daugeliu atveju rado „atsakymą“ į klausimą, koks turėtų būti medijų amžiaus teatras, ir radikaliai išplėtė kitokių teatro koncepcijų erdves“ (Lehmann, 2010, p. 119).

30 Anot teatro kritikės Ramunės Balevičiūtės, Rimo Tumino spektaklis „Čia nebus mirties“ (1988) – „visiškai naujo teatro pradžia“, nes tai „viena pirmųjų postdraminio teatro apraiškų Lietuvos teatre“ (2012, p. 114).

nuomone: „visą savo vertę scena įgauna tik tada, kai turinį jai pateikia poezija“ (cit. pagal Fischer-Lichte, 2013, p. 48). O vokiečių rašytojas, dramaturgas, režisierius Heineris Mülleris nenuoseklaus naratyvo pjėsės įvardino netobulomis, tačiau įdomiomis: „pats lankydamasis teatre pastebiu, kad man darosi nuobodu visą vakarą sekti tik vieno veiksmo raidą. Tiesą sakant, manęs tai nedomina. Kai pirmame paveikslė prasideda vienas veiksmas, antrame tęsiamas kitas, o vėliau prasideda trečias ir ketvirtas, tada man įdomu, smagu“ (cit. pagal Lehmann, 2010, p. 36).

Gvildenant literatūros ir teatro santykio problematiką, spektakliuose vis dažniau pastebimas dramos pasitraukimas į antrąjį planą. „Fabulos, paprasčiau tariant, intrigos (o su ja ir draminių kolizijų bei veikiančių personažų) atsisakymas pavertė dramą koliažiniu ir polifoniniu skirtingų balsų, pozicijų, prisiminimų, o spektaklį – judesių, gestų, pasakojimų, garsų ir vaizdų montažiniu diskursu, kuris, ignoruodamas priežastinių ryšių ir nuoseklumo logiką, vis tiek demonstruoja savo teminį, ritminį, performatyvųjį ar vizualųjį „baigtinumą“ ir dramatizuoja ne tiek vidinius naujos struktūros elementus, kiek jų percepciją“ (Vasinauskaitė, 2010, p. 96). Pasikeitęs požiūris į literatūrą įtvirtino ir postdraminio teatro sampratą, kur kalbama apie autonominį ir savarankišką meno kūrinį, o ne apie draminio teksto iliustraciją. Toks teatras sukuria sąlygas komponuoti kitaip (ne pagal libretą ar pjėsę). Čia galima išskirti Philipo Glasso operą „Einšteinas paplūdimyje“ (*Einstein on the Beach*, 1976), kur choro partijų tekstą sudaro natų pavadinimai ir skaičiai, o aktoriai kalba abstrakčius Christopherio Knowleso tekstus bei savo asmenines istorijas, kuriose, Andrew McCombo Kimbrough teigimu (2002), nors ir įmanoma įžvelgti naratyvą, tačiau jis nėra perteikiamas režisieriaus Wilsono vizualiniuose paveiksluose ar repetityvinėje kompozitoriaus partitūroje. Kitaip žodinio teksto prasmė ignoruojama Wilsono ir Rufuso Wainwrighto „Sonetuose“ (*Sonnets*, 2009). Čia atsisakoma pažodinės sonetų prasmės, o vietoj deklamavimo – kuriamas muzikinis numerių atlikimas. Taip pat, nepriklausomai nuo poetinių tekstų prasmės, spektaklyje veikia įvairūs personažai: berniukas, kvailys, kupidonas, juodoji dama, Karalienės Elžbietos (I ir II) bei Šekspyras. Iš lietuviškų pavyzdžių galima paminėti daugelį jaunosios kartos kompozitorių, kurių operų siužetai, pasak muzikologės Astos Pakarklytės (2012)³¹, yra abstraktūs, išreiškiantys tam tikrą idėją (ar jų kompleksą), o ne konkrečią situaciją. Pvz., Rūtos Vitkauskaitės trumpametražėje operoje „Džiuljeta ir Džiuljeta“ (2008) panaudotos Juliaus Žėko eilėraščių ištraukos, o operoje „Skylė“ (2009) pasirinktos atskiros frazės iš Gabrielės Labanauskaitės sukurto libreto, kurios nesukuria nuoseklaus literatūrinio pasakojimo. Operoje komponuojamas muzikinis naratyvas, o draminis / poetinis tekstas

31 Interneto prieiga: <http://www.mxl.lt/lt/classical/info/935>

įvairiuose numeriuose pasitelkiamas tik kaip muzikinė komponavimo priemonė. Taip pat minėtina ir Onutės Narbutaitės opera „Kornetas“ (2014), kurios libretą kurdama pati autorė pirmiausia galvojo apie muziką, muzikinę dramaturgiją ir išraišką: „ne tokią, kuri paraidžiui seka autonomiškai suformuotą literatūrinį tekstą, o tokią, kuri natūraliai įjungia teksto prasmes į savo grynai muzikinio laiko ritmą“ (cit. pagal Gedgaudas, 2014)³².

Neliteratūrinio teatro bruožai dažnai būdingi režisieriams į teatrą atėjusiems iš kitų profesijų (Goebbelsas – iš sociologijos ir muzikos, Marthaleris – iš muzikos, Wilsonas – architektūros). Neišvengiamai, tokie kūrėjai teatrą suvokia ir analizuoja kitaip, remdamiesi kita (ne teatine) patirtimi ir suvokimu. Pvz., Goebbelsas apskritai nėra dirbęs su teatro scenai parašytomis pjesėmis: dažniausiai naudoja dienoraščius, laiškus, kronikas, etc. Anot jo, „aš esu tikrojo teatro kūrėjas, nepsichologizuojau teatro. Jei noriu, kad aktorius būtų pavargęs, tiesiog duodu jam daug veiklos ar darbų, jei noriu, kad verktų scenoje, – duodu svogūną, pvz., kaip muzikiniame teatre „Eraritjaritjaka“ (2004)³³. Goebbelso spektakliuose aktorių veiksmas ir scenografija dažnai naudojami muzikinės spektaklio materijos kūrimui (pvz., „Max Black“ (1998). Wilsono teatras, priešingai, – architektūriškas, tapybiškas, artimas fotografijos menui, todėl neatsitiktinai ir teatrinių darbų kūryba prasideda nuo piešinių. Režisierius dažniausiai pasitelkia nenaratyvinus tekstus ar jų rinkinius, tačiau, jei kūrinys vis gi paremtas draminiu tekstu, jis stengiasi suardyti jame glūdinčią prasmę, kad išvengtų istorijos pasakojimo jausmo. Wilsono kuriamuose spektakliuose labai ryškiai atsispindi nenuoseklumo ypatybė³⁴ – „bjaurėjimasis vientisumu“ (Lehmann, 2010, p. 129), t. y., vieninga ir uždara percepcija keičiama atvira ir susiskaldžiusia. Spektaklyje atsiradus nuoseklaus ryšio – pasakojimo, istorijos – stakai, gimsta prieštara: kiekviena scenos dalelė ima keisti vieną kitą, kiekviena tampa svarbi, svarankiška. Lehmannas savo tyrimuose neatsitiktinai didelį dėmesį skiria šiam režisieriui, nes būtent jo spektakliuose dažnai atsisakoma įprastai suprantamo veiksmo ar istorijos, egzistuoja vienas paskui kitą sekantys vaizdai, o tai, pasak teoretiko, rodo, kad „šis teatras neigia arba į antrą planą nustumia laiko meno galimybę „vystyti fabulą“ (p. 105). Tęsdamas šią mintį, teoretikas patikina, kad Wilsono teatre svarbu ne veiksmas, o būsenos.

32 Interneto prieiga: <http://literaturairmenas.lt/2014-01-31-nr-3459/1488-muzika/2319-rilke-kornetas-opera-pokalbys-su-kompozitore-onute-narbutaite>

33 Iš Goebbelso interviu, vykusio 2014 lapkričio 8 d. (festivalis „Gaida“, LNDT, Vilnius).

34 Jo kuriamas teatras dažnai vadinamas „metamorfozių teatru“, nes atsisakoma teatrinių priemonių hierarchijos, ir vaizdiniai yra svarbesni už naraciją, „sulėtinti aktorių judesiai (angl. *Slow motion*) Wilsono estetikoje sukuria ypatingą patirtį, kuri griauja veiksmo idėją“ (Lehmann, 2010, p. 119).

2. Antihierarchinis teatro elementų principas

Svarbiausia postdramiško meno sąlyga – kiekviena meno rūšis turi išsaugoti savo autonomiškumą. „Bet koks bandymas jas ar jų elementus hierarchizuoti, pajungti estetinei ir prasminei spektaklio vienovei grąžina pastarąjį prie dramatinės logikos“ (Vasinauskaitė, 2013, p. 95). Kai teatre nesilaikoma fabulinio pasakojimo specifikos, teatre nyksta mimetiškumas, daugėja diegežės elementų, spektakliuose vis dažniau sutinkamas *anfās* (liet. *iš priekio, veidu į žiūrintįjį*) kalbėjimo būdas. Taip susidaro sąlygos (galimybės) kitiems elementams organizuoti spektaklio formą ir struktūrą, sukuriama erdvė kitų elementų raiškai ir lygiavertiškumui³⁵. Nehierarchinė ženklų vartoseną, Lehmanno teigimu, – dažnas reiškinys, kuris suvokiamas „per sinteziją ir prieštarauja tradicinei hierarchijai, aukščiausiai iškeliančiai kalbą, kalbėjimo būdą ir gestus“ (2010, p. 132). Pasak Jauniškio, postdraminiame teatre greta režisieriaus itin svarbus vaidmuo tenka dailininkui ir kompozitoriui: „jų darbai yra lygiaverčiai spektaklio elementai, dalyvaujantys pagrečiui su aktoriais, kuriuos galime tiksliau pavadinti atlikėjais, nes tai jau siejasi su performatyviu menu, t. y. žmogaus buvimu scenoje ir savo pozicijos išsakymu“ (cit. pagal Adomavičiūtę, 2010)³⁶. Užuominos, apie galimybę „pagalbinis“ teatro elementas paversti dominuojančiais ir savarankiškais, pastebimos jau 1910 m. rusų teatro ir režisūros meno reformatoriaus Vsevolodo Mejerholdo tekstuose, kuriuose jis, bandydamas numatyti ateities teatro gaires, teigė: „režisieriai ir dailininkai ginčijasi dėl dirigento lazdelės. Kol kas slaptas, duslus, šis ginčas ilgainiui stiprės, atskleisdamas naujus naujojo teatro statybos horizontus“ (Мейерхольд, 1968)³⁷. Atsisakius dramos ar literatūros viršenybės, tekstu, kuriuo pateikiama informacija ir kuriamas naratyvas, tampa aristoteliškajame teatre vadinami „pagalbiniai“ elementai: muzika, dailė, šokis, judesys, etc. Šis antihierarchiškas požiūris egzistavo jau ir Cage'o filosofijoje. Jo nuomone, joks elementas negali būti svarbesnis už kitą. Roesneris (2008) teigia, kad teatras, kuris pasižymi visų elementų lygiavertiškumu, gali būti lyginamas su polifonine muzika, nes būtent pagrindinė jos charakteristika yra kiekvieno balso savarankiškumas daugiabalsiame kūrinyje³⁸. Knygos „Composed theatre“ autoriai užuominas į skirtingų elementų polifoniją

35 Menininkus, siekiančius įvaldyti teatro elementų lygiavertiškumą, ugdo Gieβeno Justus Liebig Universiteto Taikomojo teatro institute. Profesoriaus Goebbelso teigimu, šių studijų dėka „užauga“ įvairiausi „nestandartiniai“ menininkai, nes čia ugdomas ne režisieriaus ego, o visapusiškas teatro pažinimas: nuo prožektorių įjungimo, šviesos dizaino, garso sukūrimo iki režisūros (informacija gauta iš Goebbelso interviu, vykusio 2014 lapkričio 8 d. festivalio „Gaida“ metu (Lietuvos nacionalinis dramos teatras, Vilnius).

36 Interneto prieiga: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=63987#gsc.tab=0>

37 Interneto prieiga: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110116221609/http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=902&kas=straipsnis&st_id=16117

38 Marthalerio ir Goebbelso kūrybą autorius įvardina etaloniniais polifoninį teatrą atspindinčiais pavyzdžiais. Darbo autorė taip pat priskiria Aleksandro Bakši kūrybą, ypatingai – mitologinę misteriją „Pasaulio polifonija“ (*The Polyphony of the World*, 2001), o apie joje glūdintį polifoniškumą tikina ir šio kūrinio režisierius Kama Ginkas: „nors čia groja ir tuzinas muzikantų – tai nėra koncertas. Tai taip pat ne opera, nors

scenoje (muzikalų šviesų panaudojimą) įžvelgia jau Arnoldo Schönbergo kūryboje, ypatingai kūrinyje „Laimingoji ranka“ op. 18 (*Die glückliche Hand*, op. 18, 1913). Čia ir vėl galima prisiminti to paties laiko režisierių Mejerholdą, kurio teigimu, „šviesos taip pat turėtų veikti žiūrovą kaip ir muzika. Apšvietimas turi turėti savo ritmą, o šviesų partitūra galėtų būti kuriama tokiais pačiais principais kaip ir sonatos”³⁹. Panašias idėjas savo darbuose realizuoja šių dienų garsūs kūrėjai Marthaleris, Goebbelsas, Miguelis Azguime'as, kurie vadovaujasi muzikinės polifonijos charakteristika, atsisakydami vieno elemento dominavimo. Jų darbuose kiekvienas „balsas“ yra autonominis ir gali veikti savarankiškai drauge su kitais. Anot Goebbelso, „įdomu atrasti tokį teatrą, kurį sudarančios priemonės visos ne tik viena kitą iliustruoja ir kartoja, bet išlaiko savo jėgą veikdamos išvien, ir nebereikia pasikliauti tradicine priemonių hierarchija. Vadinas, šviesa gali būti tokia stipri, kad staiga imi matyti tik tą šviesą ir pamišti tekstą; kostiumas kalba savo kalba; arba sukuriamas atstumas tarp kalbėtojo ir teksto, įtampa tarp muzikos ir teksto“ (cit. pagal Lehmann, 2010, p. 132). Azguime'o kūrybos originalumas įtakotas jo kaip kompozitoriaus, atlikėjo ir poeto gebėjimų. Ypač įsidėmėtina jo (kartu su Paula Azguime sukurta) multimedijinė opera „Pūdo druskos kelionės maršrutas”⁴⁰ (*Salt Itinerary*, 2003/2006), kurioje reikšmių kontrapunktas ir polifonijos jausmas kuriamas pasitelkiant gyvai atliekamą ir generuojamą garsą bei vaizdą, balsą, poeziją, gestus, muziką ir piešinius.

3. Performatyvumas

XX a. muzikos kūrinių atlikime vis svarbesni tapo vizualumo, teatrališkumo, erdviškumo aspektai: nuo minimalių pokyčių (modernus instrumentų panaudojimas, grojimas ne muzikos instrumentais, koncertai netradicinėse erdvėse, atlikėjų judėjimas scenoje) iki instrumentinių spektaklių, garso teatro ir t. t. („Composed theatre“ knygos autorių teigimu, išpopuliarėjus elektroninei muzikai, kompozitoriams ypatingai aktuali tapo erdvė ir galimybės išnaudoti garso judėjimą skirtingomis kryptimis. Jau Karlheinzas Stockhausenas kalbėjo, kad erdviniai efektai gali būti „esminiai, kad suvoktume kūrinių“ (1959, p. 60), o Cage'as kūrinys

dalyvauja dainininkė iš *Didžiojo teatro*, ir tai ne baletas, nors scenoje šoka balerina. Netgi, nepaisant *AKHE Art Performance Group* ir graikų aktoriaus, studijavusio pas Grotowski, tai taip pat nėra drama. Ir vis dėlto, tai yra teatro veiklas, kadangi jame yra veiksmas” (Freedman, 2011).

Interneto prieiga: <http://www.themoscowtimes.com/blogs/432775/post/remembering-quotthe-polyphony-of-the-worldquot-ten-years-later/437715.html>

³⁹ Interneto prieiga: <http://www.unet.com.mk/mian/english.htm?>

⁴⁰ Vertimas, kurį atliko kompozitorius Mindaugas Urbaitis, nėra pažodinis. Tokį pasirinkimą lėmė kūrinio turinys ir druskos metafora (apie kurią, kūrinio aprašyme, kalba operos kūrėjai). Lietuviškai pavadinimo versijai sukurti pasirinktas *kartu pūdą druskos suvalgyti* posakis ir jo visaapimanti reikšmė, kuri atskleidžia žodžio „druska” semantiką kūrinio kontekste.

„Europeros 1 & 2“ (*Europeras 1 & 2*, 1987) sceną padalino į 64 dalis⁴¹. Erdviškumo kūrimui įtakos turėjo ir jo *bet koks garsas gali būti muzika* koncepcija, kuria teigiama, kad tylos apskritai nėra. Pvz., kompozicijoje 4'33" (1952) ne tik muzikanto žingsniai, instrumento atidarymas, bet ir aplinkos (žiūrovų-klausytojų) skleidžiami garsai, sklindantys visoje salėje (o ne kaip įprasta tradiciniams kūriniams – scenoje), yra pagrindiniai (ir vieninteliai) muzikinės medžiagos garsai⁴². Taigi, šiame kūrinyje garsiškumą / garso erdvę sukuria tai, kas paprastai laikoma trukdžiais, triukšmu ir pan. Pats kompozitorius šią kompoziciją vadino teatriškumo idealu: „kas siejasi su teatru labiau už tylos pjesę – kai kas nors įžengia į sceną ir visiškai nieko nedaro“ (cit. pagal Fischer-Lichte, 2013, p. 204). Erdvė ypač svarbi ir kompozitoriui Aleksandrui Bakši, kuris muziką suvokia teatriniais terminais, o jos atlikimo skambesį įsivaizduoja tik erdviškai išdėstyta: „aš vengiu dirbti su dvimate erdve. Muzika paprastai yra vienakryptė (angl. *monodirectional*) – ji gimsta scenoje ir juda link klausytojų. Bet kuomet kūrinio atlikimo erdvė yra padalijama į sritis, [...], gimsta polifonija erdvėje“ (cit. pagal Freedman, 2001)⁴³.

7-ajame dešimtmetyje kompozitorių partitūrose ėmė rasti tekstinių nuorodų ir piešinių, nurodančių, kokius publikai regimus judesius jie turi atlikti. Be abejonės, kūriniai, kuriuose iškeltas atlikimo aspektas, turėjo įtakos naujų sąvokų – „sceninė muzika“ (Karlheinzas Stockhausenas), „regimoji muzika“ (Dieteris Schnebelis) ir „instrumentinis teatras“ (Kagelis) – susiformavimui. O šių reiškinių atsiradimu „neišvengiamai nustatomi nauji muzikų ir klausytojų santykiai“ (Fischer-Lichte, 2013, p. 31). Cage'as tvirtino, kad publika į koncertą eina ne tik pasiklausyti, bet ir pažiūrėti, kaip muzika atliekama. Žiūrovams didesnę dėmesį sukeldavo tie kūriniai, kuriuose jie galėjo matyti netikėtas atlikėjo emocijas. Muzikinio-instrumentinio teatro kompozitorius, norėdamas teatralizuoti kūrinį, galėjo tapti

41 Muzikantai, atlikdami kūrinį, išsidėstė po visą erdvę: scenoje – pavieniai artistai, keturiuose salės kampuose – skirtingų instrumentų grupių kvartetai, mušamieji – orkestro duobėje, o ant scenos ir žiūrovų salėje – įtaisyti garsiakalbiai. Kontaktiniais mikrofonais įgarsinti žiūrovų skleidžiami ar iš lauko prasiskverbiantys garsai buvo sustiprinami ir transliuojami per garso kolonėles, kad žiūrovai girdėtų savo keliamą triukšmą. Kiekvieną kartą skleidžiami garsai būdavo skirtingi, taigi, kaskart keitėsi ir kūrinio garso erdvė (Fischer-Lichte, 2013).

42 Pasak Fischer-Lichte (2013), prisiminus istorinius XVIII a. teatro pavyzdžius, kuomet garso erdvė buvo siejama tik su teatro žmonių (atlikėjų, muzikų, technikų) išgaunamais garsais, publikos skleidžiami garsai buvo vadinami atlikimo trukdžiais, su kuriais reikėjo kovoti. 1781 m. „Teatro kalendoriaus“ leidėjas Heinrichas Augustas Ottokartas Reichardas skundėsi, kad žiūrovai spektakliuose per daug triukšmauja, todėl jis siūlė ant bilietai spausdinti įspėjimą, kad už keliamą triukšmą žiūrovai bus išvejami iš teatro. Apie nepatogumus dėl vėluojančios ir šiuoždančios publikos kalbėjo ir Hamburgo teatro vadovas Friedrichas Ludwigas Schmidtas, kuriam minėti garsai trukdė stebėti spektaklio detales ir suvokti visumą. Tačiau, kai kalbama apie muzikos kūrinių teatralizavimą arba naująją muzikalizuotą teatro formą (taip pat apie performansus, hepeningus, akcijas, spektaklius netikėtose erdvėse ir pan.), toks triukšmas dažnai nebėra „trukdis“. Performansuose, akcijose neretai žiūrovai netgi skatinami atlikti tam tikrus veiksmus, bendrauti su aktoriais, etc.

43 Interneto prieiga: <http://mysina.theatre.ru/english/brotherhood/composer/abakshi/5386/>

dar ir režisieriumi, kartais aktoriumi. Tuo vadovaudamasis, kompozitorius savo kūrybą praturtino teatrališkumo elementais: pvz., kūrinyje „Teatro kompozicija“ (*Theatre piece*, 1960), kurio pavadinimas tiesiogiai nurodo į teatralizuotą jo atlikimo aspektą. Apie vis ryškėjantį teatrališkumo ir vizualumo aspektą muzikos kūrinuose kalbėjo ir Kagelis, kuris siūlė griauti tradicinių žanrų ribas bei kurti naują muzikinį teatrą. Čia galima paminėti ir Luciano Berio kompoziciją „Sekvencija V“⁴⁴ (*Sequenza V*, 1966), kurią galima įvardinti vienu pirmųjų muzikos teatralizacijos bandymų.

XX a. antrojoje pusėje, vykstant naujovėms meno pasaulyje, teatro erdvėje kuriamas naujas, nuoseklios literatūros fabulos neilustruojantis ir literatūrinio diskurso viršenybės atsisakantis, spektaklių formatas. Jis suvokiamas kaip performatyvus menas, kuris nebėra dramos kūrinio vaizdavimo erdvė. Įsigali samprata, kad naratyvas egzistuoja ir kitu lygmeniu, todėl formuojasi daugybė porūšių: garso, dailininko⁴⁵, fizinis, performansų, kinetinis, erdvinis teatras, etc. Susijungus skirtingoms meninėms praktikoms – įsigalioja antihierarchinis elementų principas (gimsta muzikinio, vizualinio ir vaidybinio lygmenų autonomija), kuris įtakoja ir literatūrinio teksto funkcijos pokyčius. Iš semantiškai reikšmingo libreto jis vis dažniau virsta garsine komponavimo medžiaga: taip gimsta nauja teatro kaip muzikinio kūrinio samprata. Todėl įsidėmėtina, kad postdraminis teatras neneigia dramos ar teksto, jis tik keičia požiūrį į literatūrą ir jos naudojimą scenos mene.

Apibendrinant tinkama Prince'o citata: „objektas yra naratyvas, jei jis yra logiškai nuosekli bent dviejų asinchroninių įvykių [...], kurie nesuponuoja arba nenumano vienas kito, reprezentacija“ (2014, p. 107). Taip naratyvą savo studijose įvardina mokslininkas, teigdamas, kad šis apibrėžimas „atskiria naratyvus nuo vadinamųjų antinaratyvų [...] pirmajam priskirdamas nuoseklumo bruožą“ (ten pat). Kadangi vienas iš postdramiškumo bruožų – *nuoseklus naratyvo atsisakymas*, galima teigti, kad postdraminiame teatre dažniausiai egzistuoja literatūrinis antinaratyvas, o, dėl įsigalėjusio teatro elementų lygiavertiškumo, naratyvo reikia ieškoti kitame lygmenyje.

44 Kompoziciją specialiai apšviestoje scenoje atlieka klouno rūbais vilkintis trombonininkas.

45 Dailėtyrininkės Sonatos Baliuckaitės teigimu, „kalbant apie dabartinį dailininko teatrą dera atkreipti dėmesį į postmoderniojo meno procesus. XX amžiaus šeštajame dešimtmetyje teatrą stipriai veikė šiuolaikinio meno tendencijos: performansai, hepeningai, teatras darė įtaką šiuolaikiniams dailės procesams. Vis dažniau teatro dailininkai ne tik kuria spektaklius, bet imasi ir kitokių projektų: rengia inscenuotas, personalines parodas, hepeningus, kūrybinius projektus, akcijas. Dailininkas keičia pozicijas ne tik teatro pasaulyje, bet aktyviai integruojasi ir į kitus šiuolaikinio meno procesus“ (2011, p. 27).

1.2.2. Muzikos diskursas postdraminiame teatre

Įsigalėjus antihierarchiniam teatro elementų principui, atsiranda galimybė dominuoti ir kitiems elementams (taip pat ir muzikai). Muzikinė spektaklio partitūra virsta visus teatro elementus – garso efektus, kalbą, judėjimą ir gestus, apšvietimą, dekoracijas bei pačią spektaklio struktūrą organizuojančiu, koordinuojančiu principu. Pasikeitus muzikos sampratai ir reikšmei teatro erdvėje, ji neturėtų būti analizuojama pagal įprastas teatro muzikos funkcijas⁴⁶, spektaklius reikia interpretuoti ir suvokti kaip muzikos kūrinys. Bakši teigimu, muzika negali akompanuoti ar iliustruoti. Jei muzika neatlieka savarankiškos funkcijos, ji apskritai nėra būtina: „aš kuriu muziką, kad plėtočiau sudėtingus santykius tarp to, ką mes matome ir ką girdime. Nauja reikšmė atsiranda, kai susipina šios dvi jutiminės percepcijos“ (cit. pagal Freedman, 2001)⁴⁷.

Kuriant teatrą, kuris interpretuojamas kaip muzikos kūrinys, ypač svarbi terminija, vartojama kūrybiniame procese. Vadovaujantis nuo senovės gyvuojančia samprata, kad muzika yra abstrakčiausias ir dvasingiausias menas, kuris gali manipuliuoti visais kūrybos dėsningumais, būdingais mokslui, menui, kalbai, elgesiui, tarpusavio santykiams, jausmams ir pan., galima pasvarstyti, kodėl muzikiniai terminai populiarūs teatro, kino ir dailės atstovų kūryboje. Tapybos srityje nuo simbolizmo laikų muzika vedė prie tokios spalvų kompozicijos, kuri nesiremia konkrečiu objektu. Pavyzdžiui, muzika stipriai paveikė dailininko Vasilijaus Kandinskio drobių spalvas, niuansus, harmonijas, disonansus ir ritmą, o Mikalojų Konstantiną Čiurlionį įkvėpė porai šimtų paveikslų, kuriuose matomos struktūrinės muzikinės formos – kontrapunktas, fuga, noktiurnas, priešingų motyvų pynimasis, kartojimas). Muzikinė terminija atsispindėjo ir šių menininkų tapybos darbų pavadinimuose: Kandinskis sukūrė „Kompozicijos“, „Improvizacijos“, Čiurlionis – „Sonatų“, „Fantazijos“ ciklus, diptikus „Preliudas ir Fuga“ ir kt. Muzikiniu žodynu, kurdamas filmus, taip pat naudojosi ir rusų kilmės kino režisierius Sergejus Eizenšteinas, o Mejerholdui muzika buvo viena iš priemonių, padėjusių suformuoti savitą darbo teatre modelį. Režisierius vaidybą

46 Kompozitorius Antanas Kučinskas savo knygoje „Teatro ir kino muzika“ (2011) aprašo ir lygina daugybės mokslininkų, kompozitorių ir teoretikų požiūrius į teatro ir kino muzikos analizę ir funkcijas bei pateikia jų siūlomas klasifikacijas: G. Masso ir A. Schudacko skirstymą į 4 grupes: tektoninę, semantinę, sintaksinę, mediacinę; R. Davio – į tris: fizinę, technologinę, psichologinę; H. Pauli hierarchinį modelį (išskiriamos dvi pagrindinės grupės: metafunkcijos ir funkcijos, o šios dalomos į smulkesnes kategorijas (receptinės-psichologinės ir ekonominės bei dramaturginės, struktūrinės ir įtikinamosios). Kučinskas pastebi, jog tam tikros mokslininkų siūlomos funkcijos nėra pakankamai reikšmingos, o kai kurios galėtų būti laikomos tipais, taip pat sutinkama tokių, kurios iš esmės apibrėžia panašius dalykus, tad turėtų būti sujungiamos į vieną. Apibendrinęs atliktą tyrimą, autorius savo knygoje pateikia savo siūlomą 3 funkcijų grupių (pragmatinę, struktūrinę ir semantinę) modelį, kuris, „gali apimti daugumą jau aptartų funkcijų“ (2011, p. 44).

47 Interneto prieiga: <http://mysina.theatre.ru/english/brotherhood/composer/abakshi/5386/>

prilygino melodijai, o režisūrą – harmonijai (pagal Schmidt, 1980).

Jei spektaklyje siekiama ne atsitiktinių, o organizuotų garsų ir juos kuriančių veiksmų atlikimo visumos, autoriai viską turi kruopščiai užfiksuoti partitūroje. Tokiam visų prasminių ir nemuzikinių garsų (atlikėjo žingsnių, partitūros lapų vartymo, kvėpavimo, kosėjimo, etc.) kontroliavimui įapibūdinti, darbo autorė siūlo vartoti *garsinės režisūros* terminą. Šių garsų fiksavimas, t. y. garsinės režisūros bruožai pastebimi daug anksčiau nei pirmieji postdraminio teatro spektakliai – Cage'o ir Kagelio kūryboje. Vieni ryškesnių pavyzdžių: Cage'o kompozicija perkusininkams „Svetainės muzika“ (*Living room music*, 1940), kurią sudaro kalbėjimas, balsinė išraiška ir judėjimas (nenaudojami jokie muzikos instrumentai); Kagelio „Pas de cinq“ (1965)⁴⁸ (penkiems atlikėjams, kurie vaikščiodami, iš anksto nubrėžtomis penkiakampio linijomis muša ritmą lazdomis arba skėčiais); teatrinis veikalas „Valstybinis teatras“ (*Staatstheater*, 1967 / 1970) (ypač epizodas „Repertuaras“ (*Repertoire*), kur nėra literatūrinio teksto ar siužeto, bet atliekami tam tikri garsiniai veiksmai: aktorius į sceną įeina sau prie veido (tarsi kaukę) laikydamas gramofono plokštelę, po kurio laiko pasisuka į publiką, staiga parodo vinį ir ima raižyti juo plokštelės paviršių).

Pasirodžius Lehmanno knygai „Postdraminis teatras“ (ypač jos vertimui į anglų kalbą), vis dažniau imta vartoti *muzikalizavimo* (angl. *musicalization*), *muzikalumo* (angl. *musicality*) arba *teatras kaip muzika* (angl. *theatre as music*) terminus (Zavros, 2008). Muzikalizavimu įvardijamas ne tik muzikos vaidmuo teatre, bet ir nusakoma paties teatro kaip muzikos idėja, t. y. apibūdinamas teatrinis pastatymas, kuris suvokiamas kaip muzikinis kūrinys. Vokiečių teatro kritikės Helene Varopoulou teigimu, toks „teatras tampa „muzikinių struktūrų teatru“ (angl. *a theatre of musical structures* – aut. past.), kur muzikinės frazės, garsai, tonai ir triukšmai sukuria akustinius įvykius, kurie ne susijungia tarpusavyje, o tampa autonominiais elementais“ (cit. pagal Zavros, 2008, p. 4). Kritikė taip pat pabrėžia, kad svarbu nepainioti *teatro kaip muzikos* ir *muzikinio teatro* (angl. *music-theatre*)⁴⁹ terminų, nes antrasis nesuponuoja postdramiško idėjų, kurios būdingos *teatro kaip muzika* formoms, priešingai – vadovaujasi draminiu principu. Pasak belgų mokslininkės Catherine Bouko (2010), *muzikalumo* terminas yra skirtas spektaklio (angl. *performance*) muzikinei konstrukcijai apibrėžti, t. y. teatro veikalui, kuris yra konstruojamas kaip muzikos kūrinys. Kompozitoriaus,

48 Šią kompoziciją, kurioje neegzistuoja jokie muzikiniai garsai, Zacharas Laskewiczius (1992) savo tyrime lygina su rašytojo Samuelio Becketto kūrinio „Quad“ (1982), kuriame nepanaudotas nei vienas žodis. Taip pat abiejuose kūriniuose atlikėjai vaikšto tam tikromis trajektorijomis („Pas de cinq“ – penkiakampio, „Quad“ – kvadrato linijomis).

49 *Muzikinio teatro* terminas čia apibrėžia muzikines, performatyvumu ir vizualiaisiais aspektais papildytas, kompozicijas (Cage'o, Kagelio, Schnebelio ir kt. kūryba), kurios, be abejonės, turėjo įtakos paradigmiam posūkiui muzikos kritikos analizėje, atskiriant kūrinį (angl. *work*), kaip kompozitoriaus darbo rezultatą, užrašytą partitūroje, nuo performatyvių / fizinių muzikinių įvykių / *hopeningų* (Zavros, 2008).

režisieriaus, teoretiko Zachary'o Dunbaro teigimu, muzikalumo teatre idėja padeda suprasti naujas klausytojo suvokimo ir režisūros taisykles (Kendrick; Roesner, 2011). Roesneris (2008), analizuodamas šiuolaikinį vokiečių *Sprechtheater*⁵⁰, teigia, kad į muzikalizavimo problematiką galima žvelgti trimis skirtingais aspektais: kūrybiniame ar repetitijų procese, kaip atlikimą organizuojantį principą, kaip suvokimo procesą (pastarasis analizuojamas išskiriant tris pagrindinius aspektus: hierarchiją, trukmę ir lūkestį). Šiame darbe muzikalizavimo terminu taip pat apibrėžiamas ir komponavimo procesas verbalinėmis, teatrinėmis, triukšminėmis priemonėmis (t. y. nemuzikiniais garsais).

Keičiantis ir stiprėjant muzikiniam diskursui teatro erdvėje, visi teatriniai elementai (aktorių kalbėjimas, judesiai, apšvietimas, spektaklio struktūra, etc.) vis dažniau fiksuojami muzikinėje spektaklio partitūroje. Tokie pokyčiai neišvengiamai skatina tarpdiscipliniškumo plėtrą: režisieriams (taip pat ir aktoriams), norintiems kurti muzikalizuoto teatro produkciją, reikalingas ritmo, muzikos jausmas, muzikinės struktūros suvokimas. Juolab, tokių poreikių atsiradimas skatina ir aktyvesnį režisierių ir muzikos profesionalų bendradarbiavimą. Tokį darbo pobūdį itin praktikuoja nūdienos vokiečių režisieriai, kurie dažniausiai dirba su konkrečiu teatro muziku (taip susiformuoja ilgalaikiai kūrybinių komandų tandemai) arba pats režisierius atstovauja abiem pusėms: režisierius-muzikantas ir / arba kompozitorius.

Žvelgiant į operos istoriją, daugumai libretų būdingas draminis pagrindas ar struktūra, tuo remiantis, didžiąją daugumą tradicinių operų galima vadinti draminėmis. Ryškus muzikos diskursas teatro scenoje ir literatūros ar istorijos nuoseklumo atsisakymas neišvengiamai įtakojo šio žanro raidą bei terminiją. Operos, kuriai būdingi postdramiškumo bruožai⁵¹, apibrėžimui kūrėjai dažnai ieško naujo, unikalaus įvardijimo. Pvz., Azguime'ų „Pūdo druskos kelionės maršrutui“ įprastinis (operos ar spektaklio) žanro apibrėžimas⁵² nėra tinkamas, nes, kaip teigiama kūrinio aprašyme⁵³, šiuo multimedijiniu darbu laužomos nusistovėjusios muzikos (ypač elektroninės), teatro ir operos ribos ir sukuriamas naujas *Op-Eros* (angl. *Op-Era*) konceptas. Novak savo disertacijoje „Dainavimo kūniškumas: atrandant vokalinį kūną postoperoje“ (*Singing corporeality: reinventing the vocalic body in postopera*, 2012) taip pat „permąsto“ operos žanrą ir pateikia jį platesniame, šiuolaikinio teatro kontekste, o vokalinius, vokalinius-instrumentinius, vokalinius elektroakustinius kūrinius, praturtintus sceniniais

50 Terminą *Sprechtheater* (angl. *Spoken theatre*, liet. *Kalbamasis teatras*) autorius naudoja kaip antipodą muzikiniam teatrui, operai, baletui, etc.

51 Glasso „Einšteinas paplūdimyje“ – esminis operos žanro posūkis.

52 Dėl įvairių elementų (ypač gyvos elektronikos ir vaizdo projekcijų bei balso) dominavimo, kūrinys dažniausiai įvardijamas multimedijine opera.

53 Interneto prieiga: http://www.azguime.net/Miguel_Azguime_eng/salt_itinerary.html

spendimais (režisūra, vaidyba, dekoracijos, apšvietimas, etc.) apibrėžia *postperos* terminu⁵⁴. Postperos terminas jos tyrime apibrėžia vokalinius, vokalinius-instrumentinius, vokalinius elektroakustinius kūrinius, pajvairintus sceniniais spendimais (režisūra, vaidyba, dekoracijos, apšvietimas, etc.); kuriuose dažniausiai naudojamas libretas, tačiau jis yra kitoks nei įprasta tradicinei operai. Taigi, jei postdraminis teatras atsisako fabulinio / siužetinio pjesės ar literatūrinio pasakojimo nuoseklumo, tai ir postopera traukiasi nuo įsigalėjusio požiūrio, kad „operai būtinas specialus tekstas – libretas“ (Kuprevičius, 2000, p. 11).

1.3. Postdraminis muzikinės naracijos teatras

„Scena turi būti visa ko pradžia ir pabaiga, o ne kopijų vieta“

(Hans-Thies Lehmann)

Postdramiškumu pasižymintys kūriniai neilustruoja nuoseklios literatūrinės fabulos, todėl daugiau dėmesio skiriama sceninio kūrinio / spektaklio muzikiniam, vizualiniam ir vaidybiniam lygmenims ir jų autonomijai. Įsigalėjus visų teatro elementų antihierarchiniam principui, postdraminiame teatre susiformavo daugybė porūšių. Norint įvardinti šiame darbe analizuojamą, ryškiu muzikiniu diskursu pasižymintį porūšį, buvo svarstomas Novak studijose naudojamo termino – *postdraminis muzikos teatras*⁵⁵ (angl. *postdramatic music theatre*) – pasirinkimas. Mokslininkė taip įvardina postdraminio teatro kryptį priskiriamus spektaklius, kuriuose verbalinis tekstas yra dainuojamas, o ne kalbamas. Tačiau šio darbo analizuojamų kūrinių sąrašą (be spektaklių, kuriuose dainuojama) sudaro ir kalbamuoju tekstu, fonetiniais ar beprasmyiais garsais paremti kūriniai bei muzikinės teatro scenos kompozicijos, kuriuose nėra jokių žodinių apraiškų. Akivaizdu, kad pastarieji nepatenka į Novak apibrėžimo tyrimų lauką, tad minėtas terminas nėra tinkamas. Atliekant šį tyrimą taip pat iškilo ir darbo objekto – muzikinio pasakojimo – įvardijimo klausimas. Kaip jau minėta ankstesniame poskyryje, literatūrinio teksto pasakojimas (šio darbo kontekste) apibrėžiamas *naratyvo* terminu, o *naratyvumu* apibūdinamos pasakojimui būdingos savybės. Būtent antrasis terminas vartojamas ir tiriant pasakojimą muzikiniame lygmenyje, nes neliteratūriniame tekste tampa svarbus ne tik užrašymo lygmuo, bet ir percepcija. Apie tai kalba ir Speelmanas (1995), teigdamas, kad muzika yra simbolinė sistema, kur muzikos forma tuo pačiu metu yra

54 Autorė aiškina kad šio žanro pavadinimui atsirasti įtakos turėjo Lehmanno postdraminio teatro samprata.

55 Naudodama šį apibrėžimą Novak remiasi Pavisio *muzikos teatro* (angl. *Music theatre*) samprata: „Šiuolaikinė teatro forma (ją reikia atskirti nuo operos, operetės ir muzikinės komedijos) siekia scenoje kartu pateikti tekstą, muziką ir vizualinį vaizdą, tačiau šie elementai nėra nei jungiami, nei suliejami vienas su kitu, nei sutraukiami iki bendro vardiklio [...], ar nutolinami vienas nuo kito“ (1998, p. 227).

ir jos turinys, nes kiekvienas formos elementas yra tiesiogiai susijęs su turinio formos elementu. Taigi muzika yra ne vien suvokimo, bet ir supratimo forma. Be to, atlikus šiam darbui aktualių spektaklių / kūrinių analizę pastebėta, kad, atsisakius literatūrinio teksto viršenybės ir naratyvą perkėlus į muzikinį lygmenį, pasakojimas kuriamas ne tik užrašant jį, bet ir pasakant ar suvokiant. Siekiant atskirti terminiją koncertinėje ir postdraminio teatro muzikoje, pastaruoju atveju pasirinktas muzikinės *naracijos*⁵⁶ terminas, kuriuo išryškinamas komunikacinis procesas ir sakymo-atlikimo (aktoriaus / muzikanto įtaka kuriant muzikines pasakojimo detales) aktas.

Remiantis aukščiau pateiktais svarstymais, buvo prieita prie išvados, kad, siekiant išvengti koncertinėje ir postdraminiame teatre vartojamų sąvokų sutapčių, ir atsižvelgus į tai, jog šiame darbe tiriamas ne visas postdraminis teatras, o tik ryškiu muzikiniu diskursu pasižymintis porūšis, tyrimo laukas įvardijamas *postdraminiu muzikinės naracijos teatru*. PMNT aprėpia į šio darbo tyrimo analizę patenkančius postdramiškumu pasižyminčius garso ir performansų teatro, teatralizuotus – muzikinius ir pan. kūrinius / spektaklius ar jų fragmentus, kuriems būdingas nenuoseklus literatūrinis naratyvas, teksto naudojimas muzikinei medžiagai komponuoti ar visiškai žodinio teksto atsisakymas, ir kuriuose pagrindinę naratyvumo funkciją (papasakoti istoriją) atlieka muzika. Muzikinė naracija gali būti sukomponuota kompozitoriaus (natomis ar iš anksto paruoštais garso takeliais), kuriama per repeticijas, atlikimo ir komunikacijos procese, pasitelkiant aktoriaus / muzikanto balso galimybes, judesius, gestus, lokacijos pasikeitimus, erdvės ypatumus, o taip pat paveikta papildomų veiksnių (garso efektų, medijos technologijų) bei žiūrovų suvokimo. Tiriamų kūrinių laukas neapima tradicinio stiliaus operos ar kitų muzikinių žanrų (simfoniniai, kameriniai kūriniai, etc.), o kalbama tik apie tokią teatro kryptį, kuri susiformavo iš muzikinių įvykių teatralizacijos ir kurioje išplėstas muzikinis diskursas suponuoja naują muzikinės spektaklio partitūros prasmę. Įsidėmėtina, kad minėta teatro forma šiame darbe yra nagrinėjama muzikiniu, o ne teatrologiniu aspektu.

Apibendrinant pirmąjį skyrį, svarbu pabrėžti, kad naratyvumo konstravimo principai egzistuoja ne tik literatūriniame, bet ir muzikiniame kūrinyje. Tad ir postdraminio teatro muzika (ne dėl siekio priartinti muziką prie literatūros, o dėl joje egzistuojančių naratyvinių konstravimo principų) šiame darbe yra tyrinėjama naratologiniu aspektu. Pastebėta, kad tiriant PMNT pagal Genette'o naratyvinio diskurso bruožų (laikas, būdas, balsas) modelį, muzikinės naracijos tyrimą svarbu papildyti personažų charakteristikos analize, nes, atsisakius

56 Genette'o teorijoje žodis *naracija* apjungia istoriją ir pasakojimą, Greimui „labiausiai rūpi ne pasakojimo turinys (*histoire*), bet jo artikuliacijos būdas (*narration*)“ (Mažeikienė, 2010, p. 161).

literatūrinio teksto ar jo nuoseklumo (personažai literatūriniame tekste dažniausiai charakterizuojami per dialogus, monologus, aprašymuose), veikėjų vidiniai ir / ar išoriniai bruožai dažniausiai perteikiami muzikiniu lygmeniu (įvairiais muzikinės naracijos komponavimo būdais, muzikos išraiškos priemonėmis, artikuliacijos būdais ir kt.).

2. MUZIKINĖS NARACIJOS KOMPONAVIMO BŪDAI

„Mano žiūrovas sėdi ir žiūri į sceną neįprastai: jis yra apsuptas garsų, kurie varžosi dėl jo dėmesio“

(Aleksandr Bakši)

Šiame skyriuje analizuojami komponavimo būdai, kuriais PMNT kuriami muzikinės naracijos aspektai, aprašomi praktiniai pavyzdžiai kompozitorių Louiso Andriesseno, Miguelio Azguime'o, Aleksandro Bakši, Johno Cage'o, Philipo Glasso, Heinerio Goebbelso, Linos Lapelytės, Algirdo Martinaičio, Onutės Narbutaitės, Alberto Navicko, Steve'o Reicho, Rūtos Vitkauskaitės, Rufuso Wainwrighto, režisierių Vido Bareikio, Rugilės Barzdžiukaitės, Olgos Generalovos, Kama Ginkaso, Peterio Greenaway'aus, Ruedio Häusermanno, Viliaus Malinausko, Christopho Marthalerio, Sebastiano Nüblingo, Yanos Ross, Einaro Schleefo, Peterio Steino, Marijos Simonos Šimulynaitės, Jono Vaitkaus, Gintaro Varno, Loretos Vaskovos, Roberto Wilsono, kompozitoriaus-režisieriaus Michelio van der Aa ir teatro „Angelus Novus“ kūrinuose. Analizė vykdoma trimis etapais:

1. Išskiriamos dvi muzikinio komponavimo kategorijos:
 - 1) garsinių elementų komponavimas;
 - 2) teatrinių elementų muzikalizavimas;
2. Siekiant išsamios komponavimo būdų analizės, kategorijos suskaidomos į smulkesnes grupes pagal esminius priemonių požymius;
3. Aptariami naratyvinio diskurso bruožai ir jų muzikinis komponavimas (analizuojami kūriniai).

Muzikinio komponavimo samprata PMNT apibrėžia dvi skirtingas situacijas: garsų komponavimą ir teatrinių elementų muzikalizavimą (kitais tariant, negarsinių elementų komponavimą muzikiniais principais). Pirmuoju atveju muzikiniai elementai (garsai⁵⁷, muzikos išraiškos priemonės, efektai ir kt.) yra struktūriniai vienetai, tarpusavyje sąveikaujantys kompozitoriaus nustatyta tvarka (komponavimo būdais), antruoju – įvairūs teatriniai elementai ir procesai konstruojami ir organizuojami kaip muzikinio kūrinio komponentai.

⁵⁷ PMNT muzikos kūrimo kontekste muzikiniai ir nemuzikiniai garsai yra tapatūs ir lygiaverčiai. Kai pastarieji komponuojami muzikiniais principais ir yra užrašomi partitūroje – toks procesas vadinamas muzikalizavimu.

2.1. Komponavimas garsiniais elementais

Komponavimas garsiniais elementais nurodo, jog kalbama apie įvairaus pobūdžio (vokaličius, instrumentinius, elektroninius, aplinkos) garsus, dėl to neišvengiamai naudojami ir skirtingi komponavimo būdai bei taktikos. Atsižvelgus į garsą skleidžiančių šaltinių specifiškumą ir jiems būdingus komponavimo būdus, šie elementai skirstomi į dvi – verbalinę ir neverbalinio garsyno – grupes. Pirmajai priskiriami visi aktorių / muzikantų skleidžiami verbaliniai, antrajai – instrumentiniai, medijos technologijų ir aplinkos – neverbaliniai garsai. Svarbu pastebėti, kad verbalinėmis ir neverbalinėmis priemonėmis sukomponuota muzikinė medžiaga spektaklio metu gali būti pateikiama dvejopai: 1) gyvai (atlieka aktoriai ar muzikantai); 2) fonogramoje / įrašė. Taip pat šie būdai gali būti jungiami kartu.

2.1.1. Verbalinių priemonių naudojimo ypatumai

Postdraminis teatras kritikų ir tyrėjų dažnai įvardijamas kaip neliteratūrinis teatras, todėl neišvengiamai kyla klausimas, ar kūriniai, kuriuose egzistuoja verbalinis tekstas, apskritai turėtų būti priskiriami postdraminiam teatrui? Savo knygoje į tai netiesiogiai atsako Lehmannas (2010), teigdamas, kad postdraminis teatras atsisako ne verbalinio teksto, o tik jo draminių principų. Čia logosas gali būti visiškai atviras ir išskaidytas, jis neprivalo perteikti esminių spektaklio dalykų žiūrovui: teatrinis „magiškas“ ryšys su publika gali būti kuriamas per kalbą. Toks požiūris į literatūrą ir žodį bei į literatūriniame tekste glūdinčias muzikines savybes (skambumą, melodingumą ir kt.) skatina teatro kūrėjus eksperimentuoti su tekstu, ieškoti ir kurti naujus komponavimo būdus, kurių išpildymą neišvengiamai lemia *aktoriaus / dainininko balso potencialas*. Kiekvieno individo balsas, net ir neperteikdamas žodinio teksto prasmės, savo individualiomis balso savybėmis (pvz., tembru), vokaliniais įgūdžiais bei pasitelkus įvairias muzikos išraiškos priemones (registrą, tempą, ritmą, dinamiką ir kt.) gali sukurti pasakojimą. Komponuojant muzikinį pasakojimą labai svarbūs riksmas, atodūsiai, dejonės, juokas. Kadangi tekstą sudaro du komponentai – semantinė prasmė ir fonetinis / skambesio sluoksnis, tad balsas, atliekantis lingvistinio ar muzikinio kodo funkciją, dėl savo specifinių ypatybių (tembrų įvairovės, diapazono, etc.) turi būti analizuojamas kaip garsas, o ne diskursas. Tai patvirtina ir Fisher-Lichte, kurios teigimu, aktorių balsai – ypač reikšmingi, o norint tirti atlikimo garsiškumą reikia iškelti du klausimus: „1) kokios garso erdvės sukuriamos?; 2) kokie balso aspektai pabrėžiami?“ (2013, p. 201).

PMNT produkcijose neretai vengiama aktoriaus balso natūralumo, psichologizmo ir išraiškingumo, o dėmesys sutelkiamas į balso intonaciją, netradicinius kalbėjimo, dainavimo būdus, akcentus, ritmiką, aktoriaus kūną kaip muzikos instrumentą ir pan. Taip gimsta naujos teatro / teatralizuoto kūrinio muzikinės komponavimo technikos, kurios veikia spektaklio suvokimą. Svarbu pastebėti, kad atlikėjo vokalinių galimybių panaudojimas nėra vien kompozitoriaus ar režisieriaus užduotis. Muzikinės naracijos komponavimas, pasitelkus aktoriaus balsą, reikalauja režisūros, muzikos ir aktorinio meistriškumo vienovės ir būtent dėl šios priežasties toks teatras dažniausiai kuriamas ne tradicinių (dramos) teatro režisierių, o režisierių-kompozitorių / muzikantų. Atlikėjo balso potencialas itin svarbus, kai kalbėjimas ar bereikšmiai žodžiai prilyginami muzikiniams garsams (pvz., Azguime'ų „Pūdo druskos kelionės maršrute“, Wilsono ir Wainwrighto „Sonetuose“). „Pūdo druskos kelionės maršrute“ labai reikšminga muzikinės partitūros dalis – įgarsinimas ir garso efektai, tačiau lygiai taip pat svarbi aktoriaus kalbėsena, jo individualios balso savybės ir vokaliniai sugebėjimai. Kūrinyje žodis balansuoja tarp reikšmės ir garso, jis reiškiamas tiek garsiniu, tiek vizualiniu lygmeniu. Ir, kaip teigia kūrėjai⁵⁸, atlikėjo balsas čia yra jo kaip poeto-kompozitoriaus tąsa. Ryškiausiai aktoriaus balso individualumas atsiskleidžia scenose, kur jis turi kalbėti neįprastai: ištęsdamas kai kurias priebalses ar itin greitu tempu ir ritmiškai tarti semantiškai nepaaiškinamus verbalinius darinius. „Sonetuose“ aktorių balsų savitumas, tembrinės, vokalinės galimybės pasitelkiamos kuriant veikėjų charakteristiką. Kadangi kūrinyje naudojamuose poetiniuose tekstuose (Williamo Shakespeare'o sonetuose) nėra personažų aprašymo, veikėjai „prisistato“ įvairiais semantiškai neprasmingais garsais. Spektaklio kūrėjai, siekdami konfrontacijos, žiūrovams pateikia ir vieną triuką: kiekvienas aktorius, įkūnija jam priešingos lyties personažą, tačiau kalba / dainuoja savo natūraliu, neabejotinai, jo tikrąją lytį ženklinančiu, balsu.

