



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
MUZIKOS ISTORIJOS IR MUZIKOS TEORIJOS KATEDROS

GRAŽINA MONTVIDAITĖ

**NOA FESTIVALIS ŠIUOLAIKINĖS OPEROS KONTEKSTE:
OPERŲ-SPEKTAKLIŲ INTERMEDIALUMAS**

Magistro darbas

Darbo vadovė:
Doc. dr. Rima Povilionienė

Muzikos teorijos ir kritikos studijų programa, valstybinis kodas 612W30002

Vilnius, 2018



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
MUZIKOS TEORIJOS KATEDRA

Tvirtinu:

Katedros vedėja doc. dr. Audra Versekėnaitė.....
(parašas)

.....
(data)

Gražina Montvidaitė

**NOA FESTIVALIS ŠIUOLAIKINĖS OPEROS KONTEKSTE:
OPERŲ-SPEKTAKLIŲ INTERMEDIALUMAS**

Magistro darbas

Muzikos teorijos ir kritikos studijų programa, valstybinis kodas 612W30002

Vadovas

doc. dr. Rima Povilionienė
(mokslo laipsnis, pedagog. vardas, vardas, pavardė)

.....
(parašas) (data)

Vilnius, 2018



BAIGIAMOJO DARBO SAŽININGUMO DEKLARACIJA

2018 m. gegužės 29 d.

Patvirtinu, kad mano baigiamasis darbas „NOA festivalis šiuolaikinės operos kontekste: operų-spektaklių intermedialumas” yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Kitų asmenų indėlio į parengtą baigiamąjį darbą nėra.
4. Jokių įstatymų nenumatytų piniginių sumų už šį darbą niekam nesu mokėjęs (-usi).
5. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs (-usi) ir joms neprieštarauju.

(Parašas)

(Vardas, pavardė)

Muzikos teorijos ir kritikos studijų programos Magistro baigiamojo darbo anotacija
Pavadinimas: NOA festivalis šiuolaikinės operos kontekste: operų-spektaklių intermedialumas
Autorius: Gražina Montvidaitė
Vadovas: doc. dr. Rima Povilionienė

Darbo kalba: lietuvių

Anotacija

Darbe aptariama operos žanro transformacija XX–XXI a.: nuo tradicinių operos pastatymų iki šiuolaikinių kamerinių operų ar net eksperimentinių darbų, pagrindiniu objektu pasirenkant Lietuvoje rengiamo šiuolaikinės operos festivalio NOA (Naujoji operos akcija) pastatymus. Darbą sudaro trys dalys. Pirmoje dalyje įvedama serbų muzikologės Jelenos Novak vartojama sąvoka *postopera*, kuri pasitelkiama nagrinėjant šiuolaikinės postmodernios ir postdraminės operos atvejus, bei kildinama iš Hanso-Thieso Lehmanno sąvokos *postdraminis teatras*, pasižyminčios postdraminiams darbams būdingais 8 bruožais: 1) parataksė, 2) sinchroniškumas, 3) žaidimas su ženklų tankiu, 4) muzikalizavimas, 5) vizualioji dramaturgija, 6) kūniškumas, 7) tikrovės įsiveržimas, 8) situacija arba įvykis. Remiantis šiais bruožais magistro darbe aptariami *postoperų* pavyzdžiai. Taip pat pirmoje dalyje aptariama Wernerio Wolfo išplėtotą intermedialumo teoriją, kurią sudaro: 1) ekstrakompozicinis intermedialumas, skirstomas į transmedialumą ir intermedialiąją transpoziciją, bei 2) intrakompozicinis intermedialumas, skirstomas į intermedialiąją referenciją ir pliurimedialumą. Ši teorija atskleidžia skirtingų medijų ryšius ir sąveikas, jos principai bus pasitelkti analizuojant NOA pastatymus.

Antroje darbo dalyje festivalio NOA veikla aptariama komparatyvistiniu būdu. Šis festivalis tiriamas lyginant su: 1) kitais pasauliniais to paties pobūdžio festivaliais: „NODO“ (Ostrava, Čekija), „Operadagen“ (Roterdamas, Nyderlandai), „Tête à Tête“ (Londonas, Didžioji Britanija) ir „Prototype“ (Niujorkas, JAV); 2) atliekamas palyginimas Lietuvos kontekste, aptariant maždaug nuo 1960 m. sukurtus operinius darbus, kitas platformas, kuriose šiuolaikinė opera turi galimybę reikštis. Šeštasis dešimtmetis pasirinktas atskaitos tašku dėl pasaulyje vykusių ryškesnių pokyčių operos lauke. Lyginimo tikslais vedama lygiagretė su to meto Lietuvos situacija, taip išryškinamos skirtingos tendencijos ir nesinchroniška žanro evoliucija. Šioje dalyje susisteminama festivalyje NOA pristatymų operų tipologija ir aptariami skirtingų pavyzdžių aspektai.

Trečioje dalyje analizuojami festivalyje NOA pristatytų trijų operų pavyzdžiai, taikant intermedialumo teoriją bei postoperos bruožus. Aptariami kūriniai: choreografės Erikos Vizbaraitės ir kompozitorės Ritos Mačiliūnaitės „NO AI DI“ (2010) kaip šokio ir operos jungtis; režisieriaus Vido Bareikio ir kompozitorės Rūtos Vitkauskaitės „Įstabusis ir graudusis PLANAS B“ (2015) kaip muzikos ir vaizdų spektaklis bei Rūtos Vitkauskaitės „ID“ (2011) kaip postoperos atvejis.

Reikšminiai žodžiai: NOA (Naujoji operos akcija), postopera, intermedialumas, Jelena Novak, Hans-Thies Lehmann, Werner Wolf, Rita Mačiliūnaitė, Rūta Vitkauskaitė.

Third Study Cycle Programme **Music theory and criticism**. Abstract of the Master's Thesis
Title: NOA festivali n context of contemporary opera:opera-theatre intermediality
Author: Gražina Montvidaitė
Academic supervisor: doc. dr. Rima Povilionienė

Language: Lithuanian

Abstract

The thesis deals with the transformation of the opera genre in the 20th to the 21st century: from the traditional opera productions to contemporary chamber operas or even experimental projects, with the focus on the productions of the contemporary opera festival NOA (New Opera Action) held in Lithuania. The thesis consists of three parts. In the first part, the concept of *post-opera* used by Serbian musicologist Jelena Novak is introduced; it is used for the analysis of the contemporary post-modern and post-dramatic opera cases and comes from Hans-Thies Lehmann's concept *postdramatic theatre* characterized by the following traits typical of postdramatic works: 1) parataxis, 2) synchronicity, 3) playing with the sign density, 4) musicalisation, 5) visual dramaturgy, 6) corporeality, 7) reality invasion, and 8) a situation or event. Based on those traits, examples of postoperas are discussed in the present thesis. Moreover, in the first part, the theory of intermediality developed by Werner Wolf is discussed, consisting of 1) extracompositional intermediality, divided into transmediality and intermedial transposition and 2) intracompositional intermediality, divided into intermedial reference and plurimediality. The theory reveals the relationships and interactions of different media, and its principles will be used to analyse NOA productions.

In the second part, the activity of the NOA festival is discussed in a comparative way. The festival is compared with 1) other world-wide festival of the same type: *NODO* (Ostrava, the Czech Republic), *Operadagen* (Rotterdam, the Netherlands), *Tête à Tête* (London, Great Britain) and *Prototype* (New York, USA), and 2) cases from the Lithuanian context through the discussion of the operas composed approximately since 1960, as well as other platforms where the contemporary opera has the opportunity to appear. The 50s were chosen as a starting point due to more distinct changes in the field of opera on a global scale. For the sake of comparison, a parallel with the then situation in Lithuania is drawn to highlight different trends and the non-synchronous evolution of the genre. In that part, the typology of the operas presented in the NOA festival is systematised, and the aspects of different cases are discussed.

The third part examines the cases of three operas presented in the NOA festival, based on the theory of intermediality and the traits of the postopera. Those are *NO AIDI* (2010 as a combination of dance and opera (choreographer Erika Vizbaraitė, composer Rita Mačiliūnaitė); *Istabusis ir graudusis PLANAS B* [Miraculous and Sorrowful Plan B] (2015) as a performance of music and images (director Vidas Bareikis, composer Rūta Vitkauskaitė); and *ID* (2011) of Rūta Vitkauskaitė as a case of a postopera.

Keywords: NOA (New Opera Action), postopera, intermediality, Jelena Novak, Hans-Thies Lehmann, Werner Wolf, Rita Mačiliūnaitė, Rūta Vitkauskaitė.

TURINYS

Įvadas	1
1. Šiuolaikinės operos žanro problematika XX a. II p.–XXI a. pr.	6
1.1. Nuo tradicinės operos iki postoperos.....	7
1.1.1. Sąvokos <i>postopera</i> įtvirtinimas.....	8
1.1.2. Šiuolaikinė opera ir muzikinis teatras žanrų niveliacijos ir intermedialumo kontekste: muzikinio teatro fenomenas.....	11
1.2. Operos elementų transformacijos ir inovacijos po XX a. II p.....	13
1.2.1. Libreto pokyčiai: naratyvo atsisakymo link.....	14
1.2.2. Balso transformacijos ir naujų galimybių paieškos.....	16
1.2.3. Medijų inovacijos ir technologijų integracija.....	18
1.3. Intermedialumo teorijos principai ir raiška šiuolaikinėje operoje.....	19
2. Šiuolaikinės operos reiškinys Lietuvoje	24
2.1. Lietuviškų operų, sukurtų ~1960–2018 m., apžvalga.....	25
2.2. NOA – šiuolaikinės operos raiškos terpė.....	27
2.2.1. NOA operų projektai kaip kolektyvinės kūrybos raiška.....	29
2.2.2. Festivalio veiklos tyrimas šiuolaikinių festivalių kontekste.....	30
2.2.3. NOA operų tipologijos aspektai.....	33
3. NOA operų pastatymų analizė	38
3.1. „NO AI DI“: šokio ir operos jungtis.....	38
3.2. „Įstabusis ir graudusis PLANAS B“: muzikos ir vaizdų spektaklis.....	46
3.3. „ID“: interaktyvumu grįsta postopera.....	53
Išvados	59
Literatūros sąrašas	61
Priedai	
Operos „NO AI DI“ libretas.....	65
Festivalio „NODO“ programos.....	67
Festivalio „Prototype“ programos.....	68

Įvadas

Opera kaip sintetinė meno forma, jungianti muziką (dainavimą, instrumentinį atlikimą) ir įvairius teatro elementus (scenografiją, vaidybą, kostiumus) bei choreografiją (šokio elementus)¹, iki šiol nepraranda susidomėjimo nuo tada, kai ~1597 m. Jacopo Peri parašė pirmąją operą „Dafnė“². Skirtingose epochose radęsi įvairūs operos žanrai atspindėjo savo meto stilistines tendencijas, kūrybinius siekius ir meninį skonį. Tuo tarpu anot Andrew Clementso, XX a. viduryje, po Antrojo pasaulinio karo operą imta laikyti pasenusia ir nemadinga, jaunieji avangardo atstovai į ją žvelgė įtariai kaip į praeitį orientuotą meno formą (Clements 2011). Po ~1950 m. išryškėjo novatoriška šiuolaikinės operos kryptis, aktualizuojanti šių laikų kūrybą ir dabartinio gyvenimo tendencijas. Galima sakyti, kad šiuolaikinė opera savo meninėmis priemonėmis pirmiausia atsigrėžė į šių laikų žmogų, kuriam Antikoje idealu laikytas herojiškas gyvenimo būdas yra svetimas ir sunkiai suprantamas, t.y. šiandien mažai aktualus. Akivaizdu, kad šiuolaikinės operos kūrėjai ieško naujų temų ir būdų, kaip kreiptis į žiūrovą ir atliepti jo poreikiams, skatinti jį mąstyti ir net sukrestti. Be to, neabejotiną poveikį šiuolaikinei operai padarė kompiuterinių technologijų ir naujųjų medijų skverbimasis į menų sferą, pavyzdžiui, jų pagrindu transformuojami tradiciniai šio žanro elementai, kaip libretas ar balsas. Naujosios technologijos bei medijos (projekcijos, mikrofoniai; televizija, kinas) paspartino, operai ir taip nuo pat pradžių būdiną, intermedialumą. Kūriniai įgavo naujų raiškos formų, imta derinti ne tik meninius elementus (į operų kūrimą įjungtos tokios sritys kaip programavimas, biofizika ir pan.) taip gaunant tarpdisciplininį, sunkiai klasifikuojamą rezultatą.

Kyla klausimas – ar šiuolaikinė opera tikrai užčiuopia šių laikų problematiką ir gvildena svarbiausius aspektus, ar yra linkusi sekti tradicinės operos pėdomis ir parodyti herojiškus iššūkius? Šiame darbe šiuolaikinės operos tendencijas ir situaciją Lietuvoje siekiama įvertinti kitų šalių kontekste, aptariant ir pavienius kūrinius, ir šiuolaikinės operos festivalių kultūrą, bei pagrindinį dėmesį sutelkiant į šio darbo **objektą** – pastarąjį dešimtmetį mūsų šalyje rengiamą NOA („Naujosios operos akcijos“) festivalį ir jo rėmuose inicijuotus bei pristatytus operų pavyzdžius. Šios temos **aktualumą** rodo tai, kad NOA festivalio ir prodiuserinės kompanijos „Operomanija“, kurie laikytini puikia terpe kurti šiuolaikines operas bei pristatyti publikai alternatyvą tradicinėms operoms, veikla netyrinėta. Dešimties

¹ Oksfordo muzikos enciklopedijoje opera apibrėžiama kaip sceninis kūrinys, kuriame svarbiausią vaidmenį atlieka dainavimas, iliustruodamas veiksmus ir charakterių jausmus, išgyvenimus. Tai žanras, jungiantis muziką, dramą, poeziją, vaizduojamuosius menus ir kartais šokį (Arnold et al. 2011).