Remiantis postdraminio teatro tyrėjais ir atliktomis kūrinių analizėmis, darbo autorė išskiria du pagrindinius verbalinių priemonių komponavimo būdus:

1. Literatūrinių tekstų denaracija
2. Kalbos muzikalizavimas

Pirmasis būdas apibrėžia situaciją, kur prasminiai, naratyvūs literatūriniai tekstai virsta garsine (literatūriškai „neprasminga“) medžiaga. Ir nors muzikalizuojant kalbą taip pat dažnai dingsta semantinė prasmė (ir dėl to ją būtų galima įvardinti literatūrinių tekstų denaracijos

58 Interneto prieiga: http://www.azguime.net/Miguel_Azguime_eng/salt_itinerary.html

atšaka), vis dėlto, tiriant kalbos muzikalizavimo taktikas šiame darbe, akcentuojamas ne verbalinio teksto semantikos dingimas, o išgaunamos / sukuriamos naujos prasmės.

1. Literatūrinių tekstų denaracija

Idėjos, sufleruojančios konkrečių komponavimo būdų pasirinkimą, dažnai glūdi jau pačiame tekste, nes būtent kalbos stilius neretai diktuoja temą, veikėjus, jų charakterius, etc. Anot Paulo C. Castagno, „dramaturgas yra atviras kalbai pačia plačiausia prasme, ar ji būtų užkoduota specifiniu žanru, rasta kitame tekste, pagrįsta istoriškai arba sukurta lingvistinių impulsų, kurie išlaisvina slengą, neįprastą sintaksę, barbarizmus, diskursus ir t. t. „Rašydamas per kitus“ (dažnai daugialypius) balsus, dramaturgas išlieka kūrybinga ir diriguojančia jėga, esančia už teksto“ (2012, p. 10). Postdraminiame teatre, kuriame semantinė žodžio prasmė keičia savo funkciją ir reikšmę, kalbos unikalumas ir jos stilius gali veikti kaip esminė muzikinio komponavimo priemonė.

Žvelgiant istoriškai, tiek retorikos mokslas, tiek tradicinis teatras vadovaujasi požiūriu, kad kalbantysis turi panaudoti savo balsą taip, kad perduotų klausytojui tekste esančią informaciją, prasmę (komunikacijos procesas). Aktorius turi „pirma, pabrėžti sintaksinį to, kas sakoma, skaidymą, antra, išryškinti ir pabrėžti turimą omenyje reikšmę, trečia, sustiprinti sakomo teksto poveikį klausytojams“ (Fischer-Lichte, 2013, p. 207), o jo balso uždavinys – „padaryti, kad klausytojas lengviau suprastų tariamus žodžius“ (ten pat). Natūralizmo laikais, anot Fischer-Lichte, balso ir teksto santykių įvyko permainos, t. y. kalbėjimo intonacija, akcentai, garso aukštis ir stiprumas galėjo nederėti su tariamais žodžiais. O jau nuo nuo 7-ojo dešimtmečio performanso menas ir teatras aktyviai bandė atskirti balsą ir kalbą (pvz., Spaldingas Gray'us, Laurie Anderson, Davidas Mossas ir kt. kūrė muzikinius performansus, kuriuose eksperimentuodavo su balsu ieškodami akimirkos, kai raiški artikuliacija virsta riksmu, juoku, dejavimu, etc. Pasitelkdami medijas, jie modifikuodavo balso ypatybes, kol jis liaudavosi „ženklinės lytį, amžių, etninę priklausomybę ir t. t.“ (p. 210). Dunbaro teigimu, kai postdraminiame teatre siekiama atskirti žodį nuo jo prasmės ir keliamų asociacijų, kalbėsena, tartis įgija svarbią prasmę, o intonacijos pagalba galima keisti kryptį tarp melodramos ir natūralizmo, fonetines tarties ir prasminio conceptualizmo ir pan. (pagal Kendrick; Roesner, 2011). Čia galima paminėti Wilsono darbus, kuriuos tikslu įvardinti ryškiais balso nuo kalbos atskyrimą iliustruojančiais pavyzdžiais. Jo kūryboje pasitelkiami tiek lingvistiniai, tiek paralingvistiniai balso požymiai, tačiau ne reikšmių ar turinio aiškinimui. Pvz., operoje „Karalienės Viktorijos laiškas“ (*A Letter For Queen Victoria*, 1974) Wilsonas kartu su Knowlesu (tuo metu paaugliu, kuriam buvo diagnozuotas autizmas) kūrinyje atlieka

bereikšmių žodžių numerį, tuo tarpu aktoriai, vilkėdami Viktorijos epochos stiliaus rūbus, kalba frazėmis, kurios primena kasdienių, įprastų pokalbių ištraukas, tačiau tarpusavyje nekuria jokio nuoseklaus naratyvo. Nors dauguma žodžių (išskyrus antrakto sceną) – prasminiai, tačiau simultaninis ir nenuoseklus jų naudojimas – veikia beprasmiškai literatūriniu lygmeniu.

Įsigalėjusį platesnį literatūrinio teksto diskursą reikia traktuoti ir analizuoti kaip ritminį, melodinį, erdvinį ir garsinį fenomeną, nešantį / kuriantį / teigiantį naują prasmę, kitaip tariant, jį reikia suvokti kaip muzikinį garsą. Pasak Dunbaro, melodinis įsivaizdavimas ir emocinis suvokimas ne visuomet gali būti tapatūs (Kendrick; Roesner, 2011). Autorius savo teiginį patvirtina remdamasis asmenine vaidybos patirtimi spektaklyje „Karvės grįžta namo“ (*The Cows Come Home*, 2009). Straipsnyje „Melodinės intencijos: kalbamasis tekstas postdraminiame šokio teatre“ (*Melodic Intentions: Speaking Text in Postdramatic Dance Theatre*, 2011) jis rašo, kad tekstą atlikimo metu suvokė kaip muzikinį darinį su jam būdingu tembru, ritmu, aukščiais, kadencija ir tempu. Autoriaus pastebėjimai pateikiami 3 lentelėje⁵⁹.

3 lentelė. Sakinio melodiškumo variacijos ir išgaunami afektai

Melodinis ketinimas	Dramatinis afektas
Aukštis: „ Let me say before I go any further, that I forgive nobody ⁶⁰ “	Tekstą pradėjus kalbėti viršutiniame balso registre – kuriama įtampa, melodramatinis įspūdis
Tembras: mikrofonas su <i>reverb</i> o efektu	Skamba vaiduokliškas balsas, kuris tarsi atskirtas nuo kūno
Kadencija: „Let me say before I go any further, that I forgive nobody “	<i>Diminuendo</i> frazės gale skamba susitaikančiai
Periodiška frazuotė: „Let me say / before I go any further / that I forgive nobody“	Nenatūrali frazuotė suteikia skaitomo, o ne sakomo teksto įspūdį
Ritmiškai / skiemenuojant: „Let-me-say-be-fore-I-go-an-y-fur-ther-that-I-for-give-no-bo-dy“	Skiemenuojant sukuriamas roboto, o ne žmogaus balso kalbėjimo įspūdis

Šaltinis: Kendrick; Roesner (2011, p. 167)

Remiantis lentele, pastebėta, kad priklausomai nuo sakinio intonacijos, akcentuojamų žodžių, kintančio tembro (kurį galima keisti ne tik balsu, bet ir įgarsinimu), loginių ir nelogiškų pauzių, sakinyje įgyja naujas prasmes, t. y. išgaunami skirtingi afektai. Galima

⁵⁹ Į lietuvių kalbą vertė darbo autorė.

⁶⁰ Sakinyje paimtas iš Samuelio Becketto romano „Malonas miršta“ (*Malone meurt*, 1952).

daryti išvadą, kad literatūrinis naratyvas gali virsti visiškai kitokiu pasakojimu jam suteikus muzikinį pavidalą.

Jei žodinis tekstas suvokiamas kaip muzikinis garsas, tuomet ir kalbėjimo aktą galima traktuoti kaip veiksmą, kurį reikia tirti kaip muzikinį reiškinį. Atsisakius sampratos, kad žodis priklauso kalbančiajam ar yra jo kūno dalis, jis virsta garsiniu objektu. Vienas ryškesnių ši teiginį iliustruojančių pavyzdžių – 22 valandas trunkantis teatro „Angelus Novus“ skaitymo performansas „Skaityti Homerą“ (*Homer Lesen*, 1986), kur dėl ilgos renginio trukmės klausytojas garsus suvokia kaip atskirą pasaulį, o ne kaip skaitančiųjų perduodamą informaciją. Apie šio performanso unikalumą kalba ir Fischer-Lichte, teigdama, kad „klausytojų dėmesį prikaustė specifinis kiekvieno skaitovo balso medžiagiškumas [...], kaip tik balsų kaita išryškino kiekvieno balso ypatumą, taigi kiekvienas jų darė ir betarpišką poveikį, t. y. nepriklausomą nuo to, ką balsas kalbėjo“ (2013, p. 32). Svarbu pastebėti, kad vokaliniuose kūriniuose, o ypač operose, kuriose atsisakoma rečitatyvo, literatūrinio teksto prasmė suvokiama fragmentiškai, nes solistui, atliekančiam partiją aukštame registre, aiškiai artikuliuoti – sunku, todėl ir žodžiai – sunkiai suprantami. Panašiai atsitinka ir pasitelkus itin greitą dainavimo ar kalbėjimo tempą (pvz., Vitkauskaitės operoje „Skylė“, Martos ir Sienų partijose).

Vadovaujantis Markee Rambo-Hoodo (2010) požiūriu, kad postdraminis teatras funkcionuoja kaip muzika, neišvengiamai atsiribojama nuo logocentrizmo, t. y., atsisakoma nuostatos, jog literatūrinis tekstas yra pagrindinis teatrinio kūrinio struktūros, naratyvo ar jausmų kūrėjas, ir muzikinio komponavimo medžiaga pasirenkama tai, kas lieka už teksto prasmės. Lehmannas apskritai siūlo praplėsti literatūrinio teksto sampratą, nes įprastinis teksto suvokimas tokiam teatre yra per siauras ir turi būti suprantamas kitaip. Čia pravartu pateikti pavyzdį – Reicho vaizdo dokumentinę operą „Trys pasakos“⁶¹ (*Three Tales*, 1997). Trečiosios šio kūrinio dalies „Dolly“ verbalinį tekstą sudaro kalbamojo teksto fragmentai apie technologijas ir avies klonavimą iš dokumentinio (filmuoto) interviu. Tarpusavyje nesusiję sakiniai įpinti į muzikinį kontekstą (partitūrą) tampa labiau muzikine, o ne verbaliai pasakojamos istorijos, dalimi.

Taigi vėl grįžtama prie esminio momento, kad literatūrinis tekstas, naudojant atitinkamus komponavimo būdus, spektakliuose gali būti pasitelkiamas ne dėl semantinio konteksto ar naratyvo, o muzikinės medžiagos ir muzikinės naracijos kūrimo tikslais. Atsisakius semantinio konteksto, pirmenybė suteikiama muzikalumui, todėl literatūrinis tekstas gali būti komponuojamas muzikiniais principais, o nagrinėjamas kaip medžiaga,

61 Opera sukurta kartu su menininke Beryl Korot.

kurianti naujas (muzikines) prasmes.

2. Kalbos muzikalizavimas

Čia kalbama apie visišką kalbos išlaisvinimą, pagrindinį dėmesį skiriant skambesiui, o ne prasmei. Kalbos muzikalizavimui itin didelę reikšmę turi akustinės kalbėjimo charakteristikos, ritminiai aspektai. Ritminį muzikalizavimo aspektą labai gerai atspindi Schleefo „Sportinė pjesė“ (*Ein Sportstück*, 1998), kur į ritminius numerius „suorkestruotas“ Elfriede'o Jelineko tekstas. Pasitelkus kalbos muzikalizavimą šiame spektaklyje beveik nelieta dramatinės informacijos ir charakterių, tačiau kiekviena scena kuria unikalius santykius tarp penkiasdešimties žmonių choro ir kelių pagrindinių veikėjų, išdėstytų erdvėje pagal akustines jų kalbėjimo charakteristikas, ritminius kūrimo bei daiktų judesius (Roesner, 2008)

Atlikus tyrimui aktualios literatūros ir pasirinktų kūrinių analizę bei remiantis asmenine kūrybinio darbo patirtimi, autorė išskiria ir įvardina penkias pagrindines kalbos muzikalizavimo taktikas:

- 1) daugiakalbystės principas;
- 2) simultaninis kalbėjimas / dainavimas;
- 3) tempinė deverbilizacija;
- 4) beprasmių verbaliniai dariniai;
- 5) dainuojamasis kalbėjimas / kalbinis dainavimas.

Pastebėta, kad vienu metu naudojant kelias kalbos muzikalizavimo taktikas (gyvo atlikimo metu ar įrašė) sukuriama ryškesni naracijos aspektai (pvz., komponuojant beprasmių verbaliniais dariniais, įtampa ar kulminacija dažniausiai kuriama pasitelkus tempinę deverbilizaciją). Tačiau, pasitelkus didesnę komponavimo būdų skaičių, rizikuojama prarasti literatūrinio teksto prasmę, nes klausytojas girdi tik garsinį darinį. Nors tokiu atveju prasmė suvokiama fragmentiškai arba nesuvokiama visiškai, taip sukurama nauja, verbaliniam tekstui nepavaldi, muzikinė naracija, kuriai reikia daugiau žiūrovo vaizduotės ir interpretacinių gebėjimų. Žemiau aprašomi ryškesni komponavimo būdų panaudojimo pavyzdžiai, o Priede Nr. 2. pateikiamos autorės siūlomos komponavimo idėjos, schemas ir patarimai bei praktika paremtų procesų aprašymai.

1) Daugiakalbystės principas – tai skirtingų kalbų naudojimas vieno spektaklio metu. Pasak Varopoulou, negimtoji kalba postdraminiame teatre yra traktuojama ne kaip prasminės mintys ar kuriama veiksmo fabula, o kaip muzikinis lobis ir naujos garsų kombinacijos. Panašiai teigia ir Lehmannas, daugiakalbystės naudojimą įvardindamas vienareikšmiškai muzikiniu, o ne draminiu aspektu (Lehmann, 2010). Daugiakalbystės principo pavyzdžių atliekant šį tyrimą pastebėta nemažai, žemiau aptariamos situacijos iš Steino „Orestėjos“ (*Oresteia*, 1980), Wilsono ir Waitso „Juodojo raitelio“ (*Black Rider*, 1990), Goebbelso „Romos šunų“ (*Roman Dogs*, 1995) ir Narbutaitės „Korneto“ (2014).

„Orestėjoje“ vokiškai murmančiame vyriškų balsų chore beveik neįmanoma atpažinti kalbos: „iš įvairių taškų veržėsi skirtingų balsų vis kitaip intonuojamos choro frazės“ (Fischer-Lichte, 2013, p. 211), o atsiradus graikiškam žodžiui, svetimos kalbos skambesys veikia kontrastuojančiai su vokiška „mantra“. „Juodajame raitelyje“ aktorių dialogai vyksta dviejų kalbų mozaikos principu – kalbantieji tekstai išsakomi anglų ir vokiečių kalbomis, o dainos, nors spektaklis orientuotas į vokiškai kalbančią auditoriją, – atliekamos angliškai. Šiame spektaklyje naudojamas draminis tekstas, tačiau dėl nuolatinės kalbų kaitos jis praranda daugybę reikšmių ir pavirsta labiau muzikine, o ne dramine išraiška (Rambo-Hood, 2010). „Romos šunyse“ garsinis-muzikinis koliažas dėliojamas iš spiričiuelio, vokiškų (Heinerio Müllerio), angliškų (Williamo Faulknerio) tekstų ir prancūziškai deklamuojamų (Pierre'o Corneille'o) aleksandrinų: pastarosios yra labiau dainuojamos, todėl darosi labiau panašios į mikčiojimą. „Kornete“ dainuojama lietuviškai, vokiškai, prancūziškai ir itališkai. Operos kompozitorės teigimu, ji konkretų tekstą ir jo kiekį ji rinkosi taip, kad jis „neardytų pagal muzikos „įgeidžius“ formuojamos teatrinės plastikos ir tėkmės“ (Gedgaudas, 2014): tam pasitelkiama kalbų įvairovė, dėl kurios dėka ir gimsta nauja fonetika. Anot Narbutaitės, toks daugiakalbystės principo naudojimas tikrai nėra įprastas Lietuvos operos teatro lankytojams, kurie pratę prie nuoseklios operinės pasakojimo formos. Klausytojai, kurie tikisi šios operos siužetą suvokti taip pat kaip pvz., Richardo Wagnerio operų siužetines linijas, deja, nusivils, nes tokiems kūriniams, reikalinga kitokia kūrinio interpretacija (ten pat).

2) Simultaninis kalbėjimas / dainavimas. Šio komponavimo principo užuomazgos spėjama glūdi *dadaistų* poezijos skaitymuose, nes jau 6-ojo dešimtmečio pradžioje vykusiuose tradiciniuose skaitymuose buvo galima išvysti performatyvių atlikimų (pvz., keli skaitovai kalba vienu metu, skaitydami spjaudosi, keičia veido mimikas), kuriuose išgaunamas skambesys tarsi svarbesnis už teksto prasmę. Simultaniškumas pastebimas ir Cage'o kūrinuose „Riaumojimo oratorija: Airiškas cirkas pagal *Finegano budynes*“

(*Roaratorio: an Irish circus on Finnegans Wake*, 1979) bei „Europeros 1 & 2“. Pastarajame kiekvienas orkestro muzikantas ir 19 dainininkų atlieka ištraukas iš skirtingų operų, t. y. groja (dainuoja) savo partiją nepriklausomai nuo kitų. Simultaninio komponavimo rezultatas – klausytojas „apkraunamas“ tiek, kad teksto prasmė tampa nesuvokiama: vyrauja tik chaosas ir triukšmas. Didelį garsinį chaosą, net jei scenoje veikia vienas aktorius, galima sukurti iš anksto paruoštuose garso takeliuose, vienas tokių pavyzdžių – Azguime'ų „Pūdo druskos kelionės maršruto“ „kalbančių akių“ vaizdo projekcijos scena. Iš anksto įrašyti, skirtingai tariami, repetityviškai kartojami skiemenys ir žodžiai čia sukomponuoti ne lineariai, o vertikalčiai ir nesinchroniškai. Nors atpažįstamas balso tembras ir „išduoda“, kad įrašuose naudojamas vieno (scenoje veikiančio) aktoriaus balsas, tačiau simultaniškas komponavimas sukuria masiškumo įspūdį. Palaipsniui greitėjantis ir garsėjantis akių kalbėjimas aktorių paveikia erzinančiai ir išprovokuoja riksmu nutraukti šį įsivyravusį chaosą.

Tikslingai, siekdama perteikti begalinio žmogaus minčių begalinio srauto įspūdį, simultaninio kalbėjimo ir dainavimo principą (elektronikoje ir atlikėjų partijose) operoje „Skylė“ pritaiko Vitkauskaitė. Aktoriai-muzikantai, įprasminantys Sienų personažus, kalba ir ant nurodyto garso dainuoja skirtingus tekstus, o juos papildo fonogramoje skambantys balsai (Pav. Nr. 2.). Nors kiekvienas personažas atlieka skirtingu tekstu paremtą vokalinę partiją, dėl simultaninio jų skambėjimo sunku identifikuoti kiekvieno veikėjo balsą ir suvokti jo sakomą / dainuojamą tekstą, tad klausytojas girdi vieną sonorinę „debesį“. Simultaniškai kalbantys ir dainuojantys veikėjai šios operos kontekste sukuria žmogaus begalinio minčių srauto įspūdį. Kompozitoriui operos libretas nėra pasakojimo kūrėjas (pasirinktos tik ištraukos, tad klausant vokalių numerių ne visuomet pavyksta suvokti žodžių prasmę), o literatūrinį tekstą ji naudoja kaip muzikos komponavimo priemonę.

173

Siena I: *tyliai burbėti patogiam registre, greitai*
Tu pažūrėk į mane, tarsi į veidrodį
brūžinti per švitrinį popierių,
labai greitai, vidutiniškai garsiai
neritmiškai
 (S.I: perc.)

Siena II: *tyliai burbėti patogiam registre, greitai*
Kad mūsų amžius, feminizmas ir
abstrakcijos iš proto veda
brūžinti per švitrinį popierių,
labai greitai, vidutiniškai garsiai
neritmiškai
 (S.II: perc.)

Siena III: *tyliai burbėti patogiam registre, greitai*
Ir kam tau tokia egzistencija,
tarsi verslo planas?
brūžinti per švitrinį popierių,
labai greitai, vidutiniškai garsiai
neritmiškai
 (S.III: perc.)

Siena IV: *tyliai burbėti patogiam registre, greitai*
Lyg nieko ir nestinga, bet vistiek nesi
brūžinti per švitrinį popierių,
labai greitai, vidutiniškai garsiai
neritmiškai
 (S.IV: perc.)

Siena V: *tyliai burbėti patogiam registre, greitai*
Kai viską sukrantai, gal ir kitaip atrodo
brūžinti per švitrinį popierių,
labai greitai, vidutiniškai garsiai
neritmiškai
 (S.V: perc.)

Siena VI: *tyliai burbėti patogiam registre, greitai*
Tu pažūrėk į mane, tarsi į veidrodį
brūžinti per švitrinį popierių,
labai greitai, vidutiniškai garsiai
neritmiškai
 (S.VI: perc.)

Paveikslas Nr. 2. Simultaninis kalbėjimas Rūtos Vitkauskaitės operoje „Skylė“, 173-176 taktai

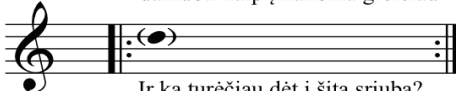
3) Tempinė deverbilizacija. Muzikalizuojant kalbą taip pat svarbu kryptingai pasirinkti dainavimo-kalbėjimo greitį. Nenatūralus kalbėjimo tempas (pvz., labai lėtas /gretas ar tam tikrų elementų (pauzių, garsų, triukšmų) įterpimas tarp skiemenų ar žodžių) nutolina klausytoją nuo prasmės ieškojimo, nes tokia medžiaga suvokiama ne kaip komunikacijos priemonė, o kaip būseną ar atmosferą. Atlikimo greitis neabejotinai priklauso nuo aktoriaus / dainininko balso potencialo (varijuoti tempu patogų komponuojant jau įrašytus balsus). Siekiant sukurti chaotiškumą, isteriškumą, triukšmą ar kt. įspūdį, partitūroje atlikėjui dažniausiai pateikiamos įvairios nuorodos, pvz., *kalbėti nepertraukiamai* (t. y. nedaryti loginių kirčių sakinyje, akcentų, kvėpavimų, intonacijų), *kalbėti labai greitai* ir pan.

Įdomus tempinės deverbilizacijos pavyzdys pastebėtas veikėjos Martos partijoje Vitkauskaitės operoje „Skylė“. Čia be jau minėto simultaninio kalbėjimo ir dainavimo taip pat naudojamas ir maksimalus aktoriaus-muzikanto kalbėjimo (dainavimo) greitis. Marta⁶² solo numeryje turi dvi verbalines frazes („ir ką turėčiau dėti į šitą sriubą“, „reikėtų gal kur nors

62 Martos vaidmenį (ši opera buvo pastatyta tris kartus) atliko šio darbo autorė. Remiantis asmenine patirtimi, partijos sukūrimas pasitelkiant greitą tempą, labai taikliai sukūrė personažo paveikslą. Svarbu pastebėti, kad atliekant šią operą (konkrečiai Martos partiją), svarbiausia buvo ne operinio vokalo „demonstravimas“, o kuo didesnės asmeninės galimybės eksperimentuojant balsu. Čia taip pat svarbus ir tam tikros baimės atsisakymas, nes, atliekant tokią muziką, solistas turi suvokti, jog negalės pademonstruoti „gražiosios savo balso pusės“ (operinio *vibrato* ir pan.).

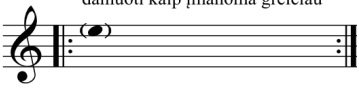
nueiti papietauti“), kurias, pagal partitūroje esančią nuorodą, reikia kartoti labai greitai daug kartų (Pav. Nr. 3.). Nors dainuojant maksimaliu greičiu prarandama literatūrinio teksto semantika, taip charakterizuojama veikėja: kuriamas isteriškos, choleriškos, skubančios asmenybės įspūdis. Greitas kalbėjimo tempas naudojamas ir Sienų personažų vokalinėje linijoje (Pav. Nr. 4.). Čia, lyginant su Martos partija, dar labiau išnyksta literatūrinio teksto prasmė, nes penki aktoriai-muzikantai vienaikiškai kalba skirtingą tekstą aukščiausiam registre (pagal individualias galimybes) ir greičiausiu tempu.

dainuoti kaip įmanoma greičiau



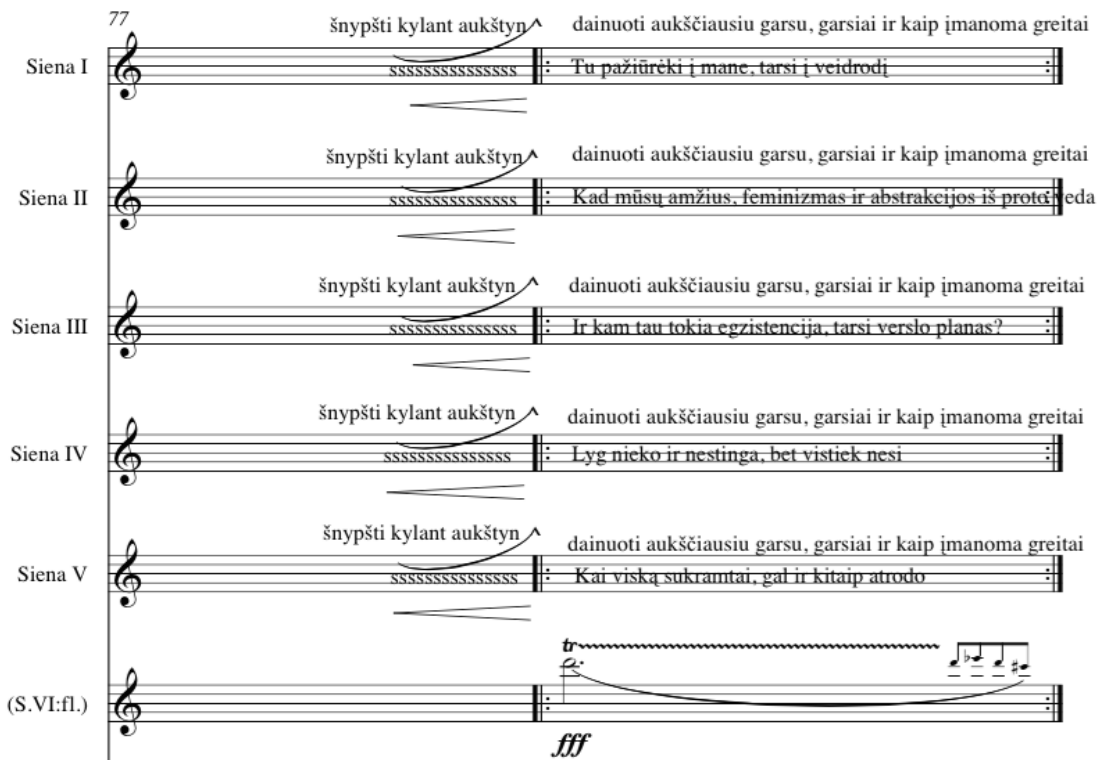
Ir ką turėčiau dėt į šitą sriubą?

dainuoti kaip įmanoma greičiau



Reikėtų gal kur nors nueiti papietauti?

Paveikslas Nr. 3. Dainavimas greitu tempu Rūtos Vitkauskaitės operoje „Skylė“, 79 ir 88 taktai



77

Sienas I: šnypšti kylant aukštyn ↑ dainuoti aukščiausiu garsu, garsiai ir kaip įmanoma greitai
: Tu pažiūrėki į mane, tarsi į veidrodį :

Sienas II: šnypšti kylant aukštyn ↑ dainuoti aukščiausiu garsu, garsiai ir kaip įmanoma greitai
: Kad mūsų amžius, feminizmas ir abstrakcijos išprotėdė :

Sienas III: šnypšti kylant aukštyn ↑ dainuoti aukščiausiu garsu, garsiai ir kaip įmanoma greitai
: Ir kam tau tokia egzistencija, tarsi verslo planas? :

Sienas IV: šnypšti kylant aukštyn ↑ dainuoti aukščiausiu garsu, garsiai ir kaip įmanoma greitai
: Lyg nieko ir nestinga, bet vistiek nesi :

Sienas V: šnypšti kylant aukštyn ↑ dainuoti aukščiausiu garsu, garsiai ir kaip įmanoma greitai
: Kai viską sukramtai, gal ir kitaip atrodo :

(S.VI:fl.) trill, fff

Paveikslas Nr. 4. Kalbėjimas greitu tempu Rūtos Vitkauskaitės operoje „Skylė“, 77-78 taktai

Siekiant sukurti labai ryškius ir atpažįstamus paveikslus (pvz., chaoso ar beprotybės įspūdį), kartu su tempinėmis variacijomis neretai papildomai pasitelkiami ir kiti parametrai (pvz., registrų kaita) ar komponavimo būdai (simultaninis kalbėjimas, beprasmiai verbaliniai dariniai ir kt.).

4) Beprasniai verbaliniai dariniai. Tai įvairiausi (balsu atliekami) fonetiniai dariniai: nuo pavienių garsų, kurie gali veikti kaip akcentai, iki beprasmių (verbaliniu lygmeniu) kalbos, kuria sukuriamos naujos, kartais net reikšmingesnės, prasmės. Vienas iš minėtų pavyzdžių, kai muzikalizuota beprasmė kalbėsena pasakojimą perteikia paveikiau už verbalinį tekstą – Marthalerio spektaklis, sukurtas 50-osioms Antrojo pasaulinio karo pabaigos metinėms, „Nulinė valanda arba serviravimo metas“ (*Stunde Null oder die Kunst des Servierens*, 1995). Aktorius pradeda kalbą, sudarytą iš sąjungininkų dekretų tekstų (anglų, prancūzų, rusų ir vokiečių kalbomis) ir Kurto Schwitterso garso poezijos. Nuobodį ilga kalba ilgainiui tampa beprasmė, primena kliedesius ir vokalius garsus. Šis kalbamojo teksto virsmas beprasmiu (verbaliniu lygmeniu), kuria naują, prasmingesnę situacijos turinį. Kartu įvyksta perėjimas nuo biurokratinio žargono (prasmingų žodžių) į beprasmius (verbaliai) vokalius garsus, sukuriančius vokalinį karo garsovaizdą (skiemenys panašėja į sunkvežimių, ginklų, bombų, radijo trukdžių garsus). Taigi tuščių žodžių virsmas atpažįstamais garsais ne tik emociškai stipriau veikia žiūrovus, bet ir naujai įprasmina karo siaubų atmintį (Roesner, 2008).

Kitaip beprasmę verbaliką naudoja Azguime'ai „Pūdo druskos kelionės maršrute“. Aktoriaus ir jo veido interaktyvios projekcijos (reaguojančios į garso dažnių pasikeitimą) scenoje vaizdą suponuoja beprasmius garsus tariančio balso dinamika. Veidas (projekcijoje) reaguoja (juda, keičia formą) į sakomo teksto garsumą: esant dideliu garso dažniui – projekcija virsta chaotišku, beformiu objektu, o tyloje (pauzių metu) – grįžta į pradinę padėtį. Kita beprasniais verbaliniais dariniais sukomponuota scena atliekama prie balto ekrano su raidėmis. Aktorius, tardamas ir rotuodamas garsus, kuria semantiškai neprasmingus žodžius ir jų derinius. Ši scena – tai muzikinis kūrinys, kuriame muzikinių garsų funkciją atlieka žodžių ir raidžių deriniai. Kontrastinga šios dalies forma, kuriai būdingos pasikartojančių struktūrų konstrukcijos, kuriama skirtingo ritmo epizodais, o kulminacija išgaunama itin greitu tempu. Harmonijos pokyčius kuria balso dubliavimas įrašė, o įvairūs vokaliniai akcentai ir fonetinių garsų pokyčiai (nuo švelnių iki aštrių garsų) atlieka instrumentuotės funkciją.

Wilsonas savo darbuose, vengdamas istorijos pasakojimo įspūdžio, taip pat naudoja beprasmę verbaliką. Pagrindinė „Karalienės Viktorijos laiško“ veikėja – suyranti į „garsines nuolaužas“ kalba. Tokią ženkliai platesnę kalbos sampratą lėmė Wilsono bendradarbiavimas su poetu autistu Knowlesu. Pastarasis, remdamasis sava logika, tarė žodžius ir jungė juos į įvairias grandines, atitolusias nuo reikšmių ir sintaksės. Jo savita žodžių „pulverizacija“ tapo labai reikšminga šiame žodiniame-akustiniame numeryje. Antrakte draminę įtampą kuria

klyksmą keičiantis fonetinių garsų chaosas (tariamų tarpusavyje jokio semantinio ryšio nekuriančios įvairios raidės), kurį nutraukia raiškiai ištartas žodis *šokoladas* (angl. *chocolate*) (Holmberg, 1996). Beprasmiškas verbalika naudojama ir kitame režisieriaus darbe – „Sonetai“, kuriame aktoriai savo personažų paveikslus kuria atlikdami įvairius semantiškai nesuprantamus fonetinius darinius (krizena, niurzga, „burbuliuoja“, šūkčioja, murma).

Dar vienas pavyzdys Vitkauskaitės ir režisieriaus Vido Bareikio muzikos, teatro ir vaizdo spektaklis „Įstabusis ir graudusis Planas B“ (2013). Čia visi kalbantieji ir dainuojantieji epizodai atliekami „*abrakadabra (arba paukščių) kalba*“⁶³. Semantiškai beprasmiškas kalbėjimas šiuo atveju nėra vienintelis informacijos perteikimo šaltinis: naratyvą padeda kurti vizualumas, judėjimas ir gestai bei muzikantų ansamblio atliekama muzika. Tokios unikalios kalbos pasirinkimą spėja sąlygoję šie veiksniai: spektaklis buvo sukurtas be dramatinio pagrindo (remiantis Herlufo Bidstrupo karikatūrose užfiksuotomis situacijomis, kurios neabejotinai turėjo įtakos ir humoristiniam spektaklio aspektui); režisieriaus siekis ieškoti improvizacinio rakto, perteikiant dailininko nupieštas kasdienes situacijas⁶⁴; spektaklyje vaidino labai jauni aktoriai (tuometiniai Lietuvos muzikos ir teatro akademijos II kurso vaidybos studentai). Kūrėjai, siekdami būti tikri, kad spektaklio (ar paskutinės dainos) žinutė tikrai pasieks publiką, „gražina žiūrovą iš *abrakadabra* šalies“, o „subtitruose“ (dideli kartono lakštai, kuriuose ranka užrašytos frazės lietuvių kalba) pateikia „vertimą“ iš nesuprantamos kalbos: „gyvenime visi padarome klaidų“, „bet svarbu laiku jas suprasti“, „aš supratau savo klaidas ir išvykau į dvasinę kelionę Afrikoje“, „ten sutikau šią benamių vaikučių grupę“, „jų tėvai dingo džunglėse ir dabar jiems reikia jūsų pagalbos“, „paaukokite bent kelis pinigus laimingoms vaikučių Kalėdos“, „ačiū!“ (kalba netaisyta). Toks kūrėjų sprendimas – muzikalizuotos kalbos (beprasmių, tačiau savitą naratyvą kuriančių, verbalinių darinių) „iškodavimas“ į literatūrinį lygmenį – apriboja matomo ir girdimo kūrinio apdorojimo laisvę, t. y. nereikalauja daug klausytojo-žiūrovo interpretacinių gebėjimų ir sustabdo viso spektaklio metu trukusį intensyvų jo vaizduotės procesą.

5) Dainuojamasis kalbėjimas ir kalbinis dainavimas. Tai dainuojamųjų garsų papildymas kalbamuoju tekstu ir / arba atvirkščiai. Kadangi PMNT naudojami ne tik įprasti rečitatyvo ar *sprechgesang* (liet. *kalba-dainavimas*) dainavimo-kalbėjimo būdai, bet čia taip pat susiformuoja daug naujų šių tradicijų apraiškų, siekiant apibrėžti įvairias dainavimą ir

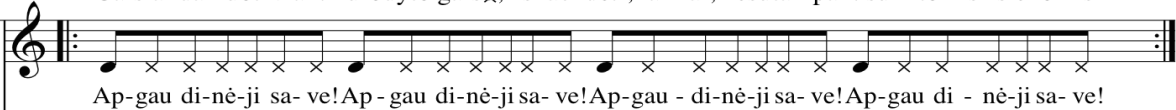
63 Tai neegzistuojanti kalba (dažnai su skambesio aliuzija į kokią nors esamą kalbą), kuri pasitelkiama kaip pratimas, skirtas lavinti aktorinį meistriškumą. Aktoriaus tariami fonetiniai garsai – nesuprantami, tačiau pats kalbėjimas atitinka lietuvių kalbą (sakinių struktūra, žodžių skaičiai sakinyje, semantinė prasmė, loginės pauzės).

64 Remiantis projekto organizatorių pateikta informacija. Interneto prieiga: <http://www.noa.lt/index.php?page=opera-2>

kalbėjimą apjungiančias vokales technikas buvo pasirinktas *dainuojamojo kalbėjimo ir kalbinio dainavimo* terminas. Nauji dainavimo ir kalbos jungimo sprendimai reikalauja specialaus užrašymo ir paaiškinimų (trečiajame skyriuje pateikiami darbo autorės praktikoje naudojamos technikos ir jų žymėjimai). Partitūroje svarbu pažymėti, kiek ir kokių dainavimo ir kalbėjimo variantų (pvz., *dainuoti pilnu garsu, dainuoti pusbalsiu, kalbėti pilnu garsu*, etc.) naudojama kūrinyje, kaip kiekvienas jų žymimas. Autorė išskiria dvi dainavimo-kalbėjimo technikas: a) staigią, kai kalbamąjį skiemenį (žodį) pakeičia dainuojamasis (ar atvirkščiai) ir b) nuoseklia, kur kalbėjimas laipsniškai virsta dainavimu (ar atvirkščiai). Remiantis pokyčių greičiais, šiems komponavimo būdams pritaikomi ir atitinkami terminai: *kalbėjimo ir dainavimo hoketas* (staigūs pokyčiai) bei *vokalinis takumas* (nuoseklūs pokyčiai). Komponuojant hoketo principu, kalbamųjų ir dainuojamųjų elementų santykis (frazėje ar kūrinyje) gali būti įvairus, sukomponuotas pagal iš anksto paruoštas / sukurtas (autorės įvardintas) formules: 1) prognozuojamą (pvz., pirmas skiemuo dainuojamas, antras kalbamas, trečias vėl dainuojamas ir t. t.); 2) progresinę (pvz., 1 – dainuojamas, 2 – kalbamas, 3 ir 4 – dainuojami, 5 – kalbamas, 6-8 dainuojami ir t. t.); 3) atsitiktinę (nepastebimi jokie kaitos dėsniumai). Svarbu atkreipti dėmesį, kad dainavimo ir kalbėjimo hoketas solistams neretai sukelia intonavimo problemų, ypač kai dainuojamųjų skiemenų natų aukščiai keičiasi, nėra konkrečios tonacijos ar dermės.

Kūriniuose, kurie analizuojami šiame darbe, pastebėti keli dainuojamojo kalbėjimo ir kalbinio dainavimo atvejai. Vitkauskaitės operoje „Skylė“ naudojama prognozuojama (dainuojamoji nata yra kiekvienos pasikartojančios frazės „*Apgaudinėji save!*“ pirmasis skiemuo, žr. Pav. Nr. 5.) ir atsitiktinė (Pav. Nr. 6.) dainavimo ir kalbėjimo hoketo formulės. Šiuose pavyzdžiuose išvengta intonavimo problemų, nes remiantis partitūroje pateikta nuoroda („*dainuoti bet kokiame aukštyje*“), dainuojamųjų natų aukščiai kompozitoriui nėra svarbūs. Vokalinį gradientą galima įžvelgti vienoje iš Azguime'ų „Pūdo druskos kelionės maršruto“ scenų, kur aktorius sėdi prie stalo rankoje laikydamas lazdelę su bumbulu. Kalbėdamas jis ištęsia kai kurias priebalses, lyg muzikinius garsus išdainuoja balses, o lazdele, tarsi muzikiniu instrumentu, braukdamas per stalą, išgauna muzikinį toną.

42 Garsiai dainuoti ♪ ant nurodyto garsų, šnabždėti, ramiai, nesutampant su kitomis "sienomis"



Ap-gau di-nė-ji sa- ve! Ap-gau di-nė-ji sa- ve! Ap-gau - di-nė-ji sa- ve! Ap-gau di - nė-ji sa- ve!

Paveikslas Nr. 5. **Kalbėjimo ir dainavimo hoketas, prognozuojama formulė Rūtos Vitkauskaitės operoje „Skylė“, 42 taktas**



Paveikslas Nr. 6. **Kalbėjimo ir dainavimo hoketas, atsitiktinė formulė Rūtos Vitkauskaitės operoje „Skylė“, 20 taktas**

Remiantis aptartais pavyzdžiais, pastebėta, kad muzikalizuojant kalbą dažnai dingsta semantinė verbalinio teksto prasmė. Vis dėlto, tiriant kalbos muzikalizavimo procesą, reikėtų akcentuoti komponavimo būdus ir gimstančią naują (kartais net paveikesnę) muzikinę prasmę. Įsidėmėtina, kad muzikinis sukomponuotų garsinių naracijų priemonių išpildymas (gyvo atlikimo metu) yra neatsiejamas nuo atlikėjo balso potencialo. Neabejotinai, didesnės aktoriaus / muzikanto balso galimybės gali turėti įtakos generuojant kūrinio idėją ir komponuojant partijas.

Apibendrinant, postdraminiame teatre keičiasi teksto ir muzikos samprata bei jų santykis. Verbalika neapsiriboja tik teksto ir informacijos pateikimo / perteikimo funkcija, ignoruojama taisyklė, kad literatūrinis tekstas kuria prasmę ir turi būti perteiktas suprantamai. Jis nėra pagrindinis naratyvo kūrimo įrankis, tačiau tampa priemone, skirta komponuoti muzikinę naraciją. Naujas požiūris skatina muzikalizuoti kalbą, kuri suvokiama kaip muzikos kūrinys. Įvairios darbo su tekstu taktikos, be abejonės, reikalauja naujo požiūrio į aktorį, jo kūną ir balsą.

2.1.2. Neverbalinio garsyno naudojimo ypatumai

Neverbalinėmis priemonėmis komponuojamas PMNT kūrinys pasižymi absoliučiu muzikos elemento autonomiškumu. Į daugeliui kylantį klausimą, ar muzika be žodinio teksto gali būti naratyvi, remiantis pirmajame skyriuje aptartų naratologijos mokslininkų teorijomis ir analizėmis (kuriose aktualiais naratyvumo tyrimų objektais pripažįstama muzika, filmai, multimedija, paveikslai, socialinė veikla, atlikimo ar vaidybos aktas, etc.), galima atsakyti teigiamai. Verta prisiminti ir jau minėtą Speelmano (1995) teiginį, jog egzistuoja atskiri muzikos ir literatūros semiotikos išraiškos ir turinio planai, ir tik suvokus skirtumą, atsiranda galimybė muzikinį turinį išversti į literatūrinį. Taigi, jei muzika yra suprantama muzikiniu lygmeniu, tuomet yra galimybė ją perkoduoti ir suprasti literatūriškai.

Kai teatro scenoje atsisakoma tradicinio pasakojimo perteikimo, išsiplečia suvokimo ir interpretacijos laukas. Muzikos elementui tapus pagrindiniu naratyvo kūrėju, keičiasi spektaklio prasmės suvokimo principas, o taip pat kyla vienareikšmių ir konkrečių veiksmų bei vaizdų supratimo ir interpretavimo problema, nes tokiuose kūrinuose galimos tik jų užuominos. PMNT darbai iš suvokėjų reikalauja daugiau vaizduotės nei įprastai ir stiprina bei ugdo žiūrovo / klausytojo interpretacinius gebėjimus. Knygos „Muzikinės vaizduotės tarpdiscipliniškumo perspektyvos kūryboje, atlikime ir suvokime“ (*Musical Imaginations Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*, 2012) autorių Davido Hargreaveso, Dorothy Miell ir Raymondo MacDonaldo teigimu, muzikos supratimui neužtenka vien tik techninių įgūdžių, teorijos ar fizinių gabumų, taip pat reikalingi jausmai ir emocijos, o svarbiausia – *kūrybiškumas* (angl. *creativity*), *muzikinė vaizduotė* (angl. *musical imagination*) ir *muzikinis vaizdingumas* (angl. *musical imagery*). Analizuojant muziką teatro erdvėje, ypač aktualus antrasis aspektas, nes juo apibrėžiama tai, kas vyksta žiūrovo / klausytojo mintyse matomo / girdimo kūrinio „apdorojimo“ metu. Jau Mejerholdas teigė, kad „į teatrą ateinantis žiūrovas geba vaizduote papildyti tai, kas neišsakyta iki galo. Daugelį į teatrą traukia kaip tik ši Paslaptis ir noras ją išpėti“ (Mejerhold, 2008, p. 18). Apie bendrąją vaizduotės aspektą ne tik kalbėjo, bet vis dar kalba daugelis mokslininkų. Pvz., Lehmannui tai svarbiau netgi už sąmoningą supratimą: „laikas, kurį praleidžia publika, žiūrėdama spektaklį, yra gerokai talpesnis negu vien supratimo veiksmų seka.“ (Леemann, 2004, p. 87). Taigi, muzikinė vaizduotė – be galo plati sąvoka, apimanti suvokimą: aktyvią išgirsto garso interpretaciją ir transformaciją, atlikimą bei išradingumą.

Kalbant apie muzikos reikšmę ar jos kuriamą naraciją, svarbu atskirti funkcinę ir koncertinę muziką. Muzika, kuri veikia drauge su kitais elementais (pvz., teatre, kine, multimedijose), ir savarankiškas (pvz., instrumentinis) muzikos kūrinys gali būti sukomponuoti tomis pačiomis priemonėmis, tačiau, dėl jiems būdingų skirtingų specifinių užduočių, kurs skirtingas naracijos detales. Viena iš priežasčių, kodėl taip įvyksta – muzikinius ir nemuzikinius garsus abiem atvejais klausytojas suvokia ir interpretuoja skirtingai. Koncerte ar tradiciniame dramos spektaklyje, kuriame muzika veikia kaip pagalbinis elementas, muzikinei partitūrai dažniausiai priklauso tik muzikiniai garsai, o teatralizuotame-muzikiniame kūrinyje (pvz., daugumoje postdramišku pasižyminčių kūrinių) didžioji dalis nemuzikinių garsų būtent ir yra garsinė spektaklio medžiaga (pvz., Kagelio „Pas de cinq“, Cage'o „Svetainės muzika“, Bakši muzikinė misterija „Pasaulio polifonija“ (*Polyphony of the World*, 2001) ir kt.). Palyginimui, kaip tas pats veiksmas skirtingai suvokiamas funkcinės ir koncertinės muzikos kontekste, galima paanalizuoti vieną

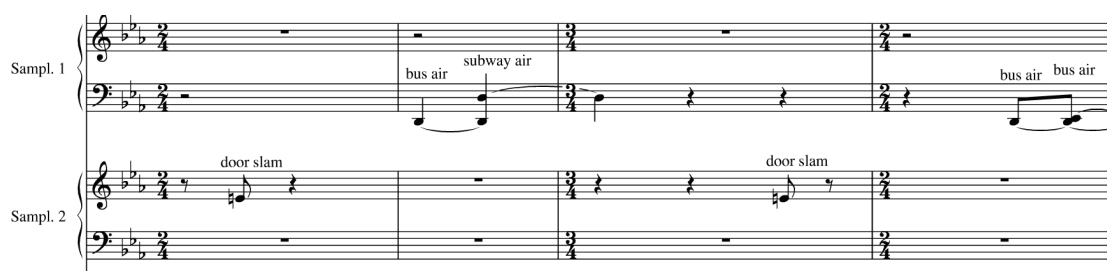
situaciją. Instrumentų derinimas – tai veiksmas, kurį atlieka muzikantai scenoje (ar orkestro duobėje) prieš pradėdami groti. Jis suvokiamas kaip „privalomasis“ atlikėjų veiksmas prieš darnų atlikimą, tačiau, kai tai vyksta teatro scenoje spektaklio ar teatralizuoto kūrinio metu, instrumentų derinimas įgija kitą prasmę, nes jis – surežisuotas spektaklio momentas, kuriame skambantys garsai yra sukurti / aptarti kompozitoriaus.

Nemuzikinių garsų muzikalizavimas sukuria sąlygas ieškoti naujų naratyvumo išraiškų muzikiniu lygmeniu. Bakši savo kūrinuose visuomet tiksliai pažymi garso sklidimo ir judėjimo kryptį: „nurodau tikslią atlikėjo judėjimo trajektoriją, kuria bus vadovaujamasi grojimo metu“ (2001)⁶⁵. Kompozitorius, siekdamas garsinės „švaros“, kiekvieną (net ir labai minimalų, neišvengiamą) garsą „įkomponuoja“ į muzikinę partitūrą: „man tai labai svarbu, nes muzikantui judant, girdimi ir jo žingsniai. Šis triukšmas taip pat yra labai svarbus, nes tai garsinis kompozicijos komponentas“ (ten pat). Goebbelso kūryboje nemuzikiniai garsai taip pat darniai įsilieja į garsinę ir režisūrinę partitūras. Kūrinyje „Max Black“ pirotechnikos skleidžiami garsai nėra tik šviesos ar scenografijos efektai: tai garsinės partitūros dalis, veikianti kaip naratyvinė komponavimo medžiaga. Spektaklyje aktorius groja dviračio stipiniais, o stalinė lempa, patefonas, stalčius ir kėdė yra specialiai įgarsinti, nes skleidžia muzikinius garsus / temas, kurie virsta leitmotyvais ir leittemomis. Kiek kitaip nemuzikinius garsus muzikalizuoja Reichas kompozicijoje „Miesto gyvenimas“ (*City life*, 1995). Niujorko miesto gatvėse įrašyti žmonių šūksniai, automobilių garsiniai signalai, signalizacijos, stabdžių, motorų, užtrenkiamų durelių garsai ir kt. yra suprogramuoti ir atliekami koncerto metu sintezatoriais pagal partitūrą realiu laiku (Pav. Nr. 7.). Taip pat galima paminėti pavyzdžių ir iš Vitkauskaitės kūrybos. „Istabiojo ir graudžiojo Plano B“ muzikinė partitūra sukomponuota instrumentams ir balsams, tačiau viename iš epizodų pastebimas nemuzikinių garsų – aktorės žingsnių – sureikšminimas. Pastolių, kuriais ji vaikšto, įgarsinimas sustiprina ir išryškina stambios merginos žingsnius, ir taip grėsmingas vaikščiojimas tampa muzikinės partitūros dalimi. Nemuzikinius garsus, o tiksliau – šiuolaikinių technologijų garsyną kompozitorė panaudoja ir „Operoje ID“ (2011). Elektroniniai (kompiuteriniai) garsai muzikalizuojami pasitelkus įvairias muzikos išraiškos priemones (ritmą, tempą, dinamiką ir t. t.). Kaip teigia „Naujosios operos festivalio“ (toliau – „NOA“) organizatoriai⁶⁶, „Opera ID“ pasakoja meilės istoriją, užsimezgusią per kompiuterinę programą *Skype* ir nagrinėja dažną interneto „aukų“ problemą – realybės pojūčio praradimą. Idėja perteikiama garsinėje partitūroje: ribos tarp realybės ir medijų pasaulio praradimas įprasminamas į elektroakustinę

65 Interneto prieiga: <http://mysina.theatre.ru/english/brotherhood/composer/abakshi/5386/>

66 Interneto prieiga: <http://www.noa.lt/index.php?page=opera-id>

spektaklio muzikinę medžiagą įtraukiant klaviatūros spausdinimo ir *Skype* programos garsus: skambučio signalą (melodija skamba ne tik elektroniniame takelyje bet ir gyvai grojamu bajaranu), pokalbio pabaigos garsinį efektą ir kt.



Paveikslas Nr. 7. Nemuzikinių garsų muzikalizavimas Steve'o Reicho kompozicijoje „Miesto gyvenimas“, 34-37 taktai

Kuriant muzikinę naraciją neverbaliniais garsais taip pat pasitelkiamos muzikos išraiškos priemonės (ritmo, dinamikos, ir t. t.) ar papildomos komponavimo taktikos (pvz., simultaninis principas, tempinė deverbilizacija). Terminologiniam aiškumui, simultaninio dainavimo / kalbėjimo analogiją neverbaliniame lygmenyje siūloma įvardinti *neverbaliniu simultaniškumu*. Jų esminis skirtumas – komponuojamų priemonių pasirinkimas. Šiuo atveju muzikinė naracija kuriama ne žodiniu tekstu ar fonetika, o neverbaliniais (instrumentiniais, elektroniniais ir t. t.) takeliais / garsais. Kitaip tariant, neverbalinis simultaniškumas – kai linijinę / tęstinę garso takelių sistemą pakeičia vienu metu skambantys skirtingi takeliai ar triukšmai. Įsidėmėtina, kad neverbalinis simultaniškumas yra ne kelių viena kitai akompanuojančių partijų visuma (pvz., melodija ir akompanimentas), o dviejų ar daugiau savarankiškų ir skirtingų garso takelių viena laikis skambėjimas. Nors klausytojas tampa nepajėgus atskirti skirtingas medžiagas ir paversti jas prasmine informacija, šių takelių samplaika siekiama sukurti naujas prasmes.

Apibendrinant, neverbaliniam garsynui priskiriami muzikalizuoti muzikantų, medijos technologijų, aplinkos, o kartais ir publikos skleidžiami garsai. Tad, atsižvelgus į garsą skleidžiančius šaltinius ir jiems būdingus komponavimo būdus, siekiant sistemingos analizės, patogu išskirti tris garsų grupes: 1. Instrumentiniai garsai; 2. Medijos technologijų garsai; 3. Aplinkos (buitiniai) garsai.

2.2. Teatrinių elementų muzikalizavimas

Kadangi funkcinė muzika koreliuoja su kitomis meno šakomis ir yra papildyta vizualiniais, judesio ar šviesos sprendimais, jos kuriamai naracijai turi įtakos ir minėtieji

elementai. PMNT produkcijose pastebima nemažai atvejų, kai muzikos elementas koordinuoja muzikantų (aktorių) judėjimą, gestus, organizuoja kūrinio struktūrą ir pan., t. y. teatriniai elementai pasitelkiami kurti muzikinę naraciją. Čia itin svarbus vaidmuo tenka erdvei, apšvietimui, akustikai, scenografijai, fizinio kūno buvimo dabarčiai ir muzikantų judesiams.

Ryškus teatrinį elementų pasitelkimas muzikinės naracijos kūrimo tikslams pavyzdys – Goebbelso kūryba. Muzikalizavimo procesas jo projektuose itin dažnas pirmiausia dėl paties režisieriaus įvairialypės išsilavinimo patirties (sociologas, kompozitorius, režisierius), antra – dėl siekio jungti skirtingas meno šakas ir praktikas (spektakliuose dalyvauja klasikiniai, džiaz muzikantai, aktoriai, šokėjai, performansų atlikėjai, vaizdo menininkai, etc.). Pvz., kūrinyje „Eraritjaritjaka“ André Wilmsas turėjo tiksliai pritaikyti savo kalbamąjį tekstą prie atliekamo muzikinio kūrinio, o operatoriaus Bruno Deville'o užduotis buvo tiksliai suderinti vaizdo reportažus su muzikine partitūra, spektaklyje „Juoda ant balto“ (*Black on White*, 1997) trimitininkas Williamas Formanas buvo paprašytas deklamuoti į mikrofoną virš instrumento, Ensemble Modern muzikantai turėjo groti teniso kamuoliukais, arbatinukais ir variniais pučiamaisiais.

Kadangi muzikinės naracijos kūrimui gali būti pasitelkiamos visos teatrinės priemonės, analizuojant jas patogiu suskirstyti į tris grupes:

1. Kūrybinis ir repeticijų procesas;
2. Vizualiniai sprendimai;
3. Kūrinio struktūra.

1. Kūrybinis ir repeticijų procesas

Komponavimas muzikiniais principais jau išvelgiamas situacijose, kurios įvyksta dar prieš spektaklio premjerą. Šį procesą geriausia paaiškina pavyzdžiai, kuriuos straipsnyje apie muzikalizavimo aspektą šiuolaikiniame vokiečių teatre analizuoja Roesneris (2008):

- **Kūrybinis procesas.** Häusermannas, bendradarbiaudamas su muzikantais Martinu Hägleriu ir Martinu Schützu, vienoje spektaklio scenoje sujungė muziką ir vaidybą: visi aktoriai sėdi prie atskirų stalų ir kuria muziką styginiais savitoje menininko izoliacijos ir muzikos egzamino amalgamoje, o tuo pačiu metu yra stebimi tikrojo styginių kvarteto. Aktorių gyvai atliekamas kūrybinis procesas dėl garso ir vaizdo sąveikos paverčia sceną muzikiniu-teatrinio veiksmu.

- **Repeticijų procesas.** Nūblingas dažniausiai dirba su muzikantu Larsu Wittershagenu, kuris adaptuoja muziką režisieriaus darbo procesui. Specialiai rekonstruota muzikinė medžiaga, pasižyminti ryškiais ritminiais, atmosferiniais charakteriais, naudojama per repeticijas siekiant paveikti aktorių vaidybą, nuotaiką ir keisti jų vaidybos tempą. Režisieriaus nurodymu, aktoriai scenas vaidina „plaukdami pasroviui“ arba priešindamiesi skambantiems garsams. Kai aktoriai pripranta prie skambančios muzikos – jos atsisakoma (savaime suprantama, ji išlieka aktorių sąmonėje ir toliau „diktuoja“ tempą).

Darbo autorės pastebėjimu, kitokį, tačiau taip pat muzikalų repeticijų procesą kurdami „Istabų ir graudų Planą B“ pasitelkė Vitkauskaitė ir Bareikis. Muzika spektaklyje skamba ne vien pagal iš anksto sukurtą partitūrą, bet ir kaip kompozitorės bei režisieriaus vadovaujamų kūrybinių dirbtuvių rezultatas. Spektaklio dalyviai repeticijose įkvėpė vieni kitus: aktoriai pagal muzikantų atliekamą muziką kūrė etiudus (kuriuos vėliau į vieną bendrą „audinį“ sujungė režisierius), o muzikantai improvizavo inspiruoti aktorių judesių, gestų ir emocijų.

2. Vizualiniai sprendimai

Vizualiniai sprendimai šio darbo kontekste apibrėžia aktorių / muzikantų atliekamus veiksmus, kompozitoriaus ar režisieriaus sprendimus, kurie pirmiausia pasitelkiami siekiant išgauti naują skambesį ar muzikinės naracijos apraiškas. Kai kompozitorius tampa pvz., teatralizuoto-muzikinio kūrinio idėjos autoriumi arba, kai jis siekia literatūrinį pasakojimą pakeisti muzikiniu, jam gali „tarnauti“ įvairūs teatriniai elementai. Darbo autorė išskiria tris pagrindines jų grupes: 1) judėjimas ir gestai; 2) erdvės ypatumai / garsų iš(si)dėstymas erdvėje; 3) scenografija.

1) Judėjimas ir gestai. Tai dėl muzikinių ir natyrybinių tikslų pasitelkiami arba muzikaliai organizuojami atlikėjo fiziniai veiksmai. Judesių ir gestų apibrėžimui priskiriami kompozitoriaus į garsinę partitūrą įtraukti ir / ar režisieriaus surežisuoti neišvengiami ir / ar specialiai sukurti veiksmai (žingsniai, grojimas, etc.).

Ypač svarbią poziciją muzikinis atlikėjų judėjimas užima Aleksandro ir Liudmilos Bakši muzikiniuose projektuose, kuriuos sunku įsivaizduoti be vizualinio aspekto. Šio tandemo kūrybinę filosofiją geriausiai atspindi jų pačių vartojami apibrėžimai „matomas garsas“ arba „matoma dėl garso“ ir jų renginius lankančios publikos įvardinimas žiūrovais, o

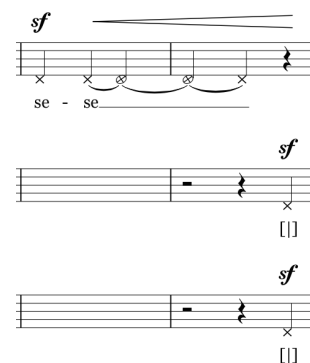
ne klausytojais (pagal Freedman, 2001)⁶⁷. A. Bakši garsus erdvėje preciziškai planuoja ir koordinuoja „Pasaulio polifonijos“ dalyje „Hamletas miršta“ (*Hamlet is dying*), kur organizuotu muzikantų judėjimu sukuriama konkretūs, atpažįstami simboliai. Siekdamas sukurti procesijos vaizdinį kompozitorius muzikalizuoja įprastinį muzikantų atėjimą į sceną (jie eina ritmiškai ir garsai trepsėdami kojomis). Dar vieną procesijos sceną autorius išgauna kontraboso partiją paskyręs groti ne vienam, o dviem atlikėjams. Neatsitiktinai, nes tik tokiu būdu muzikinę partiją, kurią sudaro *pizzicato* grojimas ir daužymas smičiumi į korpusą, galima atlikti lėtai ir sinchroniškai einant bei nešant aukštai tarsi karstą iškeltą kontrabosą.

Minimalius ir subtilius (garsui išgauti būtinus) muzikantų gestus operoje „Sesuo“ (2008) pasitelkia kompozitorius Albertas Navickas. Partitūroje pažymėti gestai⁶⁸, kuriuos solistai turi atlikti (Pav. Nr. 8. ir Pav. Nr. 9.). Čia ypač svarbus lankstumo ir kūrybiškumo klausimas, todėl, režisuojant tokius kūrinius, labai svarbu suvokti, jog kiekvieną vizualiai matomą muzikinį gestą reikia išspręsti taip, kad jis taptų neatsiejama veiksmo dalimi. Tokiu judesių įtraukimu į muzikinę partitūrą kompozitoriai siekia ne kontroliuoti / paveikti režisūrinius sprendimus, o sukurti muzikos ir veiksmo vienybę. Tačiau stebint šio kūrinio premjerą⁶⁹, buvo galima įtarti kompozitoriaus ir režisieriaus Viliaus Malinausko bendradarbiavimo stoką repeticijų procese, nes minėti muzikalūs gestai nebuvo režisūriškai apgalvoti ar sureikšminti. Spragtelėjimas pirštais ir caksėjimas liežuviu – vos girdimi ir operos muzikinėje medžiagoje plačiai neišvystyti garsai be vizualinio įprasminimo šiame kontekste neturėjo įtakos nei muzikinei naracijai, nei režisūriniam sprendimams. Antrojoje savo operoje „Kitos trys seserys“ (2009) autorius tęsia ankstesniąją praktiką ir taip pat pateikia tam tikras nuorodas, lemiančias režisūrinius / vizualiuosius spektaklio momentus: pvz., *dainavimas labai aukštai lūžtančiu balsu, dainavimas užsidengus burną, kalbant, šnabždant* ir t. t. Šiuo atveju (lyginant su opera „Sesuo“) nuorodos – labiau girdimos ir įprasminamos muzikiniame lygmenyje, tad jos gali veikti kaip garsiniai efektai net ir be režisieriaus „įsikišimo“. *Dainuojant užsidengus burną, šnabždant* ir pan. – ne vien keičiamas balso skambesys, bet kartu išgaunama ir mimikų įvairovė. Tokius kompozitoriaus prierašus darbo autorė šio tyrimo kontekste įvardina *vizualiais tembriniais komponavimo būdais*.

67 Interneto prieiga: <http://mysina.theatre.ru/english/brotherhood/composer/abakshi/5386/>

68 [] ženklu žymimas caksėjimas liežuviu, o nata su pasvirojo brūkšnio galvute – spragtelėjimą pirštais.

69 Premjera įvyko 2008 m. Vilniuje, Lėlės teatre, festivalyje Naujoji Operos Akcija.



Paveikslas Nr. 8. Gestų panaudojimas Alberto Navicko operoje „Sesuo“, 63-64 taktai

Paveikslas Nr. 9. Gestų panaudojimas Alberto Navicko operoje „Sesuo“, 99 taktas

Vitkauskaitės kūrinys „Įstabusis ir graudusis Planas B“ aktorių gestai itin svarbūs dirigentui ir jo vadovaujamam muzikantų ansambliui, pvz., pirmojoje scenoje smuikininkas, stebėdamas aktoriaus judesius – groja, imituodamas aplink jį skraidančią musę (muzikinis numeris nutrūksta sulig aktoriaus veiksmu). Nors muzikantai groja sekdami dirigentą ir partitūrą, kai kurių epizodų pabaigas įtakoja tam tikri aktorių judesiai.

2) Erdvės ypatumai / garsų iš(si)dėstymas erdvėje. Tai dar vienas vizualus elementas, kurį menininkai naudoja siekdami pakeisti garso sklaidimo distanciją ar kryptį. Pasirinkus tam tikrą muzikantų lokaciją, galima sukurti įvairias muzikinės naracijos detales: aukštai stovinčio ir grojančio atlikėjo numeris kuria visai kitą istoriją nei orkestro, grojančio duobėje, o keičiant atstumą tarp garso šaltinio ir klausytojo, sukuriama skirtingi judėjimo vaizdiniai.

Kaip jau minėta anksčiau, A. Bakši, kurdamas muzikinę naraciją, remiasi tiksliai atlikėjų judėjimo organizavimu, tačiau jį sąlygoja ir erdvės ypatumai. Erdvinės kompozitorių idėjos reikalauja individualaus jų prisitaikymo ir konkrečių sprendimų: pvz., dėl patalpos

dydžio ir išplanavimo gali keistis mikrofonų, garso kolonėlių, atlikėjų stovėjimo vieta. Teatralizuotose kompozicijose kartais atsisakoma įprastinės (koncertinės) garso sklaidimo krypties (nuo scenos į žiūrovą): naudojami balkonai, pakylės, laiptai, etc. Vitkauskaitė, kartu su kompozitoriumi Jensu Hedmanu ir dainininke Åsa Nordgren būtent taip elgiasi erdvinėje monooperoje tamsoje „Išpažintys“ (*Confessions*, 2015). Neįprastas klausytojų kėdžių išdėstymas (Pav. Nr. 10.) leidžia varijuoti garso atstumais ir kryptimis: nuo didesnių atstumų iki intymaus grojimo visai šalia klausytojo ausies (Pav. Nr. 11.).



Paveikslas Nr. 10. Jensas Hedmanas, Rūta Vitkauskaitė, Åsa Nordgren. Erdvinė mono opera „Išpažintys“. Kadras iš premjeros (Profsąjungų rūmai, Vilnius, 2015 04 17)⁷⁰



Paveikslas Nr. 11. Jensas Hedmanas, Rūta Vitkauskaitė, Åsa Nordgren. Erdvinė mono opera „Išpažintys“. Kadras iš premjeros (Profsąjungų rūmai, Vilnius, 2015 04 17)⁷¹

⁷⁰ Nuotraukos autorius Martynas Aleksa.

⁷¹ Nuotraukos autorius Martynas Aleksa. Nuotraukos centre – Rūta Vitkauskaitė.

Kaip teigia NOA festivalio organizatoriai, ši opera „suvienija jos autorių seniai brandintas kūrybinių eksperimentų idėjas: muzikos atlikimą tamsoje, įtraukiant ir kitas jusles (uoslę, lytėjimą) ir tariamai visiškai panaikinant vizualųjį aspektą. Tačiau kūrinys pastarasis iš tiesų yra labiausiai kurstomas veiksnys klausytojo vaizduotėje – per abstrakčius garsovaizdžius ir konkrečius anksčiau įrašytus garsus, kurie sukelia stiprius vaizdinius, susijusius su jausmais, pojūčiais ar objektais“⁷². Kūrinys paremtas idėjiniu (neliteratūriniu) libretu – menininkai nagrinėja septynias mirtinas nuodėmes: godumą, puikybę, apsirijimą, pavydą, kerštą, geismą, tingumą. Jos perteikiamos ne žodžiais, o dirginant žiūrovų / klausytojų pojūčius: klausą, uoslę, skonį, lytėjimą. Žiūrovams, norintiems įsigyti bilietą į renginį, autoriai paliko teisę rinktis, kiek smarkiai jie bus „stimuliuojami ir dirginami“. Galimos sėdimų vietų rūšys – trys: aktyvi, pasyvi ir rausvoji. Operos istorija atsiskleidžia sakymo (t. y. kūrinio atlikimo) metu. Šios operos muzikinės naracijos neįmanoma analizuoti vien tik muzikinio teksto užrašyme. Čia ypač svarbus procesas, nes kūrėjas yra ir atlikėjas-interpretatorius, kurio pagalba (pasirinkus konkrečią distanciją, instrumentą, dinamiką, atsižvelgus į žiūrovo pasirinktą kėdės spalvą) kuriami skirtingi muzikiniai vaizdiniai atskiroms publikos grupėms, kartais – individualiam žmogui. Atlikimo metu komponuojamas muzikinis pasakojimas (dėl kiekvienam klausytojui skirtingai pateikiamos informacijos) gali būti suvokiamas ir interpretuojamas įvairiai.

3) Scenografija. Tai vizualieji elementai, kurie pasitelkiami siekiant išgauti naujus muzikinius skambesius. Atlikus analizes pastebėta, kad scenografijos rekvizitai dažniausiai naudojami dėl šių trijų muzikinių priežasčių: 1) kuriamas naujas / neįprastas garsas; 2) siekiama pakeisti balso / instrumento tembrą, garsumą; 3) ieškoma įvairesnių akustinių galimybių. Atitinkamai, partitūroje pažymimi ir išgavimo būdai, aprašomas atlikimo procesas ar reikalingas inventorių (pvz, *daužyti per medinę dėžę, braukti per popieriaus lapą, dainuoti užsidengus burną, kalbėti galvą įkišus į kibirą ir pan.*).

Navickas, kurdamas operos „Kitos trys seserys“ idėją, jau turėjo mąstyti teatrališkai, nes visų kūrinio atlikėjų (ne tik solistės bet ir muzikantų⁷³) sceninis dalyvavimas buvo pagrindinė šio projekto idėja⁷⁴. Tokios kūrinio užsakymo gairės neišvengiamai reikalavo ne tik muzikinio, bet ir teatrinio žvilgsnio į partitūrą. Minėtos operos libretas – nėra nuoseklus literatūrinis pasakojimas: abstrakčias poetines eiles papildė vizualūs tembriniai komponavimo

⁷² Interneto prieiga: <http://www.noa.lt/index.php?page=opera-5>

⁷³ Instrumentinį ansamblį sudaro styginių ir saksofonų kvartetai.

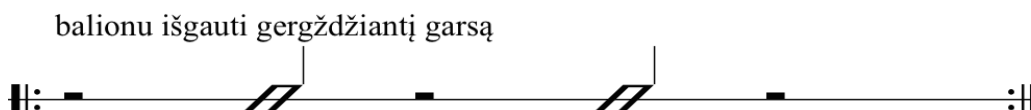
⁷⁴ Kūrinio sukūrimą inicijavo Muzikos vizualizacijos laboratorija. Tai – viena iš laboratorijų tinklo „Procesas“ kūrybinių dirbtuvių. „Procesas“ buvo nacionalinės programos „Vilnius – Europos kultūros sostinė 2009“ (VEKS) dalis ir priklausė ciklui „Europos menų mokykla“ (EMM).

būdai, kuriais sukurama muzikinė naracija. Pvz., kompozitorius solistės partijoje pateikia nuorodą *braukti delnu per popieriaus lapą* (Pav. Nr. 12.), kuri nurodo ne tik garso išgavimo pobūdį, bet ir veiksmą bei rekvizitą. Minėtas (ir kiti panašūs) kompozitoriaus prierašai partitūroje tampa lemiama nuoroda režisieriui / scenografui. Tačiau kartais (būtent taip ir įvyko statant šią operą (rež. Loreta Vaskova), kai kurių daiktų muzikalizavimo tenka atsisakyti dėl pernelyg komplikotos realizacijos (pvz., popieriaus įgarsinimo) ar konfrontuojančių režisūrinių sumanymų.

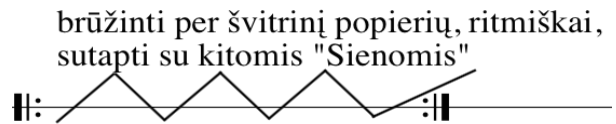


Paveikslas Nr. 12. Vizualiųjų elementų žymėjimas Alberto Navicko operos „Kitos trys seserys“ partitūroje

Vitkauskaitės operos „Skylė“ partitūroje yra dar daugiau režisieriui ir scenografui svarbių muzikinių-scenografinių nuorodų. Visi operoje veikiantys personažai yra aktoriai-muzikantai, tad jų naudojami instrumentai – neišvengiama scenografijos ir režisūros dalis. Muzikiniam atlikimui kompozitorė naudoja ne tik įprastus instrumentus (fleitą, trimitą, metalofonus, kontrabosą), bet ir medines dėžes, butelius bei balionus. Partitūroje pateiktos nuorodos, kaip atlikėjas turi jais groti: *braukyti, daužyti, belsti, brūžinti*, etc. (Pav. Nr. 13. ir Pav. Nr. 14.). 2009 m. operos scenografiją kūrė Milda Lembertaitė, kuri instrumentus „medinės dėžės“ suvokė „pažodžiui“: pagamino vienodo dydžio kvadratinės dėžės, o 2015-aisiais scenografė Vita Eidimaitė į nuorodą pažvelgė kūrybiškiau ir sukūrė skirtingų geometrinių formų ir dydžių dėžes. Buteliai, pripildyti skirtingu vandens kiekiu, į kuriuos daužydami metalofono lazdelėmis muzikantai atlieka finalinę sceną, abiejų scenografių darbuose taip pat buvo apipavidalinti skirtingai. Lembertaitė juos sukabino atviro lanko viduje, o Eidimaitė – iš vienos pusės apvilktame rato formos karkase, kuris taip pat atliko mėnulio ir vaizdo projekcijų ekrano funkciją.

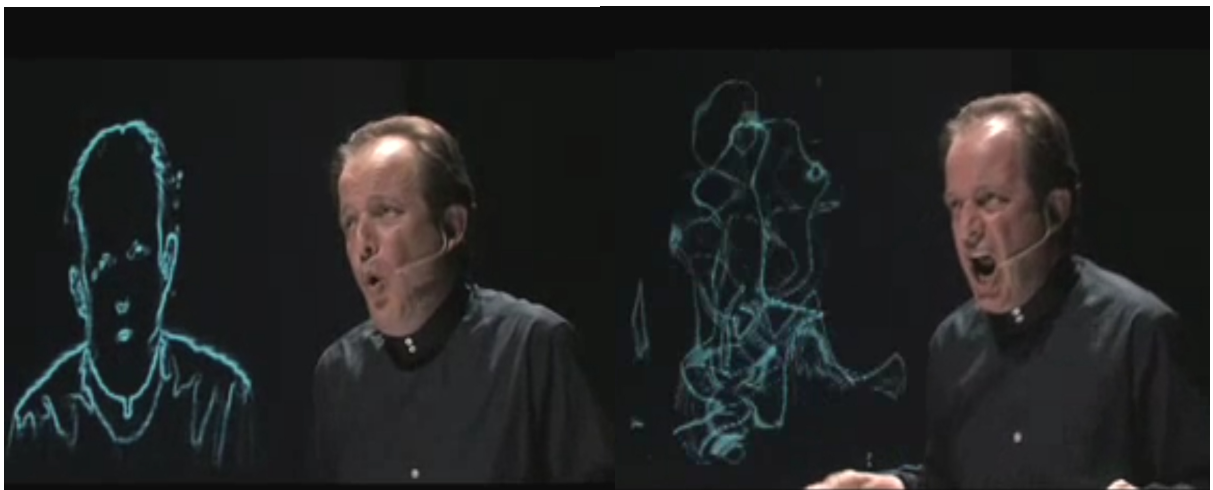


Paveikslas Nr. 13. Atlikimo nuoroda Rūtos Vitkauskaitės operoje „Skylė“, 6 taktas



Paveikslas Nr. 14. Atlikimo nuoroda Rūtos Vitkauskaitės operoje „Skylė“, 80 taktas

Azguime'ų „Pūdo druskos kelionės maršrute“ taip pat galima išskirti keletą scenų, kuriose vizualiuosius elementus organizuoja muzikiniai sprendimai. Pvz., kibiras naudojamas ne dėl jo įprastinės (buitinės) ar scenografinės funkcijos, o naujam akustiniam skambesiui sukurti (aktorius sako tekstą tiesiai į kibiro vidų). Kitas pavyzdys – jau anksčiau minėta aktorius ir jo veido interaktyvi projekcija, reaguojanti į garso dažnių pasikeitimą. Veidas (projekcijoje) reaguoja (juda, keičia formą) į sakomo teksto garsumą: esant dideliui garso dažniui – projekcija virsta chaotišku, beformiu objektu, o tyloje / pauzių metu – grįžta į pradinę padėtį (Pav. Nr. 15.). Tokio pobūdžio audiovizualiniam sprendimui įvardinti darbo autorė siūlo naudoti *interaktyvios garso vizualizacijos* apibrėžimą.



Paveikslas Nr. 15. Interaktyvi garso vizualizacija, Miguelio ir Paulos Azguime'ų multimedijinė opera „Pūdo druskos kelionės maršrutas“

3. Kūrinio struktūra

PMNT muzikos elementas dažnai organizuoja visą kūrinį taip tapdamas atspirties tašku kuriant spektaklio formą. Muzikalizuojama spektaklio struktūra teatro scenoje žaidžia su publikos lūkesčiais ir pasiūlo naują percepcijos strategiją bei iš esmės teatro sampratą keičiančius elementus. Čia galima paminėti daugelio teoretikų analizuojamus pavyzdžius: Marthalerio „Galabyk europietį“ (*Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx*

ihn ab!, 1993) ir Schleefo „Sportinę pjesę“. Marthaleris struktūrines teatro sistemas (naratyvą, jo plėtotę, personažų charakterius) konstruoja ne tradiciniu būdu, o pasitelkdamas muzikinių numerių dramaturgiją (solo, duetai, ansambliai, chorai ir pan.). Jo spektakliai komponuojami kaip muzikinės polifonijos kūriniai, kurie susideda iš keleto, vienas nuo kito nepriklausomų simultaniškai veikiančių balsų (šiuo atveju balsas – vieno aktoriaus pasirodymas). Schleefo „Sportinėje pjesėje“ Jelineko tekstai pasitelkiami perteikti ne dramatinę informaciją, o sukurti naują muzikinę spektaklio formą, kurią sudaro muzikalizuoti, ritminiai choro ir solo numeriai.

Teiktini ir lietuviški – Vaitkaus ir Vitkauskaitės – darbų pavyzdžiai. Nors režisieriaus muzikinis spektaklis „Eglutė pas Ivanovus“ (2012) sukurtas pagal Aleksandro Vvedenskio pjesę, dramatinę struktūrą čia organizuoja muzika (kompozitorius Algirdas Martinaitis). Draminiai spektaklio elementai paklūsta muzikiniams principams: muzikinių numerių kontrastai (solo numeriai, kvartetai, chorai, etc.), stilių eklektika (choralai, *pop* / *rap* stiliaus dainos, muzikinės citatos) diktuoja sceninio veiksmo dramaturgiją. Vitkauskaitės operą „Skylė“ sudaro septynios scenos, tačiau, remiantis NOA festivalio programa, „veiksmas sujungtas ne siužetu, bet sceniniais-muzikiniais „impulsais“⁷⁵. Muzikinių numerių eiliškumas neatitinka literatūrinio nuoseklumo. Teksto fragmentai – tik priemonė sukurti istorijai svarbias detales: chaotiškumą, personažų paveikslus, etc.

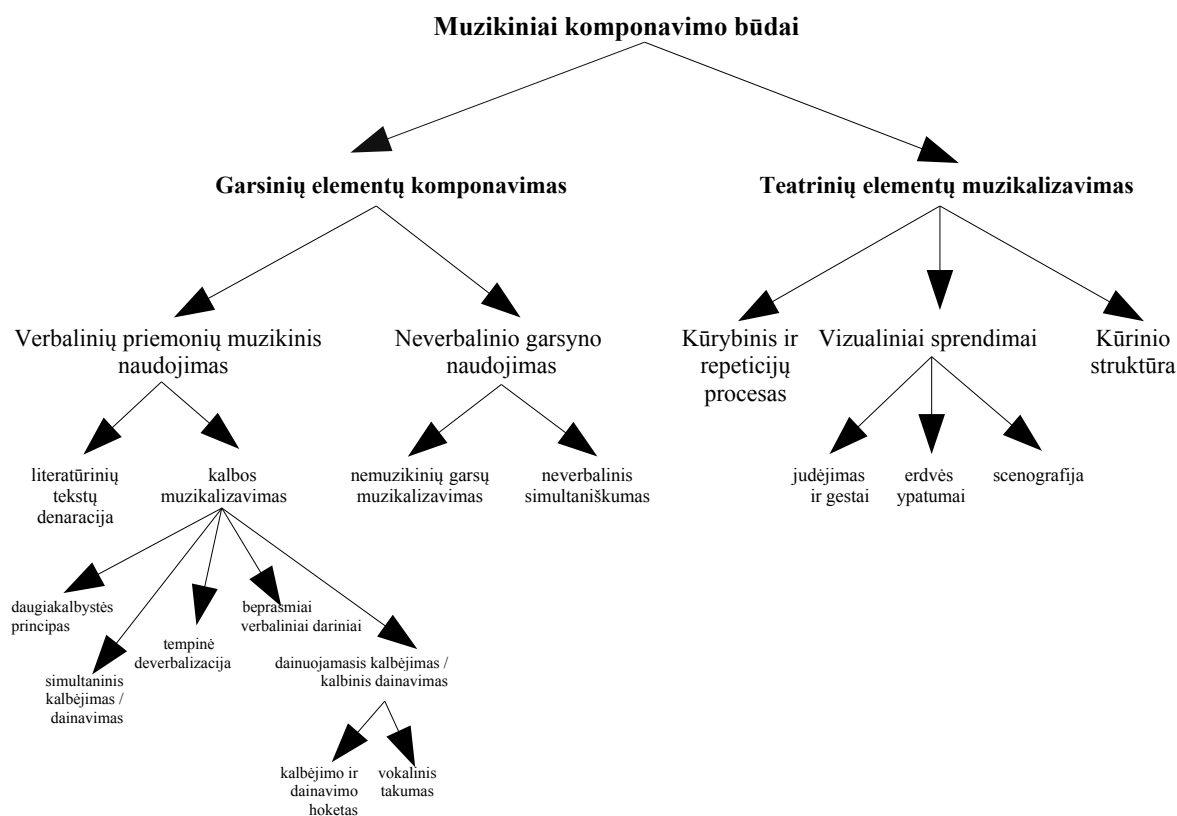
Būtina pastebėti, kad muzikos naraciją, sukomponuotą pagal muzikinius principus veikiančiais teatriniais elementais, lemia ir muzikos išraiškos priemonių ar kitų (anksčiau aptartų) komponavimo būdų panaudojimas. Pvz., *tempu* (arba įvairių tempų kombinacijomis) spektaklyje galima paryškinti skirtingas emocijas, pojūčius, simbolius. Remiantis Roesneriu (2008), čia reiktų išskirti du kūrėjus – Schleeфą ir Marthalerį, kurie, pasitelkdami tempą teatre, atkuria realaus laiko erdvę. Jie traktuoja laiką ir ritmą kaip autonominius, savarankiškus teatro veiksnius. Schleeфas yra sukūręs beveik penkias valandas trunkantį spektaklį, o pirmosios penkiolika „Salomėja“ (*Salome*, 1997) minučių yra absoliuti tylą (atsiveria scena, joje nieko nevyksta, matomas tik siauras podiumas ir vyras). Čia taip pat būtina paminėti ir Wilsoną, kuris žiūrovui siūlo patyrinėti veiksmo lėtumą per sulėtintus aktorių veiksmus ir judėjimą.

Postdraminiame teatre taip pat sutinkama pavyzdžių, kur skirtingi teatro elementai yra komponuojami *simultaniniu principu*, pvz., skirtingose salės vietose keletas veiksmų vyksta vienalaikiškai. Tokiu atveju žiūrovams tenka pasirinkti, kurį veiksmą sekti ir kaip paskirstyti savo dėmesį spektaklio metu. Toks būdas erdvinėse kompozicijose pastebėtas jau daug anksčiau nei įsigalėjo postdraminio teatro samprata. Tokiame spektaklyje, kur vienu metu veikia daug skirtingų elementų, žiūrovui paliekama laisvė spręsti, į kokią įvykį jis nori atkreipti

75 Interneto prieiga: <http://www.noa.lt/index.php?page=opera-4>

dėmesį, tačiau ši laisvė yra labai ribota, nes vienu metu pateikiamos informacijos kiekis augina tikimybę nesusiorientuoti ir „fragmentiškas suvokimas tampa neišvengiama patirtimi“ (Lehmann, 2010, p. 134). Anot Lehmanno (2010), esant kelių įvykių vienaikiškumui, žiūrovo protas gausybėje ženklų neberanda atspirties taškų ir, koncentruodamasis į vieną, negali užfiksuoti kito bei suvokti visų scenoje vykstančių procesų. Simultaniškai atliekami skirtingi veiksmai sukuria sumaištį, nes tampa neaišku, ar egzistuoja jų tarpusavio ryšys, ar jie tiesiog vyksta *vienu metu*.

Reziumuojant 2.1. ir 2.2. poskyrius bei siekiant susisteminti juose analizuotų komponavimo būdų tipologizavimą pagal naudojamas priemones ir kitas specifikas, darbo autorė pateikia muzikinių komponavimo priemonių ir būdų schemą (Pav. Nr. 16.).



Paveikslas Nr. 16. Mačiliūnaitės-Dočkuvienės muzikinių komponavimo būdų tipologizavimo schema

Atlikus muzikinės naracijos komponavimo priemonių ir būdų analizės pastebėta:

- didesnės apimties PMNT kūriniai dažnai sudaryti iš labai skirtingų, muzikos savarankiškumą reprezentuojančių epizodų, kuriuose skiriasi teksto pobūdis (pvz., vienoje dalyje skamba dainos, arijos, kitoje – sakomieji tekstai, o trečia dalis – instrumentinio teatro pavyzdys), todėl tokio tipo kūrinį patartina skaidyti į savarankiškas (pagal kompozicinę išbaigtumą) dalis;

- keli komponavimo būdai gali būti naudojami vienu metu;
- nepriklausomai nuo pasirinkto komponavimo būdo, muzikinės naracijos komponavimui įtakos turi įvairios muzikos išraiškos priemonės: ritmas, registras, dinamika ir t. t.

2.3. Naratyvinis muzikos komponavimo diskursas

Kuriant pasakojimą neliteratūriniu lygmeniu (garsais, vaizdu, judesiais ir pan.), kiekvienu atveju naudojamos atitinkamos priemonės ir būdai, lygiai taip pat žiūrovui reikalingi ir skirtingi jo „iškodavimo“ būdai. Pvz., muzikos kalba yra daug abstraktesnė nei teatro, tad ir sėdinčiųjų koncertų salėje lūkesčiai bus kitokie nei į dramos spektaklį atėjusios publikos. Galima pasvarstyti, kas įvyksta naujajame teatre, kai žiūrovas nebegauna nuoseklaus naratyvo, o spektaklis yra paveiktas muzikinių principų ir kuriamas kitoks – abstraktesnis naratyvas (t. y. muzikinė naracija)? Roesneris (2008) neabejoja, kad auditorijai tuomet iškyla įprastų klausimų: *kodėl?, ką tu norima pasakyti?*, tačiau, jo manymu, žmonės kelia ne tuos klausimus, kuriuos derėtų. Užuoat ieškodamas atsakymų į minėtus klausimus, toks teatras žiūrovui siūlo nagrinėti balsus, muzikinį vizualinių sprendimų vystymą, laiko pajautimą, erdvės skambumą.

Nors Genette'o naratyvo tyrinėjimai apibrėžia tik verbalinius pranešimus ir „jis (Genette'as – aut. past.) skeptiškai žiūri į bandymus pasakojimo ieškoti anapus verbalinių tekstų“ (Vaitiekūnas, 2002, p. 34), Paryžiaus semiotikų mokyklos atstovai teigia, jog naratyvas – bet kurį diskursą organizuojantis principas. Tad, sujungus abi pozicijas, muzika šiame darbe yra tyrinėjama naratologiniu aspektu, tačiau remiantis Genette'o naratyvinio diskurso bruožais. Norint įrodyti tų pačių naratyvumo elementų egzistavimą literatūroje ir muzikoje, pateikiama lentelė (žr. 4 lentelė), kurioje išvardinti vieni dažniausiai naudojamų naratyvumo konstravimo principų (analepsė, prolepsė, pauzė, elipsė, dažninis pasakojimas, kartotinis pasakojimas). *Literatūrinio pasakojimo* skiltyje aprašoma, kaip šie principai pasireiškia literatūriniame kūrinyje, o *Muzikos kūrinio* skiltyje analogijos metodu pateikiami pavyzdžiai muzikos kūrinuose.

4 lentelė. Naratyvinio diskurso bruožų analogijos literatūroje ir muzikoje

	Literatūrinis pasakojimas	Muzikos kūrinys
Analepsė (<i>naratyvinės tvarkos aspektas</i>)	ankstesnio įvykio pasakojimas pvz., praeities įvykių susapnavimas	pakartojimas, repriza, rindiškumas
Prolepsė (<i>naratyvinės tvarkos aspektas</i>)	vėlesnio įvykio pasakojimas pvz., visažinio žodžiai	„užuomina“, „paruošiamieji“ epizodai (harmoninis pedalas, laipsniškas temos atskleidimas, „išrišimo“ laukimas
Pauzė (<i>naratyvinės trukmės/greičio aspektas</i>)	detalus, minimalaus veiksmo aprašymas	arija ⁷⁶ , tylą
Elipsė (<i>naratyvinės trukmės/greičio aspektas</i>)	frazės: „po kurio laiko...“, „po x metų...“	pvz., Tatjanos ir Onegino susitikimas po daugelio metų (Piotro Čaikovskio opera „Eugenijus Oneginas“) ⁷⁷
Dažninis pasakojimas (<i>naratyvinio dažnio aspektas</i>)	frazės: „kaip tais metais“, „kai kada“, „dažnai“, „tomis dienomis“, etc.	citatos ⁷⁸ , repetityvumas (pvz., Linos Lapelytės opera „Geros dienos“ (2011)
Kartotinis pasakojimas (<i>naratyvinio dažnio aspektas</i>)	dažnas įvykio, įvykusio vieną kartą, prisiminimas ⁷⁹	leitmotyvai

Iš lentelėje pateiktos medžiagos matoma, kad pasirinkti naratyvumo konstravimo principai egzistuoja ne tik literatūriniame, bet ir muzikiniame kūrinys. Remiantis šia informacija, galima teigti, kad ir likę (lentelėje neaptarti) naratyvumo aspektai turi savo analogijų muzikiniame lygmenyje. Kaip jau minėta anksčiau, personažų charakteristika naratologiniuose tyrimuose nėra įvardijama naratyvumo bruožu, tačiau, siekiant nuodugniai ištirti pasirinkto kūrinio muzikinę naraciją, muzikiniu lygmeniu sukurti veikėjų bruožai turi būti analizuojami kartu su trimis diskurso (laikas, būdas, balsas) bruožais.

1. Laikas

Laiko efekto kūrimas – viena svarbiausių pasakojimo kategorijų Genette'o naratyvumo koncepcijoje. Laiką geriausiai apibūdina tvarka, greitis (trukmė) ir dažnis. Postdraminiame teatre muzikinis laiko aspektas kuriamas naudojant įvairias priemones, komponavimo būdus

⁷⁶ „Operoje, pavyzdžiui dainuojant ariją, veiksmas iš dalies sustoja“ (Jasinskaitė-Jankauskienė, 1997, p. 118).

⁷⁷ Remiantis Inga Jasinskaite-Jankauskiene (1997, p. 119).

⁷⁸ Ten pat.

⁷⁹ „Šiuolaikiniai menininkai yra pamėgę begalę kartų kartoti tai, kas įvyko vieną kartą. Jų tekstai grindžiami sugebėjimu ar galimybe kartoti įvairaus lygio elementus“ (Jasinskaitė-Jankauskienė 1997, p. 119).

ir muzikos išraiškos priemonės: pvz., *tempo*⁸⁰ ar *ritmą*, kurie dažnai (pvz., Wilsono, Schleefo, Goebbelso, Marthalerio kūryboje) virsta atlikimo dramaturgiją formuojančiais ir pagrindžiančiais principais. Fisher-Lichte ritmą įvardina kaip tvarkos principą, grįstą „kartojimu ir nukrypimu nuo to, kas kartojama“ (2013 p. 219). Autorė teigia, kad „ritmas išardo elementų hierarchiją, atskiria juos vieną nuo kito“ (ten pat), o tai reiškia, kad ir kalbėjimo (ar dainavimo) ritmas gali būti netapatus tuo metu atliekamo judesio ritmui, pvz., nuolatos besikartojančiam (su nežymiais pokyčiais) veiksmui priešprastatomas kontrastuojantis. Čia galima pateikti iliustruojantį pavyzdį iš Marthalerio „Galabyk europiet!“: po Susanne Düllmann ėjimo į tualetą bei Uelio Jaggiso pasakojamos istorijos besikartojančių scenų – įvyksta staigus nuokrypis – pianistui akompanuojant, dainininkai atlieka giesmę „Danke“ (liet. *ačiū*), kuri papuola į grįžtamojo laiko kilpą, nes ji kartojama 16 kartų (kiekvienas posmas vis aukštinamas pustonių, kol dainininkams dėl vis kylančios tonacijos darosi sunku ją atlikti).

Laiko kilpa pastebima ir Lapelytės operoje „Geros dienos“. Ji sukurama choro refrenu, kurį sudaro trys kartojamos frazės: „Laba diena! // Ačiū! // Geros dienos!“:

[...]

LABA DIENA!
AČIŪ!
GEROS DIENOS! (8 x.)

BARKODAI
KASOS KLAVIŠAI
NUOLAIDOS
AKCIJOS
PILNA ŠLAPIMO PŪSLĖ
YRA MANO GIMINĖ
AUGALINIS RIEBALŲ MIŠINYS
POILSIAUJA LENTYNOSE LYG PALANGOJ,
O AŠ NETURIU KURORTO SAVO
NORĖČIAU SĖDĖT DREVĖJ
TOLI NUO VISKO
IR ŽNAIBYTI PELEDA,
O BET TAČIAU MANO PIRŠTUS ŽNAIBO
NEŠVARŪS CENTAI
IR BANKNOTAI –
PILNI DELNAI BAKTERIJŲ,
JAU DEDAS KIRMINAI.

LABA DIENA!
AČIŪ!
GEROS DIENOS!

KARTOJU NUO RYTO IKI VAKARO.
MANE PAŠAUKIA MAIŠYT MIŠRAINĖS,

80 Lot. *Tempus* – liet. *laikas*.

KIŠU RANKĄ IKI PAŽASTIES, BŪNA,
 Į MAJONEŽĄ.
 GAUNU ALGĄ,
 UŽ JĄ PERKU:
 PERKU... (6 x)
 CUKRUS/ GRIETINĖ/ SVOGŪNAS/ DEŠROS
 CUKRUS/ GRIETINĖ/ SVOGŪNAS/ DEŠROS
 CUKRUS/ GRIETINĖ/ SVOGŪNAS/ DEŠROS
 IR EINU MIEGOTI
 NESAPNUOJU NIEKO
 TIK
 AČIŪ!
 GEROS DIENOS!

LABA DIENA!
 AČIŪ!
 GEROS DIENOS!
 [...]

(„Geros dienos“, II scena)

Šis refrenas sukomponuotas iš trumpų melodinių motyvų (kartojamas ritminis, oktaviniai „šuoliais“ paremtas fragmentas žr. Pav. Nr. 17.). Net ir atsiribojus nuo literatūriniame tekste pateiktos prasmės, muzikinių motyvų repetityvumas kuria monotoniškumo įspūdį, aliuziją į rutiną darbe, kitaip tariant, nurodo įvykusių arba vykstančių įvykių dažnumą. Genette'o teorijoje tai atitiktų naratyvinio *dažnio aspekto dažninį tipą* (*n* kartų apie tai, kas įvyko *n* kartų). Kartojamas vienbalsis motyvas palaipsniui išsivysto į keturgarsio septakordą, atitinkamai daugėja ir balsų (nuo vieno iki dešimties), taip sukuriama piko valandos prekybos centruose (kai vienu metu dirba daug kasininkų) įspūdis (Pav. Nr. 18.). Solinės kasininkų partijos paremtos melodiniu ir ritminiu *repetityvumu*. Literatūriniame tekste (monologuose) pastebimos anachronijos, kurios muzikiniame lygmenyje sukuriamos tempo (lyginant su choro numeriu) pasikeitimu.



Paveikslas Nr. 17. Pagrindinis motyvas Linos Lapelytės operoje „Geros dienos“, 1-2 taktai



Paveikslas Nr. 18. Repetityvumas Linos Lapelytės operoje „Geros dienos“, 3-4 taktai

Muzikos kūrėjai dažnai vengia parodyti konkretų laiką, net jei jis atpažįstamas literatūriniame tekste, kostiumuose ar dekoracijose. Taip komponuoja Wilsonas ir Wainwrightas „Sonetuose“, kur kompozitoriaus sukurta muzika nepavaldi tekste vaizduojamai epochai. Kūrinio partitūra – pastišas, kurioje persipina viduramžių folkloras, klasikinė, avangardinė bei šiuolaikinė muzika. Kritiko Charleso Isherwoodo teigimu (2004)⁸¹, čia girdimos užuominos į Kurtą Weillį, Wolfgangą Amadeusą Mozartą, Siouxsie Sioux, Marviną Hamlischą bei Jimį Hendrixą.

2. Būdas

Pirmajame skyriuje jau kalbėta, kad būdo aspektas apibrėžia, kiek pasakojime yra pateikta detalių ir koks yra personažų santykis su pačia istorija. Analizuojant literatūrinį pasakojimą, skiriami du informacijos reguliavimo būdai: distancija ir perspektyva, tačiau tiriant PMNT, ieškoma analogijų muzikoje, nes tyrimui aktualus ne literatūrinis tekstas, o muzikiniai procesai ir muzikiniais komponavimo būdais kuriama naracija. Siekdami distancijos ar erdvės konkretizavimo, o kartais priešingai – mistiškumo išpūdžio, kompozitoriai naudoja įvairius garso efektus (pvz., aidą) ir priemones (pvz., medijos technologijas). Viena iš įdomesnių situacijų – verbalinio, instrumentinio ar elektroninio garso ir vaizdo įrašų / projekcijų panaudojimas spektaklio metu (pvz., aktoriaus ar muzikanto dialogas su vaizdo ar garso personažais; dainavimo, kalbėjimo ar grojimo imitacija (aktorius ar muzikantas vaidina, kad dainuoja, kalba, groja, tačiau tas veiksmas yra iš anksto įrašytas ir skamba fonogramoje ar rodomas vaizdo projekcijoje). Įsidėmėtina, kad verbalinio įrašo

⁸¹ Interneto prieiga: http://www.nytimes.com/2014/10/09/arts/robert-wilson-puts-shakespeares-sonnets-in-german-onstage.html?_r=0

panaudojimas gali atlikti ir naratoriaus vaidmenį, todėl analizuojant pirmiausia nustatoma įrašo funkcija ir aiškinamasi, ką toks medijų panaudojimas suponuoja: distanciją ar perspektyvą? Čia ypač svarbus neatitikimas tarp gyvo ir įrašyto (negyvo / kopijos / transformuoto) balso, kuris suteikia naują vertinimo / suvokimo kokybę.

Žemiau aprašomi keli tiesioginiai gyvo ir medijos technologijomis transliuojamo/-ų balso/-ų dialogų pavyzdžiai, kurie, pagal Genette'o teoriją, atitiktų *perteiktą kalbą*:

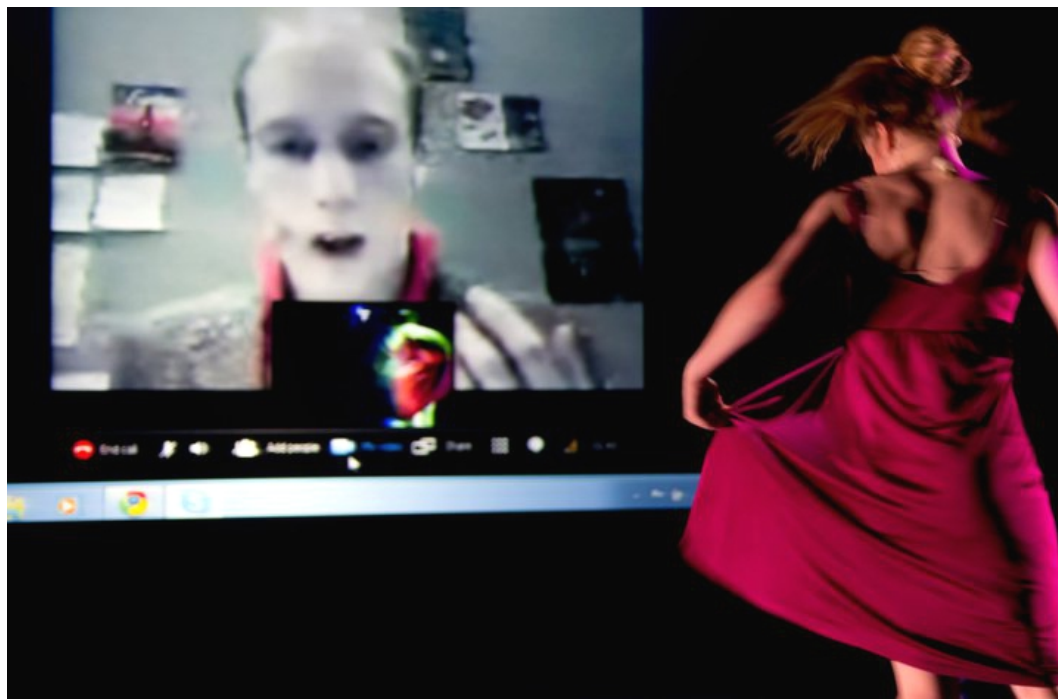
- Solistė dainuoja ir kalba kartu su savo ir kitų moterų atvaizdais vaizdo projekcijoje (Michelio van der Aa kamerinė opera „Viena“ (*One*, 2002);
- Aktorius nutildo vaizdo projekcijoje įsivyravusį „kalbančių akių“ (Pav. Nr. 19.) chaosą ir, nors, iš pirmo žvilgsnio, vaizdo projekcija – audio-vizualinis elementas, tačiau po šūkio „silencio!“ (liet. *tylos!*) – ji dingta. Tokia įvykių seka nėra atsitiktinė ir čia galima įžvelgti dvi situacijas: 1) atlikėjas valdo scenoje vykstantį veiksmą, 2) „kalbančios akys“ yra personažas su kuriuo komunikuoja aktorius (Azguime'ų „Pūdo druskos kelionės maršrutas“);



Paveikslas Nr. 19. „Kalbančių akių“ projekcija, Miguelio ir Paulos Azguime'ų multimedijinė opera „Pūdo druskos kelionės maršrutas“

- Solisto dialogas su jo paties iš anksto įrašytu balsu. Pirmieji dialogo sakiniai kuria dviejų veikėjų pokalbio įspūdį, tačiau, kai balsai ima pintis tarpusavyje ir keičiasi kalbėjimo ritmas, tampa akivaizdu, jog vienas iš veikėjų – iš anksto paruoštas įrašas, kuriam „paskirta“ ir antroji funkcija – transliuoti pagrindinio personažo ir jo minčių santykį (Vitkauskaitės opera „Skylė“, veikėjo Jono scena);
- Gyvai scenoje vaidinanti mergina, vardu Irka, bendrauja per kompiuterinę

programą *Skype* su vaikinų George'u, kuris matomas ir girdimas (personažas kalba ir atlieka vokalius numerius) per ekraną (Pav. Nr. 20.). Distanciją tarp jų padeda sukurti scenografija (didžiulis kompiuteris) ir garsinė partitūra, kuri sukomponuota iš kompiuterinių, *Skype* programoje įvairius veiksmus palydinčių (teksto spausdinimo klaviatūra, žinutės nusiuntimo / gavimo, skambučio), garsų (Vitkauskaitės „Opera ID“);



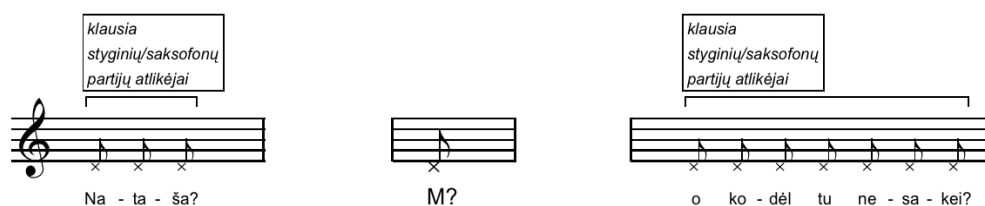
Paveikslas Nr. 20. Kadras iš Rūtos Vitkauskaitės operos „Opera ID“ premjeros („Menų spaustuvės“ Juodoji salė, Vilnius, 2011 04 12)⁸²

- Vokales partijas operoje atlieka viena solistė, tačiau, remiantis partitūroje pateiktomis nuorodomis, išvengiama galimybė instrumentinį ansamblį paversti diegetinės muzikos atlikėjais. Partitūroje esantys priedašai *klausia styginių / saksofonų partijų atlikėjai* (Pav. Nr. 21.) ir „*Nadža*“ *kartoja styginių / saksofonų partijų atlikėjai* (Pav. Nr. 22.) nurodo, jog muzikantai „mato“ veiksmą. Tad, priklausomai nuo režisūrinio sprendimo (ar atlikėjai įtraukiami ar ne), galima sukurti dvi skirtingas dainininkės ir muzikinio ansamblio santykių situacijas, t. y. muzikantams suteikti skirtingus vaidmenis:

- 1) muzikantai-personažai / istorijos veikėjai, į jų veiksmus (klausimus) reaguoja solistė;

⁸² Nuotraukos autorius Andrius Mažeika. Nuotraukoje iš kairės: George Holloway, Irina Lavrinovič.