² Jacopo Peri „Dafnė“ partitūra iki mūsų dienų neišliko, o pirmąja išlikusia ir mūsų dienomis plačiai statoma opera laikoma Mantujos rūmams 1607 m. Claudio Monteverdi sukurta opera „Orfėjas“ (Arnold et al. 2011).

metų distancija nuo festivalio veiklos pradžios bei sukauptas šiuolaikinių kūrinių repertuaras leidžia į šį reiškinį pažvelgti istoriškai³. Tai lėmė šio magistro darbo **tikslą** – ištirti NOA kaip šiuolaikinės operos reiškinį Lietuvoje, pasitelkiant intermedialumo teorijos principus.

Darbe keliami šie **uždaviniai**:

- aptarti šiuolaikinės operos reiškinį, intermedialumo teorijos kontekste įvertinant šiuolaikinės operos ir muzikinio teatro aspektų niveliaciją, pagrindinių operos elementų pokyčius ir terminologijos problematiką,

- ištirti šiuolaikinės operos Lietuvoje kontekstus ir santykį su tradicine opera (įvardyti reiškinio užuomazgas, istoriškai tiksliausią pradžios etapą ir pan.),

- aptarti NOA festivalio veiklą Lietuvoje įvykusių / vykstančių šiuolaikinės operos renginių / festivalių bei analogiškų pasaulio festivalių kontekste, aptarti NOA inicijuotų naujų operų repertuarą,

- pasitelkiant intermedialumo teorijos principus, išanalizuoti skirtingas kryptis reprezentuojančius NOA operas-spektaklius „NO AI DI“, „Įstabusis ir graudusis PLANAS B“ ir „ID“.

Esamos bibliografijos aptarimas. Prieš šimtmečius parašytų tradicinės operos kūrinių tyrimams skirta nemažai mokslo darbų ir publikacijų, tačiau šiuolaikinė opera vis dar išlieka menkai tyrinėta sritis. Mokslinių darbų autoriai dažniausiai renkasi konkretų, siaurai sufokusuotą tyrimo lauką, kuriame pats šiuolaikinės operos reiškinys funkcionuoja tik kontekstualiai ir nėra detaliau aptariamas: pavyzdžiui, Keyona Willis-Lynam nagrinėja miuzikluose ir šiuolaikinėse operose naudojamo vokalo/balso specifiką bei kreipia dėmesį į dainininkų padėtį nykstant riboms tarp žanrų (Willis-Lynam 2015). Panaši problematika būdinga ir Lynette's Frances Williams darbui (Williams 1986), jame apžvelgiama miuziklo ir operos žanrų nuolatinė „kova“ Amerikoje, nenorėjimas pripažinti akivaizdžių įtakų; pateikiamas kontekstas, kuriame vystėsi Amerikos šiuolaikinė opera ir festivalis „Prototype“⁴. Prie balso tyrinėtojų galima priskirti serbų muzikologės Jelenos Novak studiją, nagrinėjančią balso patiriamas transformacijas šiuolaikinėje operoje ir bandančią naujai apibrėžti, kas ir kokia opera yra postmodernizmo kontekste bei šiais laikais (Novak 2015). Albertas Gieras tyrinėja libretams pasirenkamų temų ir jų kaitos klausimą (Gier 2011), o Mario Ferraro aptaria kompozitoriaus indėlį į šiuolaikinės operos pastatymą (Ferraro 2011; 2013).

Pažvelgti į operą per postmodernizmo prizmę padės leidinys, skirtas apžvelgti šiai stilistinei krypčiai (Connor 2004). Suvokimui praplėsti ir atsakyti į klausimus kas vyko

³Didžioji dalis NOA inicijuotų projektų – operų garso/vaizdo įrašai, partitūros, jų autoriai/kūrėjai ir atlikėjai yra pasiekiami, o tai atveria puikias galimybes pasinaudoti pirminiais tyrimo šaltiniais.

⁴Niujorke kasmet rengiamas festivalis „Prototype“ šiame magistro darbe bus aptariamas detaliau, greta NOA reiškinio.

muzikiniame pasaulyje XX a. II pusėje, naudinga Ryano Scotto Edrighto disertacija, tyrinėjanti avangardo ir minimalizmo tendencijų poveikį šiuolaikinei operai ir muzikiniam teatrui Amerikoje bei analizuojanti Philipo Glasso, Steve'o Reicho ir Johno Adamso operinius darbus (Edright 2014). Daugiau ir plačiau apie muzikinį teatrą, tendencijas bei istoriją rašoma Erico Salzmano ir Thomo Desi knygoje (Salzman et al. 2008), kurioje apžvelgiami žanro elementai, būdingi bruožai ir aptariama, ką perėmė opera, taip pat kokiu lygiu žanrai persipina. Tyrimui pasitelkiami ir moksliniai, publicistiniai straipsniai, reikšmingai papildantys darbą atvertais žanrų atstovų požiūriais – pavyzdžiui, operų tyrėjo Nicholo Tillo siūlomas naujas terminas šiuolaikinėms tendencijoms apibūdinti (Till 2004), muzikinio teatro atstovo Luciano Berio svarstymai apie muzikinio teatro raidą iki XX a. 10 deš. (Berio 1997).

Tyrinėjant šiuolaikinės operos reiškinių ir tipologijos problematiką intermedialiuoju aspektu, šiame magistro darbe pasitelkiami intermedialumo teorijos principai. Tikslinant su intermedialumu susijusius terminus, darbe naudotasi naujais medijas tyrinėjančio Michaelio Z. Newmano straipsniu, intermedialumą aptariančiu iš komunikacijos lauko pusės (Newman 2012). Taip pat remiamasi Irinos Rajewsky straipsniu, nuosekliai paaškinančiu intermedialumo teorijos kilmę bei vystymąsi (Rajewsky 2005). Minėtina, kad lietuvių kalba šios teorijos taikymą muzikai bendrais bruožais aptarė filologė Rūta Brūzgienė, savo straipsnyje pristatiusi universalią Wernerio Wolfo intermedialumo klasifikaciją (Brūzgienė 2006), kurią, pavyzdžiui, poezijos analizei buvo pritaikiusi literatūrologė Rasa Damašauskaitė (Damašauskaitė 2013). Vienas iš žingsnių intermedialumo pagrindu paašškinti muzikos kūrinių analizės buvo 2005 m. LMTA apgintas Agnės Raguckaitės bakalauro darbas, kuriame autorė intermedialumo teoriją (kaip *integralaus medialumo* reiškinį) pasitelkė vokališkumo inovacijoms XX a. 7–9 deš. aptarti (Raguckaitė 2005).

Tyrimui pasitelkiami ir moksliniai, publicistiniai straipsniai, reikšmingai papildantys darbą atvertais žanrų atstovų požiūriais – pavyzdžiui, operų tyrėjo Nicholo Tillo siūlomas naujas terminas šiuolaikinėms tendencijoms apibūdinti (Till 2004), muzikinio teatro atstovo Luciano Berio svarstymai apie muzikinio teatro raidą iki XX a. 10 deš. (Berio 1997).

Mūsų šalyje opera, regis, nuolatos yra kūrėjų, renginių organizatorių ir statytojų dėmesio akiratyje. Tai liudija šio magistro darbo antrame skyriuje pateikiama sukurtų ir pastatytų lietuviškų operų suvestinė lentelė. Nepriklausomoje Lietuvoje šiuolaikinė opera vystosi ir kinta jau daugiau kaip porą dešimtmečių, tačiau iki šiol stokojama ne tik atskirų kūrinių išsamių analizių, bet ir refleksijos ir pagrįsto šiuolaikinės lietuviškos operos įvertinimo. Pastebėtina, kad šiuolaikinė (lietuvių) opera kaip tyrimų objektas išsamesnio akademinio dėmesio sulaukė tik pastaraisiais metais. Iki tol pagrindinė informacija telkėsi

publikacijose: apžvalginuose straipsniuose, recenzijose⁵. Vienas pirmųjų mokslinių mėginimų tirti šiuolaikinę operą buvo LMTA 1997 m. Beatos Baublinskienės apgintas magistro darbas „Postmodernus konvencijų žaismas Krzysztofo Pendereckio opera buffa „Ubu Rex““. Po jo sekė gana ilga pertrauka iki 2017 m., kai pasirodė du naujausi tyrimai lietuviškos šiuolaikinės operos tema – Paulinos Nalivaikaitės bakalauro darbas „Transtekstualumo funkcijos Onutės Narbutaitės operoje „Kornetas“ (2012)“ (Nalivaikaitė 2017) bei Ritos Mačiliūnaitės-Dočkuvienės meno doktorantūros projektas „Muzikinės naracijos komponavimo būdai postdraminiame teatre“ (Mačiliūnaitė-Dočkuvienė 2017), kurie neabejotinai suteikė papildomos informacijos rengiant šį magistro darbą.

Vykdamas tyrimą, darbe pasitelkiami istorinis ir lyginamasis **metodai**, taip pat atvejo analizė. Istorinis metodas padeda geriau suvokti, kokiomis aplinkybėmis ir sąlygomis operos žanras atsirado bei vystėsi. Lyginamasis metodas taikomas aptariant šiuolaikinės operos tendencijas Europoje, Šiaurės Amerikoje, Kanadoje ar regioniniu mastu, įvardijant panašumus, skirtumus ir darant išvadas. Atvejo analizė padeda iliustruoti teorinę medžiagą, papildyti ją pavyzdžiais, kaip kai kurios teorijos pritaikytos konkrečiuose darbuose, taip pat tai geras būdas pažvelgti į konkrečius laikotarpio darbus, pasitelkiant muzikologinę prieigą, pavyzdžiui, partitūrų analizę, bei teatrologinę prieigą, kaip sceninio pastatymo analizę. Abu žiūros taškai svarbūs analizuojant operas, nes tai sceniniai muzikiniai kūriniai, kurių esminis bruožas yra menų apjungimas. Pastarasis kruopščiau analizuojamas pasitelkiant intermedialumo teoriją, bandant išsiaiškinti medijų jungimo būdus ir sintezės ar koegzistencijos lygį. Nagrinėjamas ir kolektyvinės kūrybos reiškinys, kaip viena iš priemonių šiuolaikinėms operoms kurti.

Darbo **struktūrą** sudaro įvadas, trys skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir priedai.

Pirmame skyriuje „Šiuolaikinės operos žanro problematika XX a. II p.–XXI a. pr.“ aptariamos pirmosios šiuolaikinės operos XX a. II p., tradicinio žanro bei jo elementų transformacijos; diskutuojama apie operos ir muzikinio teatro niveliaciją, pakitusius dar tradicinei operai būdingus raiškos elementus, kaip balsas ar libretas; pristatoma ir paaiškinama intermedialumo teorija.

Antrame skyriuje „Šiuolaikinės operos reiškinys Lietuvoje nuo XX a. pab.“ nušviečiama operos žanro situacija Lietuvoje. Šiuolaikinių festivalių (pavyzdžiui, „Prototype“, „Operadagen“, „Tête à Tête“, „NODO“) kontekste pristatomas ir nagrinėjamas NOA festivalis (įgyvendintų projektų apžvalga, veiklos katalogo susistemimas), atliekama

⁵ Lietuvių spaudoje tekstus apie operas skelbia Beata Baublinskienė, Edmundas Gedgaudas, Junija Galejeva, Jūratė Katinaitė, Rima Jūraitė. Publikacijų ir operų recenzijų pasirodo periodinėje spaudoje, pavyzdžiui „7 meno dienos“.

NOA operų tipologinė diferenciacija pateikiant charakteringus analitinius atvejus (pavyzdžiui, nanoooperos „Grožis sustabdantis laiką arba *dresscode*: opera“ aptarimas).

Teorinę darbo dalį apibendrina praktinis tyrimas trečiame skyriuje „NOA pastatymų analizė“, kuriame intermedialumo aspektu bei per postdraminio teatro bruožų prizmę analizuojami trys NOA įgyvendinti projektai – šokio ir operos jungtį iliustruojantis choreografės Erikos Vizbaraitės ir kompozitorės Ritos Mačiliūnaitės-Dočkuvienės bendras darbas „NO AI DI“ (2010); žanrų sintezės problematika nagrinėjama pasitelkiant muzikinį spektaklį „Įstabysis ir graudysis PLANAS B“ (2015), taip pat kurtą režisieriaus Vido Bareikio naudojamu kolektyvinės kūrybos principu (muziką spektakliui kūrė kompozitorė Rūta Vitkauskaitė); interaktyvumu pagrįsta kompozitorės R. Vitkauskaitės opera „ID“ (2011) nagrinėjama kaip intermedialus postoperos pavyzdys.

Darbo prieduose pateikiamas analizuojamos šokio operos „NO AI DI“ libretas, festivalių „NODO“ ir „Prototype“ visų metų programos.

1. Šiuolaikinės operos žanro problematika XX a. II p.–XXI a. pr.

XX a. pasižymėjo greitomis ir radikaliomis permainomis ir muzikoje, ir kituose menuose. Įvairovė ir vienalaikis plėtojimas taip pat pastebimas žvelgiant per žanrų prizmę, pavyzdžiui, atkreipiant dėmesį į dramą, muzikinį teatrą, kamerinę operą.

Opera – tai kompleksinis kelių meno sričių sąveikos rezultatas. Tai išlieka aktualu ir mūsų dienų operose, todėl šiame darbe siekiama analizuoti ne tik muziką, bet ir scenines priemones, tekstą ir kitus konkrečioms operų kompozicijoms svarbius meninius elementus bei problemas, kylančias statant šiuolaikines operas.

Analizuodami operos raidą XX a. mokslininkai siūlo skirtingą muzikinių įvykių skirstymą. Oksfordo muzikos vadovo (*The Oxford Companion to Music*) straipsnyje, skirtame operai apžvelgti, autoriai Paulas Griffithsas ir Nicholas Temperley'us operos įvykius skirsto pagal stilistinius bruožus bei pokyčius librete, pavyzdžiui, mitą ir alegoriją kaip pakeičiančius natūralizmo tradiciją ar per chrestomatinius operų pavyzdžius (parodydami vyravusius bruožus konkrečiais dešimtmečiais) (Arnold et al. 2011). Muzikos žinynui „Grove“ (*Grove Music Online*) straipsnį apie operą XX a. parengęs Arnoldas Whittallas šį amžių skirsto chronologiškai į du etapus: iki amžiaus vidurio ir po jo, bei apžvelgia konkrečius žanrus: modernią dramą, kamerines operas⁶, muzikinį teatrą⁷, operas apie operas⁸ bei operos ir literatūros santykį (Brown et al. 2001).

Kalbant apie naujų operos tendencijų išryškėjimą, atskaitos tašku galima pasirinkti XX a. 6 dešimtmetį, įvairių operos tyrėjų įvardijamą lūžio metu, naujosios/šiuolaikinės operos pradžia. Po 1960-ųjų buvo sukurti tokie operos-muzikinio teatro samplaikos opusai/performansai, netelpantys į tradicinės operos sampratą, kaip G. Ligeti „Nuotykių“ (*Aventures*, 1962) ir „Naujieji nuotykių“ (*Nouvelles Aventures*, 1965), L. Berio „Apskritimai“ (*Circles*, 1960) ir „Trečioji sekvencija“ (*Sequenza III*, 1966). Naujovių kontekste imta siūlyti naujus terminus operos apibūdinimui. Antai, Jelena Novak pateikia sąvoką *postopera* ir kaip tipiską jos pavyzdį įvardina P. Glasso operą „Einšteinas paplūdimyje“ (*Einstein on the Beach*, 1976). Paulina Nalivaikaitė po 1960-ųjų sukurtas operas vadina šiuolaikinėmis operomis, pasiremama faktu, kad analogišku metu įvyko postmodernizmo lūžis, „griežto išskaičiavimo kūrybai <...> imta priešpastatyti muziką su atsitiktinumų faktoriumi, <...> teatrinius elementus muzikoje, liudijančius ekspresijos laisvės troškimą“ (Nalivaikaitė 2017: 3, 10).

⁶ Kamerinė opera – nedidelio masto kūrinys, skirtas nedidelės sudėties (kameriniam) orkestrui.

⁷ Muzikinis teatras – nedidelės sudėties atlikėjams skirtas muzikinis vaidinimas, turintis kostiumus, dekoracijas ir kitus teatrinius elementus.

⁸ Plačiau apie tokio tipo operas – A. Giero libretų klasifikacijoje, kuri aptariama šio darbo 1.3.3. poskyryje.

1.1. Nuo tradicinės operos iki postoperos

XX a. pr. gana įtakinga vis dar buvo nacionalinės operos tradicija, tačiau jau Richardas Straussas į tradicinės operos sceną įnešė daugiau komizmo savo darbais „Rožės kavalierius“ (*Der Rosenkavalier*, 1911), „Ariadnė iš Nakso“ (*Ariadne auf Naxos*, 1912) ar „Moteris be šešėlio“ (*Die Frau ohne Schatten*, 1919), o tokie pavyzdžiai kaip R. Strausso „Elektra“ (1909) ar Giacomo Puccini „Mergelė iš Vakarų“ (*La fanciulla del West*, 1910) pasiūlė reikšmingus harmonijos pokyčius. Panašiu metu pradėjo kurti ir radikalesni kompozitoriai: Arnoldas Schönbergas 1909 m. parašė 30 min. trukmės mono-dramą „Laukimas“ (*Erwartung*, 1909), kuri scenoje pasirodė tik 1924 m. Tačiau kaip Howardas Brownas pastebi, tik 3–4 deš. pavyko atsiplėšti nuo vagneriško epinio pasaulio ir daugiau dėmesio pradėta skirti kitokioms temoms. (pavyzdžiui, protagonisto pažeidžiamumas tampa herojišku, operų siužetuose ieškoma sąsajų su tikru gyvenimu). Ši tendencija išryškino scenos dirbtinumą, kuris kontrastavo realiam pasauliui, tačiau tai nesumažino operos populiarumo. Tai nereiškė, kad kompozitoriai nesirinko mitinių temų; XX a. kūrėjai domėjosi ir tokiais archetipiniais objektais kaip Orfėjo mitas, kuriuos perteikdavo per esamojo laikmečio prizmę, tokiomis temomis paremti pastatymai buvo gana dažni. Maždaug tuo pačiu metu rašyti kūriniai buvo radikaliai skirtingi, kaip antai, progresyvumu pasižymėjusi Albano Bergo opera „Lulu“ (1937) ar Dmitrijaus Šostakovičiaus „Ledi Makbet iš Mcensko apskrities“ (*Леди Макбет Мценского уезда*, 1934), laikoma dar gana konservatyviu pavyzdžiu (Brown et al. 2001). Vis dėlto, praėjusio šimtmečio teatrų repertuaruose naujų operų pastatymai, paremti modernia temos interpretacija, repertuaruose ilgai neišsilaikydavo dėl konkurencijos su tradiciniais pastatymais.

Svarbus pokytis pastebimas 6–7 deš., išaugus skirtingų menų maišymosi bangai, kuri neaplenkė ir muzikos; imta kurti institucijų klasterius kaip Muzikos eksperimentų centras (*Center for Music Experiment*) Kalifornijos universitete San Diege, Iliojaus universiteto Elektroninės muzikos studija (*Electronic Music Studios*) ir pan. Tarpdiscipliniškumas vis aktyviau skverbėsi ir į operos sritį – muzikos ir vaizduojamųjų menų sąveika būdinga tokių kūrėjų kaip Robertas Wilsonas ir Philipas Glassas (*Einstein on the Beach*, 1975) darbuose ar vėliau – Johno Cage'o, Heinerio Goebbelso sumanymuose. Universalesni, – meninių kryptių įvairovę aprėpiantys kūrėjų darbai iššaukė muzikos kūrinii žanrų įvardijimo komplikotumą, iš teoretikų ir kritikų pareikalavo platesnio žinių lauko, siekiant suprasti gilumines analizuojamo kūrinio prasmes bei įžvelgti žanrines įtakas⁹.

⁹ Tai ypač aiškiai pastebima teatro srityje. Pavyzdžiui, Balys Sruoga, kuris Lietuvos universitete tarpukariu dėstė teatro seminarą bei augino pirmąją teatro kritikų kartą, rašydamas apie teatro kritiko profesinius sugebėjimus,

6–7 deš. iškyla ir postmodernizmo tendencijos (šiai stilistinei kryptiai būdingos citatos iš ankstesnių kūrinių, savirefleksija, galinti pasireikšti žanro, temos ar konkretaus kūrėjo atžvilgiu). Postmodernūs vaidinimai, viena vertus, ima daugiau reikalauti iš žiūrovo, siūlydami pabaigti kūrinį patiems savomis reikšmėmis; kita vertus, postmodernizmo kryptis meną iš elitizmo aukštumų nuleido prie vidutinio žmogaus kojų (tačiau ne kaip „durų kilimėlių“, bet dažniau kaip barjerą ar iššūkį, nes šiuolaikiniam menui būdinga kelti nepatogius klausimus, pasitelkti šokiruojančias išraiškos priemones, kad sukrestų žiūrovą ir priverstų jį susimąstyti¹⁰). Operos sferoje postmodernizmui būdingas koliažo elementų derinimas neaplenkia ir žanrų bei tipologijos: randasi tokie netikėti junginiai kaip šokio opera, erdvinė opera, haiku opera, manga-opera ar net medžių opera, jungiantys ne tik skirtingus menus, bet ir kitas sritis, kaip botanika ar šachmatai¹¹.

1.1.1. Sąvokos *postopera* įtvirtinimas

Operą galima apibrėžti kaip inscenuotą dramatinį kūrinį, atliekamą rečitatyviu dainavimu ir pritariamą orkestro. Žanro reformų metu ir ypač XX a. operos apibrėžimas ne kartą susvyravo, pati opera išgyveno krizę ir skelbta mirusia, bet operiniai darbai ir toliau statomi. Po Antrojo pasaulinio karo išpopuliarėjo kamerinės operos, operos bei muzikinio teatro scenose imta adaptuoti įvairius eksperimentus, garso technologijų bandymus. XX a. II p. atsirandančiais naujais apibrėžimais bandyta apibūdinti kas įvyko ir tebevyksta operos lauke, tačiau dažniausiai aprėpiama tik nedidelė šios srities dalis, viena ar kita tendencija. Pavyzdžiui, kompozitorė Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė diskutuoja apie apibrėžimų ribotumą, aptardama Miguelio ir Paulos Azguime'ų pasiūlytą terminą *Op-Eros* (angl. *Op-Era*) bei Jelenos Novak terminą *postopera* (Mačiliūnaitė-Dočkuvienė 2017: 4).

išsakė tokią nuomonę: „Didis, sunkus, atsakingas teatrinio kritiko darbas. Ir jo imtis turėtų ne bet kas. <...> Jis [kritikas – aut.] turi būti drauge ir literatūros, ypač dramaturgijos žinovas. <...> Teatro kritikas turi būti drauge ir istorikas – jis turi puikiai žinoti teatro istoriją. <...> Teatro kritikas mažų mažiausia turi būti ir kultūros istorikas, turi ir tapyboje bei architektūroje nusimanyti. Be šitų žinių jis negalės scenovaizdžio vertinti, neturės teisės kalbėti apie spektaklį. Jis turi būti ir didelis psichologas, – juk jis turi vertinti, teisti scenoje vykstančius psichologinius procesus, kartais labai sudėtingus. Jis turi lengvai orientuotis filosofiniuose bei socialiniuose reikaluose, – reta kuri stambesnė pjesė šių klausimų daugiau ar mažiau nepaliečia. Teatro kritiko žinojimas turi būti enciklopediškas, o jis pats turi būti gero skonio estetas, nes jo sprendimų objektas, spektaklis, pirmoj vietoj yra estetinis faktas.“ (Citata iš atskiru leidiniu publikuoto Balio Sruogos teksto „Keletas pastabų dėl teatro ir kritikos santykių“. In: *Židinys*, 1936, Nr. 1, p. 6.)

¹⁰ Iš šiuolaikinės operos tokiu pavyzdžiu galima laikyti R. Vitkauskaitės „Confessions“, nes žiūrovas įtraukiamas į veiksmą per pojūčius, kurie ne visada gali kelti tik teigiamas emocijas. Operoje apmąstomos septynios didžiosios nuodėmės – dalykas, kuris nėra dažnai savanoriškai kontempliuojamas, visiems vienodai priimtinas ar malonus, tačiau tuo skatinama susimąstyti ir peržvelgti sąžinę, keliamas iššūkis žiūrovui.

¹¹ Tarp minėtinų naujausių pavyzdžių lietuvių ir latvių kompozitorių kūryboje: šokio-opera „NO AI DI“ (Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė, 2010), erdvinė opera „Confessions“ (Rūta Vitkauskaitė, 2015), haiku opera „Sniegas“ (Jonas Sakalauskas, 2011), manga-opera „War Sum Up“ (Santa Ratniece, 2011), „Medžių opera“ (*The Opera of Trees*, Anna Ķirse, 2016), „Michailas ir Michailas žaidžia šachmatais“ (*Mikhail and Mikhail Play Chess*, Kristaps Pētersons, 2014).

Pokyčiai operoje XX a. neretai siejami su kūrėjų pastangomis vaduotis iš utopiškų tradicinės operos rėmų, įkalinančio muzikos ir žodžio konflikto, t.y. „nerealistiškos, butaforiškos, klišių prisodrintos operos esybės“¹². Įsibėgėjant XX a., opera vis dažniau praranda dar 1933 m. Vlado Jakubėno išvardintus¹³ įprastiniais buvusius tokius elementus, kaip, pavyzdžiui, masinės scenos, scenoje gyvai dainuojantis choras. Šiuolaikinėms operoms tampa būdingi tokie bruožai:

- 1) didelio masto pastatymų atsisakymas;
- 2) citatų iš įvairių ankstesnių darbų integravimas;
- 3) tradicinei operai neįprastai traktuojamas libretas, pavyzdžiui, panaudojant teksto dekonstrukciją (Gier 2011: 2) ar koliažinį siužeto konstravimą;
- 4) vokalo galimybių išplėtimas;
- 5) technologinės inovacijos (pavyzdžiui, balsą panaudojant kaip perkusinį instrumentą¹⁴);
- 6) susiduriama su skirtingų žanrų ar net medijų (pavyzdžiui, operos ir muzikinio teatro ar peržengiant medijų ribas, muzikos ir literatūros ar dailės kūrinų) samplaika.