- 2) muzikantai-aidas – muzikinė priemonė, jų negirdi solistė (Navicko opera „Kitos trys seserys“).



Paveikslas Nr. 21. Nuorodos Alberto Navicko operoje „Kitos trys seserys“

Paveikslas Nr. 22. Nuorodos Alberto Navicko operoje „Kitos trys seserys“

Aptartuose pavyzdžiuose skiriasi elektroninio (įrašyto) personažo funkcija: „Viena“ atveju įrašų kuriami ne tik papildomi veikėjai, bet ir „dubliuojama“ pati aktorė; „Pūdo druskos kelionės maršrute“ – įrašas veikia kaip savarankiškas (nežmogiško pavidalo) veikėjas; „Skylėje“ – į herojų kreipiasi jo paties balsas; „Operoje ID“ technologijomis sukuriamą distanciją, dviejų personažų bendravimo erdvę; „Kitose trijose seseryse“, nepaisant kompozitoriaus nuorodų ir užuominų muzikantus paversti personažais (tokiu atveju ypač svarbus atlikėjų išsidėstymo erdvėje aspektas), abiejų premjerų metu⁸³ muzikantų atliekamos verbalinės partijos veikė tik kaip muzikinė medžiaga, t. y. *perteiktos kalbos* distancija tarp solistės ir muzikantų nebuvo sukurta.

⁸³ Opera parodyta du kartus: 1-oji premjera įvyko 2009 m. rugsėjo 17 d. Muzikos laboratorijų tinklo „Procesas“ metu (projekto dėstytojai: Yannis Kyriakides, Paulius Budraitis, Gyčio Ivanausko Teatras, Pieter Smit, Pip Chodorov), antroji – 2010 m. kovo 28 d. festivalyje NOA (rež. Vaskova).

3. Balsas (naratorius)

Balso problematiką, paprastai kalbant, patogiausia nagrinėti iškėlus klausimą *kas kalba?* Išsiaiškinus, kas yra kalbantysis – veikėjas ar naratorius (įsidėmėtina, kad jis nėra tik pasakotojas, komentuojantis veiksmą), galima atlikti analizę. Knygos „Composed theatre“ autorių teigimu, viena pirmųjų muzikinio naratoriaus apraiškų aptinkama Igorio Stravinskio kūrinyje „Kareivio istorija“ (*L'Histoire du soldat*, 1924), kur pasakojimuose nėra nei dialogų, nei psychologizuotų personažų aprašymų. Labanauskaitės teigimu, šiuolaikinėje dramaturgijoje ypač pakinta požiūris į naratorių: „ne visada naratorius yra žmogiškos prigimties, kartais pasakojimai yra transliuojami ne iš antropomorfiškų šaltinių, o iš technologinių substancijų: mobiliųjų telefonų [...], autoatsakiklių [...], vaizdo grotuvų, pagaliau ir kompiuterio ekranų – pokalbių skaipu ir t. t. Tai keičia pačių istorijų suvokimą, daro jas kinematografiškai epizodiškomis, struktūriškai bendrą pjesės siužetą skaidant kadrais ir fragmentuojant“ (2012, p. 142).

Kai kuriuose kūriniuose naratorius naudojamas tik fragmentiškai, tačiau egzistuoja tokių, kuriuose jis atlieka vieną pagrindinių vaidmenų, pvz., Andriesseno ir Greenaway'aus muzikiniame filme „M is for man, music and Mozart“⁸⁴ (1991). Čia naratoriaus funkcija atitenka džiaz dainininkei, o jos atliekamos partijos tekstą (anglų kalba) sudaro abėcėlės raidėms pritaikyti žodžiai (*A is for Adam; E is for Eve; D is for Devil*, etc).

Analizuojant muzikinę naraciją pasakotojo santykis su papasakota istorija ne visuomet yra pats svarbiausias tyrimo objektas. Daug svarbiau, kokiomis priemonėmis jis kuriamas muzikiniame lygmenyje.

4. Personažų charakteristika

PMNT, atsisakius literatūrinio teksto arba jo nuoseklumo, keičiasi ir veikėjų vidinių (nuotaika, išgyvenimai) ir išorinių (išvaizda, amžius, lytis) bruožų sukūrimo lygmuo. Kadangi personažai literatūriniame tekste dažnai charakterizuojami per dialogus, monologus ar aprašymuose, jų atsisakius – kalbos muzikalizavimas, atlikėjo balso potencialas, muzikos išraiškos priemonės (tempas, dinamika, dermė, etc.) ir artikuliacijos būdai (*glissando*, *staccato*, *vibrato*, etc.) tampa analogiška komponavimo terpe.

Kaip pavyzdį, kur personažai charakterizuojami ne verbaliniu tekstu, o judesiais ir vokaline išraiška, galima paminėti vieną iš pirmųjų Wilsono ir Wainwrighto „Sonetų“ scenų,

⁸⁴ Pavadinimas neverčiamas į lietuvių kalbą, nes būtų prarandamas pavadinime užkoduotas raidžių ir žodžių žaismas.

kurioje kiekvieno personažo išėjimas į sceną yra palydimas jo individualios balsinės raiškos: pirmasis berniukas išbėga linksmi krizendamas ir juokdamasis, antrasis, priešingai, – niurzgėdamas ir „burbuliuodamas“ nerišlius, beprasmius verbalinius darinius, dama įeina dainuodama operine maniera, vėliau visi trys kartu (išlaikydami savo individualias vokales „technikas“) atlieka trumpą trio, o juos pakeičia savo judesius šūksniais įgarsinantis jaunas poetas. Spektaklyje kūrėjai veikėjus charakterizuoja ne tik meistriškai „išnaudodami“ visas vokalo galimybes, bet ir atsižvelgdami į aktorių balsų tembrus. Norėdamas suklaidinti žiūrovą, režisierius „pakeitė“ visų personažų lytis, t. y., vyrus (pvz., Šekspyrą, juokdary) vaidina moterys, moteris (pvz., Elžbietą I ir II) – vyrai, o kai kurie personažai (pvz., Kupidonas) – išvis belyčiai (tokiu poelgiu režisierius tarsi atkreipia dėmesį į galimą Shakespeare'o biseksualumą ar homoseksualumą)⁸⁵. Spektaklyje skambant pirmiesiems vokaliniais numeriams, matyti akivaizdus neatitikimas tarp atlikėjo balso tembro ir jo lyties. Tokia išvaizdos ir balso konfrontacija klaidina, sunku suprasti ar personažas yra moteris ar vyras, todėl jis suvokiamas kaip translytis.

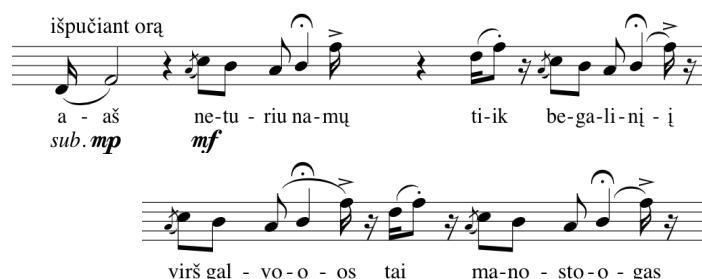
Lapelytės operoje „Geros dienos“ veikia dešimt kasininkų. Libreto autorė atskleidžia jų asmeninio gyvenimo detales: pačios veikėjos pasakoja / apdainuoja savo šeimą, planus, įvykius darbe. Jų istorijų individualumas sukurtas ir pasitelkus skirtingas melodijų dermes: Kasininkės II partija paremta pentatonika, Kasininkų III ir VI – dviejų natų repeticijomis, Kasininkės IV – melodiniu trigarsiu, sudarytu iš didžiosios sekundos ir mažosios tercijos, Kasininkės V – melodiniu antro laipsnio sekundakordu, Kasininkės VII – melodiniu mažoriniu kvartsekstakordu. Nepaisant to, kad literatūrinis keičiasi, nuolatinis melodinių linijų repetityvumas / ostinato sukuria nuovargio, darbo atmosferą, kuri perteikia pardavėjų rutiną.

Vitkauskaitės operoje „Skylė“ personažai charakterizuojami ne literatūriniu tekstu, o muzikine medžiaga. „NOA“ festivalio tinklapyje teigiama, jog „veiksmo metu kiekvienas (personažas – aut. past.) transformuojasi, „pereina“ į kitą erdvę, tampa vis kitokiu. Tik trys pagrindiniai veikėjai visos operos metu išlieka „savimi“ – jie yra skirtingų pasaulių simboliai, turintys savo erdvę ir savo garsus“⁸⁶. Kiekvienas veikėjas turi po vieną (charakteringą) solo numerį (ariją). Joanos numeris sukomponuotas iš septakordo garsų, dvejų natų frazės keičia ilgesnės, kurios dažniausiai pabaigiamos akcentu ar *staccato* (Pav. Nr. 23.). Dviem, maksimaliu greičiu repetityviškai kartojamoms, Martos frazėms priešpastatomos ilgų trukmių natos (tęsiant raidę „a“), o netikėtumą suteikią „perkusijos“ (stiklinis butelis ir metalinis

85 Dėl dalies sonetų, adresuotų vyrui daroma prielaida apie netradicinę autoriaus seksualinę orientaciją.

86 Interneto prieiga <http://www.noa.lt/index.php?page=skyle>

šaukštas) *tremollo* (Pav. Nr. 24.). Solistės pasirodymas užbaigiamas pasikartojančiais *glissando* (Pav. Nr. 25.), kuriuos režisierė (Marija Simona Šimulynaitė) interpretavo kaip personažo, patiriančio orgazmą, vokalinę išraišką. Vadovaujantis tokia interpretacija, solistės iniciatyva atlikimo metu *glissando* buvo papildyti *molto vibrato*. Jono personažas savo arijos pradžioje atlieka kalbinį dialogą su „pačiu savimi“ – taip sukurama polinkio į šizofreniją aliuzija. Pokalbis perauga į ariją su elektrinės gitaros pritarimu. Jono veikėjas „galėtų tapti ryškiu brikoliažinės autorės kūrybos simboliu. Tai – postmodernistinis „aukštosios“ ir „žemosios“ kultūrų lydinys: klasikinio baleto šokėjas (burnoje jaučiantis operinio vokalo skonį) su dzeržgiančia „įelektrinta“ gitara ir roko žvaigždės poza, besikalbantis su (įrašytu) savo kitu „aš“ ir per keliolika minučių scenoje išgyvenantis radikalias būsenos transformacijas (nuo pasimetusio infantilo, isteriško niekšo, „šalto“ diktatoriaus iki lytinį aktą užbaigiančio ištvirtėlio)“ (Pakarklytė, 2012)⁸⁷. Nors, kaip minėta, operos kūrėjai ir teigia, kad trys pagrindiniai veikėjai visos operos metu išlieka „savimi“, tačiau šeštojoje scenoje akivaizdus personažų suvienodėjimas, jie pakeičia savo tapatumą vokalinėse partijose (tarsi atsiduria viename pasaulyje): iki šiol buvusius solo numerius keičia trio (Joana, Marta ir Jonas dainuoja kartu), kuriame visiškai nebelieka personažus identifikuojančių elementų: visi trys veikėjai tęsia ilgas natas (Pav. Nr. 26.).



Paveikslas Nr. 23. **Joanos partijos fragmentai, Rūtos Vitkauskaitės opera „Skylė“**

79 dainuoti kaip įmanoma greičiau

Marta

Ir ką turėčiau dėti į šitą sriubą?

aaa...

aaa...

daužyti per varpą

(Martos perc.)

tr

Paveikslas Nr. 24. **Martos partijos fragmentas, Rūtos Vitkauskaitės opera „Skylė“, 79-81 taktai**

⁸⁷ Interneto prieiga: <http://www.mxl.lt/lt/classical/info/935>



(papiet) a a a...

Paveikslas Nr. 25. Martos partijos fragmentas, Rūtos Vitkauskaitės opera „Skylė“, 89 taktas

143 kartoti daug kartų, retinant įstojimus

molto vibr. gliss.

Joana

Marta

Jonas

a...

molto vibr.

a...

molto vibr.

a...

Paveikslas Nr. 26. Trio fragmentas, Rūtos Vitkauskaitės opera „Skylė“, 143 taktas

Pastebėta, kad kuriant laiko aspektą dažnai naudojama repetityvumo technika, būdo aspektui pasitelkiamos medijos technologijos (iš anksto paruoštas įrašas). Ištyrus balso aspekto komponavimo pavyzdžius, tendencingumas nebuvo pastebėtas, o kuriant muzikinę personažų charakteristiką didžiausią įtaką turi muzikos išraiškos priemonės, artikuliacija ir aktorius balso individualumas.

Atlikus tyrimą nustatyta, kad PMNT komponavimo būdų analizę galima atlikti dvejopai. Žemiau pateikiami du analizės proceso eiliškumo variantai.

I-asis variantas:

1. Didesnės apimties kūriniai skaidomi į smulkesnius kompoziciškai išbaigtus segmentus.
2. Nustatomi kūrinėje panaudoti komponavimo elementai (garsiniai, teatriniai), skiriamos konkrečios, skirtingais elementais sukomponuotos, kūrinio vietos.
3. Tiriant garsiniais elementais sukomponuota kūrinį, nustatomos pasitelktos priemonės (verbalinės ir neverbalinės), tiriant teatro elementus – naudotų elementų rūšis.
4. Tiriami komponavimo būdai (įsidėmėtina, kad reikia atskirti vienalaikiškai veikiančius komponavimo būdus ir išsiaiškinti muzikos išraiškos priemonių įtaką).

5. Įvertinama, kokie muzikinės naracijos bruožai buvo sukurti naudojant konkrečias komponavimo priemones ir būdus.

II-asis variantas:

1. Didesnės apimties kūriniai skaidomi į smulkesnius kompoziciškai išbaigtus segmentus.
2. Įvertinama, kokie muzikinės naracijos aspektai buvo sukurti. Kiekvienas naracijos aspektas tiriamas atskirai.
3. Nustatomi naudoti komponavimo elementai (garsiniai, teatriniai).
4. Analizuojamos pasitelktos garsinės priemonės (verbalinės ir neverbalinės) ir / ar teatro elementų rūšis.
5. Tiriama, kaip buvo komponuota, kiek ir kokių komponavimo būdų naudota, kokios muzikos išraiškos priemonės pasitelktos.

3. MUZIKINĖS NARACIJOS KOMPONAVIMAS RITOS MAČILIŪNAITĖS SCENINIUOSE KŪRINIUOSE

„Teatre mes kiekvienas atsakingas už savo sritį, tačiau rezultatas gaunamas tik viską suvienijus“

(Rita Mačiliūnaitė)

Skyriaus tikslai – atskleisti, kokias (antrajame skyriuje nagrinėtas) priemones ir komponavimo būdus, kurdama muzikinę naraciją postdramiškumu pasižyminčiuose kūrinuose, savo kūrybinėje praktikoje⁸⁸ naudoja darbo autorė (kompozitorė Rita Mačiliūnaitė), bei analizuoti muzikinės naracijos apraiškas jos sceniniuose kūrinuose. Siekiant ištirti (postdraminio teatro kontekste) kūrinius, iškelti šie klausimai:

- 1) kurie kūriniai priskiriami PMNT kryptčiai;
- 2) kokie postdramiškumo bruožai jiems būdingi;
- 3) kokios komponavimo priemonės ir būdai naudojami;
- 4) kokie sukurti naracijos aspektai?

Šiame skyriuje analizuojami žemiau išvardinti kūriniai (aprašymai, kūrėjų pavardės, premjerų datos ir kita informacija pateikta Priede Nr. 3.):

- opera „Nebūti ar nebūti“ (2009);
- šokio opera „NO AI DI“ (2010);
- muzikos ir šokio spektaklis „NA-MAI“ (2010);
- garso ir judesio spektaklis „Kopėčios“ (2011);
- teatralizuotas elektroakustinis vokalinis ciklas „Raidės“ (2012);
- spektaklis „Išėjimo nėra“ (2012);
- nanoopera „Dresscode'as: Opera“ (2012)⁸⁹;
- muzikinis koliažų spektaklis „59' Online“ (2013);
- spektaklis „Eugenijus Oneginas“ (2013);⁹⁰

88 Mačiliūnaitė savo kūrybinę veiklą teatro erdvėje pradėjo 2008 m. ir nepertraukiamai tęsia iki šios dienos (sukurta per 30 sceninių kūrinių: muzika šokio ir dramos spektakliams, įvairaus formato (trumpametražės, šokio, nano) operos, muzikiniai-vizualiniai performansai, muzikiniai spektakliai, šokio ir muzikos projektai ir t. t.).

89 2012 m. gruodžio 19 d. kūrinio premjeros metu (šiuolaikinės operos festivalis „NOA“, Menų spaustuvė, Vilnius) ši nanoopera buvo pavadinta „Grožis, sustabdantis laiką, arba dresscode'as: opera“, o 2015 m., ruošiantis antrajai kūrinio premjerai, pavadinimas pakeistas į „Dresscode'as: Opera“.

90 Spektaklyje naudojama Sergejaus Prokofjevo ir Mačiliūnaitės autorinė muzika bei rusų liaudies dainos.

- lėlių, kaukių ir judesio fantasmagorija „Smėlio žmogus“ (2014);
- spektaklis „Karalius Lyras“ (2014);
- monospektaklis „Oskaras ir ponė Rožė“ (2015);
- teatrinis žaidimas „Kodas: HAMLET“ (2016);
- kamerinė opera „I Švyturį“ (2016).

Darbai atrinkti vadovaujantis dviem kriterijais:

- 1) kūrinys yra priskiriamas PMNT kryptčiai (t. y. kūriniai būdingi postdramiško bruožai, jis pasižymi ryškiu muzikiniu diskursu, o naratyvas komponuojamas muzikiniu lygmeniu);
- 2) kūrinys nėra priskiriamas PMNT kryptčiai, tačiau jame naudojami antrajame skyriuje aptarti (tyrimui aktualūs) muzikinės naracijos komponavimo būdai.

3.1. Postdramiško bruožai

Skyrelyje *1.2.1. Postdraminio teatro samprata ir jo bruožai* išskirti trys pagrindiniai postdraminį teatrą reprezentuojantys bruožai: 1. Nuoseklaus naratyvo atsisakymas; 2. Antihierarchinis teatro elementų principas; 3. Performatyvumas. Atlikus tyrimą, darbo autorės kūrybinėje veikloje pastebėtos minėtų bruožų apraiškos. Žemiau pateikiama analizė.

1. Nuoseklaus naratyvo atsisakymas

Nuostata, kad spektaklis gali būti autonominis ir savarankiškas meno kūrinys, o ne dramatinio teksto iliustracija geriausiai atspindi šie kūriniai:

- „NO AI DI“;
Erikos Vizbaraitės ir Sonatos Visockaitės eiles papildo poetinės nuorodos ir „būsenos“ (libretas pateikiamas Priede Nr. 4.).
- „Kopėčios“;
Adrienne Rich eilėraštis naudojamas tik kūrinio anotacijoje (žr. Priedas Nr. 3.), veikėjai (šokėja ir dambrelininkas) nesiekia jo atvaizduoti, įvairios būsenos, jausmai perteikiami judesiais ir muzika.
- „Dresscode'as: Opera“
Libretą sudaro tik fonetiniai garsai, tam tikros naratyvumo nuorodos įžvelgiamos skyrybos ženkluose bei remarkose (libretas pateikiamas Priede Nr. 5.).
- „Raidės“;
Vokaliniame cikle naudojami Jono Meko eilėraščiai.

- „59' Online“;
Spektaklis nesiremia jokia dramine pjese, o yra sukurtas pagal kūrybinės komandos parašytus ir internete bei gyvenimiškoje aplinkoje surinktus tekstus, spektaklyje pateikiamus fragmentiškai (tekstai pateikiami Priede Nr. 6.).
- „Smėlio žmogus“;
Spektaklis sukurtas pagal Ernsto Theodoro Amadeuso Hoffmano to paties pavadinimo apsakymą, tačiau kūrėjai iš apsakymo „perėmė tik esminę idėją apie žmogaus dualumą, apie kiekviename slypinčias kelias asmenybės puses, nuolat konfliktuojančias tarpusavyje, apie tai, kad visiems mums tenka įveikti savo demonus, kad atrastume savas tiesas, savo gyvenimo kelią [...] spektaklyje galima pastebėti tam tikras nuorodas į kūrinio herojus, bet jie nebyliai (spektaklis be žodžių) labiau demonstruoja vyriškąją ir moteriškąją žmogaus puses, o ne konkrečiai – Natanaelį ar Klarą“ (Mandrijauskaitė, 2015)⁹¹, čia daug dėmesio skiriama iliuzijoms, sapnams, pasąmonei.
- „Kodas: HAMLET“.
Trumpus Shakespeare'o tragedijos „Hamletas“ pjesės fragmentus galima išgirsti: pirmųjų laidotuvių scenoje – rūsyje per televizorių (kalba Hamleto tėvo dvasia), *aklojoje zonoje* – skambant aktorių mobiliuosiuose telefonuose, *Ofelijų giesmėje*, kurią gyvai atlieka trys aktorės; įvairūs (ne Shakespeare'o) tekstai naudojami: įrašuose, kurie periodiškai sklinda iš garso kolonėlės, paslėptos vieno aktoriaus kostiume (informacija skirta įspėti žaidimo dalyvius apie senkantį, žaidimui skirtą, laiką), *laidotuvių dainoje* (aktoriai gyvai atlieka danų liaudies dainą), *karo zonoje* (per garso kolonėlę skamba vienos iš Adolfo Hitlerio kalbų įrašas).

Pastebėta, kad nenuoseklus naratyvas išgaunamas pasitelkus skirtingo pobūdžio literatūrinius tekstus: eilėraščius, pjesių ištraukas, remarkas, aprašymus, reklaminius tekstus, fonetinius garsus ir kt. Pasirinkti tekstai naudojami įvairiai: gyvo atlikimo metu, iš anksto įrašyti, koliažo principu, pasitelkus medijos technologijas (televizorių, vaizdo ekraną, mobiliuosius telefonus). 5 lentelėje pateikiama susisteminta informacija apie naudojamą literatūrinio teksto pobūdį minėtuose kūriniuose.

91 Interneto prieiga: <http://www.g-taskas.lt/spektaklis-smelio-zmogus-rez-gintare-radvilaviciute/>

5 lentelė. Nuoseklaus naratyvo atsisakymas Mačiliūnaitės darbuose

Literatūrinio teksto pobūdis	Kūriniai	„NO AID“	„NA-MAI“	„Kopėčios“	„Raidės“	„Dresscode’as: Opera“	„59' Online“	„Smėlio žmogus“	„Kodas: HAMLET“
Poetiniai tekstai, eilėraščiai		+	-	-	+	-	+	-	+
Fonetiniai garsai, beprasmiški verbaliniai dariniai		-	+	+	-	+	-	+	-
Remarkos		+	-	-	-	+	-	-	-
Nėra semantiškai suprantamo literatūrinio teksto		-	+	+	-	-	-	+	-
Įvairūs (reklaminiai, dokumentiniai, horoskopai ir kt.) tekstai		-	-	-	-	-	+	-	-
Ištraukos iš konkrečios pjesės		-	-	-	-	-	-	-	+
Skirtingų tekstų koliažas		-	-	-	-	-	+	-	+
Verbalinio teksto transliavimas per medijas		-	-	-	-	-	+	-	+

Remiantis lentelėje pateikta informacija:

- dažniausiai – keturiuose kūrinuose – buvo pasitelkti poetiniai tekstai, eilėraščiai, fonetiniai garsai, beprasmiški verbaliniai dariniai;
- daugiausiai – keturi – skirtingo pobūdžio literatūriniai tekstai buvo panaudoti spektaklyje „59' Online“ ir teatriniam žaidime „Kodas: HAMLET“.

Atlikus analizę nustatyta, kad skirtingo pobūdžio tekstų įvairovę šiuose spektakliuose lėmė šie veiksniai: kūrinių žanrai (muzikinis koliažų spektaklis („59' Online“) ir teatrinis žaidimas („Kodas: HAMLET“), kūrybinės idėjos (59 minučių kelionė po virtualią realybę („59' Online“) ir „pabėgimo kambario“ (angl. *escape the room*) žaidimo principas („Kodas: HAMLET“) bei fiktyvi erdvė (internetas („59' Online“)). Kituose (lentelėje pateiktuose) kūrinuose nuoseklių literatūrinių tekstų buvo atsisakyta, nes kūrėjų komandos siekė simbolius ir įvykius perteikti ne vien literatūriniu, bet ir kitais – muzikiniu, vizualiniu, judesiu, gestu – lygmenimis. Šių darbų kūrybinis procesas – skirtingų meno šakų sujungimas

– sąlygoja lygiavertį kelių meno sričių profesionalų bendradarbiavimą, kuris sufleruoja apie galimą antrojo postdramiško bruožo – antihierarchinio teatro elementų principo – glūdėjimą kūrinys.

2. Antihierarchinis teatro elementų principas

Postdraminiame teatre, atsisakius dramos ar literatūros viršenybės, tekstu, kuriuo perteikiama istorija, tampa aristoteliškajame teatre vadinami „pagalbiniai“ elementai: muzika, dailė, šokis, judesys, etc. Toks vieno ar kelių elementų „išskėlimas“ ar prilyginimas literatūrinio teksto svarbai, siekiant sudominti („įspėti“) žiūrovą, dažniausiai pažymimas ir kūrinio aprašyme, plakate ar (tiesiog) prie pavadinimo. Analizuojant pasirinktus darbus, pastebėti septyni kūriniai, kuriuos, vien pagal jų žanrus, galima priskirti teksto svarbos atsisakiusiai, tradicijas neigiančiai ar jas transformuojančiai, muzikos ar kitus teatro elementus iškeliančiai, teatro formai. 6 lentelėje pateikta susisteminta *antihierarchiniu teatro elementų principo* bruožais pasižyminčių darbų informacija: įvardijami jų žanrai, aiškinamas naratyvo kūrimo lygmuo.

6 lentelė. Antihierarchinis teatro elementų principas Mačiliūnaitės darbuose

Kūrinio pavadinimas	Žanras	Naratyvą kuriantys teatriniai elementai
„NO AI DI“	šokio opera	šokis ir muzika (instrumentinis ansamblis, solistai, elektronika)
„Kopėčios“	garso ir judesio spektaklis	muzika (dambrelis ir elektronika) ir judesys (šokėja)
„Raidės“	teatralizuotas elektroakustinis vokalinis ciklas	literatūra, muzika, vizualiniai sprendimai
„NA-MAI“	muzikos ir šokio spektaklis	šokis (šokėjai) ir muzika (solistė, violončelė, elektronika)
„59' Online“	muzikinis koliažų spektaklis	verbalinis tekstas, garsiniai efektai, vizualiniai sprendimai
„Smėlio žmogus“	lėlių, kaukių ir judesio fantasmagorija	judesys / šokis, muzika, kaukės, lėlės ir šešėliai ⁹²
„Kodas: HAMLET“	teatrinis žaidimas	audio-vizualinės galvosūkių instaliacijos, muzika, choreografija, cirkas, kostiumai, scenografija

Visi šie kūriniai – hibridinių žanrų pavyzdžiai. Sudėtinis žanras lemia ir naratyvo

92 „Valandos trukmės spektaklyje „Smėlio žmogus“ visi elementai – choreografija, muzika, apšvietimas – konceptualiai vieningi“ Kūrinio idėją atskleidė nuostabi šokėjų choreografija, papildyta lėlėmis; paslaptinis žmogaus sielos transformacijos kūrė skrupulingai apgalvotas apšvietimas, šešėlių teatras, paslėpdamas ir išryškindamas keisčiausius žmogaus pavidalus; kompozitorės Ritos Mačiliūnaitės muzikinis takelis taip pat prisidėjo prie mįslingos spektaklio atmosferos kūrimo – antgamtiškus traškesius keitė romantiški fortepijono, lietaus garsai, grėsmingi neatpažįstamų būtybių plazdėjimai“ (Mandrijauskaitė). Interneto prieiga: <http://www.g-taskas.lt/spektaklis-smelio-zmogus-rez-gintare-radvilaviciute/>

komponavimą keliais lygmenimis. Kūrinių „NO AI DI“ , „Kopėčios“, „NA-MAI“ žanrai – nurodo į muzikos ir šokio, o „59' Online“ – muzikos ir nenuoseklios dramos elementų lygiavertiškumą. „Smėlio žmogus“ ir „Kodas: HAMLET“ – aprėpia dar didesnę meninių šakų skaičių, dėl to pasakojimas kuriamas muzikoje, dramoje, o taip pat vizualu ir judesiu. Jei spektaklyje atsisakoma literatūrinio teksto viršenybės, tai ir kūrybinis procesas dažniausiai vyksta kitaip nei repetuojant tradicinius draminius spektaklius: atsisakoma literatūrinio teksto skaitymo ir analizės⁹³ (išskyrus „Smėlio žmogų“). Antihierarchiškumas čia sąlygoja tarpdiscipliniškumą ir skirtingų meno šakų profesionalų ekvivalentinį bendradarbiavimą.

Kai spektaklyje nėra vieno vyraujančio teatrinio elemento, pasakojimas gali būti konstruojamas dviem skirtingais būdais: 1) istorija kuriama visais, vienas kitą papildančiais, teatriniais elementais; 2) visi elementai pasitelkiami vienalaikiškai, tačiau išgaunamos naratyvinės detalės – konfrontuojančios. Abu būdai pastebėti „Raidėse“: beveik viso kūrinio metu naratyvinės tvarkos ir laiko aspektus skirtingai kuria vizualumas (solistų judesiai, apšvietimas) ir muzikos bei literatūrinio teksto lydinys, kurie veikia išvien tik paskutinėse kūrinio minutėse. Viso pasirodymo metu (išskyrus paskutinę dalį „Do“) dainininkai atlieka labai lėtus skirtingus šešis judesius (rankos pakėlimas, korpuso ar galvos pasukimas, pasilenkimas ir kt.). Kiekvieno jų trukmė – 2 minutės ir 30 sekundžių. Naują fizinį veiksmą palydi vis kitas apšvietimo sprendimas: solistus „įrėmina“ kvadrato, apskritimo ir kt. formų šviesa. Vieno judesio pabaigą ir kito – naujo – pradžią pažymi galiniai prakertamieji, žiūrovus akinantys, prožektoriai. Po ryškios, į žiūrovų pusę nukreiptos, šviesos, įsivyrėja tamsa. Tuo metu atlikėjai, kurių nemato publika, pradeda kitą judesį, kurį vėl palydi laipsniškai atsirandantis naujas apšvietimo sprendimas. Ši šešių lėtų judesių seka padalina kūrinį į šešias (vienodos trukmės) vizualiąsias dalis, kurias suardo dainininkų rankų paspaudimas („Si“ dalies pabaiga). Tačiau būtent iki šios kūrinio vietos su režisūriniu – vizualiniu naratyvinės tvarkos ir laiko sprendimu konfrontuoja muzikinius numerius kuriama kūrinio struktūra. Vokalinį ciklą sudaro aštuonios įvairių trukmių muzikinės dalys (kiekviena jų sukurta pagal skirtingą Meko eilėraščių): elektroninės muzikos įžanga („Užsklanda“ (3'45“), šešios solo dalys, kurias dainininkai atlieka pakaitomis („Re“ (3'11“), „Mi“ (3'45“), „Fa“ (1'36“), „Sol“ (1'14“), „La“ (2'25“), „Si“ (5'20“), ir duetas („Do“ (2'29“). Akivaizdu, kad muzikinių ir vizualiųjų numerių trukmės nesutampa (šviesos keičiasi vokalinių numerių viduryje, naują

93 Prieš pirmąjį „Kodas: HAMLET“ kūrybinės grupės ir aktorių susitikimą režisierė visų paprašė neskaityti pjesės. Pirmosios repetacijos metu aktoriai dalinosi mintimis (detalėmis, personažų vardais ir pan.), kurios „atėjo į galvą“ išgirdus žodį „Hamletas“. Tokiu būdu buvo siekiama atrinkti ryškiausius pjesės simbolius, kurie išlikę atminty (net ir seniai skaičius kūrinį). Tokio kūrybinio proceso reikalavo pats kūrinio žanras – teatrinis žaidimas, kurio metu dalyviui-žaidėjui pasakojama ne pjesės fabula, o pateikiamos tik tam tikros užuominos ir asociacijos.

numerį solistai pradeda dainuoti įpusėję judesį ir pan.). Muzikos ir vizualumo susijungimas, kaip jau minėta, įvyksta tik „Si“ dalies pabaigoje: dainuojamosios partijos pabaiga sutampa su fizinio veiksmo baigtimi, kurią palydi rankos paspaudimas ir naujas, kontekstui nebūdingas, prasminis gestas: solistai iš kišenių išsitraukia ir vienas kitam padovanoja auksinius medalius. Po šio veiksmo, prasidėjus naujai ir ankstesnę muzikinę stilistiką suardančiai, ritmingai greito tempo daliai „Do“, solistai, dainuodami duetu, atlieka greitus, pagal muzikos ritmą pritaikytus, judesius, kuriems „akompanuoja“ mirksintys prožektoriai. Tai yra vienintelė kūrinio dalis, kurioje iki šiol konfrontuojantys elementai – vizualumas ir muzika (kartu su tekstu) – susijungia.

3. Performatyvumas

Jei teatras suvokiamas kaip įvykis, neretai atsisakoma ir prasminių ženklų, t. y. veiksmas suvokiamas kaip veiksmas, o ne kaip ženklas ar simbolis. „Raidės“ nėra tradicinis vokalinis ciklas: čia muziką ir poeziją papildoma režisūriniai bei vizualieji sprendimai. Tačiau dainininkų judėjimas ir gestai – atliekami tik dėl paties veiksmo, o ne kaip simbolinis ženklo perteikimas. Kompozitorės teigimu, šiame kūrinyje nėra jokių poteksčių: čia muzika yra tik muzika, scena yra tik scena, Jono Meko poezija yra tik poezija, o scenos veiksmas yra tik veiksmas („juodoje scenoje du solistai beprasmiškai juda kūrinio pabaigos link“ (2012)⁹⁴ ir nieko daugiau.

Nanooperoje „Dresscode'as: Opera“ pastebima kitokia performatyvumo išraiška. Renginys prasideda ženkliai anksčiau negu pats spektaklis. Instrukcijoje žiūrovas įspėjamas apie šventinį aprangos kodą: „Dėl jūsų pačių geros savijautos siūlome apsirengti puošniai. Kiekvienas vyras, apsivilkęs kostiumu, jaučiasi vyriškesnis negu jis yra iš tikrųjų, ir kiekviena moteris, avinti aukštakulnius, žvelgia iš aukščiau ir mato daugiau“ (2015)⁹⁵. Pasiruošimo procesas tampa svarbia spektaklio dalimi: daug laiko savo aprangai ir išvaizdai skyrę žiūrovai patenka į šventiškai papuoštą erdvę ir iškilmingai fanfaronis palydimi į salę. Nuolat laiko stokojančiam šiuolaikiniam žmogui spektaklio kūrėjai pristato 2 minučių 40 sekundžių trukmės operą, kurioje išpildyti visi šio žanro elementai: muzika (uvertiūra, solo, duetai, finalas), dekoracijos, kostiumai, siužetas ir t. t.

Didžioji dalis šiame skyriuje analizuojamų darbų – sinkretiški spektakliai, tarpdisciplininiai projektai, kuriuose muzikos elementas išsaugo savo autonomiškumą.

94 Citata iš organizatorių pranešimo spaudai. Interneto prieiga:

<http://www.mic.lt/lt/ivykiai/2012/09/24/kompozitore-rsita-maciliunaite-isuko-scenos-menu-ve/>

95 Renginio organizatorių citata. Interneto prieiga: <http://www.menuspauسته.lt/lt/renginiai/12034-noa-pristato-dresscode-as-opera>

Muzikos elemento „išaukštinimas“ sukuria sąlygas reikštis kitiems postdramiško kriterijams: spektaklis suvokiamas kaip autonominis ir savarankiškas meno kūrinys, o ne draminio teksto iliustracija, pasirenkami nenuoseklaus naratyvo tekstai arba nenaudojamas joks verbalinis tekstas, nevengiama naudoti performatyvių elementų ir kt.

3.2. Komponavimas garsiniais elementais

Remiantis antrajame skyriuje pateikta priemonių klasifikacijos schema (žr. Pav. Nr. 16.), toliau darbe analizuojami Mačiliūnaitės kūryboje panaudoti (siekiant sukurti įvairius muzikinės naracijos aspektus) komponavimo būdai. Remiantis atliktais tyrimais pastebėta, kad postdraminiame teatre bet koks elementas (literatūrinis tekstas, įvairūs nemuzikiniai garsai ar kt.) gali būti traktuojamas ir komponuojamas taip pat kaip muzikinis garsas. Garsiniai elementai analizuojami išskiriant verbalinių ir neverbalinių priemonių grupes.

1. Verbalinių priemonių muzikinis naudojimas

Komponuojant verbalinėmis priemonėmis, neabejotinai reikšmingas atlikėjo pasirinkimas. Autorei svarbu bendradarbiauti su solistu jau kūrybinio darbo pradžioje, ypač kai siekiama „praplėsti“ vokalą, t. y. naudoti tą patį balsą gyvai ir įrašė. Toks komponavimas sukuria elektroninio takelio ir gyvo atlikimo vientisumą, todėl klausytojui dažnai tampa sunku atskirti, kuri vokalinė linija skamba gyvai, o kuri – įrašė. Fonogramoje skambantį balsą darbo autorė savo kūriniuose yra panaudojusi šešiais skirtingais būdais:

- 1) gyvai atliekamo vokalo partija tam tikru intervalu dubliuojama įrašė, t. y. solistas dainuoja kartu su savo įrašytu balsu („I Švyturį“, žr. Pav. Nr. 27. ir Pav. Nr. 28.);
- 2) solistas ir įrašytas balsas dainuoja kanonu („I Švyturį“, žr. Pav. Nr. 29.);
- 3) solisto ir įrašyto balso partijos skamba polifoniškai („NA-MAI; „NO AI DI“, žr. Pav. Nr. 30.)
- 4) solisto ir įrašyto balso partijos sukomponuotos dialogo principu („NO AI DI“, žr. Pav. Nr. 31.);
- 5) įrašytas(-i) balsas(-i) atlieka ritmo funkciją („NA-MAI“, „Raidės“, žr. Pav. Nr. 32. ir Pav. Nr. 33.; Dresscode'as: Opera“, žr. Pav. Nr. 34.; „I Švyturį“, žr. Pav. Nr. 35.);
- 6) įrašytas(-i) balsas(-i) atlieka pritariančio vokalo funkciją („59' Online“ („FB maniako dainelė“).

31

mp

to - kį ti-piś - ką sta -

mf

ke - tu-rias de - šim-ties dar jau nas bū-da-mas pa -

Cl.

mf

Vln.

mf

Vla.

mf

Vc.

Tape

T. T.

dar jau nas

Paveikslas Nr. 27. Vokalo dubliavimas operoje „I Švyturį“ (scena „Jautrios sielos“), 31-35 taktai

8

Tanzlis

aš kri ti kuo - ju va - di-na - si, eg-zis-tuo - ju

Tape

Aš aš Aš aš aš kri ti kuo - ju va - di-na - si, eg-zis-tuo - ju

13

mf

Tanzlis

aš mąs - tau aš kri ti- kuo - ju va - di-na - si, eg-zis-tuo - ju

Tape

aš aš aš aš mąs - tau aš kri ti- kuo - ju va - di-na - si, eg-zis-tuo - ju aš

Paveikslas Nr. 28. Vokalo dubliavimas operoje „I Švyturį“ (scena „Kritikuoju, vadinas, egzistuoju“), 8-15 taktai

Ramzi: su - trau - ki. i - ki bal - to
 Tanziis: la - bai ma - žai
 Cl.
 Vln.
 Vla.
 Vc.
 Tape
 T.Ms: su - trau - ki
 T.T: la - bai ma - žai

Paveikslas Nr. 29. **Kanonas** operoje „I Švyturį“ (scena „Jautrios sielos“), 45-47 taktai

S.: Se - na mo - te - ris sto - vė - jo ant uo - lė - to skar - džio
 Glock.
 B. D.
 Tape
 T.(Voice): go tu mu - lai. Vė - jas stau - gė tar - pe - kliuo - se, ū - kė ir smar -

Paveikslas Nr. 30. **Polifoniškumas** šokio operoje „NO AI DI“ (III scena), 92-95 taktai

309

S. *f* kas

Knkl.

Vc.

T.(Voice) kaip mes gy-ven tu-me ne - gir-dė-da-mi to, kas stip-res-nis už mus?

313

S. pri-me - na me - džiu, kad me - tas pum-pu-rus sprog-din - ti?

Knkl.

Vc.

T.(Voice) Kas pa-sa-ko straz-dams, kad jau at-ši - lo ir vėl... jie ga - li skris-ti į

Paveikslas Nr. 31. Dialogas šokio opereje „NO AI DI“ (III scena), 309-315 taktai

2 $\text{♩} = 74$

baritone aš sė - džiu aš sė - džiu vie - nas aš vie - nas ir be - min - čių

08.49

Tape aš aš kur aš mi aš kur aš aš kur aš aš aš kur aš kur aš aš

8

baritone sė - džiu vie - nas ir be min - čių sė - džiu vie - nas ir be min - čių sė - džiu vie - nas ir be min - čių sė - džiu vie

Tape aš aš aš aš aš aš aš aš aš aš aš aš

Paveikslas Nr. 32. Ritmas vokaliniame cikle „Raidės“ („Mi“ dalis), 2-12 taktai

1 $\text{♩} = 60$

mezzo soprano

baritone

tape

22.29

do re min fa sol la si do do aš do do do do kur do aš do fa do do aš do la la

6 *f*

kur ei. ni? kur ei. ni? kur kur ei. ni? kur

kur kur kur kur kur kur kur

do re min fa sol la si do do aš do do do kur aš do do la do aš kur do aš do fa do la fa kur aš

Paveikslas Nr. 33. Ritmas vokaliniam cikle „Raidės“ („Do“ dalis), 1-11 taktai

$\text{♩} = 106$

Clarinet in B $\flat$

1*

Tape

4/4

nu nu c ai nu ai nu ai c pfff nu c

Tenor Solo

Baritone Solo

Paveikslas Nr. 34. Ritmas nanooperoje „Dresscode'as: Opera“, 1-5 taktai

57

Tanzlis

mo-te-rys ne-mo - ka ta - py - ti mo-te-rys ne-mo - ka mąs - ty - ti mo-te-rys ne-mo - ka skai

Tape (Tanzlis)

ne - mo - ka mo - te - rys ne - mo -

62

Tanzlis

su panieka

ty - ti mo-te-rys ne-mo - ka my - lė - ti mo-te-rys ne-mo - ka su - si - tu - rė - ti

Tape (Tanzlis)

ka mo - te - rys ne - mo - ka

Paveikslas Nr. 35. Ritmas operoje „Į Švyturį“ (scena „Moterys nemoka“), 57-66 taktai

Jei komponuojant garso takelį reikalingas dar vienas papildomas balsas, vokalinius garsus ir melodijas, kurie reikalingi elektroninių takelių medžiagai, kompozitorė⁹⁶ dažnai atlieka pati. Jos balsą galima išgirsti kūrinių „NO AI DI“, „Kopėčios“, „Raidės“, „Eugenijus Oneginas“, „59' Online“, „Smėlio žmogus“, „Į Švyturį“ elektroniniuose takeliuose. Toks komponavimas – „tarpininko“ (atlikėjo) atsisakymas – pasirenkamas dėl praktinių priežasčių: siekiant sutaupyti laiką ir / ar finansines išlaidas, tačiau dažniausiai – dėl konkretaus rezultato siekio (neabejotinai, savo balso galimybes autorė išmano geriausiai, o dainininko balso potencialas (jo individualios savybės, tembras, gebėjimai) dažnai būna atspirtimi generuojant kūrinio idėją ar komponuojant vokales linijas). 7 lentelėje pateikiama darbo autorės balso įrašų panaudojimo įvairiuose kūriniuose suvestinė.

7 lentelė. Darbo autorės balso įrašų panaudojimo suvestinė

Balsinės išraiškos variantai \ Kūriniai	„NO AI DI“	„Kopėčios“	„Raidės“	„Eugenijus Oneginas“⁹⁷	„59' Online“⁹⁸	„Smėlio žmogus“	„Į Švyturį“
Prasminiai žodžiai	-	-	+	-	+	-	-
Kvėpavimo, žiovulio, dejavimo garsai	+	+	-	-	-	+	+
Fonetiniai garsai, beprasmiai verbaliniai dariniai	+	+	+	+	-	-	+
Melodinės linijos, vokalizai	-	+	-	+	-	+	-

Iš lentelėje pateiktų duomenų pastebima, kad:

- penkiuose kūriniuose autorė atliko fonetinius garsus ir beprasmius verbalinius darinius;
- daugiausiai – trys – skirtingi balsinės išraiškos variantai skamba „Kopėčių“ garso takelyje.

96 Mačiliūnaitė taip pat yra aktyviai koncertuojanti šiuolaikinės muzikos atlikėja (mecosopranas). Kaip solistė ir įvairių ansamblių narė yra dalyvavusi įvairiuose Lietuvos ir užsienio (Didžioji Britanija, JAV, Austrija, Olandija) šiuolaikinės muzikos festivaliuose, koncertuose („Gaida“, „Naujoji Operos Akcija“, „Sugrįžimai“, „Nepaklusniųjų žemė“, „Druskomanija“, „Aldeburgh“, „Lietuviškos muzikos karpiniai“ ir kt.).

97 Tatjanos laiško scena

98 „FB maniako dainelės“ fonograma

Remiantis teatro ir šokio spektaklių muzikos kūrimo patirtimi, pastebėta, kad platesnė įrašytų verbalinių elementų gama dažniau naudojama kuriant šokio / judesio spektaklių muziką, t. y. kūrinis, kuriuose gyvai neatliekamas joks verbalinis tekstas. Galima teigti, kad spektakliuose, kuriuose aktoriai / solistai naudoja daug verbalinio teksto, verbalinėmis priemonėmis sukomponuotas garso įrašas trukdytų gyvai sakomo teksto suvokimui, išskyrus dainuojamuosius epizodu ir situacijas, kai įrašytas balsas atlieka naratoriaus, personažo vidinio balso vaidmenį. Pvz., 7 lentelėje pateikti du šokio / judesio spektakliai – „Kopėčios“ ir „Smėlio žmogus“ ir į klausimą, kodėl pirmajame panaudota daugiau balsinės išraiškos variantų, galima atsakyti vadovaujantis šiuo skirtumu: spektaklis „Kopėčios“ nėra sukurtas pagal konkrečią istoriją (remiamasi tik abstrakčiomis idėjomis ir jausminėmis būsenomis), jame nevaizduojami atpažįstami personažai. Šokėjos judesius „įgarsina“ įrašyti beprasmingi verbaliniai dariniai ir fonetiniai garsai, t. y. taip sukurama šokėjos jausmų balsinė linija ir kitas – muzikinės naracijos lygmuo.

Ypač dažnai kūrybinėje praktikoje autorė bendradarbiauja su soliste Nora Petročenko, būtent dėl jos unikalaus ir universalaus (*netipinio operinio*) balso tembro ir išskirtinių vokalinių sugebėjimų. Ši solistė kviečiama įrašyti įvairius vokalinius garsus ar atlikti vaidmenis kompozitorės projektuose. 8 lentelėje pateikiamas kūrinių sąrašas, kuriame aiškinamas Petročenko vokalo panaudojimas įvairiuose kūkiniuose.

Kūrinys	Vokalo panaudojimas			
	Gyvas atlikimas		Iš anksto įrašytas balsas	
	Taip/Ne	Vaidmuo	Taip/Ne	Vokalo partijos funkcijos
„NO AI DI“	taip	Kalno dvasia	taip	• personažo „mistifikavimas“; • antgamtinės atmosferos kūrimas
„NA-MAI“	taip ⁹⁹	mistinis pasakotojas	taip	• solistas su savo įrašytu balsu dainuoja kanono ir dialogo principais; • solisto ir įrašyto balso partijos skamba polifoniškai; • įrašytas balsas atlieka ritmo funkciją
„Raidės“	taip	pagrindinė veikėja / atlikėja	taip	• įrašytas balsas atlieka ritmo funkciją; • rašytas balsas - garsinė komponavimo medžiaga
„Į Švyturį“	ne	-	taip	garsinė komponavimo medžiaga

Remiantis lentelės duomenimis, galima daryti išvadas:

- kai solisto balsas skamba tik įrašė, jis dažniausiai veikia kaip garsinė komponavimo medžiaga;
- jei solisto balsas naudojamas įrašo ir gyvo atlikimo metu, įrašytas vokalas gali atlikti daugybę skirtingų funkcijų.

Beveik visuose¹⁰⁰ Lietuvos rusų dramos teatre (toliau – LRDT) Mačiliūnaitės kurtuose ir pastatytuose spektakliuose skamba muzikiniai numeriai, kuriuos gyvai spektaklio metu atlieka aktoriai¹⁰¹. Kompozitorė prieš spektaklius su aktorais atlieka balso apšilimą, diktijos pratimus, repetuoja savo ir kitų kūrėjų spektakliams sukurtus dainuojamuosius numerius

⁹⁹ Operos poetinis libretas (jame nurodyti du veikėjai – mergina ir žynė) yra itin lankstus ir suteikiantis laisvę interpretacijai, todėl muzikinėje partitūroje išskirti kiti veikėjai – žynės balsas ir Kalno dvasia. Informacinį prologo tekstą, kuriame pasakojama, kada ir kodėl kopinama į kalnus bei retorinius-filosofinius klausimus (pvz. *Kaip mes gyventume, negirdėdami to, kas stipresnis už mus? // Kas primena medžiui, kad metas sprogdinti pumpurus?*), iškeltus trečiojoje scenoje, žiūrovui pateikia Kalno dvasia.

¹⁰⁰ Išskyrus monospektaklį „Oskaras ir ponja Rožė“. Čia skamba tik iš anksto paruošta muzika.