P. Nalivaikaitė išskiria „postmodernų, nevienalaikį naratyvo dėliojimą“, „muzikiniame tekste susiduriančias skirtingų estetikų, stilistikų, epochų šukes, svetimybių gijas“ (Nalivaikaitė 2017: 18). Šios tendencijos iššaukė ir naujų terminų, kurie apibrėžtų pakitusį operos pavidalą, įvedimą. Teoriniame lygmenyje pasiūlyta keletas apibrėžimų, kreipiančių į sąvoką *postopera*.

Tarp aktualiausių tyrimų *postoperos* klausimu minėtinos anglų muzikologo Nicholo Tillo įžvalgos, tendencijas XX a. operoje siūlančios vadinti post-operinėmis (*post-operatic*) (Till 2004: 15). Anot N. Tillo, tradicinė opera pati sau nebėra pakankama, o nauji ieškojimai neįtelpa į tradicinę operos suvokimą. Šio autoriaus požiūris į tradicinę operą yra iš esmės kritiškas: operos raidoje mokslininkas įžvelgia neigiamus aspektus – savirefleksiją ir nuolatinę verifikacijos ieškojimą, tačiau toks reflektavimas stokoja savikritiškumo. Atsigręžęs į antikines operos ištakas, jis išskiria lyriškumą bei rituališkumą, kuriuos, pavyzdžiui, F. Nietzsche savo „Tragedijos gimime“ vertino labiau nei individualaus veikėjo vertybes, teleologinį veiksma ir sokratiškus dialogus (Till 2004: 17). Manydamas, kad opera yra pasenęs, atsinaujinimo reikalaujantis, tačiau tuo pat metu jam besipriešinantis žanras, N. Tillas iškėlė post-operinių kūrinių poreikį ir su menininku Kandisu Cooku įkūrė

¹² Apie tai plačiau diskutuojama P. Nalivaikaitės darbe (Nalivaikaitė 2017: 7–18).

¹³ Jakubėnas, V. „Gražina“. In: *Straipsniai ir recenzijos*. Lietuvos muzikos akademija, Vilnius: 1994, p. 525.

¹⁴ Dar 1965 m. Luciano Berio „Trečiojoje sekvencijoje“ (*Sequenza III*) balsą imta traktuoti netradiciniu būdu, minėtini György Ligeti kūriniai, pavyzdžiui, „Bepasmio madrigalo“ (*Nonsense Madrigals*) penktoji dalis. Pavyzdžiui, balso kaip perkusinio instrumento panaudojimą galima įvardyti Rūtos Vitkauskaitės operoje „Džiuljeta ir Džiuljeta“, pristatytą pirmajame NOA festivalyje 2008 m.

tarpdisciplininio atlikimo meno kompaniją „Post-operiniai pastatymai“ (*Post-Operative Productions*), kurioje siekiama praplėsti operos žanro ribas¹⁵.

Papildydama N. Tillo siūlytas idėjas, serbų muzikologė Jelena Novak naudoja terminą *postopera*, kuriuo ji apibūdina į tradicinės operos apibrėžimo ribas nebetelpančias, vakarietiškame muzikiniame teatre maždaug XX a. paskutiniame ketvirtyje imtas statyti operas, kurios kartu yra ir postdraminės, ir postmodernios (Novak 2015: 4). Sąvoka *postopera* tiesiogiai siejama su teatro sritimi – J. Novak muzikoje adaptavo Hanso-Thieso Lehmanno plėtotą postdraminio teatro sampratą (Novak 2015:8), kuriai taipogi būdinga žanrų persipynimo, skirtingų meno sričių kūriniių raiška. „Jei tokio vyksmo, atsidūrusio kažkur tarp „teatro“, performanso, vaizduojamojo meno, šokio ir muzikos, nesinori laikyti teatru, tai reikėtų nedelsiant pasitelkti Brechtą: kitados jis ironiškai pasiūlė naujas formas, kurių nesinori laikyti teatru, vadinti tiesiog „taetru“ (vok. *Thaeter*)“ (Lehmann 2010: 161). H.-T. Lehmannas išskyrė svarbiausius postdraminio teatro požymius (Lehmann 2010: 131–161), kurie, kaip šiame darbe toliau patvirtins analizuojami pavyzdžiai, nusako ir šiuolaikinės operos tendencijas:

- 1) parataksė (naudojamų elementų, priemonių hierarchijos atsisakymas);
- 2) sinchroniškumas (vienu metu rodoma daug elementų, kurie nesisieja logiškais ryšiais, sąsajas žiūrovas turi išvesti pats; taip paneigiamas „organiškas“ tradiciniam teatru būdingas elementų jungimas);
- 3) žaidimas su ženklų tankiu (elementų gausa arba trūkumas; svarbios ne tik sąsajos, bet elementų buvimas ar nebuvimas, jų tankis spektaklyje);
- 4) muzikalizavimas (nykstant draminiams ryšiams muzikalizuojama kalba, atsiranda audiosemiotika, sinchroniškai persikloja skirtingų garsų pasauliai);
- 5) vizualioji dramaturgija (vaizdai gali laisvai plėtoti savo logiką, nepavaldžią tekstui);
- 6) kūniškumas (kūnas veikia savo fiziškumu, gestais, atsisakoma jo kaip ženklo, signifikanto vaizdmens);
- 7) tikrovės įsiveržimas (tikrovei atsiradus vaidinime kyla klausimas, ar tai realybė ar fikcija, ir tai paveikia žiūrovo sąmonę, taip sukuriamas teatrinis efektas);
- 8) situacija arba įvykis (atliekamas veiksmas, kuris prasmingas tik atlikimo momentu, jis neturi reikšmingo teksto. Taip teatras priartėja prie hapeningo ar performanso meno. Pabrėžiamas buvimas, o ne reprezentavimas).

Kaip postoperos pavyzdžius J. Novak analizuoja keletą operų, kuriose galėtume išskirti keletą tipinių bruožų:

¹⁵ Panašius tikslus kelia ir Niujorke rengiamas šiuolaikinės operos festivalis „Prototype“, apie kurį plačiau rašoma antrame skyriuje.

- 1) nėra būdingas tradicinis **santykis su tekstu**, pavyzdžiui, rišlaus, prasmingo teksto nebuvimas¹⁶ (toks teksto traktavimas būdingas, pavyzdžiui, Philipo Glasso ir Roberto Willsono bendrame kūrinyje „Einšteinas paplūdimyje“, 1975–1976);
- 2) dažnu atveju pasitelkiamos **naujosios medijos** – video projekcijos, garsų *samplavimo* (įrašymo ir atkartojimo) technologijos;
- 3) J. Novak iškelia dar vieną svarbų aspektą, praplėtusį operos kūrėjų/autorių/bendradarbių ratą greta kompozitoriaus – vietoje libretisto lygiaverčiais kūrėjais tampa režisieriai, atėję ne tik iš teatro, bet ir filmų industrijos, vaizduojamųjų menų ar video meno, už technologijas atsakingi žmonės (Novak 2015:25). Ši tendencija akivaizdžiai byloja apie teatre jau nuo XX a. 6 deš. išryškėjusios **kolektyvinės kūrybos kryptį**¹⁷.

1.1.2. Šiuolaikinė opera ir muzikinis teatras žanrų niveliacijos ir intermedialumo kontekste: muzikinio teatro fenomenas

Balansavimas ties žanrų ribomis ir jų nepaisymas, muzikiniai eksperimentai tapo vienas ryškiausių šiuolaikinės operos bruožų. Žanrų samplaika muzikiniame teatre įžvelgiama nuo maždaug XX a. antrosios pusės, 6–7 deš., nors įvairūs eksperimentai vyko ir anksčiau (pavyzdžiui, Harry'io Partcho, Johno Cage'o bandymai¹⁸). To laikmečio kompozitoriai stengėsi išsivaduoti iš tradicinio muzikos komponavimo ir užrašymo būdo, manipuliavo neįprastais būdais išgaudami garsą tradiciniais bei naujai sukonstruotais, autoriniais instrumentais. XX a. II p. stebimas gausus technologijų panaudojimas, instrumentinio, fizinio ir tradicinio teatro įtraukimas, taip pat muzika grįsto performanso naudojimas, pakito teksto interpretavimas, prasiplėtė pasakojimo būdų įvairovė bei pakito balso pritaikymas.

Analizuojant operos reiškinį XX–XXI a., neabejotinai svarbu atsižvelgti į tai, kad greta operos (postoperos) plėtojami ir sąveikauja dar du žanrai – tai miuziklas (angl. *musical*, *musical theatre*) ir muzikinis teatras (angl. *music theatre*).

Miuziklas buvo vienas pagrindinių veiksnių, neatsiejamų nuo šiuolaikinės operos formavimosi Šiaurės Amerikoje, jo kontekste vystėsi ir nuo jo atsispyrė šiuolaikinės operos tradicija JAV, Niujorke nuo 2013 m. rengiamas festivalis „Prototype“ (pavyzdžiui, kai

¹⁶ Steve'o Reicho ir Berylo Koroto „Trys pasakos“ (*Three Tales*, 1998–2000), Michelio van der Aa „Vienas“ (*One*, 2002), Laurie Anderson „Gimtinė“ (*Homeland*, 2007), Louiso Andriesseno „Rašinyš Vermeeriui“, „Komedija“ (*Writing to Vermeer*, 1997–1998; *La Commedia*, 2004–2008) bei Philipo Glasso „Gražuolė ir pabaisa“ (*La Belle et la Bête*, 1994).

¹⁷ Apie kolektyvinę kūrybą plačiau rašoma šio darbo 3.2. poskyryje.

¹⁸ Plačiau apie šių kompozitorių bandymus rašoma toliau šiame poskyryje.

kuriuose festivalyje pristatomuose darbuose miuziklas vis dar pasitelkiamas kaip lengva priemonė kalbėti apie sudėtingas temas).

Muzikiniame teatre, kurį Pierre'as Boulezas yra pavadinęs „vargšų opera“ (angl. *the opera of the poor*, Clements 2016), muzikai suteikiamas pasakojimą/vaidybą iliustruojantis/papildantis vaidmuo. Ši kryptis formavosi XX a. 6 dešimtmetyje tolstant nuo didžiosios operos tradicijos, įtraukiant į vaidinimą dainų, šokių ir mimikos elementų, ir buvo ypač populiaru XX a. 6–7 deš. dėl ekonominio lankstumo – muzikinius vaidinimus buvo galima pritaikyti įvairioms erdvėms, tuo sukuriant alternatyvą brangiems operos pastatymams teatro scenoje. Apskritai, muzikinio teatro kryptčiai priskiriami mažesnės apimties, kamerinės operos kūriniai, tačiau taip pat reikalaujantys profesionalaus vokalo ir meistriškos vaidybos.

Vokiškojoje tradicijoje muzikinis teatras (*Musiktheater*¹⁹) siejamas su Karlheinzo Stockhauseno ar Mauricio Kagelio darbais. Tuo tarpu angliškas terminas *music-theatre* nurodo į Bertoldo Brechto ir Kurto Weillio mažos apimties dainuojamus teatrinius vaidinimus. Muzikinio teatro pionieriais laikomi H. Partchas, J. Cage'as, G. Ligeti, L. Berio, Hansas Werneris Henze, Harrisonas Birtwistle'as ir Maxwellas Davies'as. H. Partchas savo darbuose siekė sukurti ritualizuotą, fiziškai įkūnytą muzikinį atlikimą, o tokią koncepciją, kai ritualas įkūnijamas veiksmis ir garsais, pavadino „kūniškumu“. J. Cage'o propaguotas atsitiktinumo efektas, kurį jis ėmė taikyti ne tik muzikiniams darbams, bet ir performansams, taip pat prisidėjo prie kitokio požiūrio į muzikinį teatrą.

Muzikiniam teatrui būdingas tiesioginis kontaktas su žiūrovu, apeliacija į jo jausmus, įspūdi stengiamasi sukelti vizualiomis priemonėmis. Anot Erico Salzmano, terminu *muzikinis teatras* apibrėžiami muzikiniai pastatymai, kurių tikslas ne tik linksminti (šią funkciją turėtų atlikti muzikinės komedijos arba miuziklai) (Salzman 2008: 4–5). A. Clementso teigimu, muzikiniam teatrui priskiriami kūriniai, kurie netelpa į šiuolaikinės operos ar miuziklo sąvokų rėmus (Clements 2017), – tai yra XX a. II p.–XXI a. tendencija, atsiradusi kaip atsakas konservatyviai muzikai ir tradicinei operai.

Kalbėdamas apie muzikinį teatrą pranešime, kurį skaitė priimant garbės daktaro laipsnį Sienos universitete 1995 m., L. Berio išskyrė muzikos dominavimą dainuojamojo teksto atžvilgiu, tai įžvelgdamas dar W. A. Mozarto operose (Berio 1997: 295–296). Jo teigimu, dramaturginė linija būdavo kuriama pagal muzikos formą, o ne atvirkščiai. O štai C. Debussy opera „Pelėjas ir Melisanda“ (*Pelleas et Melisande*, 1902) atkreipė L. Berio dėmesį kaip uždaras savyje kūrinys, neturintis neišspręstų konfliktų ar intrigų, pasakojimas ir siužetas neplėtojamas daugiau nei diktuoja muzika. Lyg parodydamas muzikinio pasakojimo

¹⁹ Sąvoka kildinama iš vokiškojo žodžio, reiškiančio ir pastatą, ir avangardinę muzikos kryptį. Beje, terminai *miuziklas* ir *muzikinis teatras* iki šiol neretai painiojami, vartojami sinonimiškai.

evoliuciją šimtmečio bėgyje kompozitorius mini B. Brechto, K. Weillo ir A. Bergo darbus, pasižyminčius savireflektyvia tęstine dramaturgijos koncepcija, kurią vis tiek sąlygoja muzikinis tekstas (Berio 1997: 296).

Naujasis muzikinis teatras sugėrė muzikines ir menines XX a. pradžios revoliucijas (tokias kaip simbolizmas ar avangardas vizualiuosiuose menuose), kurias sujungė su technologinėmis naujovėmis. Muzikinio teatro kaitai pagrindus padėjo performanso ir konceptualaus meno, minimalistinės muzikos populiarėjimas bei novatoriškos vokalo panaudojimo idėjos (Salzman 2008: 9). Šiuos elementus perėmė ir kamerinė opera bei postopera ir maždaug nuo XX a. 7 deš. lygiagrečiai vystėsi tradicinės ir postoperos žanrai. Muzikinio teatro ir kamerinės operos srityse preferencija mažesniems pastatymų masteliams yra akivaizdi; abiemis sritims būdingi tokie požymiai, kaip:

- 1) vengiama didžiosios operos konvencijų, tokių kaip balso pastatymas (dainuojant be balso pastatymo atsiveria daugiau galimybių naudoti balsą modifikuojančias technologijas, įterpti pop muzikos elementų, neeuropietišku stilių, naudoti įgarsinimą bei balso elektronines/skaitmenines transformacijas),
- 2) artimesnio ryšio su žiūrovu/klausytoju nebuvimas (šie išvardyti aspektai ypač artimi šiuolaikiniam šokiui, šokio teatrui ar naujam performansui; Salzman 2008: 4).

Taigi, būtina atkreipti dėmesį į tai, kad muzikinio teatro ir šiuolaikinės operos (ypač kamerinės operos) raiška glaudžiai persipina, o žanrinės ribos neretai niveliuojamos.

1.2. Operos elementų transformacijos ir inovacijos po XX a. II p.

Keičiantis operų koncepcijai, pakito ir idėjų perteikimo formos. Pastebėta, kad įprastų priemonių, tokių kaip dainavimas pastatytu balsu ar dvimatės dekoracijos nebepakanka kūrėjų lūkesčių išpildymui, kompozitoriai ėmė eksperimentuoti su garso išgavimo būdais, technologijomis ir pan. Dainuojamas tekstas/libretas/siužetas ir žmogaus balsas minėtini tarp svarbesnių elementų šiuolaikinės operos kontekste, patyrusių dideles permainas lyginant su jų pozicija tradicinėje operoje. Greta jų pastebimas naujo elemento – medijų ir technologijų integravimas. Čia galima būtų pateikti P. Nalivaikaitės minimą pavyzdį – Harrisono Birtwistle'o operą „Orfėjaus kaukė“ (*The Mask of Orpheus*, 1986), kurioje muzikologas Jonathanas Crossas išskiria naratyvo naikinimą bei technologijų pritaikymą – elektroninės

projekcijos, garso judėjimas erdvėje, tokiu būdu pačią publiką įtraukiant į kuriamą ritualą (Nalivaikaitė 2017: 12)²⁰.

Pakitus libretui ir siužetui atsirado išraiškos naujovių poreikis (tai susiję ir su muzikiniais ieškojimais XX a.). Su balsu technikomis imta eksperimentuoti dar XX a. pradžioje, todėl atsiradus naujoms techninėms galimybėms įrašyti, montuoti, filtruoti, atkartoti ir transformuoti balsą, jomis aktyviai ir entuziastingai pradėta naudotis; tokie eksperimentai su balsu ir skaitmeninėmis technologijomis šiais laikais veda link atlikėjo kaip fizinio dalyvio (kūno) atsisakymo scenoje.

Stebint tokius radikalius pokyčius vis dažniau kyla klausimas – kas yra opera ir kas yra jos esminis elementas, be kurio ji egzistuoti negalėtų. Tuo tikslu toliau aptariami tokių elementų kaip libretas, vokalas pokyčiai bei technologijų inovacijos.

1.2.1. Libreto pokyčiai: naratyvo atsisakymo link

Opera kaip sceninis kūrinys dažnai remiasi libretu, kurio pagrindinis elementas – dainuojamasis tekstas. Tačiau anot A. Clementso, apskritai XX a. muzikoje naratyvo/istorijos perteikimo aspektas prarado savo pradinę svarbą (Clements 2011). Šiuolaikinėje operoje tai nulėmė libreto/siužeto (žodinio teksto) panaudojimo įvairovę. Pavyzdžiui, P. Glasso opera „Einšteinas paplūdimyje“ pasižymi istorijos nebuvimu, II veiksmo iš Karlheinzio Stockhauseno operos „Ketvirtadienis“ (*Donnerstag* iš operų ciklo „Šviesa“ / *Licht*, 1977–1980) ar Wolfgango Rihmo muzikiniame teatre „Serafinas“ (*Séraphin*, 1994) žodinio teksto apskritai atsisakyma.

Tyrinėjant libreto tendencijas ir pokyčius šiuolaikinėje operoje, pastebima, kad kompozitoriai rašo operas, pasitelkdami šiuolaikiškesnes istorijas (pavyzdžiui, tikrų atsitikimų aprašymus) ar keldami šiuolaikinėms bendruomenėms aktualias problemas. Šiuolaikinė opera, paveikta kinui būdingo pasakojimo būdo (tokio kaip montažas), neretai pasitelkia nelinijinį pasakojimo būdą – nenuoseklų istorijos plėtojimą, kuriame remiamasi priežasties-pasekmės dėsnio (priemonės tam pasiekti gali būti įvairios, pavyzdžiui, kūrinio gyvas atlikimas scenoje derinamas su rodomais vaizdo įrašais iš kitos pasakojimo dalies) (Ferraro 2013: 13). Kaip nevienaplanį/nevienalaikį/nenuosekliai konstruojamą naratyvo dėliojimą, kuris į šiuolaikinės operos sferą atėjo iš moderniosios literatūros, P. Nalivaikaitė nurodo Michelio van der Aa video operą „Vienas“ (*One*, 2002) ar Olgos Neuwirth kūrinį „Greitkelis“ (*Lost Highway*, 2007) (Nalivaikaitė 2017: 14).

²⁰ P. Nalivaikaitės darbe remiamasi: Jonathan Cross. *Harrison Birtwistle – The Mask of Orpheus*. Burlington, Vt: Ashgate, 2009, p. 1; 138.

Libreto padėtį šiuolaikinėje operoje nagrinėjantis Alberto Giero pranešimas „Apie naratyvą šiuolaikinėje operoje“ (Gier 2011) suteikia pagrindo permąstyti libreto funkcijos klausimą ir skatina peržvelgti bei įvertinti lietuviškų šiuolaikinių operų prisirišimo prie dramatinio kūrinio tradiciją. A. Gieras išskiria keturis operos naratyvo tipus, siūlančius vis kitokį teksto traktavimą ir jo vaidmenį operos kontekste (Gier 2011: 2):

1) *opera kaip folkloro pasaka* – tai tiesioginis perskaitymas, stebuklų ir moralės perteikimas vaikams, arba ironiškas ir destruktivus perskaitymas, kai iššifruojamos ne tiesioginės teksto prasmės, o stengiamasi įvesti dviprasmybių, abejonių, kartais – pašaipos²¹;

2) *opera kaip biografija* – žmogus yra centrinė figūra, tačiau ne mitinis herojus ar galiūnas, o kiekvienam atpažįstamas, gatvėje matomas žmogus (dažniausiai pasirenkamas žinomas asmuo, jo gyvenimo istorija pasakojama iš dar nematytos pusės, t.y. režisieriaus naujai interpretuota istorija). Protagonisto sužmoginimo ir nukėlimo nuo pjedestalo motyvas įsitvirtino dar tradicinėje operoje (kaip pavyzdį galima pateikti G. Puccini „Bohemos“ veikėjus, realius to meto skurstančius, nepagražintus žmones), tačiau kertiniu akmeniu biografinėje operoje tampa pasirinkto asmens gyvenimas ar konkretus įvykis – daug svarbiau papasakoti jo istoriją įdomiai, pasirinkus naują žiūros kampą ir savitą interpretaciją²²;

3) *opera kaip literatūra* – tekstas yra pastatymo pretekstas, gana artima dramos spektakliui, tik operoje sureikšminamas muzikos vaidmuo, tačiau abiejų (spektaklio ir operos) pagrindas yra literatūrinis kūrinys (tai nebūtinai turi būti pjesė). Prozos kūrinį apdoroti, kad tiktų operai, sudėtinga, reikia atlikti teksto kupiūras, išrinkti svarbiausius fragmentus ir juos pritaikyti muzikiniam atlikimui. Tokio tipo operų muzika iliustratyvi, papildo žodinį pasakojimą, nėra savarankiška²³;

4) *opera kaip opera* – čia svarbiausia pati opera, muzika yra kūrybos pretekstas, o kiti elementai prijungiami vėliau. Literatūrinis tekstas tokioje operoje palieka neišsakytų minčių, kurias prasmėmis užpildo muzika. Ji kuria ir siužetą, ir papildo žodinį turinį. Esminiai šio tipo operos bruožai, priešingai nei biografinėje operoje, – mistika, siurrealizmas, vaizduotės skatinimas²⁴.

²¹ Šiuolaikinių lietuviškų operų pavyzdžiai, priskirtini šiam tipui, galėtų būti Sigitos Mickio „Zuikis puikis“, Jono Tamulionio „Bruknelė“; tarp kitų šalių kūrėjų pavyzdžių: Alberto Rousselo „Padmâvatî“, Belos Bartoko „Mėlynbarzdžio pilis“.

²² Tarp minėtinų lietuvių kompozitorių pavyzdžių: Giedriaus Kuprevičiaus „Karalienė Bona“, Audronės Žigaitytės Nekrošienės „Mažvydas“.

²³ Šiam tipui galima priskirti Broniaus Kutavičiaus operą „Lokys“.

²⁴ Operos kaip operos tipą galėtų iliustruoti erdvinė opera tamsoje „Confessions“, sukurta bendradarbiaujant lietuvių kompozitoriui Rūtai Vitkauskaitei ir švedų kompozitoriui Jensui Hedmanui bei dainininkei Åsai Nordgren. Šiam tipui galima priskirti ir Onutės Narbutaitės „Kornetą“ bei Ritos Mačiliūnaitės-Dočkuvienės „Grožis sustabdantis laiką arba *dresscode*: opera“.

Tradiciškai vienas svarbiausių gero libreto bruožų – kai gestus ar veido išraiškas, bendrai vaidybą, kompozitorius gali sujungti su muzikiniais motyvais, t.y. sugretinti tai, kas matoma ir tai, kas girdima (Ferraro 2013: 9). Tuo tarpu šiuolaikinės operos kūrėjai stengiasi ištrūkti iš tradicinių libreto rėmų, traktuoja jį kuo laisviau, suteikiant daugiau fantazijos veiksmui, judesiui, psichologinėms išraiškoms. Tokiu būdu sukuriama daugiau erdvės įvairioms kūrinio interpretacijoms.

1.2.2. Balso transformacijos ir naujų galimybių paieškos

Diskutuodami apie žanrų persipynimą, tyrinėtojai kaip vieną didžiausių iššūkių įvardija dainavimo galimybių pritaikymą, tiesiogiai siejamą su artisto paruošimo sudėtingumu. Tai ypač palietė skirtingą požiūrį į vokalą, jei palygintume operos pastatymą su miuziklu. Antai, operos teatrai iki šiol nėra linkę, bent kaip pastebi amerikietiškosios tradicijos tyrinėtojai, pagrindiniams vaidmenims kviesti miuziklo dainininkų, operose iki šiol reikalaujama aiškiai apibrėžti vokalistų diapazoną, patys kompozitoriai vaidmenis skirsto pagal balsų aukštį, kai tuo tarpu ir miuzikluose, ir muzikiniame teatre XX a. įsitvirtino naujas solisto-dainininko veiklos įvardijimas: dainininkai ir vaidmenis nėra skirstomi pagal tradicinį balsų registrą. Aptardama vokalistų (ir ne tik) galimybių pritaikomumą abiem – miuziklo ir operos – žanrams, Keyona Willis-Lynam pabrėžia, kad vienas svarbiausių šių du žanrus jungiančių elementų yra solistas, kuris turi būti dainininkas ir aktorius vienu metu (Willis-Lynam 2015: 70).

Ieškant balsų panaudojimo teatre paralelių istorijoje galima atsigręžti į Antiką. Graikų dramoje dainuojamas/kalbamas žodis buvo emociškai paryškintas ir aiškiai girdimas; garso aiškumą lėmė ir amfiteatrų architektūrinis pritaikymas garso sustiprinimui. Tuo tarpu viena iš šiuolaikinės operos problemų įvardijamas neaiškiai girdimas atlikėjų tariamas tekstas. Nuo to kenčia pastatymo kokybė, kūrinio suvokimas; aiškiai girdimi žodžiai ypač svarbūs operose, kurių prasmė atsiskleidžia per tekstą. Tačiau problemos sprendimui pasiūlytos įgarsinimo technologijos pradžioje buvo priimtos kritiškai, neva tai miuziklo tradicija, mikrofonai keičia atlikimo skambesį, tuo tarpu operos teatro solistai turi dainuoti pastatytu balsu, be įgarsinimo (Willis-Lynam 2015: 27). Įgarsinimo operoje ir muzikiniame teatre problemą iššaukė ir muzikantų sudėties pokyčiai (ypač kamerinėse operose) – tai perėjimas nuo didelio orkestro prie vos kelių instrumentų ansamblio ir elektroninių instrumentų ar įrašų naudojimo. Muzikinis teatras įgarsinimo technologijas priėmė lengviau, kai populiarių žanrų (kaip džiazas ar rokas) instrumentų sudėtį pabandyta pritaikyti teatro scenai. Be to, šiuolaikiniai sceniniai muzikiniai pastatymai ne visada vyksta teatro scenoje, o kai pasirenkama erdvė be orkestro

duobės, neišvengiamai reikalingas įgarsinimas. Tad ilgainiui, siekiant maksimalaus kūrinio koncepcijos išpildymo, kompozitoriai vis dažniau renkasi mikrofonus, ir tai liudija dar vieną žanrų maišymosi aspektą šiuolaikinėje operoje²⁵. Kita vertus, įdiegus technologinius pastiprinimus, garso kokybė šiuolaikinėje operoje priklauso ne tik nuo kompozitoriaus ir dirigento, bet ir nuo garso inžinieriaus, muzikos režisieriaus, muzikos architekto ar akustikos specialisto.