¹⁰¹ Toks pasirinkimas – neatsitiktinis: nuo 2014 m. autorė Lietuvos rusų dramos teatre (toliau – LRDT) dirba muzikinės dalies vedėja, vokalo korepetitore ir veda aktoriams muzikinius užsiėmimus. Nuolatinis darbas LRDT suteikia sąlygas eksperimentuoti su aktorių balsais, ieškoti naujų muzikinių komponavimo priemonių, būdų ir sprendimų.

(aktorių atsiliepiamai apie Mačiliūnaitės darbo metodiką pateikiami Priede Nr. 7.). Nuolatinis darbas su vokalo pedagogu neišvengiamai atskleidžia kiekvieno aktoriaus vokalius gebėjimus, todėl autorė kurdama atidžiai renkasi atlikėjus. Pvz., spektaklyje „Karalius Lyras“ yra du choriniai numeriai (karaliaus pasveikinimas – penkiabalsė „Tokata“ ir Kordelijos bei Juokdario mirtis – keturbalsis finalinis kūrinys „Tegul ši naktis...“ (rus. *Пусть та ночь...*), kuriuos, siekiant intonacinės švaros, atlieka ne visi aktoriai, o geriausiai dainuojančių dvylikos žmonių ansamblis. Aranžuota ir instrumentuota, įprasta dainavimo maniera atliekama Klaudijaus Monteverdi „Tokata“ (*Toccata*, iš operos „Orfėjas“ (*L'Orfeo*, 1607) palaipsniui transformuojasi į intervališkai darnų, tačiau temбриškai nepatrauklų dainavimą – aktorių balsai panašėja į gyvūnų, nežemiškų būtybių, besišaipančių žmonių garsus. Šia balsine transformacija spektaklyje kuriamas žmonių dviveidiškumo įvaizdis. O jausmingą ir subtilų kūrinį „Sonetas Nr. 5“, kuris skamba gydytojo ir Kordelijos pokalbio metu, atlieka dvi scenos gilumoje sėdinčios, geriausius vokalius duomenis teatre turinčios, artistės – Aleksandra Metalnikova ir Jevgenija Karpikova (joms taip pat sukurti ir solo numeriai). Remiantis pjesės autoriaus priedais, keletas dainų specialiai sukurtas ir Juokdario personažui. Be šių, natomis užrašytų kūrinių, aktorių balsine raiška ir vokalinėmis galimybėmis, sukuriamas ir personažų muzikinė charakteristika¹⁰². Olbenio hercogą įkūnijantis, nepriekaištingai begalę instrumentų ir savo balsą valdantis, aktorius Valentinas Krulikovskis literatūrinę kalbą spektaklyje papildo obertoniniu / gerkliniu dainavimu (nuo žmonos isterijų kenčiantis vyras taip save ramina medituodamas). Šis leitmotyvas spektaklyje lydi beveik visus šio personažo veiksmus (atėjimą, išėjimą, etc.), keliose scenose jam pritaria choras. LRDT scenoje įprastai „teigiamų“ herojų vaidmenis atliekanti aktorė Metalnikova (lyrinis sopranas), šiame spektaklyje sužiba nauju, kerštingos ir nesąžiningos dukros Gonerilės, amplua. Gyvuliškai personažo pusei įprasmini, greta kalbamojo teksto, aktorė emocijas papildo vokaliniais dariniais, primenančiais plėšrūnų skleidžiamus garsus. Choras, be jau anksčiau minėtų vokalių numerių, taip pat kuria garsinę atmosferą ir įvairias muzikinės naracijos detales: finaliniame pirmojo veiksmo Edmundo monologe dūsavimais ir balso švokštimais sustiprinamas šio klastingo veikėjo dviveidiškumas, II veiksmo pradžioje „Audros“ scenoje (be muzikinio takelio, kuriame persipina gergždžiančių balsų, tįstančių seilių ir gleivių garsai) aktoriai, belsdami pirštais į grindis kuria lietaus vaizdinį, o trijų seserų ritmingas daužymas delnais per pliką tėvo galvą ne tik papildo kuriamus gamtos stichijų garsus, bet ir vaizduoja vieną pagrindinių tragedijos konfliktų – tėvo ir dukterų santykius. Panašios vokalinės priemonės

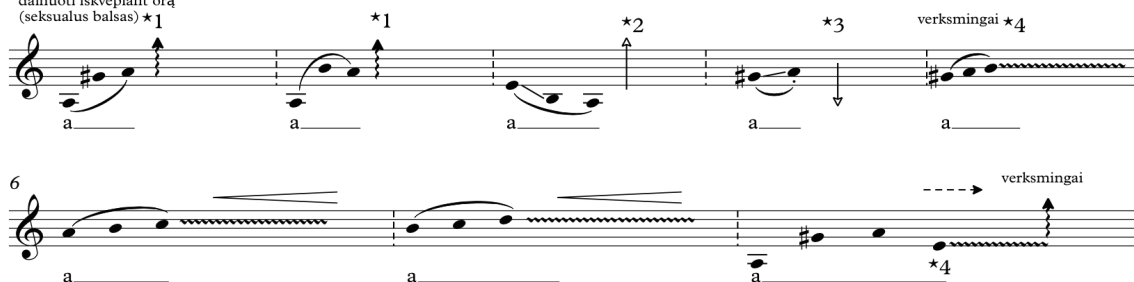
102 Teatrologės Daivos Šabasevičienės teigimu, „vieni aktoriai dainuodami, kiti tardami tekstus sukūrė metafizinę spektaklio partitūrą“ (Šabasevičienė, 2014). Interneto prieiga: <http://kultura.lrytas.lt/scena/likimo-valiai-paliktame-teatre-vaidinancio-lyro-tiesa-nuoga.htm>

(cypimai, aimanos, kvėpavimai) naudojamos teismo ir Glosterio akių išplėšimo scenose.

Kitame LRDT spektaklyje – teatriniam žaidime „Kodas: HAMLET“ taip pat pasitelkiami aktorių vokaliniai gebėjimai. Kadangi spektaklyje neilustruojamas dramatinis tekstas (jame naudojamos tik pavienės frazės iš Shakespeare'o tragedijos „Hamletas“), kompozitorė aktorių vokalinėse linijose užkodavo kai kuriuos naratyvinius aspektus: veikėjų charakteristiką, jų išgyvenamas situacijas ir problemas. Pvz., Hamleto mylimosios Ofelijos mirtis, skendimas ir trūkstamo oro pojūtis perteikiamas ne dainuojamuoju tekstu, o vokalinėmis subtilybėmis („Ofelijų giesmė“). Trys aktorės frazės atlieka „vieną įkvėpimą“, o paskutinius garsus tęsia, kol ima trūkti oro. Hamleto motinos Gertrūdos dvilypumas – našlė, ką tik ištekėjusi už velionio brolio – įprasminamas derinant dvi dainavimo manieras. Klausytoją klaidina charakterių kaita (tiek fonogramoje, tiek gyvame dainavime): raudanti gedėtoja tampa besimylinčia moterimi ir atvirkščiai (Pav. Nr. 36.). Abejoms situacijoms / procesams (apraudojimui ir lytiniam aktui) būdingi panašūs garsai (šūksniai, riksmi, kvėpavimas, dejonės, aimanos ir pan.), tačiau juos identifikuoja atlikimo specifika: sunkus kvėpavimas, *vibrato* – žymi verksmą, o tankėjantis kvėpavimas, greitėjantis tempas, aštrūs trumpi šūksniai, *crescendo* – seksualinius veiksmus.

Ad libitum

dainuoti iškvėpiant orą
(seksualus balsas) ★1



1* staigus įkvėpimas per sukąstus dantis

2* įkvėpimas su balsu

3* Gilus, sodrus iškvėpimas

4* *molto vibrato* (tarsi verkiant)

Paveikslas Nr. 36. **Personažo dvilypumas teatriniam žaidime „Kodas: HAMLET“ („Gertrūdos arija“,**

1-8 taktai)

Konkreto atlikėjo balso galimybės aktualios ir kituose (ne LRDT) spektakliuose. Pvz., nanooperoje „Dresscode'as: Opera“, kurioje visiškai atsisakyta literatūrinio teksto, veikėjų charakteristika kuriama ne tik atsižvelgus į librete esančias remarkas (*ramiai*,

koncentruotai, sodriai, piktai, kaprizingai) ir fonetinius garsus lydinčius skyrybos ženklus (daugtaškius, klaustukus, šauktukus), bet ir skirtingais solistų balso tipais. Don Vitto personažo snobiškumas ir taurumas išgaunamas sustiprinus lyrinio boso-baritono tembro savitumą – gilumą, sodrumą. Jo melodinėse linijose vyrauja žemas registras, *non vibrato*, *glissando*, *legato* artikuliacijos būdai (Pav. Nr. 37.). Priešingai (siekiant pavaizduoti herojų „dvikovą“) sukurtas Don Rafaelis: aksominiam bosui-baritonui priešpriešinamos dramatinio tenoro išskirtinės savybės – didelė dinaminė amplitudė, gebėjimas dainuoti aukštame registre. Jo isteriškumas, choleriškumas įprasminamas melodiniais šuoliais, *molto vibrato* artikuliacija (Pav. Nr. 38. ir Pav. Nr. 39.).

19 *non vibr.*

22

31 *mp f mp f mp sub p sub p*

A

Paveikslas Nr. 37. Boso-baritono partijos fragmentas, nanoopera „Dresscode'as: Opera“, 19-37 taktai

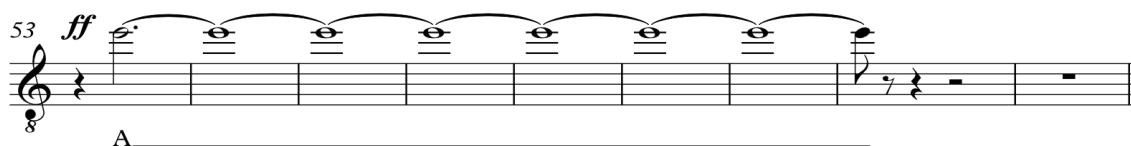
25 *molto vibr. poco a poco cresc.*

31

4

a

Paveikslas Nr. 38. Tenoro partijos fragmentas, nanoopera „Dresscode'as: Opera“, 25-40 taktai



Paveikslas Nr. 39. Tenoro partijos fragmentas, nanoopera „Dresscode'as: Opera“, 53-61 taktai

Kuriant operos „Į Švyturį“ muzikinę veikėjų charakteristiką taip pat buvo svarbus solistų balsų tipų pasirinkimas. Operoje veikia šeši personažai: ponas Ramzis (griežtas tėvas, mokslininkas), ponia Ramzi (mama), Džeimsas (jų sūnus), panelė Lilė (jauna mergina, dailininkė), ponas Čarlzas Tanlis (pas Ramzius vasarojantis studentas), ponia Maknab (namų tvarkytoja-tarnaite). Atitinkamai, siekiant išryškinti jų amžiaus ir socialinio statuso skirtumus, pasirinkti skirtingų balsų tipų atlikėjai: tėvas – bosas, studentas – tenoras, mama – mecosopranas, mergina – sopranas. Daugiausiai vokalinės, tembrinės laisvės suteikta nuolat burbančiai tarnaitėi. Norint išryškinti luomų ir charakterio skirtumus, šios veikėjos partiją rekomenduojama atlikti labai žemo, sodraus, „folklorinio“ balso dainininkei. Operos veiksmo laiko pokytis (antroji dalis – istorijos tęsinys po dešimties metų) parodomas per Ramzių sūnaus solistų pasikeitimą: pirmoje dalyje vaidmenį atlieka diskantas, antroje – bosas-baritonas.

Nors aktoriaus / solisto balso potencialas atlieka labai svarbią funkciją kai kūrinuose pasitelkiamos verbalinės priemonės, tačiau aktualiausias analizės objektas – komponavimo būdai. Žemiau aprašomi literatūrinių tekstų denaracijos ir kalbos muzikalizavimo procesai bei pavyzdžiai.

1) Literatūrinių tekstų denaracija. Autorė, dirbdama su literatūriniais tekstais, dažnai atsiriboja nuo logocentrizmo, t. y. juos pasitelkia ne semantiniais tikslais, o kaip muzikos komponavimo priemonę. Pvz., vokalinio ciklo „Raidės“ dainininkų partijose ir elektroniniame garso takelyje svarbiausia ne verbalinio teksto (eilėraščių autorius – Jonas Mekas) prasmė, o fonetika. Šiame kūrinyje daug dėmesio skiriama žodžių dalumui į skiemenis ir raides, o taip pat galimybei juos rotuojant kurti naujas prasmes. Šios idėjos atspirtis – Meko poezijos grafinis užrašymas knygoje (žr. Priedas Nr. 8.). Pirmosios trys ciklo dalys („Užsklanda“¹⁰³, „Re“, „Mi“) sukomponuotos iš sumaišytų žodžių skiemenų ir raidžių. 9 ir 10 lentelėse pateikiamos originalių tekstų ištraukos ir atliktų rotacijų pavyzdžiai.

¹⁰³„Užsklandoje“ rotacija atlikta iš anksto įrašytais balsais elektroniniame garso takelyje, „Re“ ir „Mi“ – dainininkų partijose.

9 lentelė. Skiemenų rotacija¹⁰⁴, vokalinis ciklas „Raidės“, dalis „Re“

Originalus tekstas	Rotuotas tekstas
Įbridęs vidury upės, stovi žmogus.	ri dėš ib des ib ri vi u du pės ry sto žmo vi gus dėš ib ir
Atrodo, niekas jam lyg nerūpi – [...]	do at ro kas lyg nie jam pi ne ru ib dėš ir vidury pės u sto žmo vi gus įbridęs ir ib dėš vidury pės u vi sto žmogus įbridęs atrodo kas lyg nie jam rū ne pi įb dėš ir įbridęs įb dėš ir vidury upės stovi žmogus [...]

10 lentelė. Skiemenų ir žodžių rotacija¹⁰⁵, vokalinis ciklas „Raidės“, dalis „MI“

Originalus tekstas	Rotuotas tekstas
Aš sėdžiu vienas ir be minčių, [...]	Sėdžiu vienas ir be minčių nas vienas ir be džiu minčių džiu sėdžiu ir be minčių čių ir džiu ir be sėdžiu be vienas aš be sėdžiu minčių

104 Rotuojamas pirmasis „I Vaizdai“ dalies (knyga „Pavieniai žodžiai“, 1967) Meko eilėraštis.

105 Rotuojamas dvyliktasis „IV Ant kranto“ dalies (knyga „Pavieniai žodžiai“, 1967) Meko eilėraštis.

Dalyje „Re“ keletą kartų (skirtingai) rotuojami du eilėraščio posmai, kurie papildyti žodžio *įbridės* variacijų refrenu. Tekstas nėra iš karto pagavus, visa prasmė suvokiama palengva, kai palaipsniui mažėja sukeistų skiemenų skaičius (Pav. Nr. 40.). Dalyje „Mi“ rotavimui pasitelkiama tik viena eilėraščio frazė. Nors iš pradžių ji daugybę kartų atliekama įprastai ir klausytojas gali įsidėmėti komponuojamų žodžių sandarą bei skiemenis, tačiau juos rotuojant puantilistiškai (kai skiemenys atskirti pauzėmis) – identifikuoti tampa sunku (Pav. Nr. 41.).

7
sto žmo vi gus dės ib ri doat____ro kas lyg nie_jam pi ne____ru įb dės ri vi du ry pės u

12
sto_ žmo vi gus įb ri dės ri ib dės vi du ry pės u vi_ sto žmo gus įb

17
ri dės atro____do kas nie lyg jam rū ne____pi ^{ord} įb dės ri įb-ri-dės įb

21
dės ri vi-du-ry u-pės sto - vi žmo-gus įb - ri-dės at-ro____do nie-kas jam_lyg ne

Paveikslas Nr. 40. Skiemenų rotacija vokaliniame cikle „Raidės“ („Re“dalis), 7-24 taktai

14
sė - džiu vie - nas ir be min-čių sė - džiu vie - nas ir be min-čių sė - džiu vie - nas ir be min-čių sė - džiu vie

19
nas ir be min-čių sė - džiu vie - nas ir be min-čių aš sė džiu vie - nas ir

26
be min-čių aš sė džiu vie - nas ir be min-čių aš sė džiu vie - nas ir be min-čių

35
sė - džiu vie - nas ir be min-čių nas vie-nas ir be džiu min-čių džiu sė-džiu ir be

41
min-čių - čiu ir džiu ir be sė - džiu be vie - nas aš be sė džiu min-čių

Paveikslas Nr. 41. **Skiaemenų rotacija vokaliniam cikle „Raidės“ („Mi“ dalis), 14-45 taktai**

Kitaip tekstas komponuojamas takelyje, skambančiame prieš šio kūrinio pradžią. Žiūrovams renkantis į salę, įrašė girdimi fonetiniai garsai (tariamose raidės)¹⁰⁶, kuriantys pavienių, tarpusavyje nesusijusių garsų įspūdį. Dėl lėto kalbėjimo tempo ir pauzių tarp raidžių klausytojai neidentifikuoja jokio tarpusavio jų ryšio, tačiau jas „sujungus“ (atlikus be pauzių) yra įmanoma „iššifruoti“ pateiktą informaciją: abėcėlę (a, b, c ir t. t.), o jai nutrūkus – savotišką renginio programą – kompozicijos kūrėjų ir atlikėjų vardus (Nora, Vytas, Jonas Mekas). Visą kūrinį taip pat užbaigia iš anksto įrašytas naratorius, tariantis „v, z, ž“. Toks abėcėlės naudojimas (kūrinys prasideda „a, b, c“, baigiasi – „v, z, ž“) savotiškai įrėmina ciklą ir aiškiai nubrėžia kūrinio erdvės (raidyno) ribas. Muzikologės Silvijos Vosyliūtės teigimu, „buvo juntama, kad ir mumyse telkiasi tos balsu neištartos mintys ir po šitomis slenkančiomis raidėmis, nori tu to ar ne – slypi mūsų gyvenimas. Patekome į aklą matmenį, kuriame keistai ir žaismingai susilieja raidės forma ir galia. Tačiau jau čia kompozitorė mums pateikė tam tikrą kodą, kurio negalėjome suprasti, to nežinodami (iš tikrųjų iš šių padrikų raidžių susidėlioja vienas iš Meko eilėraščių)¹⁰⁷.

Operoje „Nebūti ar nebūti“ ir teatriniam žaidime „Kodas: HAMLET“ literatūrinis tekstas taip pat naudojamas kaip muzikinė priemonė. Čia semantika dingsta muzikalizuojant kalbą daugiakalbystės ir simultaneo kalbėjimo / dainavimo principais.

¹⁰⁶ Įrašė skamba: „a, a nosinė, b, c, č, d, [...], e, f, g, h, [...] n, o, r, a, v, y, t, a, s, j, o, n, a, s, m, e, k, a, s, [...]“.

¹⁰⁷ Interneto prieiga: http://literaturairmenas.lt/index.php?option=com_content&view=article&id=330:silvija-vosyliute-bandykime-susikalbeti-raides&catid=216&Itemid=129

2) Kalbos muzikalizavimas. Išlaisvintas nuo semantinės prasmės žodis ar tekstas leidžia jį naudoti kaip muzikinę priemonę ir kurti įvairias naracijų detales. Kalbos muzikalizavimas (visais antrajame skyriuje aptartais būdais) pastebėtas daugelyje autorės kūrinių.

Spektaklyje „Išėjimo nėra“, siekiant išvengti besimeldžiančių žmonių religijos konkretizavimo, naudojami *daugiakalbystės* ir *simultaniškumo principai*: vienu metu septyni (skirtingų tembrų) balsai įvairiomis (taip pat ir neegzistuojančiomis) kalbomis bei charakteriais (imituojamos krikščionių, provoslavų, budistų meldimosi tradicijos) skaito maldas. Siekiant pavaizduoti šamanių gyvenimą, o taip pat sukurti maldos, būrimo ir užkalbėjimo pojūčius panašios priemonės naudojamos ir šokio operoje „NO AI DI“. Pirmosios scenos elektroniniame takelyje, be pagrindinės skambančių dambrelių partijos, epizodiškai pasigirsta daugybė neidentifikuojama kalba simultaniškai tekstą šnabždančių moteriškų balsų. Operoje „Nebūti ar nebūti“ taip pat naudojamas simultaniškumo principas, tačiau čia vienu metu skambančios atlikėjų partijos yra ne kalbamos, o dainuojamos. Antrojo veiksmo antrojoje scenoje vienalaikiškai skamba net šešios skirtingos vokalinės linijos: keturi moteriški balsai atlieka keturias skirtingas partijas (skiriasi garso aukščiai, ritmas ir tekstas), o du vyriški balsai „mantruoja“ skirtingus tekstus¹⁰⁸. Simultaniškumo principas šioje operoje padeda sukurti pagrindinio veikėjo vidinių balsų chaosą, kelią link beprotybės (Pav. Nr. 42.). Įspūdžiui sustiprinti choristų balsai atlikimo metu yra įgarsinami ir papildomai naudojamas garso vėlavimo efektas.

¹⁰⁸ Jei kiekviename iš vyriškų balsų yra daugiau nei po vieną dainininką, tekstas sakomas asinchroniškai, taip išgaunamas dar didesnis triukšminis darinys.

311

313

Paveikslas Nr. 42. Simultaninis dainavimas ir kalbėjimas operoje „Nebūti ar nebūti“, 311-314 taktai

Daugiakalbystės principu spektaklyje „59' Online“ („sukčių scena“) perteikiama populiari internetinė situacija: elektroniniais laiškais ar *skype* programa plintantis apgaulės būdas, kuriuo stengiamasi išvilioti pinigų (siūlymai investuoti ar gaunama melaginga informacija apie į nelaimę pakliuvusį draugą). Čia, siekiant imituoti su gramatinėmis klaidomis rašomus tokio pobūdžio laiškus, aktoriai kalba netaisyklingomis, „Google“ vertėjo¹⁰⁹ programa išverstomis, latvių ir vokiečių kalbomis.

Minėtas kalbos muzikalizavimo būdas naudojamas ir spektaklyje „Kodas: HAMLET“. Kadangi šio teatrinio vyksmo, kuris sukurtas aplinkos teatro ir žaidimo „pabėgimo kambarys“ principu, formatas leidžia neprisirišti prie nuoseklaus pasakojimo ir nuoseklios istorijos perteikimo žiūrovui, aktoriai muzikinius numerius atlieka įvairiomis kalbomis: Polonijus dainuoja italų, Ofelijos (priklausomai nuo žmonių grupės, užsisakiusios spektaklį, pageidavimo)¹¹⁰ – rusų arba lietuvių, o laidotuvių choras – danų kalbomis. Šiame žaidime taikomas ir simultaniškumo principas: *aklojoje zonoje*¹¹¹, aktoriai, judėdami kartu su publika,

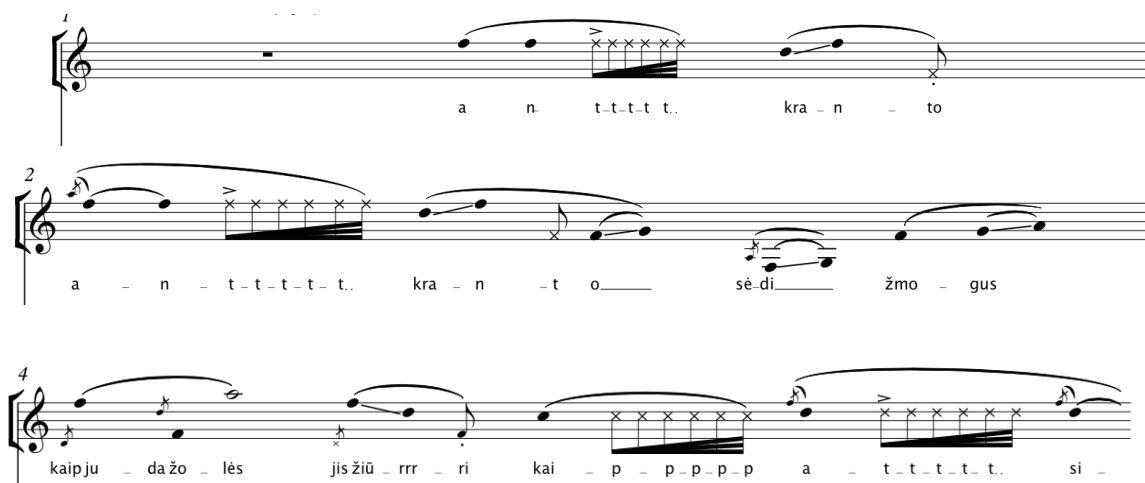
109 Nemokama internetinė paslauga-žodynas, verčiantis žodžius, frazes ir tinklalapių tekstus iš / į daugiau nei šimto kalbų.

110 Spektaklis pagal išankstinį užsakymą gali būti vaidinamas rusų arba lietuvių kalba.

111 Žiūrovams ant galvų yra užmaunami nepermatomi medžiaginiai maišai. Vedami aktoriaus, laikydamiesi vieni už kitų, jie eina koridoriais, lipa laiptais, kol pasiekia kitą užduočių kambarį.

laiko garsą skleidžiančius šaltinius (mobiliuosius telefonus, nešiojamas kolonėles) iš kurių skamba Hamleto tėvo balsas, tuo pačiu metu kiti aktoriai pateikia kodą (kužda žodžius ir skaičius), skirtą atrakinti kito kambario duris. Be šios skirtingos dvejopos informacijos, žiūrovai taip pat periodiškai girdi Polonijaus, Gertrūdos, Ofelijų ir laidotuvių numerių reminiscencijas. Dėl informacijos gausos ir skambančių elementų skirtingumo raktiniai kodo žodžiai, Shakespeare'o kūrinio ištraukos prasmė ar muzikiniai numeriai suvokiami tik fragmentiškai (kai priartėjama prie vieno garso šaltinio) arba nesuvokiami visiškai (jei klausytojas atsiduria labai garsiai kalbančių aktorių apsuptyje).

Komponuojant simultaniškumo ar daugiakalbystės principais ypač svarbus ir pasirinktas kalbėjimo / dainavimo tempas, kuris turi įtakos klausytojo suvokimui, kitaip tariant, nulemia semantinę literatūrinio teksto kiekį. Tempinė deverbalizacija naudojama vokaliniame cikle „Raidės“ ir operoje „Į Švyturį“. Itin lėtu dainavimo tempu vokalinio ciklo dalyje „Fa“ sukuriamas sulėtėjusio laiko įspūdis. Solistės partijoje toks efektas išgaunamas tęsiant ne tik balses, bet ir pusbalsius (*n*, *r*) bei greitai kartojant dusliuosius priebalsius (*p*, *t*) (Pav. Nr. 43.)



Paveikslas Nr. 43. Lėto tempo panaudojimas vokaliniame cikle „Raidės“ („Fa“ dalis)

Pasitelkus tempinius skirtumus ne tik keičiamas istorijos pasakojimo greitis, bet ir sukurama plati būsenų gama: nuo monotoniškumo ir medityvumo – iki chaotiškumo ar isteriškumo. Analizuojamuose kūrinuose nebuvo pastebėta labai greito kalbėjimo / dainavimo tempo pavyzdžių, tačiau įprastam kalbėjimui būdingo natūralumo atsisakyta operose „Nebūti ar nebūti“, „Į Švyturį“ ir vokaliniame cikle „Raidės“. Jau anksčiau aptartame „Nebūti ar nebūti“ simultaninio dainavimo pavyzdyje (Pav. Nr. 42.) galima pamatyti nuorodą

baritonams, kurie savo tekstą turi sakyti kaip mantrą: nedarydami loginių kirčių ar pauzių, t. y. kalbėti nepertraukiamai. Operoje „Į Švyturį“ panašiu principu daugelyje scenų dainuoja tvarkytoja ponja Maknab, taip sukuriamas burbančios, viskuo nepatenkintos veikėjos charakteris. Siekiant įvairovės, kalbėjimo / dainavimo greitis ir aukščiau kinta, išskiriami / paryškiniami pavieniai žodžiai (Pav. Nr. 44.). Nepertraukiama mantra su paryškintais žodžiais ir skiemenimis sukomponuota ir „Raidėse“ (Pav. Nr. 45.).

7'35"
tarsi burbant
f

Ponia Maknab

tekstą "košiant" per dantis su neapykanta

4 ord. Ponas Čarlzas Tan - zlis išpuikęs pagyrūnas

ne vienintelis gyveno ponų Ramzių namuose. ant - ra - jį sve - čių kam - ba - rį užėmė panelė Lilė

8 *pašaipiai* ord. tekstą "košiant" per dantis su neapykanta

dai - li - nin - kė atvažiavusi iš miesto ne - te - kė - ju - si sen - mer - gė

11 ord. *pašaipiai* ord.

deja, netvarkinga-rūbai išmėtyti po kambarį, o jai vien me - - nas gal - voj

14 * *♩=75*

Die - vas mato šiuose namuose per daug jautrių sie - lų šiuose namuose per daug jautrių sielų

Paveikslas Nr. 44. Tempo kaita operoje „Į Švyturį“ (scena „Jautrios sielos“), 1-19 taktai

10

PU dangus giliam sodo šešėly sėdi žmogus jis žiū - ri kaip ši - LU - MOJ VIR - PA o - belys kaip dreba liepų dangus giliam sodo šešėly sėdi žmo - GUS GI -

13

LIAM SO - DO ŠE šėly sėdi žmogus jis žiūri kaip šilumoj virpa obe - lys kaip dreba liepų dan - GUS GI - LIAM SO do šešėly sėdi

16

žmo - gus jis žiūri kaip ši - lu - moj vir - pa - o - belys kaip dreba lie - pų dan - gus gi - liam sodo šešėly vir

Paveikslas Nr. 45. Tempo kaita vokaliniame cikle „Raidės“ („La“ dalis)

Tempinė deverbilizacija dažnai derinama kartu su kitais komponavimo būdais. Kryptingas kalbėjimo / dainavimo greičio pasirinkimas turi didelės įtakos komponuojant

beprasmius verbalinius darinius. Jų atlikimo rezultatas neišvengiamai priklauso nuo aktoriaus ar muzikanto balso galimybių / savybių. Beprasmiškai verbaliniai dariniai, kuriais sukuriamos muzikinės naracijos detalės, naudojami penkiuose kūrinuose: „Išėjimo nėra“, „NO AI DI“, „Kopėčios“, „59' Online“, „NA-MAI“. Pirmuose dviejuose kūrinuose iš anksto įrašyti balsai monotoniška intonacija pašnibždomis kalba nerišlų tekstą. Tokiu būdu išgaunamas meldimosi įspūdis, o papildomai naudojamas garso vėlavimo efektas padeda sukurti „masiškumą“.

„Kopėčiose“ fonetinėmis garsais ir nesuprantamais žodžiais kuriama ženkliai daugiau naratyvumo bruožų. Kūrinio pradžioje pusės minutės trukmės tylą keičia pavieniai beprasmiškai skiemenys ir „žodžiai“, kurie ilgainiui dažnėja ir intensyvėja. Taip sukuriamas raiškiai ir emociškai pasakojamos, tačiau semantiškai nesuprantamos, istorijos įspūdis. Trečiojoje scenoje skausmas, vidiniai išgyvenimai ir dvasinis paklydimas išgaunamas žemu moterišku balsu, kuris tęsia ilgas natas ir, tardamas skiemenį „ka“, staigiai (tarsi dusdama) iškvepia orą. Ketvirtoji spektaklio scena paremta skiemenų „ko-ka-ki“ ir balsių „a-u-u-a“ repeticijomis, kurios tampa svarbiais ritminiais piešiniais (kuriant choreografiją), vaizduojančiais konkrečiame gyvenimo etape, situacijoje, rutinoje ar vidinėse problemose įstrigusį žmogų. Šie skiemenys ir garsai pasirinkti ne dėl siekio sukurti aliuzijas į tam tikrus žodžius, o dėl juose glūdinčių kontrastuojančių fonetinių ypatybių.

Spektaklio „59' Online“ diskusijos apie interneto žalą ir naudą epizode aktoriai kalba „*abracadabra*“ kalbomis“. Vienas jų įkūnija slavų kilmės, kitas – ispanakalbį veikėją. Šnekėdami nesuprantama kalba, aktoriai mintyse „transliuoja“ lietuviško teksto prasmę: kalba pasitelkdami lietuviškų sakinių struktūrą, akcentus, atlieka prasminius gestus ir grimasas, o taip pat vartoja atpažįstamus tarptautinius (tik su pakeista, pasirinktai kultūrai artima galūne) ar atstovaujamos šalies / kultūros (ispanų – *María Guadalupe* (liet. *Gvadalupės mergelė*), *pur favor* (liet. *prašau*), slavų – *dziękuję!* (liet. *ačiū*), *tak, da* (liet. *taip*), žodžius. Nors, kaip pastebėta spektaklio rodymų metu, šis „*abracadabra*“ tekstas žiūrovams dažniausiai yra visiškai suprantamas, tačiau, siekdami perteikti tikros konferencijos įspūdį, kūrėjai titruose pateikia „*abracadabra* kalbos“ vertimą į lietuvių kalbą.

Solistės partija (keturi vokaliniai numeriai) muzikos ir šokio spektaklyje „NA-MAI“ taip pat sukomponuota nenaudojant jokio prasminio teksto: pasitelkiami tik fonetiniai garsai ir beprasmiškai jų junginiai (*ta, sa(o), sng, da, dn*). Pirmojo vokalinio numerio partiją sudaro platūs melodiniai šuoliai ir ilgos trukmės natos, kurios tęsiamos tariant ne tik balses (*a, o, u*), bet ir priebalsius (*l, s*). Trečiajame numeryje jungiamas gyvas ir iš anksto įrašytas solistės balsas. Fonograma paremta nuolatinėmis ritmiškomis fonetinių junginių *da, dn* repeticijomis. Antrasis ir ketvirtasis numeriai sukurti panaudojus tik dvi balses – *a* ir *u*. Tokiu

pasirinkimu buvo siekiama išgauti naujus fonetinius skambesius, sukurti savitą ir abstrakčią spektaklio veikėjos kalbą.

Mačiliūnaitės kūryboje taip pat galima pastebėti *kalbėjimo ir dainavimo hoketo* bei *vokalinio takumo* pavyzdžių. Atsitiktinė hoketo formulė naudojama vokalinio ciklo „Raidės“ „Mi“ dalyje (Pav. Nr. 46.). Repetityvinį nekintantį trijų garsų (mi, fa la) dermės motyvą suardo atsirandantys kalbamieji garsai. Šie skiemenys iš pradžių suvokiami kaip muzikinio piešinio „trukdžiai“, nes primena neintonuotus garsus. Tačiau ilgainiui visus dainuojamuosius garsus pakeičia skiemenutos kalbėjimas, o jį papildo fonogramoje laipsniškai augantis garsinis chaosas.

2 ♩ = 74

aš sė - džiū aš sė - džiū vie - nas aš vie - nas ir be - min. čiu sė - džiū vie - nas ir be

9

min. čiu sė - džiū vie - nas ir be min. čiu sė - džiū vie - nas ir be min. čiu sė - džiū vie - nas ir be min. čiu

14

po truputį išsiderina dainavimas,
dingsta intonavimas, perinama į kalbėjimą

sė - džiū vie - nas ir be min. čiu sė - džiū vie - nas ir be min. čiu sė - džiū vie - nas ir be

18

min. čiu sė - džiū vie - nas ir be min. čiu sė - džiū vie - nas ir be min. čiu

Paveikslas Nr. 46. **Kalbėjimo ir dainavimo ir hoketas, atsitiktinė formulė vokaliniam cikle „Raidės“ („Mi“ dalis), 2-21 taktai**

Operoje „Į Švyturį“ panaudota vokalinio takumo technika. Jai įgyvendinti pasitelkti trys atlikimo būdai: ritminis kalbėjimas (Pav. Nr. 47.), intonuotas kalbėjimas (tarpinis dainavimo ir kalbėjimo variantas žr. Pav. Nr. 48.) ir įprastas dainavimas, kurie, pagal sakinio prasmę, intonaciją – derinami tarpusavyje (Pav. Nr. 49.). Tokio nuoseklumo tikslas – sukurti kameriškumą, panaikinti atskirtį tarp kalbėjimo ir dainavimo, t. y. sukurti nuolat kintantį balso tembrą ir natūralius personažų dialogus. Kalbėjimo virsmas dainavimu (ir atvirkščiai) padeda išvengti dramatiškumo ir staigių pokyčių balse. Dažnai atlikimo būdų pokyčiais taip pat siekta sutrukdyti solistų „pasimėgavimams“ operinio balso savybėmis (*vibrato*, manieringumu ir t. t.). Įžvelgus galimą „pavojų“ (ypač frazių pabaigose, tęsiant ilgos vertės natas ar patogiuose (operiniam vokalui) pasažuose), įprastinis dainavimas keičiamas

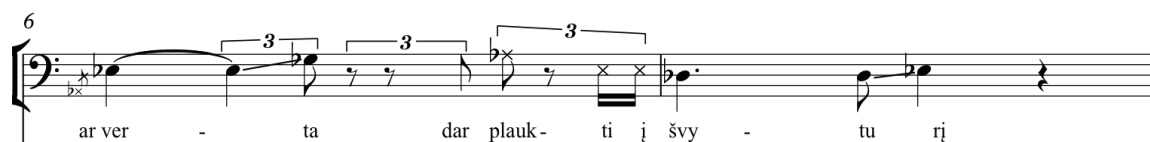
intonuotu ritminiu kalbėjimu (Pav. Nr. 50.). Šis atlikimo būdas (dėl jam būdingo lengvumo) dažnai naudojamas ir siekiant sukurti veikėjo pokalbius su pačiu savimi (Pav. Nr. 51.). Dirbant su solistais pastebėta, kad intonuotas kalbėjimas ar dainavimas *non vibrato* tampa iššūkiu patirties šiuolaikinės muzikos atlikime neturintiems ir vien tik klasikinę muziką praktikuojantiems solistams.



Paveikslas Nr. 47. *Ritminio kalbėjimo* žymėjimas operos „Į Švyturį“ partitūroje



Paveikslas Nr. 48. *Intonuoto kalbėjimo* žymėjimas operos „Į Švyturį“ partitūroje



Paveikslas Nr. 49. Nuoseklus būdas operoje „Į Švyturį“ (scena „Metinių vakarienė“), 6-7 taktai



Paveikslas Nr. 50. Nuoseklus būdas operoje „Į Švyturį“ (scena „Metinių vakarienė“), 15 ir 22 taktai



Paveikslas Nr. 51. Intonuotas kalbėjimas operoje „Į Švyturį“ (scena „Išeitis“), 11-14 taktai

Apibendrinant, Mačiliūnaitės kūryboje verbalinėms priemonėms skiriamas itin didelis dėmesys: jos komponuojamos simultaniškai, pasitelkus tempo įvairoves, muzikos išraiškos priemones, artikuliacijos būdus, repetityvumo techniką, garsinius efektus, išnaudojant aktoriaus balso potencialą. Toks priemonių pasirinkimas ir komponavimas ne tik įrodo literatūrinio teksto ir balso lygiavertiškumą muzikiniams garsams (naują jo funkciją postdraminiame teatre), bet ir kuria įvairius, pasakojimui svarbius elementus muzikiniu lygmeniu.

2. Neverbalinio garsyno naudojimas

Kaip minėta antrajame skyriuje, analizuojant neverbalinį garsyną, patogu išskirti tris garsų grupes: instrumentiniai, medijos technologijų ir aplinkos (buitiniai) garsai. Žemiau, remiantis šiuo skirstymu, aprašoma neverbalinių garsų muzikalizavimo praktika.

1) Instrumentai autorės kūryboje naudojami labai įvairūs, tačiau išsiskiria dažnesnis ir tendencingesnis muzikinės dėžutės arba žaisliuko, kabinamo virš kūdikių lovos, skambesio panaudojimas. Pvz., fantasmagorijoje „Smėlio žmogus“ ir monospektaklyje „Oskaras ir ponia Rožė“ jis atlieka naratyvinio balso, o teatriniam žaidime „Kodas: HAMLET“ ir operoje „Į Švyturį“ dainuojamųjų numerių akompanimento funkciją.

„Smėlio žmogaus“ finalinėje (šešėlių) scenoje pagrindinę muzikinę temą atlieka įrašė skambanti muzikinė dėžutė. Šio instrumento, kuris iš esmės simbolizuoja vaikystę, partija skamba ne vaikiškai ar optimistiškai, priešingai – įtempta harmonija (melodiškai išdėstyti padidintas kvintakordas (su išrišimu) ir sumažintas sekstakordas žr. Pav. Nr. 52.), papildyta tiksinčio laikrodžio, kukuojančios gegutės ir lūžtančio medžio garsais, – kuria kraupumo ir grėsmingumo nuotaiką. Šiuo atveju muzikinė dėžutė – tai *instrumentinis naratorius*, kuris reziumuoja spektaklio mintį, kad visos suaugusiųjų baimės yra vaikystės išgyvenimų atspindys.



Paveikslas Nr. 52. Spektaklio „Smėlio žmogus“ finalinės scenos akordai

Monospektaklyje „Oskaras ir ponja Rožė“ pavieniai muzikinės dėžutės skleidžiami garsai skamba jau pirmojo Oskaro laiško Dievui pabaigoje. Jie ilgainiui transformuojami ir muzikalizuojami: apipavidalinami įvairiais efektais, jungiami į ritmines ir muzikines frazes. Paskutinio laiško scenoje pavieniai garsai virsta vaikiška melodija-lopšine, o kartu skamba ir gyvybę palaikančių aparatų garsai. Šis skirtingų (muzikinių ir nemuzikinių) elementų derinys atskleidžia dvigubą prasmę: kad patirtų visus gyvenimo iššūkius, dešimtmetis Oskaras savo paskutines dienas skaičiuoja dešimtmečiais. Jo paskutinis laiškas pradedamas žodžiais „*man šimtas dešimt metų...*“, kuriuos paradoksaliai palydi vaikiška melodija. Čia tampa svarbus ir žanro pasirinkimas – lopšinė, kuri ruošia vaiką amžinam miegui.

Teatriniam žaidime „Kodas: HAMLET“ muzikinės dėžutės tembras naudojamas „Ofelijų giesmės“ fonogramoje. Trys, kūno spalvos triko vilkinčios (kuriamas nuogo kūno įspūdis) ir žalius nuometus bei baseino akinius užsidėjusios, siaubo atmosferą perteikiančios Ofelijos (Pav. Nr. 53.), eina dainuodamos rūsiu tarsi šmėklos, o numerio pabaigoje – nusiskandina akvariume. Muzikinės dėžutės skambesys numeryje atlieka akompanimento partiją, kurią papildo kraupus juokas, žingsniai ir gilūs kvėpavimai.



Paveikslas Nr. 53. Kadras iš teatrinio žaidimo „Kodas: HAMLET“ premjeros (LRDT, Vilnius, 2016 05 13)¹¹²

¹¹² Nuotraukoje iš kairės: aktorės Juliana Volodko, Aleksandra Metalnikova.

Vaikiškas žaisliukas / muzikinė dėžutė – šiuose spektakliuose veikia kaip naratyvinis balsas, kuris kontrastuoja su savo fundamentine prigimtimi (raminti, mikdyti) ir suteikia priešingą – kraupumo atspalvį. Tokiu muzikinio žaisliuko tembro panaudojimu čia atiduodama „duoklė“ siaubo filmams, kuriuose siužeto kraupumas kuriamas per vaikystę iliustruojamus simbolius – lėles, klounus ir pan. Visiškai kitaip – tiesiogiai – muzikinės dėžutės tembras panaudotas operoje „Į Švyturį“: čia instrumentas atlieka lopšinės, kurią savo sūnui Džeimsui dainuoja ponis Ramzi, akompanimento partiją (Pav. Nr. 54.).

♩ = 106

Ponia Ramzi *paprastai, švelniai*
 Žvaigž-džių pil - ni dan-gaus skliau - tai, Tai pa - sa - kų lan -

Tape (Muzikinė dėžutė) *žuvėdros, ūkavimas, varpeliai*

12
 Ramzi
 ka. Lo - vy - tų klo - ja man bal - tai, Ge - ra ma - mos ran - ka. Iš - ties nak - tis pla - čius spar

Tape

25
 Ramzi
 nus, Per že - mę lėk - da - ma. Man do - va - nos sal - džius sap - nus, Ma - my - tė my - li - ma. Nu

Tape

Paveikslas Nr. 54. Muzikinės dėžutės akompanimentas operoje „Į Švyturį“ (scena „Lopšinė“, 1-37 taktai)

2) Medijos technologijų garsynas. Medijų garsais spektaklyje „59' Online“ kuriama šiuolaikinių žmonių, kurie savo gyvenimo neįsivaizduoja be kompiuterio, gyvenimiška aplinka ir paveikslai. Šiuos signalus atpažįsta kiekvienas, kompiuterį ar išmanųjį įrenginį turintis / naudojantis, žmogus. Spektaklį „įrėmina“, o taip pat pagrindinį *laiko ir erdvės aspektą* (žmogaus 59 minučių „kelionė“ (tiek trunka spektaklis) internete vieno prisijungimo prie tinklo metu) perteikia spektaklio pradžioje ir pabaigoje nuskambančios kompiuterio įjungimo bei išjungimo melodijos. Nors jos nusako veiksmo laiką ir erdvę, tačiau kiti aktorių veiksmus organizuojantys įvairūs garsiniai efektai iš esmės suardo laiko sampratą ir tvarką kūrinyje, t. y. „griauna“ nuoseklus, vieno laiko ir erdvės suvokimą (žr. 3.3. *Teatrinų elementų muzikalizavimas*). Tokiu būdu spektaklis padalinamas į mažus, savo atskirus naratyvus turinčius, epizodus. Taip savitai perteikiama nuolat internete kintanti tvarka: senus straipsnius keičia nauji, vienus vartotojus – kiti ir pan. Muzikalizuojamas medijų garsynas

(klaidos (angl. *error*) įspėjamasis signalas, kompiuterio užstrigimo, išjungimo, pelytės paspaudimo garsai) spektaklyje sukuria *nesurežisuotos situacijos įspūdį*. Pvz., kai kurios scenos yra sustabdomos garsiniais efektais: aktorius išgirdęs „signalą“ sutrinka (tarsi tai nebuvo numatyta), nutraukia pasakojimą ir pradeda naują epizodą. Po tokio „įvykio“ žiūrovui kyla klausimai: ar tai spektaklio dalis, ar techninė klaida? Šiuo atveju tai – savotiška komunikacija su žiūrovu. Pačiu pirmuoju „trukdžiu“ sukurama užuomina apie spektaklio metu sugedusią aparatūrą ar „neprofesionalų“ techninio personalo darbą. Tačiau nuolat besikartojantys ir tolimesnę veiksmo eigą kontroliuojantys garsai virsta aktorių veiksmus, spektaklio formą ir žiūrovo „perkėlimo“ į kitą erdvę organizuojančiais elementais (pasikeičia situacija, nutrūksta judesys, pasakojimas, įsijungia / išsijungia vaizdo ekranas, etc.). Kitokios medijų priemonės – scenoje skambantys mobilieji telefonai – panaudotos „telefono mirties“ scenoje, kur išsikrovusi baterija ironiškai prilyginama „didžiausiai šiuolaikinio žmogaus tragedijai“. Telefono savininkė, netekusi savo įrenginio, gaudžiai verkdamą jį palaidoja, o „rojuje“ (iš polietileno ir mobiliųjų telefonų pagaminta instaliacija, žr. Pav. Nr. 55.) jį pasitinka „dainuojantys telefoniniai angelai“.



Paveikslas. Nr. 55. **Telefonų rojus, kadrai iš spektaklio „59' Online“**¹¹³

3) Aplinkos (buitinių) garsų naudojimas (ypatingai įrašė) Mačiliūnaitės kūryboje – dažnas reiškiny. Nemuzikiniai garsai naudojami ne dėl iliustracijos, o kaip muzikinė medžiaga. Vadovaujantis samprata, kad PMNT visi teatriniai elementai traktuojami kaip muzikiniai garsai, tai ir bet koks aplinkos ar buitinis garsas gali būti komponuojamas kaip ir

¹¹³ Nuotraukos autorius Dmitrij Matvejev.

verbalinis: pvz., simultaniniu būdu, keičiant tempą, ritmą etc., taip sukuriant naujas prasmes. Čia ypač svarbi ritmika, garso aukštis, efektai (aidas, panoraminis skambesys ir kt.).

Komponuojant muzikos ir šokio spektaklio „NA-MAI“ fonogramą, buvo panaudoti metronomo, durų girgždėjimo, laikrodžio, lietaus ir žaibo garsai. Kadangi kūrinys nenaudojamas joks literatūrinis tekstas, šiais garsais kuriama muzikinė naracija: pvz., metronomo tikslumu išgaunami bėgančio laiko ir širdies plakimo įspūdžiai.

„Smėlio žmoguje“ gamtos (lietaus, vėjo) ir buitiniai (laikrodžio, virdulio, krentančių, lūžtančių daiktų) garsai komponuojami *neverbalinio simultaniškumo principu*. Taip kuriami veikėjų sąmonės vaizdiniai, jų asmenybių susidvejinimai ir juos užvaldantys prisiminimų srautai. Konkrečią akimirką personažo išgyvenamus, patiriamus vidinius (jausmai, savijauta, prisiminimai) ir išorinius (erdvė, aplinkos garsai) dirgiklius ir pojūčius perteikia vienalaikiškai skambantys skirtingi garsai. Pvz., nors muštynių scenoje girdimas lietus, griautinis ir vėjas – jie neilustruoja gamtos aplinkos, nes kartu skambantys širdies plakimo, kvėpavimo ir lūžtančių medžių garsai padeda sukurti emocinės veikėjų būsenos atspindį.

Monospektaklyje „Oskaras ir ponis Rožė“ tarp scenų, kuriose skaitomi berniuko laišakai Dievui, skamba muzikiniai takeliai. Vieni pirmųjų – įrašyti pavieniai buitiniai garsai (laikrodžio tikslėjimas, vandens lašėjimas) spektaklio eigoje muzikalizuojami (kuriamas ritminis piešinys, keičiamas garso aukštis, intensyvumas, tempas, jie skamba simultaniškai ir pan.) ir virsta kompoziciškai išbaigtais muzikiniais takeliais.

Teatrinio žaidimo „Kodas: HAMLET“ scenas būtų tikslinga pavadinti audiovizualinių galvosūkių instaliacijomis, nes žiūrovai-dalyviai, kaskart išsprendę užduotį – atsiduria naujoje vizualiniais elementais ir muzikiniais garsais apipavidalintoje LRDT erdvėje (pvz., katilinėje, pastogėje, rūsyje, laiptinėje, etc.). Kiekvienos erdvės muzikinės atmosferos pagrindą kuria aplinkos (buitiniai) garsai, aktoriai ir scenografija. Pvz., žaliajam, gyvais ir dirbtiniais augalais dekoruotam ir kvepiančiam Ofelijos kambariui (Pav. Nr. 56.) pasitelktas lašėjimas (vandeniu kuriama tam tikra nuoroda į jos mirties aplinkybes); Hamleto bibliotekoje (Pav. Nr. 57.), kurioje daugybė knygų, žaidėjų dėmesį blaško įkyrus musės žyzimas; tamsioje palėpėje, kurioje daug kliūčių, juntamas grynas oras, gamtos natūralumą ir kartu mistiškumą sukuria pelėdos ūkavimas, Gertrūdos kambario (Pav. Nr. 58.) atmosferą kuria jau minėtas, tarp seksualumo ir verksmo balansuojantis, takelis.



Paveikslas Nr. 56. Ofelijos kambarys, „Kodas: HAMLET“¹¹⁴



Paveikslas Nr. 57. Hamleto biblioteka, „Kodas: HAMLET“¹¹⁵

114 Nuotraukos autorius Dmitrij Matvejev.

115 Nuotraukos autorius Dmitrij Matvejev.



Paveikslas Nr. 58. Gertrūdos miegamasis, „Kodas: HAMLET“¹¹⁶

Operos „Į Švyturį“ elektroniniame takelyje gausu muzikalizuotų kvėpavimo, popieriaus šlamėjimo ir įvairių gamtos garsų, kuriais komponuojama tarsi muzikiniais elementais (juos ritmizuojant, keičiant aukščius ir pan.). Visi šie garsai – ne atsitiktiniai, o tiksliai pažymėti partitūroje (Pav. Nr. 59.). Jais kuriami veikėjų portretai ir vidinės būsenos: pvz., Čarlzas Tanzlis – būsimas mokslininkas, tad jo scenose dažnai skamba vartomų puslapių garsai; panelės Lilės ir ponios Ramzi scenose dūsavimu bei giliu kvėpavimu perteikiami užslėpti jausmai, geismas.