Balsas yra vienas fundamentaliausių operos bruožų, tačiau jo vaidmuo XX a. tėkmėje neatpažįstamai pasikeitė: su balsu pradėta eksperimentuoti pradedant skirtingų dainavimo technikų išbandymu, įgarsinimu, atsiradusiu muzikiniame teatre, baigiant balso pakeitimu elektronika atliekant kūrinį gyvai, ar kuriant skirtingus garso takelius iš anksčiau įdainuoto fragmento. O XXI a. susiduriame su tokiais kūriniais, kaip muzikinio teatro performansas/instaliacija, kuriame dainuojamas partijas atlieka robotas su įrašytu žmogaus balsu, o orkestrą atstoja kompiuteriu sugeneruota muzika (pavyzdžiui, Thanoso Polymeneaso kūrinys *A Magnificent Crossbreeding of Protein and Tinplate*, 2017). Įrašytą solistės balsą ir vaizdą lygiagrečiai gyvam pasirodymui naudoja M. van der Aa kūrinyje „Vienas“ (2002), solistės balso transformaciją į žemą vyrišką balsą pasirodymo metu naudojo L. Anderson kūrinyje „Gimtinė“ (2007), šnabždesiai, riksmi, dainavimas uždengta burna, staigūs intonacijos šuoliai būdingi L. Berio darbams kaip „Trečioji sekvencija“ (*Sequenza III*, 1965) ar „Pasažas“ (*Passaggio*, 1962).

Atskirtį tarp balso ir dainuojančio kūno operose įvardija ir J. Novak – muzikologė balso reikšmės ir funkcijos pakitimą postoperose nagrinėja pasitelkdama filosofijos²⁶, lyčių psichologijos teorijas²⁷, aptaria technologijų įtaką, operinio balso perteikimo ir suvokimo sankirtą (Novak 2015: 5–9). J. Novak pastebi, kad kūno ir balso atskirtis dažniausiai įgyvendinama taikant technologijas: pasitelkiant įgarsinimą, video projekcijas, balsą pakeičiant skaitmeninėmis priemonėmis ar kompiuterinėmis programomis. Vienas tokių pavyzdžių – S. Reicho ir B. Korotos video-opera „Trys pasakos“ (*Three Tales*, 2002), kurioje technologijų koreguojamas balsas atlieka tokią melodiją, kokios natūralus žmogaus balsas

²⁵ Neabejotinai sutiksime, kad miuziklo ir operos atlikimo specifika vokalinės technikos aspektu yra skirtinga. Tačiau klaidinga manyti, kad miuziklo dainininkams keliami mažesni reikalavimai nei operos teatro solistams. Statant miuziklą ieškoma atlikėjų, kurie puikiai dainuotų, šoktų ir profesionaliai vaidintų. Tačiau to paties vis dažniau reikalaujama ir iš operos dainininkų. Susiduriama su požiūriu, kad šiuolaikinis atlikėjas turi būti universalus, gebėti prisitaikyti prie reikalavimų ir atlikti įvairiausių vaidmenis; šiuolaikinėje operoje atlikėjas dažnai turi būti pasirengęs keisčiausiems pasiūlymams ir sumanymams.

²⁶ J. Novak remiasi Giorgio Agambeno politiniu žmogaus ir gyvūno atskyrimo, Rolando Bartheso balso grūdo, Jean-Luc Nancy kūno įsiterpimo į balso sklidimo ir klausytojo santykį ir Slavoj Žižeko balso atskyrimo nuo kūno idėjomis.

²⁷ Pavyzdžiui, remiamasi Juditos Butler knyga *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

neišgalėtų atlikti; tuo tarsi parodoma balso nepriklausomybė, atskirtis nuo fizinio kūno (Novak 2015:69).

1.2.3. Medijų inovacijos ir technologijų integracija

Apie skirtingų medijų derinimą muzikos kūrinuose galima kalbėti nuo pirmųjų dainų ir kitų panašių žanrų, pasitelkiančių ne vien klausos, o prijungiančių ir kitas jusles. Operos istorija rodo, kad idėja pajungti visus menus vienam kūrinui buvo aktuali jau prieš keturis šimtus metų, tačiau permainų ir pokyčių medijų klausimu ėmė gausėti atsiradus naujosioms technologijoms, pačioms tapusioms multimedijinėmis.

Apie technologijų, aktualių šiuolaikinei operai ir muzikiniam teatrui, naudojimą galima kalbėti pradedant nuo magnetinių juostų. Atsiradus galimybei įrašyti garsą ir montuoti turimą medžiagą, kompozitoriai iškart ėmėsi eksperimentuoti, kurti elektroninę muziką.

Šiuolaikinėse operose naujosios technologijos pasireiškia keleriopai: per balso transformavimą (pavyzdžiui, įrašytas tikro žmogaus balsas yra technologiškai apdirbtas, o muzika sugeneruota kompiuteriu), papildant muzikinę medžiagą įrašais, kuriant trimatę erdvę ant dvimatės galinės sienos scenoje (ar ant priekinės permatomos uždangos, sukuriant atlikėjams jau kelis erdvinius planus), praturtinant scenografiją, pagyvinant apšvietimą. Atrodytų, kad tik šokis iš sudedamųjų operos elementų lieka nepaliestas skaitmenizavimo ir technologijų įsiveržimo į sceną. Vis dėlto, operos pastatymuose naudojamos ir tokios vaizdo projekcijos, kurios gali tą patį atlikėją padauginti į nesuskaičiuojamą daugybę kopijų, kurios visus veiksmus atliks sinchroniškai (pavyzdžiui, hologramų pagalba pasirodymui prikeliamą Maria Callas; pop muzikos scenoje jau egzistuoja robotai atlikėjai, kurie rengia savo koncertus ir pasirodo minioms gerbėjų hologramų pavidalu, jie šoka bei bėgioja po sceną, rengia tikrą muzikinį šou). Be to, net atlikėjo judesiai kompiuterinėmis programomis gali būti transkribuojami į muzikos garsus ir melodijas. Naujosios technologijos siūlo nesuskaičiuojamą daugybę ir įvairovę eksperimentinių ir jau išbandytų naujų būdų kaip dar galima transformuoti pasirodymus, muzikos kūrimą bei atlikimą, o kompozitoriams pakanka smalsumo tai išmėginti, tačiau novatoriški eksperimentiniai darbai, bent Lietuvoje, sunkiai prisišaukia publiką ir lieka nišiniais reiškiniais.

1.3. Intermedialumo teorijos principai ir raiška šiuolaikinėje operoje

Aptariant operos reiškinių XX–XXI a. aktualiu teoriniu įrankiu galima pasitelkti intermedialumo teoriją, kuri padeda suprasti šiuolaikinės operos lauke vykstančius tipologinius bei žanrinius pokyčius, atsekti kūrybos procese naudojamų medijų tinklą bei santykius tarp jų ar geriau suvokti kokias priemones pasitelkiant buvo kuriamas konkretus kūrinys ir ką tos priemonės apie darbą pasako. Intermedialumo teorija atveria dar vieną požiūrio kampą muzikos kūrinių analizei ir apjungia tokias sritis kaip menai ir komunikacija.

Intermedialumas plačiąja prasme nurodo skirtingų medijų tarpusavio ryšius ir sąveiką. Medijos, tiesiogiai ar netiesiogiai, priklauso viena nuo kitos, tarp jų vyksta mainai ir apykaita. Jos sąveikauja kaip konkrečių komunikacijos strategijų elementai. Taip jos veikia kaip platesnio kultūrinio lauko sudedamosios dalys. Muzikologės Agnės Raguckaitės teigimu, intermedialumas yra postmoderno rezultatas, sąlygotas pakitusių meno praktikų, drąsesnio ir aktyvesnio skirtingų medijų jungimo, citavimo (Raguckaitė 2005: 11).

Tarptautinėje komunikacijos enciklopedijoje terminas „intermedialumas“ aiškinamas kaip šiuolaikinių komunikacijos priemonių – šiuolaikinių (*modern*) medijų tarpusavio sąveika; Klausas Bruhnas Jensenas nurodo tris intermedialumo koncepcijas:

1) pirmiausia, intermedialumas yra atskirų reprezentacijos ir reprodukcijos įrankių kombinavimas ir pritaikymas, kartais vadinamas multimedialumu, atsispindintis, pavyzdžiui, garsu papildytose skaidrių demonstracijose ar garsiniuose vaizdo įrašuose, televizijoje;

2) terminas nurodo į komunikaciją per kelis pojūčius vienu metu, pavyzdžiui, muzika ir judantys vaizdai;

3) intermedialumas domisi medijų ir socialinių institucijų tarpusavio santykiais, kaip apibūdinama technologinėmis ir ekonominėmis sąvokomis konvergencija ir konglomeracija.²⁸

Istoriškai nurodoma, kad dar 1812 m. terminą *intermedium* pasitelkė Samuelis Tayloras Coleridge'as, mėgindamas paaiškinti poeto Edmundo Spenserio kūrybos specifiškumą – ryšį tarp dviejų skirtingų reikšmių; vis dėlto, britų poetas šios minties plačiau neišplėtojo. XX a. 6 deš. fluxus menininkas Dickas Higginsas terminą *intermedia* pasitelkė, norėdamas apibūdinti tuo metu išryškėjusią tarpdiscipliniškumą (*inter-disciplinarity*) raišką menuose, žanrų samplaikoje, ribų peržengimą ir skirtingų sričių jungtį²⁹. O štai austrų literatūros teoretikas Aage'as A. Hansenas-Löve 1983 m. terminą „intermedialumas“ pasitelkė greta kitos sąvokos – intertekstualumo, savo straipsnyje siekdamas analizuoti

²⁸ Pagal: Klaus Bruhn Jensen, „Intermediality“, in: *The International Encyclopedia of Communication*, ed. Wolfgang Donsbach, 2008.

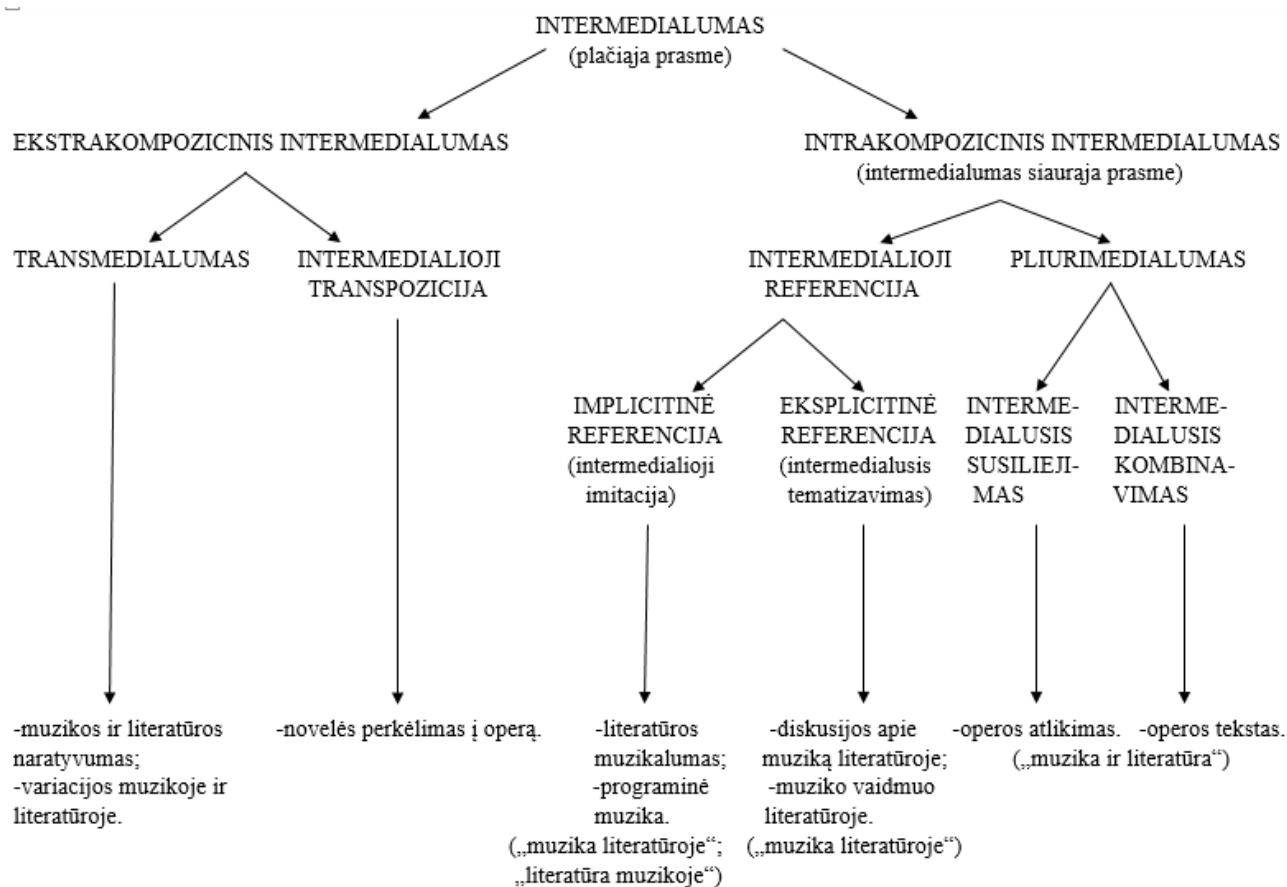
²⁹ Pagal: Hans Breder, Klaus-Peter Busse, *Intermedia*, BoD, 2005, p. 51.