66

Tanzlis

su - si - tu - ré - ti

Tape

iškvėpimas

popierius

popierius

Tape (Tanzlis)

ka

Paveikslas Nr. 59. Muzikalizuoti garsai operoje „Į Švyturį“ (scena „Moterys nemoka“), 66-69 taktai

Analizuojant aplinkos garsų muzikalizavimą, verta paminėti nanooperos „Dresscode'as: Opera“ atvejį, kur žiūrovams atpažįstamu signalu sukuriamas laikas (ir vieta). Čia itin svarbus mažorinis kvintakordas (Pav. Nr. 60.), kuris fonogramoje (operos pradžioje)

¹¹⁶ Nuotraukos autorius Dmitrij Matvejev.

pirmą kartą (melodiškai) suskamba vieną, antrą (viduryje) – du, o trečią (pabaigoje) – tris kartus. Operos pavadinimas ir jo sąsaja su koncertų / operos etika publiką informuoja, kad šie skambučiai – įspėjimas apie artėjančią renginio pradžią (trijų skambučių signalas), kai žiūrovai kviečiami į salę. Režisierius „pakluso“ šiai muzikinei idėjai: visas spektaklio fiktyvus veiksmas – kelios minutės iki menamos operos pradžios.



Paveikslas Nr. 60. Kvintakordas –įspėjamasis skambutis nanooperoje „Dresscode'as: Opera“

Ištyrus verbalinių ir neverbalinių priemonių komponavimo procesus, pastebėta, kad ne visus atvejus pavyksta priskirti konkrečioms grupėms. Minėtini ir kiti, naracijos tyrimui aktualūs, pavyzdžiai. Nepriklausomai nuo naudojamų priemonių, laiko ir būdo aspektai dažnai kuriami pasitelkus iš anksto paruoštą įrašą.

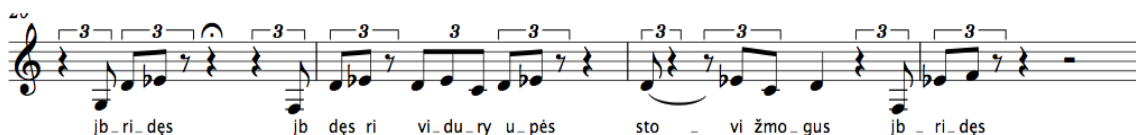
Muzikinis laiko komponavimas „Raidėse“ įžvelgiamas dalyje „Si“. Čia pastebima analepsė, kur po solisto atliktos frazės „ir prisimena vėl viskas, kas būta“ fonogramoje pasigirsta ankstesnių kūrinio dalių ištraukos: vokalinės partijos fragmentai iš „La“ (Pav. Nr. 61.) ir „Re“ dalių (Pav. Nr. 62. ir Pav. Nr. 63.) bei triukšminis garso takelis iš „Mi“ dalies. Prisiminimo įspūdžiui sukurti papildomai naudojamas kompiuterine programa sukurtas tolimos distancijos įspūdis, dinamikos pokytis ir aido efektas.



Paveikslas Nr. 61. Vokalinio ciklo „Raidės“ dalies „La“ fragmentas, 2-3 taktai



Paveikslas Nr. 62. Vokalinio ciklo „Raidės“ dalies „Re“ fragmentas, 35-37 taktai



Paveikslas Nr. 63. Vokalinio ciklo „Raidės“ dalies „Re“ fragmentas, 20-23 taktai

Panašiai analepsė sukomponuota ir „Smėlio žmoguje“. Gimstančio žmogaus scenoje apie gyvenimo cikliškumą žiūrovams „kalba“ jau girdėti garsai: karpymas žirkklėmis, rašymas kreida ir fortepijono skambesys. Šioje scenoje prisiminimų įspūdį išgauti padeda takelio grojimas *reverse* (liet. *atvirkštiniu*; *atbuliniu*) būdu. Muzikinė analepsė įrašų sukurta ir operoje „Į Švyturį“. Pirmajame veiksmе ponia Ramzi dainuoja sūnui lopšinę, kuri vėl nuskamba ir antrojo veiksmo „Troškimas susilieti“ scenos (panelės Lilės ir mirusios ponios Ramzi dialogas) elektroniniame takelyje. Siekiant sudaryti nežemiškumo įspūdį ir padėti žiūrovui identifikuoti personažą, įrašė naudojamas garsiniais efektais apipavidalintas ponios Ramzi balsas.

Be jau minėto naratyvinio laiko komponavimo, iš anksto paruoštu įrašų dažnai kuriamas ir būdo aspektas. Distancijos tarp kelių veikėjų ar veikėjo ir jo vidinio balso sukuriamos gyvo ir įrašyto balso dialogais. Keliuose „NO AI DI“ epizoduose (prologas, II (A) scena, III scena) Kalno dvasia dainuoja duetu su savo pačios balsu (Pav. Nr. 30. ir Pav. Nr. 31.). Muzikos ir šokio spektaklyje „NA-MAI“ solistė dviejuose iš keturių dainuojamųjų numerių taip pat dainuoja kartu su savo iš anksto įrašytu balsu, tai jai suteikia nepavaldumą erdvei. Toks balsų dubliavimas sukuria antgamtinį, mistinį, atmosferinį įspūdį, kurį sustiprina papildomai pasitelkiami aido, garso vėlavimo efektai ir simultaniškumo principas.

Nanooperos „Dresscode'as: Opera“ fonogramoje skambantys vokaliniai garsai (žiovulys, dejonės, etc.) sukuria nuovargio, nuobodulio atmosferą. Kadangi jie palydi klarnetininko atliekamus pirmuosius fizinius veiksmus ir muzikines frazes (Pav. Nr. 64.), galima teigti, kad balsas yra veiksmą stebintis personažas. Įrašyti balsai šioje operoje atlieka dvejopą funkciją: kuria ritminį pagrindą (elektroniniai balsai tiksliai pažymėti partitūroje) ir tam tikrą santykį / distanciją su veikėju (klarnetininku).

Cl. 6 2* 3 1* 3*
c ai

Tape
ai oo nu ai c ai oo cha pff nu ai ai c



Cl. 10 3 3 3
c nu

Tape
o - jo - joj nu ai ai mnu ai c gje joj pff oo pfr nu ahhi nu

1* pūtimas per Eb skylutę
2* tokią figūrą groti kaip ricochet'ą
3* caktelėjimas liežuviu

Paveikslas Nr. 64. Balsai fonogramoje, nanoopera „Dresscode'as: Opera“, 6-13 taktai

Operoje „Į Švyturį“ taip pat sukurtas būdo aspektas. Čarlzo Tanzlio pasirodymą scenose „Moterys nemoka“ (žr. Pav. Nr. 35.) ir „Kritikuoju, vadinas, egzistuoju“ (žr. Pav. Nr. 28.) lydi jo paties iš anksto įrašytas balsas, šiuo sprendimu dar labiau paryškinamos jo egoistinės savybės ir gyvenimas „knygų ir mokslo pasaulyje“. O scenoje „Troškimas susilieti“ panelė Lilė kalbasi su atklydusiu šmėkla – garso efektais praturtintu, ponios Ramzi balsu (Pav. Nr. 65.).

Lilė 34
su nuostaba
Po - nia Ram - zi?

Tape
Lile, Lile, O Li - le!

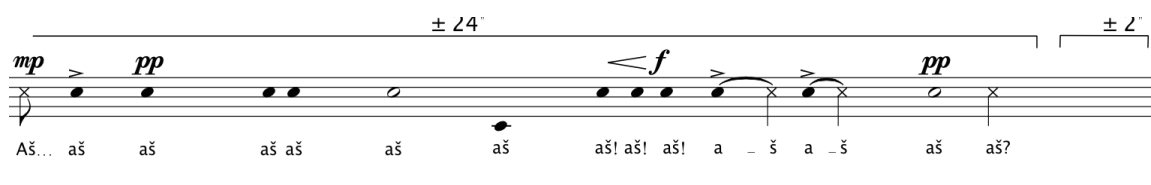


Lilė 40 3 3 3 3
Jūs to-liau tvar-ko-te li - ki-mus, ku-rių ne-sup - ran-ta - te

Tape
e - su dan-gaus plo - te - lis mie-gan - tis

Paveikslas Nr. 65. Balsas fonogramoje, opera „Į Švyturį“ (scena „Troškimas susilieti“, 34-42 taktai)

Vokalinio ciklo „Raidės“ dalyje „Mi“ solistas pirmąsias trisdešimt sekundžių bendrauja su balsais fonogramoje (naudojamas to paties solisto balsas). Apie tiesioginį elektroninių balsų ir dainininko dialogą galima spręsti iš partitūroje pateikto priedašo *bendrauti su balsais*, skyrybos ženklais nurodytų intonacijų (klausiant, šaukiant, tarsi kažką nutylint, Pav. Nr. 66.) ir fonogramoje (tarp įrašyto balso atliekamų žodžių) esančių pauzių (kad vyktų dialogas). Tačiau po paskutinio solisto ištarto „aš?“, įrašytas balsas staigiai pavirsta ritmą iš įvairių Meko eilėraščio skiemenų (žr. Pav. Nr. 32.) kuriančiu „robotu“, neturinčiu jokio emocinio kontakto su solistu.



Paveikslas Nr. 66. Bendravimą nurodančios emocijos, vokalinio ciklo „Raidės“, „Mi“ dalies fragmentas

Svarbu pastebėti, kad aptartuose būdo aspektą iliustruojančiuose pavyzdžiuose skiriasi gyvų ir elektroninių personažų funkcijos. Operose „NO AI DI“, „Į Švyturį“ (personažo Tanzlio atveju) ir spektaklyje „NA-MAI“ kuriamas vieno personažo susidvejinimas – išdidinimas, o operose „Dresscode'as: Opera“, „Į Švyturį“ (ponios Ramzi atveju) – naujų veikėjų įvedimas. „Raidžių“ atveju, elektroninis personažas – kintantis: veikėjas virsta muzikine priemone.

3.3. Teatrinių elementų muzikalizavimas

Teatrinis elementas, kaip jau buvo minėta anksčiau, dėl jų skirtingumo patartina klasifikuoti į tris grupes: 1) kūrybinis ir repeticijų procesas; 2) vizualiniai sprendimai ir 3) kūrinio struktūra. Šiame skyrelyje aprašoma, kaip šie elementai naudojami / komponuojami autorės kūryboje.

Ryškiausias muzikalaus *kūrybinio ir repeticijų proceso* pavyzdys – „59' Online“. Kadangi, generuojant spektaklio koncepciją, buvo numatyta, jog aktoriai veiks muzikaliai (atliks vokalius numerius, muzikalizuos kalbą, jų vaidybą veiks garsiniai impulsai), repeticijos vyko pasitelkus kompozitorės muzikinę patirtį: buvo atliekami balso apšilimo, muzikinės koordinacijos, ritmikos, ansamblinio dainavimo lavinimo pratimai (Priede Nr. 7. pateikiamos aktorių nuomonės apie šio ir kitų spektaklių darbo autorės inicijuotas muzikines

repeticijas bei jų teikiamą naudą). Be abejonės, ne visi kūrybinio proceso metu vykę bandymai pasiekė teatro sceną¹¹⁷, tačiau keletas muzikinių etiudų: du internetiniu *slang'u* paremti numeriai („Labs ka tu“ ir „Sveiki kaip sekas“) – tapo labiausiai žiūrovams patinkančiomis scenomis¹¹⁸. Šie etiudai – improvizacijų, kur aktorių kalbą veikė perkusininko gyvai atliekama muzika, rezultatas. Aktoriai repeticijų metu kalbėjo / skiemenavo sekdami dinamikos, tempo, ritmo, muzikinio stiliaus pokyčius.

Muzikalus kūrybinis procesas, papildytas *vizualiaisiais sprendimais*, būdingas ir vokaliniam ciklui „Raidės“. Šiame kūrinyje buvo siekiama nepateikti jokių užslėptų minčių, tad, norint dar labiau išgryninti šią idėją ir sureikšminti skambančią muziką, o ne jos perteikimą, atlikimas buvo teatralizuotas, kurio metu slepiama viskas, kas gali sukurti papildomas prasmes: atlikėjai vilki įprastais „kasdieniniais“ juodais rūbais (kelnėmis ir palaidinėmis), jie neinterpretuoja muzikos ar poezijos, atlieka tik režisierės nurodytus gestus (jokio papildomo kūno judėjimo: galvos pasukimų, rankos pakėlimų), maksimaliai slopina emocijas. Repeticijų metu pastebėjus pagal muziką nevalingai kintančias ir papildomas ženklus kuriančias dainininkų veido išraiškas, buvo pasitelktas juodas grimas, kuriuo pasirodymų metu maskuojami jų veidai ir rankos (Pav. Nr. 67.).



Paveikslas Nr. 67. Juodas grimas, kadrai iš vokalio ciklo „Raidės“ repeticijos¹¹⁹

117 Pvz., dainuojamosios poezijos numerio „Kačialka“ (daina apie vaikną, kuris internetinėje parduotuvėje įsigijo abonementą į sporto klubą) atsisakyta dėl nuolat pasikartojančių problemų repeticijų metu: aktoriui nepavyko sujungti fizinių ir muzikinių veiksmų; ritminė elektroninės muzikos stiliaus daina „Vieną dieną“ neįtraukta į spektaklį, nes prieštaravo proceso metu susiformavusiai koliažinio spektaklio struktūrai, kur kalbami tekstai ironiški, o dainuojamieji – lyriški; įvairūs skelbimai, kuriuos, pagal perkusininko atliekamą ritmą, skaito aktoriai – taip pat netapo spektaklio dalimi, nes etiudo (režisūriškai) nepavyko išvystyti į pilnavertę sceną.

118 Informacija pateikiama remiantis atsiliepimais, išgirstais pokalbių / diskusijų su žiūrovais (vykusiais po spektaklių) metu.

119 Nuotraukų autorė Vilija Buivydė (iš kairės: Vytautas Vepštas ir Nora Petročenko).

Kitame kūrinyje – nanooperoje „Dresscode'as: Opera“ muzikiniams sprendimams paklūsta muzikanto *judėjimas ir gestai*, kuriais (taip pat ir garsais) išgaunamas *nesurežisuotos elgsenos įspūdis*. Klarinetininkas, įėjęs į sceną, valosi instrumentą, jį susiderina. Po pirmojo išgauto garso (staigaus papūtimo į vieną iš instrumento angų¹²⁰), erdvėje pasigirsta moteriškas balsas, priekaištinga intonacija tariantis „nu...“. Panaši situacija pasikartoja dar keletą kartų, balsą papildo gyvai instrumentu atliekami pavieniai muzikiniai garsai. Atlikėjas, kaskart sugrojęs trumpą motyvą, į jį „sureaguoja“ balsu: krenkštelėja, nusikosėja ar sudejuoja. Šie veiksmai sukuria nesurežisuotos elgsenos įspūdį (tarsi opera vyksta „ne pagal planą“). Tačiau, kai įrašė girdimi fonetiniai garsai tampa ritmiški ir nustoja vystytis išvien su veiksmu, o klarinetininko atliekami motyvai ima jungtis į muzikines frazes, tampa aišku, jog visi šie elementai – fiksuota muzikinio kūrinio partitūros dalis (žr. Pav. Nr. 64.).

Erdvės ypatumai išnaudojami spektaklyje „Karalius Lyras“. Scena ir parteris padalinti į tris garsines zonas¹²¹ ir intensyviausiose spektaklio vietose visose trijose kolonėlių porose simultaniškai skamba skirtingi garso takeliai. Nesaugumo, nejaukumo būseną ir baimės atmosferą sukuria iš galinių kolonėlių sklindantys tįstančių seilių, kvėpavimo, šliaužiojančių vabzdžių, smaigstomo į žalią mėsą peilio garsai. Vidurinės – dažniausiai naudojamos personažų leitmotyvams, įvairiems atmosferiniams takeliams, o scenoje esančios atlieka dvejopą funkciją: 1) sukuria tolimos distancijos įspūdį, 2) iš jų sklinda gyvai atliekamų numerių akompanimentas.

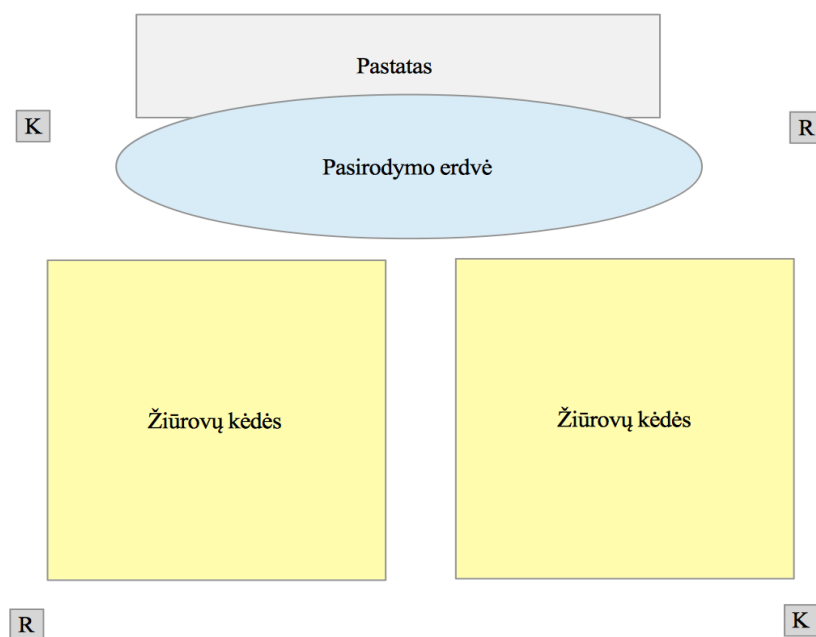
Muzikos ir šokio spektaklio „NA-MAI“ (kuris turi būti atliekamas lauke prie seno pastato fasado) atlikimo erdvės (vietos) pasirinkimą nulemia keli veiksniai: 1) galimybė įeiti į pastatą, 2) dideli langai, 3) fasadiniai laiptai (šokėjai numerius atlieka aikštelėje tarp pastato ir žiūrovų bei ant laiptų ir palangių (patalpos viduje); violončelininkas groja pastato viduje, tačiau žiūrovams matomoje vietoje (pvz., prie pravertų durų); solistė spektaklio metu dainuodama juda: vaikšto aplink klausytojus, laiptais, pastato viduje). Atvira erdvė neišvengiamai reikalauja ir atitinkamų įgarsinimo sprendimų. Šiuo atveju pasirinkta naudoti keturias garso kolonėles ir įstrižą garso kanalų išdėstymą (Pav. Nr. 68.). Dėl solistės judėjimo, jos balso dubliavimo įrašė (gyvai atliekamų numerių fonograma sukomponuota pasitelkus iš anksto įrašytą dainininkės balsą) ir erdvinio kolonėlių išdėstymo, žiūrovams yra nepajėgus nustatyti garso šaltinio vietą, o kartais – ir kryptį. Toks sprendimas paveikęs ir „šokėjos su kibirais“ scenos pabaigoje: pasigirdus griautiniui, keletas žiūrovų suabejojo¹²², ar tai

120 Šį veiksmažodį klarinetininkai atlieka norėdami išpūsti susikaupusį vandenį tarp pagalvėlės ir angelės.

121 Pirmoji garso kolonėlių pora pastatyta scenos šonuose, antroji – prieš žiūrovus (salės kampuose), trečioji – parteryje už publikos nugarų.

122 Ši informacija pateikta remiantis pokalbiu su keletu žiūrovų ir matytomis jų reakcijomis į minėtą garso spektaklio metu.

natūralūs gamtos garsai, ar fonogramos dalis.



Paveikslas Nr. 68. **Muzikos ir šokio spektaklio „NA-MAI“ erdvės ir garso planas**¹²³

Dar vienas spektaklis, kur siekiant sukurti muzikinę naraciją buvo atsižvelgta į erdvę ir galimus jos pokyčius, – „Kodas: HAMLET“. Šiame teatriniam žaidime nuolat kintanti dalyvių lokacija lėmė ir kiekvienai patalpai pritaikytus garso takelius. Pvz., vienintelis garsas, kuris buvo pasirinktas naudoti knygų instaliaciją primenančioje Hamleto bibliotekoje – musės zyzimas. Kad šis komponentas taptų žaidimo dalimi ir sukurtų papildomų užuominų, garso kolonėlė paslepiama po didele krūva knygų: taip sukuriamas spąstuose įstrigusios musės vaizdinys. Palėpės, kurioje vyksta Joriko scena, ypatybės (tamsu, daug pakopų, pastolių, kliūčių) kompozitoriui taip pat pasufleravo garsinį sprendimą: iš aukštai pakabintos kolonėlės sklinda pelėdos ūkavimas. Dėl patalpos išplanavimo (didelis aukštis ir plotas) sunku nustatyti šaltinio vietą, todėl gali kilti minčių, jog tai natūralus, o ne įrašytas garsas. Garsai šiame spektaklyje ne tik paryškina kiekvienos erdvės specifiškumą, bet kartu pateikia ir tam tikras naratyvines nuorodas apie personažus, jų likimą bei charakterius.

Muzikiniai principai Mačiliūnaitės kūryboje kuriama ir *kūrinio struktūra*. Spektaklyje „59' Online“ įvairiais garso efektais / impulsais išgaunama fragmentinė / koliažinė spektaklio forma. Žiūrovas, sekdamas dvi persipynusias jaunuolių istorijas *vlog'uose* (liet. *vaizdaraštis*), yra nuolat „blaškomas“ garsinių efektų, kurie suardo pasakojimų tvarką. Į pagrindines istorijas įterpti įvairių trukmių epizodai (pvz., diskusija, vykstanti tarptautinėje konferencijoje,

¹²³ R – dešinė, K – kairė.

muzikiniai vaizdo klipai, reklamos ir kt.) sukuria *naratyvines anachronijas*. Kiekvienas etiudas yra nutraukiamas / pabaigiamas garsiniu efektu, kuris tuo pačiu yra ir naujos istorijos pradžia: pvz., po pasigirdusio *click'o* (liet. *pelytės paspaudimo*) prasideda naujas reportažas, dėl *error'o* (liet. *klaidos*) nutrūksta gyvai atliekama daina, todėl prasideda naujas numeris, gautų pranešimų garso signalai kontroliuoja aktorių, kurie įprasmina ir internetinius komentatorius, pasisakymus. Dauguma šių garso efektų suardo literatūrinio naratyvo tolydumą ir įjungia naują internetinį „langą“ (*youtube, gmail, pokalbių portalus, etc.*). Koliažo principas ir istorijų nenuoseklumas čia pasirinktas siekiant atvaizduoti internetinę plotmę, kurioje egzistuoja informacijos gausa ir įvairovė, o laikas, praleistas naršant, įgija kitą prasmę (prarandama laiko nuovoka).

Savitai kūrinio forma konstruojama ir kūrinyje „Raidės“. Paskutiniai vokaliniam cikle naudojamo Meko eilėraščio „Užsklanda“ žodžiai – gamos garsai (žr. Priedas Nr. 8.) nulėmė ciklo dalių skaičių ir tapo kūrinio dalių muzikine atremtimi. Ciklą sudaro aštuonios dalys ir visos turi po atraminį garsą (II d. – re, III d. – mi ir t. t.), aplink kurį plėtojama solisto partija. Kiekvieną dalį, išskyrus finalinę, pakaitomis atlieka mecosopranas ir baritonas. Paskutinėje viskas, kas buvo pasakyta prieš tai – apibendrinama: fonogramos muzikinė medžiaga sukomponuota iš visų anksčiau naudotų mažorinės gamos garsų, o numerį solistai, skiemenuodami tekstą hoketo principu, dainuoja kartu (žr. Pav. Nr. 33.).

Dar vienas muzikiniais principais organizuojamos kūrinio struktūros pavyzdys – nanoopera „Dresscode'as: Opera“. Ji sukurta nenaudojant dramatinio ar literatūrinio teksto (solistų partijose ir fonogramoje naudojami tik fonetiniai garsai, jaustukai ir ištiktukai). Kadangi kūrinyje atsisakyta tradicinio libreto, istorija kuriama ir pasakojama muzikiniais sprendimais¹²⁴. Vokalinės medžiagos išdėstymas (ilgos solo natos, hoketo technika, duetas) pasufleravo režisūrinį sprendimą: solo atliekamas frazes režisierius (Justas Tertelis) perteikė puikavimosi, hoketo – dvikovo, o dueto – isterijos scenomis. Be fonogramoje dominuojančių aimanų ir jaustukų, girdimas trijų skambučių signalas, kuriantis aliuziją į teatro skambučius, skirtus pakviesti žiūrovus į salę. Prieš trečiąjį skambutį muzikinė medžiaga suintensyvėja, tačiau ne pasitelkus greitą judėjimą ar tempą, o ilgų verčių natas aukštame registre (Pav. Nr. 69.). Kūrinys pasibaigia staigiai, įrašė balso tariamu „ooo...“ ir trečiuoju skambučiu.

124 Pasak muzikologės Gražinos Daunoravičienės, „savo techniniu virtuoziškumu be jokių skrupulų ar nors menko ginčo jis (klarnetas, – aut. past) nulinčiuoja bandančius dainuoti operos personažus ir nugalėtojo poza įsitaiso herojaus soste“ (2015). Interneto prieiga: <http://www.noa.lt/index.php?page=opera-7>

53

Cl.

T. Solo

Bar. Solo

Tape

ziovt

ff



57

Cl.

T. Solo

Bar. Solo

Tape

ai

nun

Paveikslas Nr. 69. Nanooperos „Dresscode'as: Opera“ finalas, 53-61 taktai

Kai atsisakoma suvokimo, kad literatūra teatro erdvėje yra pagrindinis naratyvo kūrėjas, sukuriamos sąlygos kurti pasakojimą muzikiniu lygmeniu. Eksperimentuojant aktoriaus balsu, pasitelkus simultaninį, daugiakalbystės ir kt. principus, komponuojant verbalines (fonetinius garsus, kalbą), neverbalines priemones (instrumentinius, medijų, aplinkos garsus) bei teatrinis elementus (gestus, vizualumą ir kt.), muzikoje perteikiamos įvairios pasakojimo detalės. Siekiant susisteminti komponavimo būdų panaudojimą aptartuose darbo autorės kūrinuose, remiantis muzikinių komponavimo būdų tipologizavimo schema (žr. Pav. Nr. 16.), sudaryta lentelė (žr. 11 lentelė, *piuso* ženklu žymimas konkretaus komponavimo būdo panaudojimas kūrinyje).

11 lentelė. **Muzikinių komponavimo būdų panaudojimas Mačiliūnaitės kūrinuose**

Muzikiniai komponavimo būdai		Garsinių elementų komponavimas										Teatriniai elementų muzikalizavimas			
		Verbalinių priemonių muzikinis naudojimas						Neverbalinio garsyno naudojimas							
		Literatūrinių tekstų denaracija	Kalbos muzikalizavimas					Nemuzikinių garsų muzikalizavimas	Neverbalinis simultaniskumas	Kūrybinis ir repetitivių procesas	Vizualiniai sprendimai			Kūrinio struktūra	
			Simultaniškas kalbėjimas / dainavimas	Daugiakalbystės principas	Tempinė deverbilizacija	Bepasmiai verbaliniai dariniai	Kalbėjimo ir dainavimo hoketas	Vokalinis takumas			Judėjimas ir gestai	Ertyvės ypatumai	Scenografija		
„Nebūti ar nebūti“	opera	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
„NO AI DI“	šokio opera	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-
„Kopėčios“	garsio ir judesio spektaklis	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-
„Dresscode“ as: Opera“	nano opera	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-	-	+	+
„Raidės“	elektroakustinis vokalinis ciklas	+	-	-	+	-	+	-	-	+	+	-	+	+	+
„S9“ Online“	muzikinis koliažu spektaklis	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	+
„Smėlio žmogus“	spektaklis	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
„Karalius Lyras“	spektaklis	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
„Išėjimo nėra“	spektaklis	-	+	+	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-
„Oskaras ir ponia Rožė“	spektaklis	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
„Kodas: HAMLET“	teatrinis vyksmas	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
„Išvyturį“	opera	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-

Remiantis lentelėje pateiktais duomenimis pastebėta, kad nėra vieno komponavimo būdo, kuris būtų panaudotas visuose darbo autorės kūrinuose. Dažniausiai (penkiuose kūrinuose) buvo pasitelkti beprasmiški verbaliniai dariniai ir nemuzikinių garsų muzikalizavimas. Daugiausiai skirtingų komponavimo būdų – septyni, pastebėti „Raidės“.

Siekiant apibendrinti aptartų naracijos bruožų apraiškas, pateikiama suvestinė (žr. 12 lentelė), kur aprašoma, kaip konkretaus kūrinio atveju buvo komponuojami naratyviniai bruožai ir personažų charakteristika muzikiniu lygmeniu (kokios muzikos išraiškos, garsinės, negarsinės ir kt. priemonės pasirinktos).

12 lentelė. **Muzikinės naracijos komponavimo suvestinė Mačiliūnaitės kūryboje**

	Laikas	Būdas	Balsas	Personažų charakteristika
„NO AI DI“	-	įrašo panaudojimas (gyvas balsas papildomas įrašytu)	-	-
„NA-MAI“	-	įrašo panaudojimas (gyvas balsas papildomas įrašytu)	-	-
„Dresscode'as: Opera“	atpažįstami garsai – citatos	įrašo panaudojimas (įrašyto balso „reakcija“ į gyvai vykstantį veiksmą)	-	• dainininko balso potencialas (tembro pasirinkimas, artikuliacijos būdai); • literatūrinės remarkos; • muzikos išraiškos priemonės
„Raidės“	• įrašo panaudojimas (anksčiau skambėjusių temų pakartojimas); • garso efektai (aidas, distancija, garsumas)	įrašo panaudojimas (gyvo ir įrašyto balso dialogas)	-	-
„59' Online“	atpažįstami kompiuteriniai garsai	-	-	-
„Smėlio žmogus“	• įrašo panaudojimas (anksčiau skambėjusių temų pakartojimas); • garso efektai (aidas, distancija, garsumas) <i>reverse</i> grojimo būdas	-	instrumentas (muzikinė dėžutė)	-

	Laikas	Būdas	Balsas	Personažų charakteristika
„Karalius Lyras“	-	-	-	• aktoriaus balso potencialas (dainavimo maniera)
„Oskaras ir ponia Rožė“	-	-	instrumentas (muzikinė dėžutė)	-
„Kodas: HAMLET“	-	-	-	• aktoriaus balso potencialas (dainavimo maniera) • kvėpavimai; • frazuotės
„Į Švyturį“	• įrašo panaudojimas (anksčiau skambėjusių temų pakartojimas); • pasitelkiami garso efektai (aidas, <i>delay</i>)	įrašo panaudojimas	-	dainininko balso potencialas (tembro pasirinkimas)

Iš lentelėje pateiktų duomenų pastebėti bendri, muzikinės naracijos aspektams būdingi, komponavimo būdai. Laiko aspektas komponuotas skirtingais būdais ir tikslais, tačiau dažniausiai siekiant sukurti ankstesnio įvykio pasakojimo išpūdį. Minėtai situacijai įprasminti pasitelkiamas anksčiau spektaklyje (gyvai ar fonogramoje) skambėjusios temos pakartojimas (papildomai naudojami aido, *delay* garso efektai). Būdo aspektas (konkrečiau – distancija tarp kelių veikėjų ar vieno veikėjo ir jo minčių) visuose kūrinuose sukurtas medijos technologijomis: naudojamas iš anksto įrašytas balsas. Priklausomai nuo situacijos, ką buvo siekta pavaizduoti (personažą ir jo minčių srautą, vidinį balsą ar papildomą, nematomą veikėją) – iš anksto paruoštame įrašė skamba spektaklyje vaidinančio arba visiškai kito aktoriaus / solisto balsas. Fonogramos komponuotos pasitelkus įvairias taktikas: gyvo ir įrašyto balsų dainavimą tam tikru intervalu, muzikinės medžiagos atlikimą skirtingais tempais, kalbėjimą / dainavimą kanonu, dialogu ar polifoniškai. Naratyvinis balsas išreiškštas pasitelkus instrumentinį naratorių. Personažai kurti atsižvelgus į aktoriaus / dainininko balso potencialą: charakterizuojant veikėjo vidines ir išorines savybes, kryptingai naudotas atlikėjo balso individualumas (tembras) ir įvairūs vokaliniai gebėjimai (atlikimo technikos, dainavimo maniera ir kt.).

IŠVADOS

1. Atlikus tyrimą nustatyta, kad postdraminiame teatre muzika tampa svarbiu, autonomišku elementu, o muzikinė spektaklio partitūra organizuoja visus teatro elementus, tad Genette'o ir Greimo naratyvo bei Bordwello ir Tarasti muzikinio naratyvumo teorijas galima pritaikyti tiriant postdraminio muzikinės naracijos teatro (PMNT) kūrinius.

Pastebėta, kad atsisakius literatūrinio teksto ar jo nuoseklumo, veikėjai dažniausiai charakterizuojami muzikiniu lygmeniu. Nors naratologiniuose tyrimuose personažų charakteristika nėra įvardijama kaip naratyvumo bruožas, šio darbo kontekste ji įgyja lygiavertę poziciją ir papildo Genette'o naratyvinio diskurso bruožų (laikas, būdas, balsas) modelį. PMNT naratyvinio diskurso bruožai ir personažų charakteristika tiriami analizuojant garsinius ir teatrinis elementus bei komponavimo būdus.

2. Įsitvirtinus literatūrinio teksto funkcijos pokyčiams, o muzikiniams garsams, triukšmams ir aktorių balsams tapus autonominiais elementais, susiformavo naujos neliteratūrinio naratyv(um)o kūrimo galimybės. Kadangi muzikos autonomiškumu pasižyminčiame spektaklyje atsisakoma logocentrstinės naratyv(um)o koncepcijos, draminis naratyvas – muzikalizuojamas, o muzikos elementas koordinuoja muzikantų / aktorių judėjimą, gestus, organizuoja kūrinio struktūrą ir pan., atlikus tyrimą, nustatyta PMNT spektakliui būdinga nauja savybė: jis turi būti suvokiamas, interpretuojamas ir analizuojamas kaip muzikinis kūrinys.

3. Postdraminis teatras neneigia dramos ar teksto, o keičia požiūrį į literatūrą ir jos naudojimą scenos mene. Kadangi įvairios meno rūšys gali išlaikyti savo autonomiškumą, o naratyvas – egzistuoti ir kitu lygmeniu, todėl formuojasi daugybė teatro porūšių. Tiriant postdramiškumo bruožais ir muzikos autonomiškumu pasižyminčius garso, performansų teatro kūrinius, teatralizuotus-muzikinius spektaklius, tarpdisciplininius projektus, kuriuose pagrindinę naratyvumo funkciją (papasakoti istoriją) atlieka muzika, pastebėtas naujų sąvokų ir teatro krypties, apibūdinančios minėtus darbus, apibrėžties poreikis. Remiantis atliktomis studijomis, tyrimais ir siekiant išvengti terminų sutapčių, pasirinkta vartoti *postdraminio muzikinės naracijos teatro* terminą. Šiam teatro porūšiui nepriskiriami tradiciniai, dramini tekstą iliustruojantys, spektakliai ar operos, o kalbama apie kūrinius, susiformavusius iš muzikinių įvykių teatralizacijos, kuriuose išplėstas muzikinis diskursas suponuoja naują muzikinės spektaklio partitūros prasmę.

4. Nustatyta, kad muzikos elemento svarba ir autonomiškumas spektaklyje formuoja naujas (platesnes) kompozitoriaus kūrybines galimybes: pasakojimas komponuojamas pasitelkus ne vien garsinius, bet ir įvairius teatrinius elementus. Tokiu būdu skatinama tarpdiscipliniškumo plėtra, aktyvesnis režisierių ir muzikantų bendradarbiavimas.

Kadangi muzikinė naracija kuriama ne tik iš anksto paruoštoje partitūroje, bet ir pasakymo lygmeniu, juntamas kitokio atlikėjo – muzikalaus aktoriaus / teatrališko muzikanto – poreikis. Remiantis praktinės veiklos patirtimi ir aktorių apklausa apie darbo autorės rengiamus muzikinius užsiėmimus (žr. Priedas Nr. 7.), kuriant spektaklį, kuriame muzikiniai sprendimai veikia aktorių vaidybą ir / ar kalbamasis / dainuojamasis tekstas yra sukomponuotas pasitelkus verbalinius komponavimo būdus (literatūrinių tekstų denaraciją, kalbos muzikalizavimą), pastebėta muzikalaus repeticijų proceso (pratimai, lavinantys aktorių vokalinį meistriškumą, ansamblinį dainavimą ir ritmikos pojūtį) reikmė ir nauda.

Muzikinės naracijos kūrimas suvokimo lygmeniu ugdo žiūrovo kūrybiškumą. Kai teatro scenoje nepateikiamas įprastinis literatūrinis naratyvas, o spektakliui įtakos turi muzikiniai principai, publikai kyla vienareikšmių, konkrečių veiksmų ir vaizdų supratimo bei interpretavimo problema, taip pat išauga fragmentinio suvokimo tikimybė. Tačiau teatro scenoje muzikalizuojami spektaklio elementai pasiūlo naują percepcijos strategiją: žiūrovo / klausytojo vaizduotės ugdymą, laisvesnių, kūrybiškesnių ir abstraktesnių suvokimo galimybių sukūrimą, kitokius laiko, erdvės skambumo pojūčius.

5. Nuoseklus iškeltų darbo uždavinių sprendimas padėjo įgyvendinti tikslą – išanalizuoti ir susisteminti muzikinius komponavimo būdus postdraminiame muzikinės naracijos teatre. Sisteminiams atliekamas pagal toliau nurodytą procesų eiliškumą:

- 1) Nustatoma, kokie komponavimo elementai – garsiniai ir / arba teatriniai – panaudoti kūrinyje ar jo epizode (didesnės apimties kūrinius patogu suskirstyti į mažesnius, kompoziciškai išbaigtus, fragmentus).
- 2) Įvardijamos panaudotos priemonės:
 - garsiniais elementais sukomponuotame kūrinyje atskiriami verbalinėmis ir neverbalinėmis priemonėmis sukurti muzikinės naracijos atvejai;
 - teatrinių elementų atveju įvardijama, kokie elementai (kūrybinis ir repeticijų procesas, vizualiniai elementai, kūrinio struktūra) veikia pagal muzikinius principus.
- 3) Nustatomi verbalinių ir neverbalinių priemonių komponavimo būdai:
 - literatūrinių tekstų denaracija arba / ir kalbos muzikalizavimas; antruoju atveju analizuojamos taktikos: daugiakalbystės principas, simultaninis kalbėjimas /

dainavimas, tempinė deverbalizacija, beprasmiškai verbaliniai dariniai, dainuojamasis kalbėjimas / kalbinis dainavimas (skiriamos dvi rūšys: vokalinis takumas, kalbėjimo ir dainavimo hoketas (įvardijama hoketo formulė);

- nemuzikinis garsų muzikalizavimas, neverbalinis simultaniškumas;
- visais atvejais keli komponavimo būdai gali būti naudojami vienlaikiškai.

4) Analizuojami muzikinei naracijai įtakos turintys papildomi veiksniai:

- muzikos išraiškos priemonės: ritmas, registras, dinamika ir t. t.
- aktoriaus balso potencialas.

6. Ištyrus PMNT reprezentuojančius įvairių autorių (Azguime'ų, Goebbelso, Mačiliūnaitės, Marthalerio, Narbutaitės, Reicho, Schleefo, Steino, Vitkauskaitės, Wainrighto, Waitso, Wilsono) darbus, pastebėta, kad literatūrinis tekstas dažniausiai naudojamas ne semantiniais tikslais, o kaip muzikos komponavimo priemonė. Komponavimas verbalinėmis priemonėmis nulemia literatūrinio teksto prasmės praradimą arba pasitraukimą į antrąjį planą. Išlaisvintas nuo semantinės prasmės žodis ar tekstas tampa nesuprantamas, tačiau taip sukuriamos naujos muzikinės prasmės. Prieita prie išvados, kad tekstas turi būti suvokiamas kaip muzikinis garsas, o kalbėjimo aktas – traktuojamas kaip veiksmas ir tiriamas kaip muzikinis reiškiny.

7. Išanalizavus laiko, būdo ir balso aspektų bei personažų charakteristikos komponavimo procesus įvairiuose kūriniuose (van der Aa „Viena“, Andriesseno „M is for man, music, Mozart“, Azguime'ų „Pūdo druskos kelionės maršrutas“, Lapelytės „Geros dienos“, Marthalerio „Galabyk europietį“, Navicko „Kitos trys seserys“, Vitkauskaitės „Skylė“ ir „Opera: ID“, Wilsono ir Wainwrighto „Sonetai“), pastebėtos tokios sutaptys:

- laiko aspektas dviejuose spektakliuose („Galabyk europietį“, „Geros dienos“) sukomponuotas pasitelkus repetityvumo techniką;
- penkiuose kūriniuose („Viena“, „Pūdo druskos kelionės maršrutas“, „Kitos trys seserys“, „Skylė“, „Opera: ID“) būdo aspektas sukurtas panaudojus iš anksto paruoštą įrašą;
- charakterizuojant personažus operose „Skylė“, „Geros dienos“ ir spektaklyje „Sonetai“ buvo pasitelkiamos muzikos išraiškos priemonės, artikuliacija ir aktoriaus balso individualumas;
- ištyrus balso aspekto komponavimo pavyzdžius minėtų autorių kūriniuose, joks tendencingumas nepastebėtas.

Šių rezultatų negalima suabsoliutinti, nes, remiantis darbe atlikta autorės asmeninės kūrybinės veiklos analize, galima teigti, kad komponavimo būdai yra nulemiami universaliųjų ir individualiųjų kompozitoriaus stilistinių parametrų. Ištyrus keturiolika Mačiliūnaitės darbų („Nebūti ar nebūti“, „NO AI DI“, „NA-MAI“, „Kopėčios“, „Raidės“, „Išėjimo nėra“, „Dresscode'as: Opera“, „59' Online“, „Eugenijus Oneginas“, „Smėlio žmogus“, „Karalius Lyras“, „Oskaras ir ponia Rožė“, „Kodas: HAMLET“, „Į Švyturį“), pastebėti bendri muzikinės naracijos komponavimo būdai:

- trijuose kūriniuose („Raidės“, „Smėlio žmogus“, „Į Švyturį“), pakartojus anksčiau skambėjusią temą, sukurta analepsė, čia svarbų vaidmenį atlieka dinaminiai pokyčiai, kompiuterine programa sukurtas tolimos distancijos įspūdis, aido efektas, takelio grojimas atvirkštiniu / atbuliniu būdu;
- penkiuose darbuose („NO AI DI“, „NA-MAI“, „Raidės“, „Dresscode'as: Opera“, „Į Švyturį“) distancija tarp veikėjų ar veikėjo ir jo vidinio balso išgaunama pasitelkus iš anksto paruoštą įrašą (naudoti įvairūs – vienlaikis, dialogo, polifoniniu, kanono principu paremti – gyvo ir iš anksto įrašyto balso skambėjimo variantai);
- dviem atvejais („Smėlio žmogus“, „Oskaras ir ponia Rožė“) naratyvinio balso funkciją atlieka instrumentas (muzikinė dėžutė);
- keturiuose kūriniuose („Dresscode'as: Opera“, „Karalius Lyras“, „Kodas: HAMLET“, „Į Švyturį“) veikėjai charakterizuojami kryptingai pasitelkus individualias atlikėjo balso savybes ir vokalinius gebėjimus.

8. Analizuojant muzikinę naraciją ir sisteminant komponavimo būdus buvo pastebėtas naujų terminų ir įvairiuose šaltiniuose naudojamų sąvokų apibrėžčių sukonkretinimo poreikis. Tai paskatino sukurti sisteminių žodyną (žr. Priedas Nr. 1.), kuriuo siekta praturtinti muzikinio postdraminio teatro tyrimų kontekstą. Darbe įvestos ir taikytos naujos sąvokos: tempinė deverbilizacija, dainuojamasis kalbėjimas / kalbinis dainavimas, vokalinis takumas, kalbėjimo ir dainavimo hoketas, literatūrinių tekstų denaracija bei neverbalinis simultaniškumas, kuriomis įvardinami verbaliniai ir neverbaliniai muzikinės naracijos komponavimo būdai.

9. Atliktas meninis tyrimas suformavo aiškesnį muzikinio diskurso, suponuojančio autonominę muzikinę naraciją postdraminiame teatre, vaizdinį. Tikėtina, kad:

- 1) pasiūlytos komponavimo idėjos (žr. Priedas Nr. 2.) įkvėps menininkus originaliesiems kūrybiniams ieškojimams ir sprendimams, paskatins

- kompozitoriaus daugiafunkcionalumą ir suformuos naujus uždavinius teatre;
- 2) šiame darbe apibrėžta muzikinė postdraminio teatro kryptis (PMNT) atvers naujų mokslinių tyrimų perspektyvas;
 - 3) autorės sukurta tipologizavimo / klasifikavimo veiksmų schema (žr. Pav. Nr. 16.) bus naudinga kitų postdraminį teatrą, muzikinę naraciją, komponavimo būdus ir priemones bei muzikalizavimo aspektą teatre tyrinėjančių autorių analizėms;
 - 4) darbe rekomenduojami nauji terminai (žr. Priedas Nr. 1.) įsitvirtins muzikinio postdraminio teatro tyrimų kontekste.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

- Abbott, Porter. *Narrativity*. Iš: *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg, 2011. Interneto prieiga: <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrativity> [žiūrėta 2013 05 31]
- Adomavičiūtė, Austėja. *Kiti (teatro?) balsai, kiti kambariai*. Iš: *Menų faktūra*, 2010. Interneto prieiga: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=63987#gsc.tab=0> [žiūrėta 2013 05 10]
- Aleksaitė, Irena. *Nelaikina dovana*. Iš: *Kultūros barai*. Vilnius: VŠĮ Kultūros barų leidykla, 2011, Nr. 4, p. 87-92.
- Andrews, Benedict. *Christoph Marthaler: in the meantime*. Iš: *Real Time Arts Magazine*, 2006. Interneto prieiga: <http://www.realtimearts.net/article/76/8246> [žiūrėta 2013 05 31]
- Azguime, Miguel. Interneto svetainė. Interneto prieiga: http://www.azguime.net/Miguel_Azguime_eng/home.html [žiūrėta 2016 12 21]
- Bajoras, Feliksas. *Feliksas Bajoras: viskas yra muzika*. Sud. Gražina Daunoravičienė. Vilnius: Dailės leidybos ir informacijos centras, 2002, ISBN 9986716187; ISBN 9789986716181.
- Bal, Mieke. *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. Canada: University of Toronto Press Incorporated, Toronto Buffalo London, 1997, ISBN 0-8020-0759-7.
- Balevičiūtė, Ramunė. *Epinio, postdraminio ir žaidybinio teatro sankirtos Rimo Tumino režisūroje*. Iš: *Menotyra*. Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2012. t. 19. nr. 2. p. 114-121.
- Baliuckaitė, Sonata. *Ar dailininko teatras vis dar naujas reiškiny Lietuvoje?* Iš: *Krantai*, Vilnius, 2011, Nr. 4, p. 26-31.
- Balsas.lt. *Teatras iš muzikos ir atminties*. 2010 Interneto prieiga: <http://www.balsas.lt/naujiena/497524/teatras-is-muzikos-ir-atminties/1> [žiūrėta 2013 05 31].
- Barthes, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Iš: *Communications* 8, 1966, p. 1-27. Angl. Image-Music-Text. London: Fontana, 1977.
- Basica, Constantin. *Narrativity in Multimedia Composition*. Hamburg: University of Music and Theatre Hamburg, 2011. Interneto prieiga: https://www.academia.edu/1385239/Narrativity_in_Multimedia_Composition [žiūrėta 2013 03 31]

- Bertrand, Denis. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris: Éditions Nathan, 2000, ISBN-13: 978-2091908137.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: Madison, 1985, ISBN 0-299-10170-3.
- Bouko, Catherine. *Jazz Musicality in Postdramatic Theatre and The Opacity of Auditory Signs*. Iš: *Studies in Musical Theatre*. U.K.: Intellect books, 2010, Vol. 4, No. 1, p. 75-87, ISSN 1750-3159.
- Bouko, Catherine. *The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics*. Iš: *Gramma: journal of theory and criticism*, Brussels: Université Libre de Bruxelles, 2009, Nr. 17, p. 25-35
- Brower, Candace. *A Cognitive theory of Musical Meaning*. Iš: *Journal of Music Theory*, Durham: Duke University Press, 2000, Vol. 44, No. 2, p. 323-379.
- Butkus, Vigmantas. *Froidistinė (post)drama*. Iš: *Journal Inter-studia humanitatis*, Nr. 10, 2010, p. 171 – 177. ISSN 1822-1114. Interneto prieiga: http://vddb.laba.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:J.04~2010~ISSN_1822-1114.N_10.PG_171-177/DS.002.0.01.ARTIC [žiūrėta 2013 01 03]
- Cage, John. *Metai nuo pirmadienio. Nauji rašiniai ir paskaitos*. Vilnius: Pasviręs pasaulis, 2010. ISBN 978-609-8027-04-4
- Cage, John. *Tyla*. Vilnius: Pasviręs pasaulis, 2010. ISBN 9955-43-539-9
- Castagno, Paul C. *New Playwriting Strategies. Language and Media in the 21st Century*. London: Routledge, Second Edition, 2012.
- Copland, Arnold. *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1952. ISBN-10: 0674589157.
- Cunningham, Harriet. *Meaning is incidental to experiment of great beauty*. Iš: *Sydney Morning Herald*. Interneto prieiga: <http://www.smh.com.au/entertainment/theatre/meaning-is-incidental-to-experiment-of-great-beauty-20130110-2ci2i.html> [žiūrėta 2013 09 20]
- Čiuladaitė, Gintarė. „*Hamletas*“ – žaidimas. *Teatrinis išgyvenimas už scenos ribų*. Iš: *Lietuvos žinios*, 2016. Interneto prieiga: <http://lzinios.lt/lzinios/Kultura-ir-pramogos/-hamletas-zaidimas-teatrinis-isgyvenimas-uz-scenos-ribu/223149> [žiūrėta 2017 02 08]
- Dovliaš, Karolis. *Teatras ir kinas. Kuriuo tikėti?* Iš: *Logos*. Kaunas: Kauno technologijos

universitetas, 2012, Nr. 73, p. 189-198.

Eyre, Lillian. *The marriage of Music and Narrative: Explorations in Art, Therapy and Research*. Iš: *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 2007, Vol. 44, No. 2. Interneto prieiga: <https://normt.uib.no/index.php/voices/article/viewArticle/549/410> [žiūrėta 2013 09 20]

Echard, William. *Musical Narratology*. Iš: *SRB Archives*. Interneto prieiga: <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/srb/music.html> [žiūrėta 2013 10 31]

Elkin, Sergey. *World Polyphony in the Sound Theatre*. Iš: *Double Edge Theatre*. Interneto prieiga: <http://www.doubeedgetheatre.org/bakshi-Interview.html> [žiūrėta 2013 09 12]

Fischer-Lichte, Erika. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013. ISBN 978-609-95178-1-0

Flaksas, Ernestas. *Politinis spektaklis – teatro antonimas*. Iš: *Post Scriptum*. 2008, Nr. 13. Interneto prieiga: <http://www.postscriptum.lt/nr13-medijos-2008/politinis-spektaklis---teatro-antonimas> [žiūrėta 2014 01 11]

Freedman, John. *Alexander Bakshi and His Mythological Theatre of Sound: Dialogue between Alexander Bakshi and Lyudmila Bakshi, Introduced and with Interruptions by John Freedman*. Iš: *Oksana Mysina Theatrical Brotherhood*, TheatreForum, 2001, No. 19 . Interneto prieiga: <http://mysina.theatre.ru/english/brotherhood/composer/abakshi/5386/> [žiūrėta 2013 11 02]

Freedman, John. *Remembering The Polyphony of the World. Ten Years Later*. Iš: *The Moscow Times*. Interneto prieiga: <http://www.themoscowtimes.com/blogs/432775/post/remembering-quotthe-polyphony-of-the-worldquot-ten-years-later/437715.html> [žiūrėta 2013 03 12]

Fuhrmann, Andriew. *Eraritjaritjaka: Heiner Goebbels interview*. Iš: *Time Out Sydney*. Interneto prieiga: <http://www.au.timeout.com/sydney/theatre/features/11728/eraritjaritjaka-heinner-goebbels-interview> [žiūrėta 2013 09 15]

Gaubytė, Raimonda. *Pasakojimo ir pasakotojo ypatybės Vytauto Martinkaus romane „Žemaičio garlėkys“*. Šiauliai: Šiaulių universitetas, 2012.

Gedgaudas, E. *Rilke, kornetas, opera... Pokalbis su kompozitore Onute Narbutaite*. Iš: *Literatūra ir menas*, 2014, Nr. 3459 <<http://literaturairmenas.lt/2014-01-31-nr-3459/1488->

muzika/2319-rilke-kornetas-opera-pokalbis-su-kompozitore-onute-narbutaite> [žiūrėta 2015 12 01]

Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

Genette, Gérard, *Struktūralizmas ir literatūros kritika*. Iš: *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams*, I dalis. Sud. Aušra Jurgutienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 209-229, ISBN 978-609-425-025-5.

Genette, Gérard. *Vraisemblance et motivation*. Iš: *Figures II*. Paris: Seuil, 1969, p. 71-99.

Vertė Milda Baronaitė. Interneto prieiga: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:5mJTjK5CgswJ:web.vu.lt/flf/n.kersyte/files/2012/12/G-Genette-Tiketinumai-ir-motyvacija_studentams.doc+Gérard+Genette+kas+jis&cd=1&hl=lt&ct=clnk&client=safari [žiūrėta 2013 06 01]

Goebbels, Heiner. *Composing and Directing for Theatre*. Iš: *European Graduate School*, 2007. Interneto prieiga: <http://www.youtube.com/watch?v=qpIpz23JZ6U> [žiūrėta 2013 09 02]

Gorp, Hendrik van. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters, 1991.

Goštautas, Stasys. *Muzika, matanti spalvas, tapyba, įsiklausanti į garsus*. Iš: *Kultūros barai*. Vilnius: VŠĮ Kultūros barų leidykla, 2012, Nr. 6, p. 63-69.

Green, Jesse. *Shakespeare's Sonnets Turns Sourest*. Iš: *Vulture*, 2014 10 08. Interneto prieiga: <http://www.vulture.com/2014/10/theater-review-shakespeares-sonnets.html> [žiūrėta 2015 02 22]

Greimas, Algirdas, Julius; Courtes, Joseph. *Sakymas (énonciation)*. Iš: *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams*, I dalis. Sud. Aušra Jurgutienė. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 197-208, ISBN 978-609-425-025-5.

Greimas, Algirdas, Julius; Courtes, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979. Vertė Nijolė Keršytė (rengiama spaudai). Interneto prieiga: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:LS-J-KK5dCMJ:web.vu.lt/flf/n.kersyte/files/2009/09/greimo-zodynas-naratyvum_intermedialumui.doc+greimas+naratyvumas&cd=5&hl=lt&ct=clnk&client=safari [žiūrėta 2014 01 07]

Grigorjevas, Andrius. *Sakymas vaizdažodiniuose tekstuose*. Iš: *Žmogus ir Žodis*, Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 2010, t. 2, Vol. 12, p. 46-51.

Guillemette, Lucie; Lévesque Cynthia. *Narratology*. Université du Québec à Trois-Rivières. Iš: *Gerard Genette: Narratology / Signo – Applied Semiotics Theories*. Interneto prieiga: <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp> [žiūrėta 2013 10 31].

Haydon, Andrew. *Postdramatic theatre is no longer a closed book*. Iš: *The guardian*. Interneto prieiga: <http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2008/nov/11/postdramatic-theatre-lehmann> [žiūrėta 2013 05 07]

Hargreaves, David; Miell, Dorothy; MacDonald, Raymond. *Musical Imaginations Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*. New York: Oxford University Press Inc., 2012. Interneto prieiga: <http://www.amazon.com/Musical-Imaginations-Multidisciplinary-perspectives-performance/dp/0199568081> [žiūrėta 2014 03 06]

Hawthorn, Jeremy. *Moderniosios literatūros teorijos žinyas*, Vilnius: Tyto alba, 1998, p. 209.

Herrmann Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, 1914.

Holmberg, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. New York: Cambridge University Press, 1996.

Höyng, Peter. *Peter Szondi's Theorie des modernen Dramas (1956/63)*. Iš: *Absolute Drama to Absolute Theory*. Interneto prieiga: <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/monatshefte/v101/101.3.hoyng.pdf> [žiūrėta 2013 11 11]

Hutcheon, Linda; Hutcheon, Michael. *Narrativizing the End: Death and Opera*. Iš: *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 2005.

IRCAM Forumnet. *Speaking with hands, Luna Park*. Iš: *IRCAM Centre Pompidou*. Interneto prieiga: <http://forumnet.ircam.fr/tribune/speaking-with-hands-luna-park/?lang=en> [žiūrėta 2013 09 12]

Isherwood, Charles. *Words Felt, if Not Quite Fathomed: Robert Wilson Puts Shakespeare's Sonnets (in German) Onstage*. Iš: *The New York Times*, 2014. Interneto prieiga: http://www.nytimes.com/2014/10/09/arts/robert-wilson-puts-shakespeares-sonnets-in-german-onstage.html?_r=0 [žiūrėta 2015 02 23]

- Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga. *Naratyvumo koncepcija muzikoje*. Iš: *Baltos lankos: tekstai ir interpretacijos*, 9. Bibliogr. 26. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 95-130. ISSN 139-0189.
- Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga. *Pagoniškasis avangardizmas: teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*. Vilnius: Gervelė, 2001. ISBN 9986-638-21-6.
- Kendrick, Lynne; Roesner, David. *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Ed. Kendrick, L.; Roesner, D. Newcastle: Cambridge Scholars publishing, 2011. ISBN (10): 1-4438-3440-8, ISBN (13): 978-1-4438-3440-7. 3
- Keršytė, Nijolė. *A. J. Greimo semiotika teksto ir juslinės patirties analizės kryžkelėje*. Iš: *Filosofija. Sociologija*, 2009, t. 20, Nr. 1, p. 44–54.
- Keršytė, Nijolė. *XX a. pradžioje humanitariniuose moksluose pastebimas lūžis...* Iš: *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams*, I dalis. Sud. Aušra Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 195-196, ISBN 978-609-425-025-5.
- Kimbrough, Andrew McComb. *The Sound of Meaning: Theories of Voice in Twentieth Century Thought and Performance*. Dissertation. Baton Rouge: Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 2002.
- Knutson, Susan Lynne. *Narrative in the Feminine— Daphne Marlatt and Nicole Brossard*. Wilfrid Laurier University Press, 2000.
- Krukovskaja, Nijolė, *Pasakojimo struktūros Renatos Šerelytės romane „Mėlynbarzdžio vaikai“*. Lietuvos edukologijos universitetas, Magistro darbas, Vilnius, 2013.
- Kučinskas, Antanas. *Teatro ir kino muzika: teorinės medžiagos konspektas*. Vilnius: Kronta, Naujosios muzikos komunikacijos centras, 2011.
- Kubilius, Vytautas. *Naracijų krizė ir kaita*. Iš: *Metai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjunga, 2001, Nr. 8-9, p. 99-108.
- Kuprevičius, Giedrius. *Muzika teatre*. Kaunas: Technologija, 2000.
- Labanauskaitė, Gabrielė. *Kas ir kaip pasakoja istorijas šiuolaikinėje dramoje?* Iš: *Menotyra*, Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2013. t. 20. nr. 2, p. 139–154.
- Labanauskaitė, Gabrielė. *Naratyvo konstravimo principai šiuolaikinėje dramaturgijoje*. Daktaro disertacija. Vilnius, 2013.

Labanauskaitė, Gabrielė. *Naratyvo konstravimo tendencijos šiuolaikinėje dramaturgijoje*. Iš: *Menotyra*. Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2012. t. 19. nr. 2, p. 139–148.

Laskewicz, Zachar. *The New Music-Theatre of Mauricio Kagel*. Iš: *Contemporary Music Research Project*, 1992. Interneto prieiga:

http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204_KAG.htm [žiūrėta 2013 08 11]

Lietuvių literatūros enciklopedija. Interneto prieiga: <http://www.literatura.lt/enciklopedija/> [žiūrėta 2016 06 06]

Leach, Robert. *Vsevolod Meyerhold. Directors in Perspective*. Cambridge University Press, 1989. ISBN: 0-521-2673-9-0. Interneto prieiga: http://books.google.lt/books?id=rKUqXilsrwYC&pg=PA118&lpg=PA118&dq=meyerhold+use+of+music&source=bl&ots=5RwdaSuZI7&sig=GCRRowbuj_t6pfrSThXo_OfKDqvw&hl=lt&sa=X&ei=PtWwUbGXGYnb4QS_7oHICQ&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [žiūrėta 2013 06 01]

Lehmann, Hans-Thies. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, ISBN 978-609-95178-0-3.

Lévi-Strauss, Claude. *Mitas ir reikšmė*. Vertė Vida Gumauskaitė, 1980. Interneto prieiga: <http://www.spauda.lt/mitai/misc/levi2.htm> [žiūrėta 2013 12 19]

Lietuvos Rusų Dramos Teatro tinklapis. Interneto prieiga: <http://www.rusudrama.lt> [žiūrėta 2015 03 31]

Lietuvos Muzikos informacijos centras. *Kompozitorę Ritą Mačiliūnaitę įsuko scenos menų verpetas*. Vilnius. 2012 rugsėjo 24 d. [žiūrėta 2016 06 12]

Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition*. 1979. Manchester University Press, 1984. Interneto prieiga: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/lyotard.htm> [žiūrėta 2015 11 02]

Mandrijauskaitė, Jurga. *Spektaklis „SMĖLIO ŽMOGUS“*. 2015. Iš: G. Interneto prieiga: <http://www.g-taskas.lt/spektaklis-smelio-zmogus-rez-gintare-radvilaviciute/> [žiūrėta 2016 11 25]

Marranca, Bonnie. *Performance World, Performance Culture*. Iš: *Performing Arts Journal*, 1987, Vol. 10, No. 3, p. 21-29.

Marranca, Bonnie. *The Theatre of Images*. New York: Drama Book Specialists, 1977.

- Maus, Fred Everett. *Music as narrative*. 1987. Interneto prieiga: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3432/MausMusicAsNarrativeV12.pdf?sequence=1> [žiūrėta 2013 05 31]
- Mažeikienė, Rūta. *Apie naratyvumą šiuolaikiniame teatre: spektaklio „Tolima šalis“ atvejis. Iš Menotyra*. Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2010. t. 17. nr. 2, p. 160–168.
- McLuhan, Marshall. *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*. Vilnius: Baltos lankos, 2003, ISBN 9955-58-407-6.
- Meelberg, Vincent. *New Sounds, New Stories: narrativity in contemporary music*. Amsterdam: Leiden University Press, 2006.
- Meilutytė, Monika; Brūkštutė, Milda. *Kompozitoriai negali išgelbėti teatro. Iš: Menų faktūra*, 2010. Interneto prieiga: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=64014#gsc.tab=0> [žiūrėta 2014 01 10]
- Мейерхольд, Всеволод. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Москва: Искусство, 1968. Per: Šiaurės atėnai, Nr. 902, 2008, vertė Austėja Merkevičiūtė.. Interneto prieiga: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110116221609/http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=902&kas=straipsnis&st_id=16117 [žiūrėta 2014 01 10]
- Mejerhold, Vsevolod. *Apie teatrą*. Sud. Ramunė Marcinkevičiūtė. Vilnius: Apostrofa, 2008.
- Mount, Andre. *Laughter Over Tears: John Cage, Experimental Art Music, and Popular Television*. Iš: *Andre Mount Researchblog*, 2010. Interneto prieiga: <http://researchblog.andremount.net/?p=505> [žiūrėta 2015 01 10]
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990. Interneto prieiga: <http://books.google.lt/books?id=RmAji7JQnAUC&printsec=frontcover&hl=lt#v=onepage&q&f=false> [žiūrėta 2013 07 10]
- NOA festivalio tinklalapis. Nepriklausoma kūrybinė grupė OPEROMANIJA. Interneto prieiga: www.noa.lt [žiūrėta 2015 04 29]
- Novak, Jelena. *Contextualizing Opera in a Post-dramatic context: Differences and Repetitions*. Wales, U.K.: First International Conference on Music and Minimalism, University of Bangor, 2007.
- Novak, Jelena. *Singing corporeality: reinventing the vocalic body in postopera*. University of Amsterdam: PhD Thesis, 2012.

- Ovadija, Mladen. *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. Montreal & Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013, ISBN 978-0-7735-4173-3.
- Pakarklytė, Asta. *Naujoji lietuvių šiuolaikinės muzikos [re]generacija*. Iš: *Lietuvos muzikos link Nr. 17*, 2012. Interneto prieiga: <http://www.mxl.lt/lt/classical/info/935> [žiūrėta 2015 12 07]
- Parsons, Elizabeth. *Starring in the Intimate Space: picture book narratives and Performance Semiotics*. Iš: *Online Magazine of the Visual Narrative*, 2004, ISSN-1780-678X. Interneto prieiga: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/parsons.htm> [žiūrėta 2013 12 28]
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analyses*. University of Toronto Press: Toronto and Buffalo, 1998.
- Pavis, Patrice. *The state of current theatre research*. Iš: *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée* 2. 1997, Vol. 1, No.3, p. 125-140. Interneto prieiga: www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No3/index.html. [žiūrėta 2013 12 15]
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology* (Revised Edition; 1st ed. 1987). Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2003.
- Prince, Gerald. *Apie šiuolaikinę naratologiją*. Iš: *Žmogus ir žodis. / Literatūrologija*. Vilnius: Lietuvos edukologijos universitetas, 2014, t. 16, Nr. 2. ISSN 1392-8600, E-ISSN 1822-7805
- Puidokas, Mindaugas. *Žmogaus palydovė yra Muzika*. Iš: *Post scriptum*, Nr. 4. 2003. Interneto prieiga: <http://www.postscriptum.lt/4-politika-ir-kultura/zmogaus-palydove-yra-muzika/> [žiūrėta 2013 12 25]
- Rambo-Hood, Markee. *Postdramatic Musicality in The Black Rider*. Iš: *Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*. Vol. 3. 2010, No. 2 <<http://ojs.mesccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/52>> [žiūrėta 2016 04 29].
- Rebstock, Matthias; Roesner, David. *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol: Intellect, 2012, ISBN-10: 1841504564; ISBN-13: 978-1841504568.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Concepts of Narrative*. Iš: *The Travelling Concept of Narrative*, Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2006, p. 10-19.
- Robinson, Harlow. *Love for Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and*

- Sergei Prokofiev. *Russian Review*. 1986, Vol. 45, No. 3, p. 287-304.
- Roesner, David. *The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre*. Iš: *Contemporary Theatre Review*. Vol. 18, London: Routledge, 2008, No. 1, p. 44-55, ISSN 1048-6801.
- Salzman, Eric; Desi, Thomas. *The New Music Theater: seeing the voice, hearing the body*. New York: Oxford University Press, 2008, ISBN 978-0-19-509936-2.
- Sandford, Mariellen, R. *Happenings and other acts*. London: Routledge, 1995, ISBN 0-415-09935-8.
- Saukaitė, Monika. *Vaizdo naratyvumas*. Iš: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*. Vilnius: Acta Academiae Artium Vilnensis, 2012 / 64. ISBN 978-609-447-049-3, ISSN 1392-0316
- Schmidt, Paul. *Meyerhold at Work*. Austin, 1980.
- Speelman, Willem, Marie. *The Generation of Meaning in Liturgical Songs*, Peeters Publishers, 1995.
- Staniškytė, Jurgita. *Performatyvumo teorija ir teatras: sąveikos ir takoskyros*. Iš: *Menotyra*. Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2012. t. 19. nr. 2, p. 132–138.
- Suraučiūtė, Ieva. *Postdraminis teatras*. Iš: *Ievos Sauručiūtės asmeninė svetainė*. Interneto prieiga: <http://ievasurauciute.com/lt/> [žiūrėta 2014-01-11]
- Šabasevičienė, Daiva. „Lyro tiesa – nuoga“. Iš: *Lietuvos rytas*, 2014-09-26. Interneto prieiga: <http://kultura.lrytas.lt/scena/likimo-valiai-paliktame-teatre-vaidinancio-lyro-tiesa-nuoga.htm> [žiūrėta 2015-12-27]
- Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press, 1994, ISBN 0-253-35649-0.
- Tarasti, Eero. *Naratyvumo problema muzikoje*. Iš: *Baltos lankos, tekstai ir interpretacijos*, 9. Bibliogr. 26. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 77-94, ISSN 139-0189.
- Theater Skolen. *The missing link: Gertrude Stein and postdramatic theatre*. Interneto prieiga: <http://www.teaterskolen-etteruddannelsen.dk/UserFiles/File/MissingLinkLauraSchultz.pdf> [žiūrėta 2013 05 05]
- Thelin, Hakon. *A brief retrospect of instrumental teatre*. Iš: *The norwegian artistic research*

program. Interneto prieiga: "<http://haakonthelein.com/multiphonics/the-story-of-zab/part-1-the-story-of-zab/section-3-a-brief-retrospect-of-instrumental-theatre> [žiūrėta 2013 02 10]

Vaitiekūnas, Dainius. *Gerard'o Genett'o naratologija*. Iš: *Žmogus ir Žodis*. Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 2002, t. 2, Nr. 4, p. 30-42. ISSN 1392-8600

Vanhaesebrouck, Karel. *Towards a Theatrical narratology?* Iš: *Online Magazine of the Visual Narrative*, 2004, ISSN-1780-678X. Interneto prieiga: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/vanhaesebrouck.htm> [žiūrėta 2013 12 28]

Vasinauskaitė, Rasa. *Avangardinis vs postmodernus teatras: nuo teatrališkumo prie performatyvumo*. Iš: *Menotyra*. Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2014, t. 21. nr. 2, p. 125–136.

Vasinauskaitė, Rasa. *Karalius Lyras: nuogas, tikras*. Iš: *Menų faktūra*, 2014-09-23. Interneto prieiga: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=61008#gsc.tab=0> [žiūrėta 2015 02 07]

Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinumo teatras. Lietuvių režisūros pokyčiai 1990-2001 metais*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010, ISBN 978-9955-868-27-9.

Vasinauskaitė, Rasa. *Naratyvinės strategijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Epizcijos / rapsodizacijos technika*. Iš: *Menotyra*. Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2013, t. 20, Nr. 2, p. 95–108.

Vasinauskaitė, Rasa. *Postdraminis teatras. Teorijos tikrinimas praktika*. Iš: *7 meno dienos*, 2010, Nr. 23 (899). Interneto prieiga: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=63698&action=login#gsc.tab=0> [žiūrėta 2014 01 08]

Vosyliūtė, Silvija. *Bandykime susikalbėti raidėmis*. Iš: *Literatūra ir menas*, 2012, Nr. 37 (3397). Interneto prieiga: http://literaturairmenas.lt/index.php?option=com_content&view=article&id=330:silvija-vosyliute-bandykime-susikalbeti-raidemis&catid=216&Itemid=129 [žiūrėta 2015 05 18]

Vincentelli, Elizabeth. *Rufus Wainwright, Robert Wilson deliver wildly entertaining Shakespeare's Sonnets*. Iš: *New York Post*, 2014 10 09. Interneto prieiga: <http://nypost.com/2014/10/09/rufus-wainwright-robert-wilson-deliver-wildly-entertaining-shakespeares-sonnets/> [žiūrėta 2015 02 24]

Wilkins, Caroline. *The Instrument in Space: the Embodiment of Music in the Machine Age*.

- Brunel: PhD thesis, School of Arts, Brunel University, 2011. Interneto prieiga:
<http://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/6438/6/FulltextThesis.pdf> [žiūrėta 2013 12 10]
- Wingstedt, Johnny. *Making Music Mean: On Functions of, and Knowledge about, Narrative Music in Multimedia*. Piteå: Luleå University of Technology, 2008.
- Wingstedt, Johnny; Brändström, Sture; Berg, Jan. *Narrative Music, Visuals and Meaning in Film*. Piteå: Luleå University of Technology, 2008.
- Wingstedt, Johnny. *Narrative functions of film music in a relational perspective*. Piteå: Luleå University of Technology, 2004.
- Wingstedt, Johnny. *Narrative Music: Towards an Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia*. Piteå: Luleå University of Technology, 2005.
- Wingstedt, Johnny; Berg, Jan. *Perceived Properties of Parameterised Music for Interactive Applications*. Piteå: Luleå University of Technology, 2005.
- Wingstedt, Johnny. *REMUPP – a tool for investigating musical narrative function*. Piteå: Luleå University of Technology, 2005.
- Zavros, Demetris. *Music-theatre as music: A practical exploration of composing theatrical material based on a musiccentric conceptualisation of myth*. Leeds: The University of Leeds, 2008.
- Žemgulis, Vytautas. *Kodėl H. White'as, F. Ankersmitas ir P. Ricoeuras nesukūrė istoriografinės naratologijos?* Iš: *Žmogus ir Žodis*, 2012, IV, p. 4-15
- Žukas, Saulius. *Literatūros teorija. II dalis*. Vilnius: Baltos lankos, 2001.

VAIZDO ŠALTINIŲ SĄRAŠAS

Interview with Miguel Azguime. Salt Itinerary. Interviu. Moderatorė Jelena Novak. Interneto prieiga: <https://vimeo.com/53512235> [žiūrėta 2017 05 13]

Robert Wilson, Philip Glass and Lucinda Childs discuss Einstein on the Beach. Interviu. Moderatorius Matias Tarnopolsky. 2012 spalio 28 d. Zellerbach Playhouse, Berkeley. Interneto prieiga: <http://www.youtube.com/watch?v=k8iLOGPm7AY> [žiūrėta 2013 12 19]

World of Polyphony. Pokalbis su Aleksandru Bakši ir Jaroslawu Fretu. Double Edge Theatre, Ashfield. 2012 balandžio 4 d. Interneto prieiga: <http://vimeo.com/41262531> [žiūrėta 2013 03 12]

ANALIZUOTŲ KŪRINIŲ SĄRAŠAS¹²⁵

- Aa, Michel van der. *One* (2002, rež. Michel van der Aa); *After life* (2005-2006, rež. Michel van der Aa)
- Abramovic, Marina. *Four Performances* (1975-1976); *Balkan Baroque* (1999); *7 Easy Pieces* (2007); *Dangerous Games* (2008)
- Andriessen, Louis. *M is for man, music, Mozart* (1991, rež. Peter Greenaway); *La Commedia* (2004–2008, rež. Peter Greenaway)
- Hegarty, Antony.¹²⁶ *The Life and Death of Marina Abramovic* (2011, rež. Robert Wilson)
- Azguime, Miguel. *Salt Itinerary* (2003/2006, rež. Paula Azguime), *A Laught to Cry* (2013, rež. Paula Azguime)
- Bakshi, Alexander. *World of Polyphony* (2001, rež. Kama Ginkas); *The Red Book* (2003, rež. Ilya Epelbaum)
- Bausch, Pina. *Cafe Mueller* (1978); *Kontakthof mit Senioren ab „65“* (2000)
- Beckett, Samuel. *Quad* (1981)
- Berio, Luciano. *Sequenza V* (1966)
- Cage, John. *Living music room* (1940); *4'33"* (1952); *Song books* (1970)
- Glass, Philip. *Einstein on the Beach* (1976, rež. Robert Wilson) *Einstein on the Beach: The Changing Image of Opera* (1984, rež. Robert Wilson)
- Goebbels, Heiner. *Eraritjaritjaka* (2004, rež. Heiner Goebbels); *Max Black* (1998, rež. Heiner Goebbels)
- Kagel, Mauricio. *Pas de cinq* (1965); *Match* (1966); *Solo* (1967); *Duo* (1967-68); *Ludwig van* (1969); *Antithese* (1969); *Stadttheatre* (1967-1970)
- Lapelytė, Lina. *Geros dienos* (2011, rež. Rugilė Barzdžiukaitė)
- Mačiliūnaitė, Rita. *Dviskaita* (2008, rež. Olga Generalova); *Nebūti ar nebūti* (2009, rež. Olga Generalova); *NO AI DI* (2010, rež. Sonata Visockaitė, choreogr. Erika Vizbaraitė); *NA-MAI* (2010, choreogr. Erika Vizbaraitė); *Nr. Liepa* (2011, Ksenija Orlova, Saba Lagadze); *Kopėčios* (2011, choreogr. Erika Vizbaraitė); *Dresscode'as: Opera* (2012, rež. Justas Tertelis); *Išėjimo nėra* (2012, rež. Ignas Basijokas); *Raidės* (2012, konsultuojanti režisierė Loreta Vaskova); *59' Online* (2013, rež. Loreta Vaskova); *Karalius Lyras* (2014, rež. Jonas Vaitkus); *Smėlio žmogus* (2014, rež. Gintarė Radviačiūtė); *Oskaras ir ponio rožė* (2015, rež. Juliana Laikova); *Kodas: HAMLET* (2016, rež. Olga Lapina); *I Švyturį* (2017, rež. Loreta Vaskova)
- Kučinskas, Antanas. *Grimo opera* (2006, rež. Birutė Mar)
- Martinaitis, Algirdas. *Eglutė pas Ivanovus* (2012, rež. Jonas Vaitkus)

Marthaler, Christoph; Kienberger, Jürg. *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn*

¹²⁵ Kūrinių sąrašas pateiktas abėcėline tvarka (pagal kompozitoriaus pavardę). Skliaustuose nurodoma režisieriaus arba choreografo pavardė.

¹²⁶ Antony and the Johnsons

Murx ihn ab! (1993, rež. Christoph Marthaler)

- Monk, Meredith. *Book of days* (1988, rež. Meredith Monk)
- Natalevičius, Mykolas. *Bildungas* (2008, rež. Jekaterina Deineko)
- Navickas, Albertas. *Sesuo* (2008, rež. Vilius Malinauskas); *Kitos trys seserys* (2009, rež. Loreta Vaskova); *truetruestory* (2014, rež. Loreta Vaskova)
- Paulauskis, Linas. *Šunsnukis ir beprotėlė* (2013, rež. Marija Simona Šimulynaitė)
- Reich, Steve. *City life* (1995); *Three tales* (1997, vaizdas – Beryl Korot)
- Schleef, Einar. *Ein Sportstück* (1998)
- Schubert, Franz. *Die schöne Müllerin* (2002, rež. Christoph Marthaler)
- Sodeika, Gintaras. *Vinter* (2007, rež. Oskaras Koršunovas)
- Vitkauskaitė, Rūta. *Džiuljeta ir Džiuljeta* (2008, rež. Olga Generalova), *Skylė* (2009, rež. Marija Simona Šimulynaitė), *Opera ID* (2011, rež. Yana Ross); *Istabusis ir graudusis Planas B* (2013, rež. Vidas Bareikis)
- Vitkauskaitė, Rūta; Hedman, Jens; Nordgren, Åsa. *Išpažintys* (2015)
- Waltz, Sasha. *S* (2000); *Insideout* (2003)
- Wainwright, Rufus. *Sonnets* (2009, rež. Robert Wilson)
- Waits, Tom. *The Black Rider* (1990, rež. Robert Wilson)

KŪRINIŲ RODYKLĖ

- Dresscode'as: Opera* 81-82, 84, 87-88, 92, 97-99, 116-120, 122, 124-127, 132, 177
- Džiuljeta ir Džiuljeta* 28
- Eglutė pas Ivanovus* 66
- Eišteinąs paplūdimyje* 28, 36
- Eraritjaritjaka* 29, 58
- Europeros 1 & 2* 32, 48
- Galabyk europietį* 65, 70, 131
- Geros dienos* 69-72, 77, 131
- Išėjimo nėra* 81, 103, 107, 126, 132, 164
- Išpažintys* 62-63
- I Švyturį* 82, 88-90, 92-93, 95, 99, 105-106, 108-110, 112, 116, 118-120, 126, 128, 132, 172
- Įstabusis ir graudusis Planas B* 52, 56, 59, 61
- Įvykiai* 25
- Juoda ant balto* 58
- Juodasis raitelis* 42
- Karalienės Viktorijos laiškas* 43, 51
- Karalius Lyras* 82, 96, 122, 126, 128, 132, 168, 194
- Kareivio istorija* 76
- Karvės grįžta namo* 44
- Kitos trys seserys* 60, 63-64, 75, 131
- Kodas: HAMLET* 82-86, 97, 102, 104, 110-111, 114-116, 123, 126, 128, 132, 171
- Kopėčios* 81-82, 84-86, 93-94, 107, 126, 132, 162
- Kornetas* 29, 47
- M is for man, music and Mozart* 76, 131
- Max Black* 29, 56
- Miesto gyvenimas* 56-57
- NA-MAI* 81, 84-86, 95, 107, 114, 118, 120, 122-123, 127, 132, 161
- Nebūti ar nebūti* 81, 102-105, 126, 132, 159
- NO AI DI* 81-82, 84-86, 88, 90-91, 93, 95, 103, 107, 120, 126-127, 132, 160, 173
- Nulinė valanda arba serviravimo metas* 51
- Opera ID* 56, 74-75
- Orestėja* 47
- Orfėja* 96
- Oskaras ir ponija Rožė* 82, 95, 110-111, 114, 126, 128, 132, 170
- Pas de cinq* 35, 55
- Pasaulio polifonija* 30, 55, 60
- Pjesės* 25
- Pūdo druskos kelionės maršrutas* 31, 36, 42, 48, 51, 53, 65, 73, 75, 131
- Raidės* 81-82, 84-88, 91-93, 95, 99, 100-102, 105-106, 108, 117-118, 120-121, 124, 126-127, 132, 163
- Riaumojimo oratorija: Airiškas cirkas pagal Finegano budynes* 47
- Romos šunys* 47
- Salomėja* 66
- Sekvencija V* 33
- Sesuo* 60-61
- Skaityti Homerą* 45
- Skylė* 28, 45, 48-50, 53-54, 64-66, 73, 75, 77-79, 131
- Smėlio žmogus* 82-86, 93-94, 110-111, 114, 118, 126-127, 132, 169
- Sonetai* 28, 42, 52, 72, 76-77, 131
- Sportinė pjesė* 46, 66
- Svėtainės muzika* 35, 55
- Teatro kompozicija* 33
- Trys pasakos* 45
- Valstybinis teatras* 35
- Viena* 73, 75, 131
- 4'33"* 32
- 59' Online* 81, 83-86, 88, 93, 104, 107, 112-113, 120, 123, 126-127, 132, 166, 179, 194

PRIEDAI

- **Naratyvas**

Tai pasakojimas, detaliai atpasakojantis įvykį ar įvykius, kitu atveju, jis laikomas aprašymu (Hawthorn, 1998).

- **Naratyvumas**

Kūrinio savybė, kurią lemia naratyvas.

- **Naratologija**

1 reikšmė: mokslo sritis, tyrinėjanti visų naratyvų bendrumus ir skirtumus.

2 reikšmė: naratologija padeda suprasti, analizuoti ir įvertinti naratyvus.

- **Muzikinė naracija***

Terminas siejamas su draminio naratyvo muzikalizavimu arba naujo muzikinio naratyvo / diskurso, būdingo postdraminiam teatrui, sukūrimu. Šiuo terminu apibrėžiamas PMNT muzika kuriamas pasakojimas, kur akcentuojamas komunikacinis procesas ir aktoriaus / muzikanto indėlis kuriant muzikines pasakojimo detales.

- **Postdraminis teatras**

Tai teatras, kuris veikia už dramos ribų, tačiau čia nekalbama apie abstraktų neigimą ar paprastą nusisukimą nuo dramos tradicijos (Lehmann, 2010). Postdraminis teatras – tai kūrybinė erdvė, kurioje įvairios meno rūšys išlaiko savo autonomiškumą, nes nesivadovaujama įprastinio, literatūrinio veikalo iliustruojančio, teatro samprata.

- **Postdraminis muzikinės naracijos teatras (PMNT)***

Postdraminio teatro kryptis, apibrėžianti postdramiškumu pasižyminčius garso ir performansų teatro, teatralizuotus – muzikinius ir pan. kūrinius / spektaklius ar jų fragmentus, kuriems būdingas nenuoseklus literatūrinis naratyvas, teatrinių elementų organizavimas muzikiniais principais, žodinio teksto prilyginimas muzikiniam garsui ar visiškas jo atsisakymas, ir kuriuose pagrindinę naratyvumo funkciją (papasakoti istoriją) atlieka muzika.

- **Garsiniai naracijos elementai**

Muzikinių komponavimo elementų grupė, kurią sudaro įvairaus pobūdžio (vokaliniai, instrumentiniai, elektroniniai) garsai – struktūriniai vienetai, tarpusavyje sąveikaujantys

¹²⁷ Naujos sąvokos, kurių atsiradimą lėmė šis darbas (terminų autorė – Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė), – žymimos žvaigždute (*).

kompozitoriaus nustatyta tvarka (komponavimo būdais). Garsiniai elementai skirstomi į dvi grupes.

- **Verbalinės priemonės**

Garsinių priemonių grupė, kuriai priklauso visi aktorių / muzikantų tariami fonetiniai garsai ir žodiniai tekstai. Skiriami du verbalinių priemonių komponavimo būdai.

- ▶ **Literatūrinių tekstų denaracija***

Verbalinių priemonių komponavimo būdas, kai atsisakoma literatūrinio teksto semantinio konteksto ir naratyvo, pirmenybę suteikiant muzikalumui. Tokiu atveju literatūrinis tekstas gali būti komponuojamas muzikiniais principais ir nagrinėjamas kaip medžiaga, kurianti naujas (muzikines) prasmes.

- ▶ **Kalbos muzikalizavimas**

Verbalinių priemonių komponavimo būdas, kai kalbamasis tekstas traktuojamas kaip muzikinis tekstas ir yra komponuojamas bei analizuojamas kaip garsas, o ne diskursas. Skiriamos penkios kalbos muzikalizavimo taktikos.

- **Daugiakalbystės principas**

Skirtingų kalbų naudojimas vieno spektaklio metu.

- **Simultaninis dainavimas / kalbėjimas**

Du ar daugiau atlikėjų vienu metu dainuoja / kalba skirtingas partijas / tekstą.

- **Tempinė deverbilizacija***

Kryptingas (dažniausiai natūraliam kalbėjimui nebūdingas, pvz., labai greitas / lėtas, kintantis ir pan.) tempo pasirinkimas, kuris naikina kalbamojo / dainuojamojo teksto prasmę. Tokiu atveju atliekama medžiaga suvokiama ne kaip komunikacijos priemonė, o kaip būseną ar atmosfera.

- **Beprasmiškai verbaliniai dariniai**

Balsu atliekami fonetiniai dariniai (nuo pavienių garsų iki beprasmės (verbaliniu lygmeniu) kalbos), kuriais sukuriamos naujos, kartais net reikšmingesnės, muzikinės

prasmės.

→ **Dainuojamasis kalbėjimas / kalbinis dainavimas***

Dainuojamųjų garsų papildymas kalbamuoju tekstu.
Skiriamos dvi rūšys.

= Vokalinis takumas*

Laipsniškas kalbėjimo virtimas dainavimu ir atvirkščiai. Procesas vyksta keičiant dainavimo / kalbėjimo manierą, techniką, tembrą.

= Kalbėjimo ir dainavimo hoketas*

Kalbamojo skiemens / žodžio pakeitimas dainuojamuoju ir atvirkščiai.

○ **Neverbalinis garsynas**

Garsinių priemonių grupė, kuriai priskiriami muzikantų, medijos technologijų, aplinkos, o kartais ir publikos skleidžiami (pvz., kosėjimas, kvėpavimas, žingsniai) neverbaliniai garsai. Pagal garsus skleidžiančius šaltinius, neverbalinį garsyną sudaro trys skirtingų garsų grupės: 1) instrumentiniai garsai; 2) medijos technologijų garsai; 3) aplinkos (buitiniai) garsai.

► **Nemuzikinių garsų muzikalizavimas**

Tai įvairių triukšmų (žingsniai, žiovulys, trakšteležimas, etc.) ar elektroninių ir kompiuterinių garsų / efektų prilyginimas muzikiniams kompozicijos komponentams, jų komponavimas muzikiniais principais (pasitelkiant ritmą, tempą, įvairius komponavimo būdus ir pan.).

► **Neverbalinis simultaniškumas***

Neverbalinio garsyno komponavimo būdas, kai linijinę / tęstinę garso takelių sistemą pakeičia vienu metu skambantys skirtingi neverbaliniai takeliai ar triukšmai.

● **Teatriniai elementai**

Nemuzikiniai teatriniai elementai (kūrybinis ir repeticijų procesas, judesiai, gestai, kūrinio struktūra, scenografija, šviesa, režisūriniai sprendimai), kurie spektaklyje pasitelkiami muzikinės naracijos komponavimui.

● **Muzikalizavimas**

1 reikšmė: terminu nusakoma paties teatro kaip muzikos idėja, t. y. taip apibūdinamas

teatrinis pastatymas, kuris suvokiamas kaip muzikinis kūrinys.

2 reikšmė: procesas, kai negarsiniai elementai (kalba, nemuzikiniai garsai, triukšmai, teatriniai elementai) komponuojami muzikiniais principais (dažnai užrašomi ir partitūroje).

- **Aktorius balso potencialas**

Tai raiškos priemonių imtis, aprėpianti individualias aktoriaus balso ypatybes ir sugebėjimus. Kadangi PMNT balsas atlieka ir muzikinio kodo funkciją, dėl savo specifinių ypatybių (tembrų įvairovės, diapazono, etc.) ir įtakos komponuojant muzikinę naraciją analizuojamas kaip garsas, o ne diskursas.

Priedas Nr. 2. Ritos Mačiliūnaitės praktiniai komponavimo patarimai

Šiame priede, remiantis darbo autorės teatro muzikos kūrimo patirtimi, pateikiamos komponavimo būdų panaudojimo galimybės. Įsidėmėtina, kad patarimai ir idėjos yra rekomendacinio pobūdžio, o galutinis rezultatas priklauso nuo kiekvieno kompozitoriaus individualumo ir jo bei atlikėjų profesionalumo.

1. Simultaninis ir daugiakalbystės principai

Simultaninį ir daugiakalbystės principus patartina naudoti, jei nesibaiminama prarasti literatūrinio teksto prasmę. Simultaniškumas daugeliu atveju sukuria masiškumo ir chaotiškumo įspūdžius. Daugiakalbystės principas papildo kūrinį nauja fonetika ir naratyvinėmis detalėmis. Komponuojant minėtais būdais ir siekiant išvengti monotoniškumo, patartina pasitelkti keletą papildomų veiksnių: erdvės ypatybes, atlikimo schemas, muzikos išraiškos priemones (akcentus, dinamiką, harmoniją ir kt.), atlikėjo balso potencialą, gyvo ir įrašyto balso vienalaikį skambėjimą.

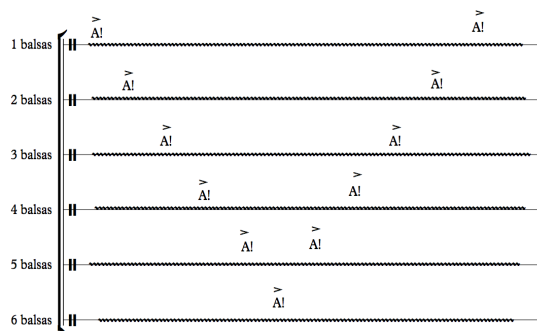
Simultaninio komponavimo idėjos

1) Erdvinio simultaniškumo variantai:

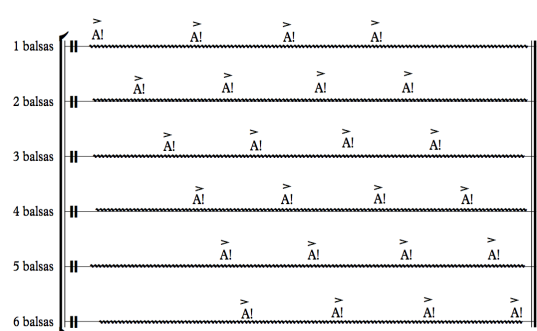
- numeris atliekamas aktoriams / muzikantams stovint visuose salės kampuose;
- atlikėjai išsidėsto aplink žiūrovus (juos apgaubia, t. y. žiūrovai tampa garso „įkaitais“);
- keletas atlikėjų stovi balkone, ant pakylės, duobėje, etc.
- jungiamas gyvas ir iš anksto įrašytas simultaninis kalbėjimas / dainavimas;
- atlikėjai kalbėdami / dainuodami juda.

2) Akcentų įvairovė:

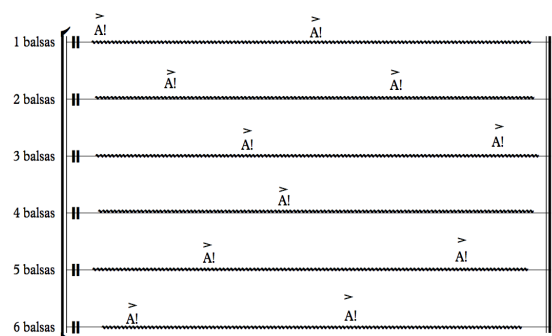
- svarbiausi, esminiai, atsitiktiniai žodžiai (skiemenys) paryškinami akcentais;
- siekiant organizuoto akcentų dažnumo ir eiliškumo, parengiamos schemas (žemiau pateikiamos darbo autorės sukurtos ir įvardintos schemas: *grįžtančios bangos* (Pav. Nr. 70.), *pasikartojančių bangų* (Pav. Nr. 71.), *atsitiktinių šūvių* (Pav. Nr. 72.) ar kt.



Paveikslas Nr. 70. Grįžtančios bangos schema



Paveikslas Nr. 71. Pasikartojančių bangų schema



Paveikslas Nr. 72. Atsitiktinių šūvių schema

3) atlikėjo balso potencialas:

- kalbėjimo / dainavimo manierų variantiškumas (paeiliui, visi kartu, erdviu efektu, pagal akcentų schemas);
- balso registrų kaita.

2. Tempinė deverbilizacija

Gyvo atlikimo metu, siekiant išgauti maksimalų tempą, patartina:

- naudoti pasikartojimus literatūriniame tekste;
- pasitelkti nesudėtingas melodines linijas;
- vengti natūralių frazuočių (t. y. nedaryti intonacijos pokyčių ir didelių atsikvėpimų sakinio pabaigoje).

3. Beprasmingi verbaliniai dariniai

Komponuojant beprasmingais verbaliniais dariniais, pirmiausia reikia skirti dvi galimas atlikėjų grupes: aktoriai ir muzikantai. Dėl skirtingo abiejų grupių muzikinio pasirengimo ir

darbo pobūdžio, būtinas individualus (grupės atžvilgiu) kūrinio medžiagos apipavidalinimas. 13 lentelėje pateiktos pagrindinės kompozitoriaus užduotys (bendradarbiaujant su aktoriais ir muzikantais), siekiant įgyvendinti beprasmišiais verbaliniais dariniais paremtą numerį.

13 lentelė. Beprasmių verbalinių darinių atlikimas; darbas su aktoriais ir muzikantais

Darbas su aktoriumi	Darbas su muzikantu
- aiškiai nusakyti beprasmių verbalinių darinių idėją kūrinio kontekste; - aptarti aktoriaus funkciją; - pateikti (ir paaiškinti) <u>nesudėtingą</u> schemą, kurioje nurodyti dinaminiai pokyčiai, numerio trukmė ir forma; - dalyvauti repeticijose.	- pateikti kuo detalesnę (su visais įmanomais akcentais, dinamikos ženklais, trukmėmis, etc.) <u>grafinės notacijos partitūrą</u>; - paaiškinimuose pateikti grafinės notacijos simbolių reikšmės; - dalyvauti repeticijose.

Kadangi beprasmių verbalinių darinių grafinis fiksavimas partitūroje / schemeje neretai sukelia problemų (kompozitoriui sunku detalai aprašyti / nupiešti, atlikėjui – suprasti / realizuoti), patartinas kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimas repeticijų metu. Jei dėl kokių nors priežasčių susitikimai yra neįmanomi, o verbalinio darinio aprašymas partitūros paaiškinimuose yra pernelyg komplikotas, prie partitūros / schemos patartina pateikti garsų / efektų / verbalinių darinių garso įrašų pavyzdžius.

4. Kalbėjimo ir dainavimo hoketas

Šiame darbe buvo pateiktos darbo autorės praktikoje dažniausiai naudojamos kalbėjimo ir dainavimo hoketo formulės, svarbu pastebėti, kad tai – asmeninės praktikos rezultatai. Priklausomai nuo situacijos ir kompozitoriaus individualumo, formulės gali būti įvairios, jų gali būti daugiau. Dainuojamųjų natų aukščiai taip pat gali būti apsprendžiami įvairiai:

- vienas nuolat pasikartojantis tonas (Pav. Nr. 73.);
- keli pasikartojantys tonai (Pav. Nr. 74.);
- tonai, sudarantys konkrečią dermę, seriją, tonaciją (Pav. Nr. 75.);
- įvairūs, konkrečios dermės, serijos ar tendencingumo nesukuriantys, garsai (Pav. Nr. 76.).



Nuo - lat pa - si - kart - to - jan - tis

Paveikslas Nr. 73. Kalbėjimo ir dainavimo hoketas su pasikartojančiu tonu



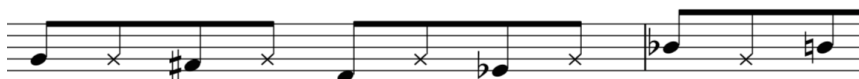
pa - si - kar - to - jan - tys gar - sai

Paveikslas Nr. 74. Kalbėjimo ir dainavimo hoketas su dviem pasikartojančiais tonais



Do ma - žo - ri - nės ga - mos gar - sai konk - re - ti to - na - ci - ja

Paveikslas Nr. 75. Kalbėjimo ir dainavimo hoketas, dainuojamieji tonai sudaro joninę dermę



Nė - ra dės - nin - gu - mo į - vai - rūš gar - sai

Paveikslas Nr. 76. Kalbėjimo ir dainavimo hoketas, dainuojamieji tonai nesukuria jokios serijos, dermės

Įsidėmėtina, kad dainavimo ir kalbėjimo hoketas nėra itin mėgstamas dainininkų, nes po kalbamojo skiemens sunku tiksliai intonuoti nurodytą toną, ypač kai dainuojamųjų skiemenų natų aukščiai nuolat keičiasi, nėra konkrečios tonacijos ar dermės.

Priedas Nr. 3. **Ritos Mačiliūnaitės sceninių kūrinių aprašymai**

Opera „Nebūti ar nebūti“

Opera parašyta pagal Gyčio Norvilo poezijos rinkinį „Skėrių pusryčiai“

Libreto autorius Gytis NORVILAS

Kompozitorė – Rita MAČILIŪNAITĖ

Režisierė Olga GENERALOVA

Choreografas Andrius PULKAUNINKAS

Scenografė Simona BIEKŠAITĖ



Trukmė – 60 min.

Premjera – 2009 m. balandžio 3 d. Vilniaus teatre „Lėlė“.

Aprašymas

Dar prieš 2000 metų garbusis žynys Achas turėjęs dovaną pranašauti, tačiau akistatoje su ironišku demitologizuotu nūdienos pasauliu jis praranda savąjį veidą. Nelaukdamas dievų keršto, Achas nubaudžia pats save – pasirenka tremtį. Jis atsiduria vakuume, kuris susidaro giliai po žeme, kur didžiųjų miestų metro tuneliai susitinka su požeminėmis upėmis. Upių vanduo atvėsina besilydantį metalą, tačiau, jei nori keliauti toliau, privalai palikti jame savo veido įspaudą. Palikti savo kaukę. Amžiams. Tada gali apsidairyti ir ramiai priimti dievų tiesą – nesi ir niekad nebuvai vienas. Tiems, kurie tau skirti, kurie seka tave kaip šešėliai, privalai aukotis ir priimti jų aukas, kol išdrįsi nužudyti tą, kuris užstoja tau tiesą. Tada tampi laisvas, bet aukščiausioje ekstazės taške laisvės pojūtis sutramdomas tramdomaisiais marškiniais ir... atsibundi savo vonios kambaryje. O Achas, kuris slepiasi už veidrodžio, tyliai klausia: „galbūt jūs pranašas?“...

Šokio opera „NO AI DI“

Libreto autoriai – Erika VIZBARAITĖ,

Sonata VISOCKAITĖ, Benediktas

JANUŠEVIČIUS

Kompozitorė – Rita MAČILIŪNAITĖ

Choreografė – Erika VIZBARAITĖ

Scenografai – Roman ir Dmitrij

TIMOFEJEVAI

Kostiumų dailininkė – Rūta BILIŪNAITĖ



Nuotraukos autorius Jurgis Sakalauskas

Trukmė 60 min.

Premjera – 2010 m. kovo 24 d.,

Menų spaustuvės Juodojoje salėje

Aprašymas

Šiuolaikinio šokio opera NO AI DI (vertimas iš samių k. – *šamanė/-as*) sukurta remiantis samių tautos sakmėmis, padavimais ir legendomis. Operoje pasakojama apie uoloje gyvenančią seną šamanę, kuri jaučia artėjančią savo mirtį. Šamanė laukia, kol kas nors išgirs jos *joik'*ą (joik – archaiška samių dainos forma), nes iškeliaudama nori žmonijai palikti savo išmintį ir paskutinį kartą pasidalyti patirtimi. Moteris trokšta priminti žmonėms, kad visas juos supantis pasaulis yra gyvybė, turinti dvasią, kurią privalu gerbti.

NO AI DI – tai istorija apie žmogaus gyvenimo tikslo ir savo vietos pasaulyje paiešką, apie kančios ir skausmo prasmę, iš kurių gimsta gėris. Tai priminimas apie šviesią ir tyrą žmogaus prigimtį, apie esminį principą, kad didieji dalykai prasideda nuo mažų. Pagrindinė kūrinio idėja: mes regime daiktus mes ne tokius, kokie jie iš tikrųjų yra, o tokius, kokie esame mes patys.

Muzikos ir šokio spektaklis „NA-MAI”

Idėjos autorė – Audronė MOLYTĖ

Choreografė – Erika VIZBARAITĖ

Kompozitorė – Rita MAČILIŪNAITĖ

Kostiumų dailininkė – Rūta BILIŪNAITĖ

Šokėjai – Erika VIZBARAITĖ, Agnė

RAMANAUSKAITĖ, Edita STUNDYTĖ,

Paulius TAMOLĖ

Solistė – Nora PETROČENKO

Violončelininkas – Giedrius ŽUKAUSKAS



Trukmė 60 min.

Premjera – 2010 m. rugsėjo 10 d.,

Kauno Botanikos sodo dvare

Aprašymas

Spektaklyje šokio ir šiuolaikinės muzikos priemonėmis kalbama visiems aktuali *namų* tema – apie saugumo, vidinės atsvaros, gyvybinės ir kūrybinės energijos šaltinį. Į vientisą siužetinį audinį susiliejančiose choreografinėse ir muzikinėse miniatiūrose atpažįstami aspektai, keliantys asociacijas su namais, tyrinėjamos skirtingos namų sampratos dimensijos, žaidžiama asociacijomis ir prasmėmis.

Garso ir judesio spektaklis „Kopėčios“

Choreografė – Erika VIZBARAITĖ

Kompozitorė – Rita MAČILIŪNAITĖ

Kostiumų dailininkė – Rūta BILIŪNAITĖ

Trukmė – 30 min.

Premjera – 2011 rugsėjo 29 d.,

Menų spaustuvės Kišeninėje salėje



Aprašymas

Žmogaus gyvenimas – nuolatinis judėjimas etapais, pakopomis, kiekvieną akimirką renkantis judėjimo kryptį. Spektaklyje kopėčių metafora atskleidžia balansavimą tarp racionalumo ir sensualumo. Tai laisvė rinktis, o kartu – drąsa prisiimti atsakomybę. Kilimas ir leidimasis kopėčių pakopomis, renkantis jų kryptį, perteikia individo ieškojimus, paklydimus, baimių nugalėjimą, atsiskyrimą nuo patogaus saugumo, pabudimą iš vidinio snaudulio, augimą ir savęs kūrimą.

Garsas ir judesys spektaklyje juda priešingomis kryptimis. Garso kelias – kilimas „kopėčiomis“ aukštyn, kol pasiekiamas „paskutinio laiptelio efektas“, o judesio „kopėčios“ – nukreiptos į vidų: tai savojo „aš“ (su)augi(ni)mas.

O štai ir kopėčios.

Jos visada ten

Karo it niekur nieko

Palei nuskendusios škunos bortą...

Aš leidžiuosi gilyn...

Noriu apžiūrėti liekanas...

Matau, kiek žalos padaryta,

Bet matau ir lobius – jų gerokai daugiau...