žodinių ir vaizduojamųjų menų koreliaciją rusų modernizmo pavyzdžiuose (Damašauskaitė 2013: 11).

XX a. antroje pusėje intermedialumo teorija sulaukė didelio tyrinėtojų dėmesio ir šalia Walterio Bernharto, Alberto Giero, Clauso Clüverio ir daugelio kitų, savo teorijos klasifikaciją pateikė Stevenas Paulis Scheras, kurią praplėtė Werneris Wolfas. Pastarųjų dviejų autorių išvalgos aptariamos Rūtos Brūzgienės straipsnyje apie literatūros ir muzikos sąveiką, nurodant, kad S.P. Scheras jau daugiau kaip prieš tris dešimtmečius pasiūlė skirstyti literatūros ir muzikos intermedialumą į tris galimas rūšis:

- 1) muzika ir literatūra,
- 2) literatūra muzikoje,
- 3) muzika literatūroje (Brūzgienė 2006: 132).

Į šią klasifikaciją atsižvelgęs W. Wolfas ją atnaujino ir sudarė išsamesnę intermedialius muzikos ir literatūros ryšius atskleidžiančią schemą (žr. 1 pav.). W. Wolfo pasiūlyta klasifikacija kur kas kompleksiškesnė, praplėsta naujomis sąvokomis ir aprėpia smulkesnius medijų ryšių niuansus nei S. P. Schero atveju. Paminėtina, kad tyrinėtojo pateiktos sąvokos gali pasireikšti grynąja forma arba būti maišomos, jungiamos.



1. pav. Wernerio Wolfo intermedialumo koncepcija (schema paimta iš: Brūzgienė 2006: 133).

Praplėtęs S. P. Schero trijų sudedamųjų dalių teoriją, W. Wolfas sudarė sudėtingesnę schemą su smulkesniais elementais, paaiškinančiais svarbius niuansus, kurie postmoderniame kultūros lauke tampa itin reikšmingais analizuojant ir suvokiant kūrinius. Jie padeda atskleisti sudėtingus medijų tarpusavio ryšius ir citavimo/referavimo galimybių įvairovę, tokią aktualią visoje šiuolaikinėje meninėje kūryboje, kaip ir operose, nagrinėjamos šiam darbe. Kaip matyti schemeje, W. Wolfas skiria *intrakompozicinį* ir *ekstrakompozicinį* intermedialumą, kurių aptarimas susistemintai pateikiamas 1 lentelėje³⁰.

INTRAKOMPOZICINIS intermedialumas	EKSTRAKOMPOZICINIS intermedialumas
Intermedialumas siaurąja prasme, apimantis S. P. Schero siūlytą skirstymą. Šio tipo intermedialumas apibūdinamas kaip skirtingų medijų ryšių analizavimas kūrinio viduje ir skiriamas į dvi atšakas:	Intermedialumo sąvoka plačiąja prasme, taikoma ribų peržengimui tarp skirtingų komunikacijos terpių, pasireiškiančiam kaip sąsajų tarp skirtingų kūrinių gretinimo rezultatas. Apjungiami esminiai struktūriniai skirtingų medijų elementai. Skiriamas į dvi atšakas:
1) <i>pliurimedialumas</i> – ši atšaka yra kelių medijų hibridas, mišinys, pasireiškiantis kaip skirtingų menų sintezė (S. P. Schero teorijoje tai atitiktų pirmąjį pogrupį – „muziką ir literatūrą“). Iš hibridiškumo gimsta tokios sinkretiškos formos kaip garsiniai filmai ar operos. Kūrinio idėjai perteikti pasitelkiamos medijos, veikiančios kelias žmogaus jusles. Muzikos sferoje tai būtų, pavyzdžiui, dramos ir muzikos sintezė operoje. Tokiu atveju a) operos atlikimas skiriamas prie <i>intermedialiojo susiliejimo</i> , o b) operos tekstas – prie <i>intermedialiojo kombinavimo</i> . Šiuo atveju svarbu identifikuoti ar elementai sudaro sintezę, ar gretinami lygiagrečiai, tačiau nesujungiami;	1) <i>transmedialumas</i> išreiškia skirtingų terpių kontaktus ir įvardija meno objektą, nepriklausantį vienai medijai, o tarpstantį lygiagrečiai keliose meno srityse. Transmedialumas gali būti kaip: a) neistorinė kategorija (pavyzdžiui, variacijos, atvejai kai naratyvumo konceptas pritaikomas vizualiuosiuose menuose ar muzikoje ir pan.) arba b) kaip istorinių kryptių konkrečiais periodais bendrumas (skirtingose terpėse tai pasireiškia formaliai, pavyzdžiui, impresionizmas literatūroje, dailėje, muzikoje). Taip pat ją galima taikyti vien turinio lygiu – kai bendras elementas yra konkreti tema, archetipas, išreiškiami skirtingose terpėse, medijose.
2) <i>intermedialioji referencija</i> , atvirkščiai nei pliurimedialumas, nesiekia sintezės. Esminis bruožas – į vieną mediją įkomponuojama kita, išlaikant jų skirtybes, atskirumo atpažįstamumą. Dominuoja viena medija, o kita medija iškeliama kaip numanoma idėja. Referencijos gali būti a) <i>eksplicitiškos</i> (dar vadinamos <i>intermedialiuoju tematizmu</i>) ir b) <i>implicitiškos</i> (vadinamos <i>intermedialiąja imitacija</i>). Eksplicitiška referencija galima laikyti, kai viena medija reprezentuojama	2) <i>intermedialioji transpozicija</i> – tai kita ekstrakompozicinio intermedialumo atšaka. Ja apibrėžiamas vieno kūrinio perkėlimas į kitą mediją, kai pirminė medija nebedaro įtakos galutiniam meno kūriniai. Analizuojant darbą per intermedialiosios transpozicijos prizmę svarbesnis tampa medijų lydinys, galutinis variantas, nei

³⁰ Aiškinant schemą remtasi R. Brūzgienės straipsniu ir A. Raguckaitės bakalauro baigiamuoju darbu.

<p>kitoje, pavyzdžiui, verbaliai, kai tekste atsiranda veikėjas muzikantas arba neverbaliai, kai dailės kūrinyje nutapomas rašytojas, grojantis instrumentu (pasitelkiamas metaforiškas reprezentavimas). Šis porūšis, S. P. Schero teorijoje atitiktų „muziką literatūroje“. W. Wolfas teigė, kad atvirkščias variantas, „literatūra muzikoje“, negalimas, tačiau programinė muzika paneigia tokią hipotezę. Implicitiška referencija, būdama priešinga tematizmui, vienu medijų citatas kitose naudoja subtiliau, medija pasirodo per ikoniškumą: iš vienos medijos, pavyzdžiui, muzikos, pasiskolinama forma ar komponavimo schema ir pritaikoma kitai medijai kurti, pavyzdžiui, literatūros ar dailės kūriniui.</p>	<p>pirminės ištakos. Geriausiai tai apibūdina toks medijų jungimas kaip libreto perkėlimas į operą ar literatūros kūrinio ekranizavimas.</p>
--	--

1 lentelė. *Intrakompozicinio ir ekstrakompozicinio intermedialumo aspektai pagal W. Wolfą.*

Intermedialumo teorijos teiginius praplečia multimedialumo konceptas, turintis bendrų bruožų su kai kuriais W. Wolfo pasiūlyto modelio elementais. Multimedialumo terminą pasiūlęs Nicholas Cookas³¹, jį įvardijo kaip savitą medijų kombinacijų gaminį, parodantį skirtingų medijų panašumus ir skirtumus (Raguckaitė 2005: 16) ir pateikė sistemą multimedialiems reiškiniams tirti, sudarytą iš *panašumo* ir *skirtingumo* kriterijų; N. Cooko susisteminti teiginiai pateikiami 2 lentelėje:

MUTIMEDIALUMAS	
<p>1) Kaip panašumo kriterijus iškeliamas <i>komformizmas</i>, skiriamas labiau prie hibridinio meno formų sugretinimo nei prie multimedialumo apraiškų, nes skirtingų medijų objektai yra tiesiog sustatomi greta, sudarydami bendresnio pobūdžio visumą.</p>	<p>2) Skirtingumo kriterijais nurodomos tokios priešybės kaip <i>papildomumas</i> ir <i>konkuravimas</i>.</p>
<p>Tai atitiktų W. Wolfo intermedialiąją referenciją – nėra skirtingų medijų sintezės.</p>	<p>2.1) <i>Papildomumas</i> yra tipiška multimedialumo ypatybė, nenurodanti nei medijų nesuderinamumo, nei atitikimo. Ši ypatybė pasireiškia per esmingumo (nepaisant skirtingų išraiškos priemonių skirtingos medijos darniai sąveikauja) ir per esmingumo matą (vartojama apibūdinti vidinę kūrinio struktūrą). Intermedialumo teorijoje šios savybės atitiktų implicitišką ir eksplicitišką referencijas.</p> <p>2.2) <i>Konkuravimo</i> pagrindinė savybė – tai kai skirtingos medijos varžosi dėl dominavimo, o to rezultatas – naujo tipo medija. Pagal gaunamą hibridinį produktą, konkuravimas primena pliurimedialumą, tačiau atsižvelgiant į medijų jungimo būdą, artimiau intermedialiajai transpozicijai.</p>

2 lentelė. Multimedialumo aspektai pagal N. Cooką.

³¹ Nicholas Cook. *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 2001.

N. Cooko multimedialumas supažindina su paralelia intermedialumui teorine sistema, tačiau kadangi visi elementai turi atitikmenis ar bent panašumo į W. Wolfo teoriją, šio darbo analizuojamiems kūriniais taikoma intermedialumo teorija kaip pilnesnė ir išsamesnė. Analizuojant pasirinktus kūrinius, remiantis A. Raguckaitės atliktų vokalinės muzikos analizių pavyzdžiu, bus bandoma rasti tinkamiausią intermedialumo teorijos bruožą, nagrinėjant kokių santykiu jungiamos naudojamos medijos ir kokias funkcijas jos atlieka. Išanalizavus atskirus kūrinio sudėtinius elementus apibendrinama kokių būdu jie jungiami ir taip randama kuriam intermedialumo teorijos bruožui atitinkamas būdas priskirtinas. Bus remiamasis W. Wolfo teorija kaip pakankamai detaliu įrankiu medijų sąveikos niuansams įvardinti.

Šiame darbe intermedialumo teorija naudojama dėl jos parankumo analizuojant operos žanro ir turinio pokyčius – ji padeda atskleisti medijų tarpusavio ryšius kuriant operas ir geriau suvokti hibridinių rezultatų prasmę bei klasifikavimo galimybes.

2. Šiuolaikinės operos reiškinys Lietuvoje

Lietuvoje operos pastatymus inicijuoja įvairios kultūrinės institucijos, tačiau šiuolaikinių kūrėjų darbai (sukurti nuo XX a. II p.), skaičiumi nusileidžiantys tradicinių operų pastatymams³², daugiausia rodomi Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre (LNOBT), festivalių „Naujosios operos akcija“ (NOA), „Gaida“ rėmuose. Pavieniai darbai (tokie kaip „Geros dienos!“, „Confessions“, „Cantio“) parodomi keletą kartų ar išvežami turams į svečias šalis, tačiau didžioji dauguma festivaliuose pristatytų darbų po premjerų daugiau neatlikti.

Akademinė LNOBT scena nėra pagrindinė šiuolaikinių operų pastatymų vieta. Tokios situacijos viena priežasčių būtų tai, kad ši institucija yra repertuarinė įstaiga, kurios pastatymai turėtų būti pelningi, o lankomiausios iki šių dienų išlieka tradicinės operos, nacionalinis teatro statusas įpareigoja atsižvelgti į plačios publikos poreikius, skirti dėmesio ir vaikams, ir lengvesnio žanro kūriniams (operetės). Tad šiuolaikinio ar eksperimentinio pobūdžio kūriniai, kurių sąnaudos, kaip ir tradicinių operų, yra didelės, sudaro tik menką pastatymų dalį. Tuo tarpu festivalis „Gaida“ skirtas aktualiai, šiuolaikinei muzikai ir jame be kitų akademinės muzikos žanrų buvo pristatyta ir šiuolaikinių operų. Margoje festivalio programoje jos nublanksta, tačiau vis tiek privalu konstatuoti faktą, kad šioje platformoje galimybės kompozitoriams kurti šiuolaikines operas yra.