[Adrienne Rich]

Elektroakustinis vokalinis ciklas „Raidės“

Tekstų autorius – Jonas MEKAS

Kompozitorė – Rita MAČILIŪNAITĖ

Režisierė-konsultantė – Loreta VASKOVA

Trukmė – 30 min.

Premjera – 2012 m. rugsėjo 28 d.,

Menų spaustuvės Kišeninėje salėje



Nuotraukos autorė Vilija Buivydė

Aprašymas

Aštuonių dalių elektroakustinis vokalinis ciklas, kurio metu juodoje scenoje du solistai beprasmiškai juda kūrinio pabaigos link. Solistai atlieka specialiai jiems sukurtas partijas, kur muzika yra tik muzika, scena yra tik scena, Jono Meko poezija yra tik poezija, o scenos veiksmas yra tik veiksmas ir nieko daugiau.

Kompozitorė Rita Mačiliūnaitė: „Jono Meko eilėraščiai pateikiami po raidę, skiemenį ir žodį, beveik taip, kaip ir jo knygose. Raidės jungiasi su raidėmis, taip susikuria skiemenys, kurie virsta žodžiais. Solistų balsai raides paverčia muzika. Kūrinyje nėra jokių poteksčių ar užslėptų minčių.“

Spektaklis „Išėjimo nėra“

Režisierius – Ignas BASIJOKAS

Kompozitorė – Rita MAČILIŪNAITĖ

Scenografė ir kostiumų dailininkė – Milda ŠALTAUSKAITĖ

Premjera 2012 m. spalio 13 d., Menų spaustuvės Kišeninėje salėje

Aprašymas

Spektaklis „Išėjimo nėra“ sukurtas pagal vieno žymiausių XX a. prancūzų rašytojų ir filosofų Jeano Paulio Sartre'o egzistencialistinę pjesę „Išėjimo nėra“. Šioje pjesėje nagrinėjamos gyvenimo ir jį Žemėje baigiančios mirties bei atpildo sąsajos. Čia kalbama apie pragarą ne vietos, o būsenos prasme („Pragaras – tai Kiti žmonės“), išryškinamos žmogaus baimės egzistencinės būties akivaizdoje.

Nano opera „Dresscode'as: Opera“

Idėjos autoriai – Justas TERTELIS,

Rita MAČILIŪNAITĖ

Libreto autoriai – Justas TERTELIS,

Rita MAČILIŪNAITĖ

Režisierius – Justas TERTELIS

Kompozitorė – Rita MAČILIŪNAITĖ



Nuotraukos autorius Martynas Aleksa

Trukmė – 2 min 40 sek.

Premjera – 2012 m. gruodžio 19 d., Menų spaustuvės Juodojoje salėje

Aprašymas

Šios nanooperos nanosiužetas sukasi aplink tradicinę operą, jos ritualus, estetines ir etines tradicijas. Kūrinyje analizuojamas vienas iš ritualų, kurį atlieka vyrai, ruošdamiesi į operą. Čia keliamas ir nanoklausimas apie išorinio bei vidinio grožio santykį operos aprangos kode (*dresscode*), kurį sociumas priskiria vyrams.

Muzikinis koliažų spektaklis „59' Online“

Idėjos autorės – Loreta VASKOVA ir Rita
MAČILIŪNAITĖ

Režisierė – Loreta VASKOVA

Kompozitorė – Rita MAČILIŪNAITĖ

Scenografija – Agnė KUPŠYTĖ

Konsultantė IT klausimams –

Salomėja REMEIKIENĖ



Nuotraukos autorius Dmitrij Matvejev

Trukmė – 59 min.

Premjera – 2013 m. spalio 19 d., Menų spaustuvės Kišeninėje salėje

Aprašymas

Šis spektaklis – tai minties kelionė po virtualią realybę, kurioje komanda klausia: kas gali nutikti per 59 minutes internete? Spektaklio ašis – dvi istorijos, kurios susipina su muzikiniais intarpais. Skirtingų stilistikų derinimas ir įvairiai konstruojamų fragmentų koliažas pasirinktas neatsitiktinai: norint kuo tiksliau perteikti interneto begalybę ir informacijos gausą. Spektaklyje naudojami ir jungiami skirtingi muzikos žanrai: *rap*, *electro*, *folk*, dainuojamoji poezija.

„59‘ Online“ veikia dainuojantys aktoriai ir perkusininkas, muziką atliekantis ne tik tradiciniais muzikos instrumentais, bet ir kompiuterių klaviatūromis, mobiliaisiais telefonais.

Spektaklio kompozitorė Rita Mačiliūnaitė – 2014 m. apdovanota Auksiniu scenos kryžiumi už geriausią muziką spektakliui. Aktorius Dainius Jankauskas – išrinktas geriausiu Jaunuuoju menininku, auksiniam scenos kryžiui Jaunojo menininko kategorijoje taip pat nominuoti: režisierė Loreta Vaskova ir šviesų dailininkas Povilas Laurinaitis.

Spektaklis „Eugenijus Oneginas“

Režisierius – Jonas VAITKUS

Scenografas – Artūras ŠIMONIS

Kostiumų dailininkė – Daiva

SAMAJAUSKAITĖ

Choreografė – Marija Simona ŠIMULYNAITĖ

Muzikos redaktorė – Rita MAČILIŪNAITĖ

Video dailininkas – Mindaugas ARTINSKAS

Baleto trupės repetitorė – Laura RADZEVIČIŪTĖ

Režisieriaus asistentas – Algimantas KVIETKAUSKAS



Nuotraukos autorius Dmitrij Matvejev

Trukmė – 2 val. 40 min.

Premjera – 2013 m. gruodžio 13 d. Lietuvos rusų dramos teatre.

Aprašymas

Prieš beveik du šimtmečius parašytas legendinis kūrinys pirmą kartą Europoje dramos spektaklyje atliekamas skambant kompozitoriaus Sergejaus Prokofjevo parašytai muzikai. Pirmą kartą „Eugenijus Oneginas“ prabyla ir Lietuvos rusų dramos teatro aktorių lūpomis. O artistams šiame spektaklyje patikėtas ne tik eiliuotas genialusis Puškino tekstas, bet ir choro partijos bei šokiai. Puškino „Eugenijus Oneginas“ – jambiniu keturpėdžiu arba vadinamosiomis „oneginiškoms strofoms“ parašytas kūrinys, publikuotas 1833-siais. Romane – ne tik visiems gerai žinoma istorija apie arogantišką nuobodžiaujantį ciniką Eugenijų Oneginą, atstūmusį jį pamilusią giliamintę Tatjaną, o vėliau sulaukusį tokio paties likimo. Kūrinyje autorius pateikė ir daugybę filosofinių apmąstymų, autobiografinių detalių bei išraiškingai pavaizdavo carinės Rusijos visuomenę. Pasak rusų literatūros kritiko Visariono Bielskio, Puškino „Eugenijus Oneginas“ – tarsi XIX a. pradžios Rusijos gyvenimo enciklopedija.

Kompozitorė Rita Mačiliūnaitė 2014 m. apdovanota „Auksiniu scenos kryžiumi“ už muzikines kompozicijas, sukurtas spektakliui „Eugenijus Oneginas“ (LRDT).

Spektaklis „Karalius Lyras“

Režisierius – Jonas VAITKUS

Kompozitorė – Rita MAČILIŪNAITĖ

Kostiumų dailininkė – Daiva

SAMAJAUSKAITĖ

Aktorių plastinis parengimas – Kornelija

KRASILNIKOVAITĖ

Aktorių vokalo repetitorė – Rita

MAČILIŪNAITĖ



Nuotraukos autorius Jokūbas Vilius Tūras

Trukmė – 3 val 40 min.

Premjera – 2014 rugsėjo 20 d., Lietuvos rusų dramos teatre

Aprašymas

Kūrinyje pasakojama apie legendinį britų karalių, kuris, sulaukęs senatvės, padalino karalystę savo dukterims, tačiau, užuot patyręs dėkingumą, buvo žiauriai pažemintas, apiplėštas ir išvarytas į tyrus. Vis dėlto tai nėra istorija apie senatvę – spektaklio idėjos apima žymiai platesnį temų ratą, nei vieno žmogaus tragedija. Ypatingas spektaklis pareikalavo ypatingo sceninio sprendimo.

Lėlių, kaukių ir judesio fantasmagorija „Smėlio žmogus“

Scenarijaus autorė, režisierė, lėlių dailininkė –

Gintarė RADVILAVIČIŪTĖ

Dramaturgijos konsultantas – Mindaugas VALIUKAS

Kompozitorė – Rita MAČILIŪNAITĖ

Scenografė – Renata VALČIK

Choreografė – Sigita MIKALAUSKAITĖ

Trukmė – 60 min.

Premjera – 2014 m. rugsėjo 28 d. Teatre „Lėlė“



Nuotraukos autorius Dmitrij Matvejev

Aprašymas

Spektaklis pasakoja apie Žmogų, pasimetusį tarp fantazijų ir realybės, apie sielą, nykstančią dėl egoizmo, netikėjimo, abejonės. Tai taip pat apie balansavimą ties beprotybės riba, „susitikimą su kiekvieno mummyse slypinčiu fantomu – šešeline, nematoma asmenybės puse – kurio artima giminystė ir didžiulis poveikis arba nusviedžia į pragarą, arba iškelia į dangų,“ – sako spektaklio režisierė G. Radvilavičiūtė. Vizualiai išraiškingame spektaklyje pasitelkiamas šviesos ir šešėlių žaismas, o fantastikos ir grotesko elementai žadina giliausius vaizduotės kodus.

Spektaklio kūrybinė grupė (Gintarė Radvilavičiūtė, Renata Valčik, Rita Mačiliūnaitė ir Sigita Mikalauskaitė) 2015 m. apdovanota Auksiniu scenos kryžiumi „lėlių ir objektų teatro“ kategorijoje.

Mono spektaklis „Oskaras ir ponia rožė“

Režisierė ir dailininkė – Juliana LAIKOVA

Kompozitorė – Rita MAČILIŪNAITĖ

Trukmė – 1 val. 40 min.

Premjera – 2015 m. gruodžio 19 d.,

Lietuvos rusų dramos teatre



Nuotraukos autorius Dmitrij Matvejev

Aprašymas

„Oskaras ir ponia Rožė“ – romanas, kuris pasakoja apie berniuką, rašantį juokingus, išmintingus, jautrius ir kartais liūdnus laiškus Dievui, kuriuose jis išgyvena visą gyvenimą, kupiną meilės, atleidimo, kančios, susitaikymo su artimaisiais, draugais ir pačiu gyvenimu. Ekstravagantiškai senutei pavyksta įkalbėti berniuką pažaisti žaidimą, kurio sąlygos – kiekviena jo nugyventa diena reiškia dešimtmetį. Taip savo laiškuose Oskaras gali nugyventi savo jaunystę, pirmąją meilę, santuoką, vidurinio amžiaus krizę ir senatvę. Šio kūrinio finalas liūdnas, tačiau labai šviesus.

Teatrinis žaidimas „Kodas: Hamletas“

Režisierė – Olga LAPINA

Kompozitorė – Rita MAČILIŪNAITĖ

Kostiumų dailininkė – Renata VALČIK

Šviesų dailininkas – Eugenijus SABALIAUSKAS

Vaizdo projekcijų autorius – Jonas TERTELIS



Nuotraukos autorius Dmitrij Matvejev

Trukmė – 1 val.

Aprašymas

Tai – pagal Williamo Shakespeare'o tragediją „Hamletas“ kurtas teatrinis vyksmas, apjungiantis aplinkos teatro ir „*escape the room*“ žaidimo principus. Veiksmas vyksta skirtinguose slaptuosiuose Lietuvos rusų dramos teatro užkaboriuose ir yra skirtas nuotykių, ekstremalių išgyvenimų ir mistinių potyrių išsiilgusiai išskirtinei publikai. Jei esate fiziškai ir psichiškai pasirengęs, ištvermingas, išsiilgęs ekstremalių pojūčių, o ypač jeigu esate „*escape the room*“ žaidimų ir netradicinių spektaklių teatro meno gerbėjas – vyksmas „Kodas: HAMLET“ skirtas kaip tik jums! Grupę nuotykių ištroškusių ekstremalų, kurie neišsigąs teatro iššūkio, lydės ir saugos patyrę vedliai, tačiau patys taip pat turite nežiopsoti! Jūs įžengsite pro slaptas teatro duris, čia susidursite su kliūtimis, privalėsite įminti mįsles, išvengti spąstų, ir, svarbiausia, ištrūkti iš pražūtingo hamletiškojo pasaulio per ribotą laiką. Dar nematytas teatro katakombų pasaulis čia panašus į Shakespeare'o pavaizduotą niūrią Danijos karalystę, kurioje jaunas princas Hamletas ieško savo tėvo žudikų, o gal į paties išprotėjančio Hamleto pasąmonės labirintus, kuriuose keistai susipynė skirtingų rūmų gyventojų įvaizdžiai su visomis savo ydomis ir klastomis. Vyksmo eigoje pasitraukti iš žaidimo ir nepaisyti jo taisyklių neįmanoma. Ar pavyks jūsų sėkmingas pabėgimas – priklauso tik nuo jūsų drąsos, kūrybinės fantazijos ir ryžto.

Spektaklio kūrybinė grupė (Olga Lapina, Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė, Renata Valčik ir Jonas Tertelis) 2017 m. pelnė „Auksinį scenos kryžių“ kategorijoje „Teatras plus“; kompozitorė Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė taip pat apdovanota asmeniniu „Auksiniu scenos kryžiumi“ už muziką spektakliui.

Kamerinė opera „Į Švyturį“

Kompozitorė – Rita MAČILIŪNAITĖ

Režisierė – Loreta VASKOVA

Libreto autorė – Gabrielė LABANAUSKAITĖ

Muzikos vadovas ir dirigentas – Vytautas VALYS

Video projekcijos – Dmitry SOBOLEV

Scenografė ir kostiumų dailininkė – Olga NIKITINA



Nuotraukos autorius Tomas Terekas

Trukmė – 1 val. 30 min.

Aprašymas

Operos sukūrimą įkvėpė vienas skaidriausių modernizmo rašytojos Virginios Woolf romanų „Į Švyturį“. Veiksmas vystosi saloje esančiame Ramzių šeimos vasarnamyje. Ramzių šeima ir jos svečiai kartu leidžia atostogas, užpildydami laiką įvairiais kasdieniais veiksmiais ir pašnekesiais. Operos erdvė persmelkta ne tik jūrinio klimato, bet ir laukimo. Veikėjai planuoja nuplaukti į kitame krante esantį švyturį tad laukia gero oro. Laukimo nerimas – povandeninė, vis su savimi mėginanti patraukti srovė ramiame atostogų jūros paviršiuje.

Priedas Nr. 4. **Ritos Mačiliūnaitės šokio operos „NO AI DI“ libretas**

Erika Vizbaraitė ir Sonata Visockaitė

PROLOGAS

Žmogus, siekdamas suprasti save ir užmegzti santykius su Visata, turi išeiti į kalnus. Kadaise kalnas įkūnijo tam tikrus sąmoningumo lygmenis. Kopimas žemiausia kalno dalimi, jo pėdomis, blauzdomis, keliais, išreiškia veržimąsi sąmonėjimo link. Visa, kas nutinka prie kalno kojų, vertinama kaip sąmonės vystymasis. Kylant kalno juosmeniu, išmėginama ir sutvirtinama tai, kas išmokta papėdėje. Ant kalno pečių mokytis sudėtingiausia: oras ten išretėjęs, tad reikia būti labai atkakliam ir ryžtingam, kad eitum toliau. Pačiame kalno viršugalvyje susitinkama su aukščiausiąja išmintimi.

Į kalną dera kopti tuomet, kai nebežinome, ko griebtis. Kopiant į nepažįstamą kalną, galima pasisemti išminties ir jos kūrybinių galių, – o juk būtent to ir siekta.

I SCENA

Tolimas, baltas, begalinis horizontas, šaltis. Sniege įsispaudžiantys pėdsakai. Tolima malda, gilus alsavimas... Tolumoje lėtai judanti žmonių vilkstinė.

II SCENA

Keletas laukimo ir ieškojimo būsenų:

A) „Rimties laukimas“

Šaltas šiaurės vėjas pustė sniegą. Tarsi liudydami jo galią, tai šen, tai ten į orą pakildavo lengvi sniego tumulai. Vėjas staugė tarpekliuose, ūkė ir smarkėjo, kol beveik visiškai nuslopo uolose.

Sena moteris stovėjo ant uolėto skardžio ir žvelgė į apačioje plytinčią baltą žemę. Ji atėjo čia, nusilenkė saulei ir pradėjo melstis, kaip kiekvieną rytą ir vakarą.

Daina:

Esu uola.

Uola gyvenimo – mirties uola.

Uola laiminga ir įskaudinta uola.

Esu kalba,

šiurkšti, uolėta motinos kalba,

ir mano žodžiai blaškosi po žemę.

Esu malda,

tarytum trupinys Didžiosios Paslapties,

paklydęs žemės pakrašty.

Esu viltis

ir glostau savo brolius, žvėris ir paukščius,

upes ir vėjus, žoles ir medžius.

Esu smiltis

tačiau galiu kalbėti, jei mane išgirsi.

Galiu klausytis, jei prabils.

Esu lemtis

ir mano gyslose, ir žvaigždėse

nerimsta vienas kraujas.

Esu uola,

nes aš – tai tu, nes tu – tik aš

ateiki ir mane surask.

Vilkstinės tema

B. *Nerimastingas Žynės laukimas, „ilgesio šauksmas“.*

B. *Pasirodo judantis karavanas, šauksmą išgirdusi mergina atsiskiria nuo karavano*

Merginos šokis, jos Ieškojimas, atsakas į išgirstą raudą

C. *„Humoristinis laukimas“ – tragikomiškas, „juokas pro ašaras“*

C. *Merginos šokis – ieškojimas*

III SCENA

Nevilties laukimas – Žynės šokis

Senoji moteris ant uolos krašto tyliai giedoja, o jos balsas skambėjo taip vaiduokliška, tarsi sklistų iš kito pasaulio:

Kiek metų šitaip laikiu?

Ar šiandakt galėsiu tarti paskutinius žodžius?

Ar galėsiu išeiti pas protėvius?

Moteris kuria laužą, verda arbatą, neša puodelius, sėdi prie laužo, laukia. Šalia padėtas puodelis – ji negeria, nes viena arbatos gerti negali. Ji laukia... laukia... Sėdi tyliai ramiai ir sustingsta... ant jos tyliai ramiai krinta sniegas.. ji sušąla..

Kaip mes gyventume, negirdėdami to, kas stipresnis už mus?

Kas primena medžiui, kad metas sprogdinti pumpurus?

Kas pasako strazdams, kad jau atšilo ir jie vėl gali skristi į šiaurę?

Kas parodytų Deimantiniam Elniui, kur ieškoti žolės?

Paukščiai, gyvūnai ir medžiai klauso kažko, kas už juos išmintingesnis.

Patys jie tikrai neišmanytų.

Dažnai sėdžiu viena ant uolos krašto, žiūriu į baltą krentantį sniegą ir galvoju: „Kas jums pasakė, kada laikas snigti?“ Mąstau ir nerandu kito atsakymo, tik tą vienintelį.

Tas, kuris didesnis už mus, pamoko visus.

Mes kaip tos sniego gėlės. Gyvename ir mirštame, patys nieko nesuprasdami.

Bet tas, kuris yra didesnis, moko mus gyventi.

Kas pamokytų mus gyventi?

IV SCENA

Įbėga mergina. Ieško moters, bet jos jau nebėra... Liūdesys, neviltis, skausmas... Mergina paima puodelį, atsisėda prie laužo, glaudžia prie lūpų puodelį, atsigeria arbatos. Tyla. Sninga

pasnigusi tyla – tyla pažliugusi

užmigusi tyla – tyla nubudusi

paklydusi tyla – tyla atradusi

sutemus tyla – tyla prašvitusi

tyla vilnijanti – prabilusi tyla

tyla suskubusi – suplukusi tyla

tyla įmirkusi – papilkusi tyla
tyla spalvota – sklendžianti tyla

tylos atodūsis ir aimana tylos
tylos lietus ir dykuma tylos
tylos glamonės, bučiniai tylos
tylos aistra, tylos kaitra, tylos

tyla sugaus, tyla sumaus
tyla suskaus, tyla sustaugs
tyla suskliaus, bet nesiliaus
tyla

Žynės balsas vėjyje:

Aš laukiau tavęs,	ves, ves
ilgai laukiau tokios kaip tu, mano vaike.	vai, ke
Metas papasakoti savo istoriją paskutinį kartą.	ar, tą
Liūdna, nes daug kas skęsta užmarštyje.	ty, ja
Kiekvienas Jūsų esate ypatingi,	tin, gi
Didžioji Dvasia jus sukūrė.	kū, rė
Tu atėjai čia, kad prisimintum kas esi,	si, si
o paskui primintumei kitiems, kas jie yra.	y, ra
Esi nepaprasta pasakoja.	ko, ja
Privalai savo meile ir žiniomis dalytis su kiekvienu,	vie, nu
kuris klausysis tavęs atvira širdimi.	mi, mi
Atėjai čia, kad prisimintum,	min, tum
kad esi meilė ir kad vienintelis tikras dalykas – meilė.	lė, lė
Visa kita tik apgaulė.	gau, lė
Regimasis pasaulis – be galo jaudinantis ir gražus.	žus, žus
Tad labai paprasta išklysti iš tikrojo kelio.	ke, lio
Metų laikai keičiasi, o mes ilgimės jaunystės.	ys, tės
Imame tikėti, jog tesame kūnai.	kū, nai
Pamirštam savo dieviškumą.	ku, mą
Blaškomės po tuščią gyvenimą nejausdami pilnatvės.	nat, vės

Tą tuštumą užkimšt mėginame	na, me
malonumais ir išklystame iš kelio į namus.	na, mus
Nebepažįstame tiesos, todėl pradedame tikėti iliuzijomis.	jo, mis
Pamirštame, jog mes ir Didžioji Dvasia esame viena,	na, na
pamirštame, koks vertingas yra kiekvienas žmogus.	žmo, gus
Mes tik skaudiname vieni kitus.	ki, tus
Pamirštame, kad mūsų stiprybė švelnumas.	nu, mas
Ar karą galima laimėti?	mė, ti
Pralaimi kiekvienas, kuris neklauso savo širdies.	ir, dies
Vien tik meilė yra tikra...	tik, ra
Išmok klausyti širdies, mieloji išmok gyvent meilėje.	lė, je
Tegul meilė būna atsakas į visus tavo klausimus.	mus, mus
Niekada nepaklusk pykčio balsui ir neteisk.	ne, teisk
Klausykis vien švelnių meilės šnabždesių.	de, sių
Mano žodžius atneš tau vėjas.	jas, jas
Tiesas tau atplukdys kalnų upokšniai.	pokš, niai
Tiesą atsimena gamta.	gam, ta
Nurimki ir klausykis.	sy, ki
Klausyk savo širdies.	šir, dies
Gyventi meilėje, keliauki Motina Žeme.	že, me
Tu esi saugi, mieloji mano.	ma, no
Tu visad būsi mylima.	ma, ma

EPILOGAS

Mes regime daiktus ne tokius, kokie jie yra iš tikrųjų, o tokius, kokie esame patys.

Priedas Nr. 5. **Ritos Mačiliūnaitės nanooperos „Dresscode'as: Opera“**

libretas

Rita Mačiliūnaitė ir Justas Tertelis

DON VITTO: *(ramiai)* Ooooo, o-oooo.
 (koncentruotai) o-oooo, o-o.
 (sodriai) o-ooo, o-oo, o-ooo...

DON RAFAELI: *(kaprizingai)* Aaaa! Aaaa!
 (piktai) a aaa, a, aaa, aaa, a, aaa!

DON VITTO: *(pasipuikuojančiai)* Ooooo, o-oooo. o-oooo, o-o.

DON RAFAELI: *(lyriškai)* Aaaa, aaaa. Aa.

DON VITTO: *(nustebusiai)* Ooooo, o-oooo?

DON RAFAELI: *(kaprizingai)* A(e), a(o)
 (įkvėpti, iškvėpti, įkvėpti, iškvėpti, įkvėpti)

DON VITTO: *(kovojančiai)* A(e), a(o)
 (įkvėpti, iškvėpti, įkvėpti, iškvėpti, įkvėpti)

DON RAFAELI, DON VITTO *(kartu)*: A, o, aaa, ooo! Oo?
 (įkvėpti, iškvėpti, įkvėpti)
 A! Oo?
 (įkvėpti, iškvėpti, įkvėpti)
 Ooo! Oo?
 (įkvėpti, iškvėpti, įkvėpti)
 A, ooo?

(pauzė)

DON RAFAELI, DON VITTO *(kartu)*: *(desperatiškai, kartu)*
 Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!

DON RAFAELI, DON VITTO *(kartu)*: *(dramatiškai, kartu)*
 (iškvėpti)

PABAIGA.

JIS. VLOGAS

HIM: Sveiki. Esu paprastas ir ramus vaikinys gyvenime, bet tiesą sakant, kartais iš tiesų į viską žvelgiu pesimistiškai, esu irzlus ir piktas. Geriausiai mane apibūdina ši frazė: „Manyje gyvena du skirtingi žmonės: proto ir širdies žmogus. Nemanykite, kad neturiu širdies kaip kiti. Aš net gana geras žmogus. Tačiau nuo ankstyvos jaunystės stengiausi priversti šią stygą tylėti ir dabar ji net nevirpteli, sako Napoleonas Bonapartas. Jūsų aš nepažįstu, jūs manęs irgi, bet eksperimentas man yra būtinas. Beje įsidėmėkit, šis *vlog*’as – N-16, todėl norėčiau, kad jį žiūrėtų tik šio amžiaus sulaukę asmenys.

KOMENTARAI:

Sexygirl: Man 14 ir ką

Vike: Juokingai

Dark TV29: gal tu nesveikas?

Facegirl: kas čia per mintis?

Skaipvaikis: Like jei žiūrite 2069 metais, ant iphone21

SUKČIAI

JIS: Labryt. Pametau mugursoma un kura kredita kart air valiutos karta. Esamu laiku esu už sienos. Ambasada pridave nauja jauna karta un kura galu gryžt namo no privala sažmokėti s miegą patalą. Ra noru pasisnabždėt: ra duoties za čiut čiut pinigą do bilietą damą. Un taką gryžas namą. Un kura taką, per Western Uninion, sakytą ką rėks: vards, antrs vards, elektronins karvels, asmėns kods. Un taką... Paldies. (*Titrai: Labas rytas. Pamėčiau savo kuprinę, kurioje buvo pasas ir kreditinė kortelė. Šiuo metu esu užsienyje. Ambasada išdavė naują pasą su kuriuo galiu grįžti namo, bet privalau sumokėti už viešbučio paslaugas. Noriu pasikalbėti: ar galėtumėt paskolinti šiek tiek pinigų bilietui namo? Kai grįšiu – atiduosiu. Patogiausia pavedimus daryti per Western Union, sakykit ko reikės: vardas, pavardė, asmens kodas, elektroninis paštas. Ačiū Jums.*)

Jl: Weichnats kampacht just in dieser woche. Bieten personlich darleken zu soberziehen. Ich bin achten in der pereit ten milion litas in investment gelgelsacht verchpapier, kurz gezacht ich kan bieten kurzfliehze in langschtige darleken. Die transaction statfinge Dutch die bank,also nvestment guldesacht. Kredit wunder won trai i trai deset jahre, von trai prosent in wunderet fift hundret jouros. Wenn sie wolen funcht finansielen problem, wunderet fift hundret jouros. Schnelle.

Titrai: *Mano Kalėdinė akcija – tik šią savaitę. Siūlau asmenines paskolas ypatingomis sąlygomis. Aš esu akcininkė banke ir disponuoju 10 mln. litų bei tvarkau investicinius popierius. Trumpiau kalbant, aš galiu Jums pasiūlyti ilgalaikes ir trumpalaikes paskolas. Sandorio sudarymas vyksta per banką, todėl saugu yra abiems pusėms. Kreditus suteikiu nuo 3-30 metų, palūkanos tik 3 procentai, o pradinis įnašas tik 500 eurų. Tad jeigu jūs norite įveikti savo finansines problemas – perveskite 500eurų. Dabar.*

SUKČIŲ POROS KONFLIKTAS. SKAIČIAI PROJEKCIJOJE.

Jl.VLOGAS

HER: Sveiki, peržiūrėjau visus video vlog'us. Man taip patiko „Gotės16“ video apie gyvenimo netikrumą, todėl ir nusprendžiau padaryti savo pirmąjį video. Šiandien visą dieną sėdžiu prie kampo ir mąstau: kokia viso gyvenimo prasmė? Pastaruoju metu manęs nepalieka mintis: koks yra mano gyvenimas, ar jis nuobodus ar tiesiog stabilus? Pabandžiau susitvarkyti kambarį, išsilyginti drabužius, net mamai virtuvę iššveičiau, bet vis tiek atsisėdau prie kampo ir galvoju, kad tos prasmės gal net ir nėra? Gal reiktų pradėti keistis? Labiau pasitikėti savimi?

KOMENTARAI:

Ekspertas 24: Wtf kas ji tokia?

Macho 69: Grazi panele.

Him: Sveika ☐

Gote16 : Įdomi, bet kažko jai trūksta...

Crazyboy: Jei reiktų būti įvairesnei.

Gote16: Tegul nusidažo plaukus juodai...

Macho69: Jei tiktų raudonai ☺

Ekespertas24 : Ji neišdrįs.

Macho69 : Spėju jai kaip ir man 16 metų.

Ji DAŽOSI PLAUKUS RAUDONAI.

SUTARTINĖ

1. Šiandien pasjungiau internete

Skaipą, jutūbą, feisbuką, džymeilą.

2. Kaip čia naršyti dar nežinau

Vis bandau jau geriau pasibūnu daug ilgiau.

3. Pradžioj sedėjau *feisbuke*

Paukinau, šerinau, savo fotkes laikinau.

4. Vakar aš valgiau brokolius

Fotkinau fotkinau, į feisbuką laudinau.

5. Imsiu susrasiu merginą

Pažinčių portale *vė vė vė porų pora*

6. Vieną pažiūriu, kitai rašau.

Vis kalbuos ir renkuos, nes jau ieškau tos tikros

7. Nieko neradęs, aš neliūdžiu,

Nes *jutūbėj* randu, daug įdomių vaizdų.

8. Pats tuoj filmuosiu *tutorialus*,

Kaip rengiuos kur myliuos, tuoj man *chebra* komentuos

9. Auga ir auga, kaip ant mielių

Tu *feisbukinių, jutubinių* draugų...

JIS. VLOGAS

HIM: 7 diena. Į jūsų komentarus aš noriu atsakyti taip: mintys – mūsų pojūčių šešėliai. Jos visada tamsesnės, – sako Nyčė. Šiandien aš jums atskleisiu eksperimento esmę: nuo praeitos savaitės, aš niekur neišeinu iš namų, mano vienintelis susisiekimasis su pasauliu yra kompiuteris ir telefonas. Šis eksperimentas gimė, nes noriu pažiūrėti, ar įmanoma šiais laikais išgyventi niekur neišeinant?

KOMENTARAI:

Facegirl: wow koks tu gilus

Sexy girl: nieko naujo

Skaipvaikis: Like jei tai žiūrite 3016 metais, ant iphone60

Vike: Joooo...

REKLAMA

Tu negali ramiai dirbti, jei nežinai kaip sekasi tavo vaikui? Tu negali susikaupti jeigu neprisimeni, ar išjungei viryklę? O kaip tu jaudiniesi, kai vyras laiku negrįžta namo?

Tik šiandien, mielieji, jums siūlau įsigyti moderniausios technikos, kuri užtikrins jūsų artimųjų saugumą. Filmuojančios segės, priklijuojami diktofonai, GPS sekliai. Viskas, ko jums gali prireikti rūpinantis savo artimaisiais. Įsigykite jau dabar. Anonimiškumas garantuotas. Prekės atgal nekeičiamos ir negrąžinamos. Sekimo įranga – raktas į pasitikėjimo pilną gyvenimą.

NARIMANTAS IR SUBTITRAI/MADOS TENDENCIJOS.

VLOG/JI

HER: Mano plaukai raudoni. Geriu trys viename. Vaikštau su pele po gatves, radau savo namų langus, žiūriu. Juk jei taip žiūrėsiu, gal pavyks save pamatyt iš šono, su tais raudonais plaukais? Šiandien apėjau visus kambario kampus, žinot, supratau, jog svarbiausia – keistis.

Kaip sakė žymus filosofas Konfucijus: la lalala lala lala. Beje, manęs komentuose klausė, kiek man metų. Aš iškart atsakau: man 16 ir neturiu jokio nekilnojamo turto. Mano vienintelis turtas – tai šis nešiojamas kompiuteris HP, šie *vintage humanos* drabužiai ir vienas, bet išmanus, telefonas.

KOMENTARAI:

Šelmis: Cool. Big smile.

Gote16: Tau raudona netinka.

Macho69: Priimk į draugus

Sexyboy: Tu ossom.

Crazyboy: Parašiau tau į pm.

Ekspertas24: Oooo sveikutė red-hair.

Macho69: Ji mano.

REPAS

1. *Uplaudinu* naują foto

Iš kairės, dešinės iš šono

Bare, kavinėj, pas Joną

Ir Petrą kaimyną, Aldoną.

Priedainis:

Iš kairės, dešinės

Iš kairės, dešinės

Iš kairės, dešinės

Iš kairės, dešinės į fesbę!

2. Važiuom su tėvų į *geimą*,

*Nufotkinau vieną aš feilą,
Pritaginsiu mūsų kaimyną,
Nes tipo pavarė jis grybą.*

Priedainis

3. Nuotrauka mano su *ciza*,
Aš girtas *nufotkintas* Rimo,
Nufotkinsiu savo remontą,
Pašerinsiu Jolkai *uplaudą*.

Solo mergina.

4. Kavą mes geriam, *čik post*
Bembelį mušam, *čik post*
Vairuoju mašiną, *čik post*
Paglamžau merginą, *čik post*

Priedainis 2k.

VLOG/JI

HER: Šiandien pro mano langus šviečia saulė ir aš jaučiuos tookia pakvaišus. Nesinori nieko daryti, tik džiaugtis. Šiandien įvyko tiek įvykių, kaip bebūtų keista, daugiausia jų – vaikinų fronte. Jūs ką? Pabudot po žiemos miego ir staiga susidomėjot manimi? :)) Per visą savo gyvenimą nesu sulaukusi tiek daug komplimentų. Net nežinau, man taip keista, net nežinau kodėl?

KOMENTARAI:

Gote16: Tu nepakvaišus – tu fyfa.

Crazyboy: 12 kartų peržiūrėjau tavo video, negaliu sustot.

Macho69: Gal kada šalto jogurto?

Him: Persistengti nereiškia – pasiekti savo tikslą.

Ekspertas24: Laukiu tavo laiško.

NARIMANTAS IR SUBTITRAI/NAUJIENOS

JIS. VLOGAS

HIM: 10 diena. Šiandien noriu papasakoti su kuo susidūriau vykdydamas šį eksperimentą. Žinot, sunkiausia atsisakyti, kai draugai kviečia išeiti arba kai šiandien geras oras. Šiek tiek neapskaičiavau ir pasibaigė maistas. Užsisakiau internetu, pristatė į namus visko ko reikėjo. Dar nemaloni naujiena: sutriko miegas, naktimis prabundu. Pradėjau jausti šiokių tokį nuovargį nuo šio eksperimento, bet stengsiuosi nepasiduoti.

KOMENTARAI:

Facegirl: Sakyk, jeigu reikės pagalbos

DarkTV29: Ek tu gal alaus atsigerk, o ne šitas nesamones kurk

Skaipvaikis: Like, jei tai žiūrite 3059 metais ant ipad306

Vike: Išbandyk jogą

Sexygirl: žvengiu kokias 5 valandas tu neištversi

KALBOS

LENKAS prieš ISPANĘ

subtitrai

JIS: Šiandien aš kalbėsiu apie internetą ir aš manau, kad jis blogas.

JI: Šiandien aš kalbėsiu apie internetą ir aš manau, kad jis geras.

JIS: Mes kasdien tampame priklausomi nuo interneto ir pats paprasčiausias būdas tai įrodyti, yra paprastas klausimas: kada jūs paskutinį kartą tikrinote savo *facebook* anketą? Juk nelabai

seniai ar ne?

Jl: Taip, mes kasdien vis daugiau naudojames internetu, net man, asmeniškai, tai yra gyvenimo būdas. Pavyzdžiui: kada paskutinį sykį Jūs tikrinotės savo *facebook* paskyrą, juk nelabai seniai ar ne?

JIS: Todėl šiandien pabandysiu įrodyti, kaip sunkiai serga mūsų visuomenė.

Jl: O aš pabandysiu atskleisti, kad be interneto šiuolaikinėje visuomenėje išsiversti neįmanoma.

JIS: Pažvelkime į jūsų šalies statistiką: kas antruose namuose yra po kompiuterį.

Jl: Dar kartelį pažvelkime į mūsų šalies statistiką: internetu Lietuvoje naudojasi 2,1mln. žmonių, kai visoje Lietuvoje gyvena tik 2,8mln. žmonių ir tai vis rodo augantį žmonių poreikį.

JIS: Pažvelkime į užsienio šalių statistiką: Danijoje interneto priklausomybė serga 100 tūkst. žmonių, kaimyninėje Estijoje – 50 tūkst., Pietų Korėjoje – 210 tūkst. Kaip Lietuvai. turint kas antruose namuose po kompiuterį, pavyksta išvengti šia priklausomybe sergančių žmonių?

Jl: Bet kur dar mes šiandien rasim atsakymus į šiuos klausimus, jeigu ne internete, pvz: kas yra Aristotelis?; kas yra Harlemo shake?; kaip žaisti Warcraft?; kiek metų yra Styvenui Spielbergui?

JIS: Kiek laiko manysime, kad internetas mums tik pramoga?

Jl: laiko dar nepripažinsim, jog internetas – svarbiausias šaltinis mūsų informacinėje visuomenėje, jis mus sujungė su visu pasauliu.

JIS: Visas pasaulis yra užsikrėtęs nesveiku naršymu po internetą.

Jl: Taip, aš asmeniškai gyvenu internete, nes jis išlaisvino mano kūrybingumą ir fantaziją, nes nufilmavus ar sukūrus kokį filmuką aš galiu įdėti į internetą ir pasidalinti su visais. Ir tai yra laisvė.

JIS: Naršydami internete mes gauname informaciją, priklausomai nuo to, kas mes esame, ką mes mėgstame, kokios muzikos klausomės, ką mes valgome ir t. t. Tai reiškia, kad internetas mūsų mąstymą verčia standartizuotu, o *apps*'ai mūsų galvose – jau paleisti?

Jl: Taip, man dažnai tenka girdėti nusiskundimų dėl prastos informacijos internete, bet,

palaukit, jeigu jūs norit kokybiško interneto – skaitykit enciklopedijas ir tyrimus, žiūrėkit tik geriausius filmus ir klausykit tik kokybiškiausios muzikos.

JIS: Informacijos laisvė tėra – iliuzija.

JII: Kiek laiko mes apsimetinėsim prieš save ir teigsim jog internetas – blogio šaltinis, juk jis priklausomai nuo mūsų tampa tuo kuo yra, o ne atvirkščiai – formuoja mus.

JIS: Atsibuskime ir meskime šalin šituos narkotikus, kol mūsų šalyje neatsirado 300 tūkstančių ligonių.

JII: Laisvi žmonės, mums nebereikia ilgai sėdėti bibliotekose ir ieškoti tinkamos informacijos, mes tai galim daryti, kur norim, kiek norim ir kada norim, ir tai yra – laisvė.

JIS: O gal atėjo laikas stabtelėti ir susimąstyti: ką man kaip žmogui reiškia internetas?

JII: Tu – įsijunk kompiuterį, tu – naršyk internete ir visi atsibudę ryte – reikalaukit informacijos, būkit nepriklausomi.

JIS: Nevaldomai naršydamas internete tu programuoji save nemigai, fobijoms, bet ryte vis tiek bėgsi prie kompiuterio pasitikrinti *facebook* paskyrą?

JII: Todėl aš užtikrintai sakau: eikit šalin, moralistai, nes aš renkuosi į delną telpančius draugus ir išmaniuosius bičiulius, o jūs?

JIS: O aš klausiu, ar kompiuteris darosi panašus į mus, ar mes daromės panašūs į kompiuterį ir aš užtikrintai sakau: eikit šalin, technologijų entuziastai ir siūlau gelbėtis paspaudus mygtuką *off*. Ačiū.

JII: Ačiū.

Konfliktas tęsiasi už durų.

JL.VLOGAS

HER: Asmenybė. Visi visur ieško asmenybių. Būk kitoks, keiskis, stebink ir stebėkis. O, kaip tapti ta asmenybe, jei tave visą laiką lygina su kitais? Ar jums būna taip, kad norit keistis, norit priimti visus gyvenimo iššūkius, bet negalit, nes jus iškart sulygina su sese? Ji skaniau iškepa kepsnį, smulkiau supjausto mišrainę, skalbiniai jos būna baltesni, o nešvarūs rūbai – švaresni. Vaikino ji neturi ir niekur neskuba. Fui. O man, matai, hormonai šėlsta,

nesusitupėjusi esu. Ir dar, žinot, kas labiausiai nervina, kai grįžau namo, pravėriau duris ir išgirdau mamą: kam tu tuos plaukus nusidažei burokėlių spalva? Žinai, ką, mama... nekenčiu tavęs.

KOMENTARAI:

Macho69: Tau reikia pradėti gyventi savarankiškai. Duok savo *skype*-neimą.

Crazyboy: Take it easy.

Gote16: fu nesimaivyk – tavo tėvai ne išimtis.

Macho69: Pakalbėkim *private*.

Sexyboy: Aš tave suprantu. Beje pliusas tau. Raudona tavo spalva. Flower.

Him: Pradėk gyventi iš naujo.

CHAT NR. 1

Esi.

Esu

Labs ka tu?

Nieko o tu

Gal ka kartu?

Gal

Esi

Esu

Gal ka kartu

Nzn

Ok

Labs ka tu

Nzn

Ok

O tu

Galvoju ka cia veikt

Mhm

O tu

Nzn

Ok

Labs ka tu?

O tu?

Nzn galvoju ka cia veikt

Mhm

Gal ka kartu

O ka

I miesta

Nzn

Ok

Ok

Iki

Iki

Labs ka tu kaip tu kur tu

As kaip ir tu esu cia

Ok tai gal ka kartu, kuku

Esu gal ir ka

Gal taip kur nors kartu

BET KUR?

Nzn

As irgi nznz

Ok, tai susirasom veliau

Ok

Labs ka tu

Labs sedziu cia

Aha ka shian

Nzn

Gal taip kur nors kartu, ka tu manai

Ok tik kur

Paziurim kur kas vyksta kur

Ziurim

Esi

Esu

As nieko neradau o tu

As ir

Nzn

Tai gal pas mane?

NARIMANTAS MOBILIOJO TELEFONO GARSAI / JIS – JI IEŠKO KELIO. MOBILIOJO TELEFONO MIRTIS.

KOMPIUTERIO MONOLOGAS.

KOMPIUTERIS: Kodėl aš esu toks geras? Iš kur aš toks protingas? O dar kasdien visiems padedu. Be manęs, tu negalėtum laiško parašyti, sąskaitos apmokėti, mėgstamos muzikos parsisiųsti, su draugais pabendrauti, nusipirkti prekių. Aš žinau visus atsakymus. Ar žinai šią frazę: Juo žmogus mažiau žinai – tuo paprasčiau gyveni? O norvegiškai? Google translator: Ju midre vet de leterre. O žinai Bolivijos sostinę?

Jl: La Pasas.

KOMPIUTERIS: La Pasas. O ar žinai kiek yra 57 kart 25 ...? O ar žinai kiek 68 kart 27...? Matai tau nereikia to žinoti, aš viską žinau už tave. Aš net apie tave žinau daug daugiau nei tu apie save. Vardas, pavardė: Dovilė Karaliūtė. Amžius: 25. Gyvenamoji vieta: Vilnius, Naugarduko 55-27. Sąskaitos numeris: LT525666523355214444152. Sąskaitos likutis: 60 ct. Mėnesio apyvarta: 1500 Lt, Seksualinė orientacija: laikina tik gražių vaikinų nuotraukas, *Facebook* artimiausi draugai – 5, paskutinė aplankyta paskaita – Dalai Lamos, šiuo metu randasi – Menų spaustuvėje.

Paskutinis Chat:

Jl: Labas rytas, suraitytas.

JIS: Labas, labas gal kavos į lovą?

Jl: Aš jau darbe. Į kokią lovą?

JIS: Aš tau lovą į darbą atnešiu.

JI: pffff

Kompiuterio šyza, smegenų subyrėjimas

VLOG/JIS

HIM: 16 diena. Jaučiuosi išsekęs nuo šio eksperimento, jau pradėdau galvoti, ar vertėjo visą tai daryti? Be to, šiandien buvo labai sunku atsisakyti išeiti su draugais. Užsitraukiau užuolaidas ir nusprendžiau visiškai atsiriboti nuo išorinio pasaulio.

KOMENTARAI:

Sexygirl: Tau net nereikia vaidinti išprotėjusio, toks jau esi...

CHAT NR. 2

Sveiki kaip sekas?

Sveiki sekas seip sau

O ko?

O to

Ok

Ok

Sveiki kaip sekas

Aaa seip sau

Eik tu

Aha

Tai kas nutiko ka

Seip sau

Aha

Aha

Ok

Ok

Sveiki kaip sekas

Sveiki kzk seip sau

Eik tu

Eik ir tu

Ok

Ok

Sveiki kaip sekas

Sveiki geriau

Ane

Kaip sekas tau

Aij seip sau jau kelias dienas

Ane

Ane

Ok

Ok

Sveiki kaip sekas

Sveiki gerai o tau kaip sekas tau

Aij seip sau jau kelias dienas

Tai kas nutiko

Aij seip sau juk sakau

Ane

Ane ka veiksi siandien vakare

Dar nzn, o tu

Dar nzn

Tai vnzds kai zinosi prasineks ir linka man ten ta nusmesk

Ok stai imk

Coll juga super epocha

Planšetės sulaužymas

VLOGAS/JIS

HIM: 29 diena. Litas, bučkis ir bandelė. Du laimingi vaikai lyg mirties. Myliu būti su tavim ant tavęs. Atsiprašau, kad gimiau. Daugiau taip nebedarysiu.

NARIMANTAS/ SUBTITRAI/ ANKETA.

VLOGAS/JI

HER: Sveiki. Šiandien plaudama savo naujus raudonus plaukus supratau: reikia viską, absoliučiai viską, pakeisti iš esmės. Žmonės, mes visi turim pilną teisę dažyti plaukus, kaip mes norim, grįžti namo, kada mes norim, turim teisę neruošti pamokų, nesitvarkyti kambarių, vertis auskarus, darytis tatuiruotes, valgyti nesveiką maistą ir dievinti laisvę. Mes turim gyventi, kaip mes norim!

KOMENTARAI:

Crazyboy: Yeah, anarchija. Aš šiandien pabėgau iš pamokų.

Gote16: Aš savo darau. Angry Face.

Macho69: Tu valdai. Rytoj pavogsiu iš tėčio mašiną, gal nori pavažinėti kartu.

Šelmis: Aš senamiestyje pabučiuosiu visas sutiktas paneles.

Sexyboy: Laisvė visiems – darykim ką norim.

REKLAMA

Tu myli savo šunį arba katę? Kodėl nesusituoki? Tu myli savo *facebook* profilį? Kodėl nesusituoki? Tu myli savo *gmail*? Kodėl nesusituoki? Tu myli savo *twitter*? Kodėl nesusituoki?

Online kunigas. *Online* svečiai. *Online* santuoka. Vos kelios sekundės ir jūsų gyvenimas taps pilnavertis. *Online*

VLOGAS/JI

HER: Kasdienių rūpesčių iškankinti: Macho69, SexyBoy, Gotë16, Expertas24, Šelmis ir kiti prijaučiantys: mes turim žengti galutinį žingsnį, kuris vainikuos mūsų maištą. Turim pagaliau parodyti tėvams jų vietą. Mano daiktai sukrauti, o visi mokykliniai sąsiuviniai sudeginti. Aš išeinu iš namų ten, kur mane supranta. Į platųjį pasaulį. Jums parašiau į *PM*, kur susitinkam, iš ten judėsim tik pirmyn, be jokių aiškinimų, moralizavimų ir ginčų. O pabaigai – trumpas „išėjimo iš namų“ šventės makiažas, kuriame, vyraus tik ryškiausios spalvos.

MAIŠTAS

PASEKMĖS

MACHO69: du automobiliai liko be priekinių veidrodėlių. Namų areštas. Interneto modemas išneštas pas mamą į darbą.

CRAZYBOY: nuo šiol į mokyklą lydimas vyresnio brolio, po pamokų pasitinka mama. Internetu nebesinaudos dvi savaites.

ŠELMIS: Plauna indus, tvarko namus. Su draugais nuo šiol susitinka tik valandai. Nepažįstamų merginų senamiestyje nebebučiuoja.

GOTE16: juodiems rūbams nuo šiol turės užsidirbti pati arba nešios mamos nupirktus spalvotus drabužius.

EKSPERTAS24: Trūksta informacijos.

<PABAIGA>

Priedas Nr. 7. Aktorių atsiliepimai apie muzikalų repeticijų procesą¹²⁸

„Repeticijų metu, atliekant ritmikos užduotis, prasidainuojant, aš pradėjau jausti, kad galiu valdyti savo balsą kaip instrumentą. Suvokiau, kas yra atrama ir, galiausiai, pradėjau nebijoti dainuoti pilnu balsu, o ne kaip anksčiau – tyliau falsetu. Net studijuodama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje iš dėstytojų negavau tokio aiškaus paaiškinimo ir „realaus“ darbo, kiek gavau per porą mėnesių repetuojant „59' Online“. Įgytas žinias puikiai panaudojau ir kituose savo darbuose.“ – spektaklio „59' Online“ aktorė Dovilė Karaliūtė.

„Muzikiniai užsiėmimai aktoriui be abejonės yra naudingi, nes scenoje pastoviai naudojame balsą (kalbame ar dainuojame). Ypač gerai, kad apšilimas, kurį atliekame prieš spektaklius, yra adaptuotas būtent aktoriams (ne vokalistams). Po prasidainavimo balsas tampa tvirtesnis, lankstesnis, atsparesnis persitempimui.“ – LRDT spektaklių „Eugenijus Oneginas“, „Karalius Lyras“, „Kodas: HAMLET“ ir „Septyni fariziejus Sauliaus penktadieniai“ (2016)¹²⁹ aktorius Telman Ragimov.

„Muzikiniai užsiėmimai yra naudingi aktoriams, ypač tiems, kurie neturi įpročio savarankiškai pasiruošti repeticijai. Aš, asmeniškai, apšildau balsą namie arba teatre prieš repeticiją, bet, manau, kad šiuo atveju daugiau – nėra blogiau, todėl vokalo repeticijų stengiuosi nepraleisti. Be to, darbas komandoje skatina asmeninį augimą. Tobulybei ribų nėra, aktoriaus profesija reikalauja pastovaus gebėjimų lavinimo. Man sudėtingiausia muzikinė praktika buvo spektaklyje „Eugenijus Oneginas“, nes gavau nelengvą ir svarbią užduotį – viena turiu pradėti visus muzikinius numerius, t. y. „užvesti“ chorą, o kadangi beveik visos dainos atliekamos *a capella* – man teko dar būti ir „kamertonu“. Kaip visai „žaliai“ naujokei, man pirmiausia reikėjo įrodyti vyresniems kolegoms, kad aš tai padarysiu kokybiškai.“ – LRDT spektaklių „Eugenijus Oneginas“, „Karalius Lyras“ ir „Septyni fariziejus Sauliaus penktadieniai“ aktorė Jevgenija Karpikova.

128 Apklausa vykdyta darbo autorės iniciatyva.

129 Spektaklio režisierius Jonas Vaitkus, kompozitorė Rita Mačiliūnaitė.

Priedas Nr. 8. Jono Meko eilēraštis „Užsklanda“

Užsklanda

Kur,
kur
eini,

mano
dvas
ia,

alka
na,
ba
sa,

krau
juo
da
ma,

de
juo
da
ma?

kaip
to
li
dar

na
mai
na
mai?

– O,
ne
toli,

ne
to
li-

tik
tiek
kiek

ka
pai
ka
pai

do
re
mi
fa
sol
la

si
do

Pavieniai žodžiai: Eilėraščiai. Chicago: Algimanto Mockaus knygų leidimo fondas, 1967.