Visai naujas festivalis, skirtas konkrečiam žanrui – kamerinei operai – 2017 m. suorganizuotas Klaipėdoje, jame pristatyti ne tik naujausi darbai, bet ir keletą metų LNOBT scenoje rodoma kamerinė opera vaikams „Zuikis puikis“, naujesnė „Traviatos“ versija. Festivalio idėja nauja ir skatinanti jaunos kompozitorius kurti bei eksperimentuoti, tačiau tai nuosaukesnė platforma kūrybai nei toliau šiame darbe aptariamas NOA festivalis.

Vos keletą, tačiau įdomių darbų yra pristatęs Baltijos kamerinis operos teatras, kuriame pristatomi kūriniai neapsiriboja operos pavadinimu, yra įvairaus žanro muzikiniai spektakliai (kaip „Sonio Bliuzas“, 2017) ar net *site-specific*³³ teatro ir operos mišrūnai (pavyzdžiui, „Eugenijus Oneginas“, 2015, – tai konkrečiai vietai – Verkių rūmams – pritaikyta opera, kurios metu veiksmas perkeliamas į skirtingas erdves).

Pradedant XX a. antrąja puse, Lietuvoje operas kūrė skirtingų kartų kompozitoriai (Julius Juzeliūnas, Bronius Kutavičius, Algirdas Martinaitis, Onutė Narbutaitė, Giedrius Kuprevičius, Audronė Žigaitytė-Nekrošienė, Antanas Jasenka, Gintaras Sodeika, Vykintas Baltakas ir kt.). Pastaruoju metu suintensyvinta operų vaikams rašymas (Sigitas Mickis, Jonas Tamulionis, Raminta Šerkšnytė). Tai skirtingą estetiką pripažįstantys kūrėjai, dauguma jų –

³² B. Baublinskienės teigimu, iki 2010 m. iš viso lietuvių kompozitorių buvo sukurtos 87 operos (operos vaikams neįskaičiuotos), pastatytos 76, iš jų 20 operų sukurtos ir parodytos festivalyje NOA“ (Baublinskienė 2015: 202).

³³ *Site-specific* teatro vaidinimai būna pritaikyti konkrečiai pasirinktai erdvei, kuri nėra teatras su įprasta scena.

aktyvūs instrumentinės muzikos kūrėjai, parašę po vos vieną operą. Remiantis Beatos Baublinskienės pastebėjimu, lietuvių kompozitorių operose „temų požiūriu nuo pat Miko Petrausko „Birutės“ (1906) vyrauja herojinės – tikros, mitinės ar pasakinės – praeities motyvai“ (Baublinskienė 2015: 202). Tai reiškia, kad vyresnės kartos kompozitoriai dažniau remiasi mitinėmis, herojinėmis temomis, net jei „įvelka“ jas į šiuolaikišką formą, skambesį (pavyzdžiu nurodytume aktualiausią 2018 m. premjerą – G. Sodeikos operą „Post Futurum“).

Vertinant jaunesnės kartos kūrėjų dėmesį operos žanrui, kurio rezultatai dažniausiai pristatomi festivalio NOA rėmuose, matyti drąsesni eksperimentai formos ir turinio požiūriu, atviresnis medijų, skirtingų meninių išraiškos formų jungimas (minėtini kompozitoriai Jonas Sakalauskas, Rūta Vitkauskaitė, Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė, Lina Lapelytė, Mykolas Natalevičius, Albertas Navickas). Jų sumanymuose operos pagrindu tampa net ne literatūriniai kūriniai, o šiuolaikinių žmonių pasakojimai (operas „Geros dienos!“, 2011), dokumentinių faktų ir komiksų jungimo produktas (opera „α“, taip pat pristatyta NOA festivalyje, 2018) ir panašūs netradiciniai libretų šaltiniai.

Matant tokias skirtingas tendencijas, kyla poreikis jas apžvelgti atskirai. Pirmame poskiryje bus aptariama, kokios operos statytos nuo maždaug 1960 iki 2018 m. LNOBT scenoje bei kituose šiuolaikinės muzikos festivaliuose, o antrame – NOA festivalio rėmuose statyti darbai.

2.1. Lietuviškų operų, sukurtų ~1960–2018 m., apžvalga

Bendra Lietuvos kompozitorių nuo XX a. II p. sukurtų operų suvestinė yra pateikiama žemiau sudarytoje lentelėje, kurios pagrindu toliau aptariama šiuolaikinės operos situacija, kontekstai, kryptys, tendencijos. Lentelėje pateikiamos operos, jų sukūrimo metai, premjeros vieta, tipas. Greta faktologinės informacijos šioje lentelėje mėginama operų pavyzdžius suskirstyti tipologiškai, tačiau pirmiausia skirstymas chronologinis. Kaip matyti, dominuojantis kūrinio įvardijimas išlieka tradicinis – opera, taip pat šalia kamerinių operų, operų vaikams, oratorijos ir misterijos, operos-muzikinės dramos, įdomesni tipai yra operasarsuela ir opera-fantasmagorija, tačiau didelių inovacijų šioje tipologijoje nėra. Tai leidžia aiškiai skirstyti kūrinius į kategorijas pagal tipus, net ir esant platesnei tipologinei aprėpčiai išvengiama maišaties.

	Metai	Kompozitorius	Pavadinimas	Vieta (kur rodyta)	Tipas
1.	1957	Julius Juzeliūnas	„Sukilėliai“		opera
2.	1968	Julius Juzeliūnas	„Žaidimas“	Vilniaus kongresų rūmai (2007)	opera
3.	1976	Bronius Kutavičius	„Kaulo senis ant geležinio kalno“		opera vaikams
4.	1980	Eduardas Balsys	„Kelionė į Tilžę“	LNOBT	opera
5.	1982	Feliksas Bajoras	„Dievo avinėlis“	Lietuvos nacionalinis dramos teatras (1991)	opera
6.	1984	Bronius Kutavičius	„Strazdas – žalias paukštis“	Kauno valstybinis dramos teatras	oratorija/ „garsų drama“
7.	1988	Audronė Žigaitytė- Nekrošienė	„Mažvydas“	Klaipėdos muzikinis teatras	opera- muzikinė drama
8.	1997	Giedrius Kuprevičius	„Prūsai“	Klaipėdos muzikinis teatras	opera
9.	1997/2005	Audronė Žigaitytė- Nekrošienė	„Praregėjimas, arba puota maro metu“	Tytuvėnų vasaros festivalis, vienuolyno kiemas	misterija
10.	1999	Giedrius Kuprevičius	„Karalienė Bona“	Kauno muzikinis teatras	opera
11.	2000	Bronius Kutavičius	„Lokys“	LNOBT	opera
12.	2002	Audronė Žigaitytė- Nekrošienė	„Žilvinas ir Eglė“	Klaipėdos muzikinis teatras	opera- muzikinė drama
13.	2003	Bronius Kutavičius	„Ugnis ir tikėjimas“	LNOBT	opera
14.	2004	Gintaras Sodeika	„Vienatvė dviese“	„Gaidos“ festivalis	kamerinė opera
15.	2004	Giedrius Kuprevičius	„Dali Gala“		opera- sarsuela
16.	2004	Vykintas Baltakas	„Cantio“	„Gaidos“ festivalis	kamerinė opera
17.	2006	Gintaras Sodeika	„Vinter“	Šv. Kotrynos bažnyčia	kamerinė opera
18.	2009	Algirdas Martinaitis	„Pasaulio dangoraižis“	Lietuvos Rusų dramos teatras	opera
19.	2010	Audronė Žigaitytė- Nekrošienė	„Frank’Einsteinas – XXI amžius“	Klaipėdos muzikinis teatras	opera- fantasmago rija
20.	2010	Jonas Tamulionis	„Bruknelė“	LNOBT	opera vaikams
21.	2012	Onutė Narbutaitė	„Kornetas“	LNOBT	opera
22.	2015	Antanas Jasenka	„Dryžuota opera“	Kauno valstybinis muzikinis teatras	opera vaikams
23.	2015	Sigitas Mickis	„Zuikis puikis“	LNOBT	opera vaikams
24.	2017	Raminta Šerkšnytė	„Penki Merės stebuklai“	LNOBT	opera vaikams
25.	2017	Rita Mačiliūnaitė- Dočkovienė	„Į švyturį“ ³⁴	Klaipėdos muzikinis teatras	opera
26.	2018	Gintaras Sodeika	„Post futurum“	LNOBT	opera

3 lentelė. ~1960–2018 m. sukurtų lietuviškų operų suvestinė

³⁴ Opera 2018 m. pristatyta ir NOA festivalio programoje, tačiau nebuvo jam užsakyta. Jos premjera įvyko Klaipėdos muzikiniame teatre maždaug pusę metų iki parodymo festivalyje. Tokių darbų NOA programoje yra ir daugiau.

Kaip matyti, keli lentelėje pateikti kompozitoriai – G. Kuprevičius, B. Kutavičius, V. Bartulis, A. Žigaitytė-Nekrošienė – kaip operų kūrėjai reiškiasi gana aktyviai per visą aptariamą laikotarpį, Gintarą Sodeiką galima išskirti kaip pastoviai kuriantį muziką teatrui. Kitų autorių kūryboje šalia kitų kompozicijų matyti po vieną operą.

Reikėtų atkreipti dėmesį į operos premjeros/pastatymo rodymo vietą, nes tai paliudija šiuolaikinės operos vieną iš tendencijų – siekį išsivaduoti iš tradicinės operos teatro scenos, šio žanro kūrinių perkelti į netradicines erdves. Vis dėlto, Lietuvoje dauguma operų buvo pristatytos akademinėje erdvėje – operos ir baleto, dramos ar muzikiniuose teatruose. Greta šių tradicinių vietų matyti ir festivalių platformos (pavyzdžiui, A. Žigaitytės-Nekrošienės „Praregėjimas, arba puota maro metu“ Tytuvėnų vasaros festivalyje, V. Baltako „Cantio“ bei G. Sodeikos „Vinter“ ir „Vienatvė dviese“ festivalyje „Gaida“). Tai, kad teatrai priima šiuolaikinių kompozitorių operas į repertuarą reiškia, kad pasitikima jų populiarumu bei gebėjimu pritraukti publiką į sales. Ne visi bandymai sėkmingi, o rodymai ilgalaikiai (kaip O. Narbutaitės „Korneto“ atveju, opera išbuvo repertuare apie porą metų, o dabar rodoma vos 1–2 kartus per sezoną), tačiau yra kūrinių, iki šiol išsilaikiusių repertuare (A. Jasenos „Dryžuota opera“ ir G. Sodeikos „Vinter“ bei „Vienatvė dviese“). Tai skatina repertuarinius teatrus palankiau ir su didesniu pasitikėjimu žvelgti į bendradarbiavimo su šiuolaikinių operų kūrėjais galimybes. Postūmiai šia linkme jau pastebimi operų „Į švyturį“ ar „Post futurum“ atvejais, taip pat repertuarinius pokyčius LNOBT scenoje žada naujasis teatro direktorius Jonas Sakalauskas, operos kūrėjo kelią pradėjęs ir NOA festivalio platformoje.

2.2. NOA – šiuolaikinės operos raiškos terpė

Pasauliniame kontekste, tęsiant Richardo Wagnerio sumanymą įkurti Bairoito festivalį, ši tradicija vis sparčiau šaknijosi operos žanro srityje. Šiandien pasaulyje organizuojama itin daug tradicinei operai skirtų festivalių, tačiau šiuolaikinės operos renginiai nėra gausūs, nors būtent festivalio modelis yra viena tinkamiausių ir svarbiausių terpių šiuolaikinei operai atsirasti ir skleistis, nes tradiciniuose operos teatruose šiuolaikinei operai įsitvirtinti ir išsilaikyti sunku. Festivaliai dažnai rengiami įvairiose netradicinėse kultūrinėse, urbanistinėse erdvėse, kartais net ne meninės paskirties erdvėse (pvz., loftai, angarai, meninei veiklai pritaikyti dokai).

Lietuvoje 2008 m. pradėtas rengti festivalis „Naujosios operos akcija“ (NOA), kuris bėgant metams, įgaunant patirties ir mokantis iš klaidų bręsta ir kaskart grįžta su įvairesne, tarptautiškesne programa, siūlydamas žiūrovams naujų iššūkių bei potyrių. Tuo jis

nenusileidžia panašioms kitų šalių festivaliams, todėl verta iširti šį lietuvišką reiškinį, atidžiau peržvelgti jo veiklos gaires bei tendencijas.

Konkrečiai į šiuolaikinę operą fokusuotų renginių pasaulyje nėra daug. Tačiau reikia pastebėti, kad dėl šiuolaikinės operos specifikos (operos kūriniai dažnai perima ir kitiems menams būdingus bruožus, turi performanso, instaliacijos ar kitų elementų) naujosios operos gana dažnai įtraukiamos į platesnes programas aprėpiančius šiuolaikinės muzikos bei teatro festivalius. Tai dar viena platforma eksperimentiniams, šiuolaikiškiems darbams (antai, Lietuvoje festivaliai „Gaida“ ir „Naujasis Baltijos šokis“ savo programose yra ne kartą pristatę lietuvių kūrėjų operas, performansus). Vis dėlto tokiuose festivaliuose nėra tradicijos kasmet pristatyti naujus operinius darbus ar tam paskirti fiksuotą programos dalį. Pastebima tendencija, kad dažniau naujos operos figūruoja kaip priedas prie pagrindinės programos (dėl to yra sunkiau atsekti ir operatyviai fiksuoti naujausių operų situaciją).

„Naujosios operos akcija“ (NOA) – vienintelis šiuolaikinės operos festivalis, nuo 2008 m. organizuojamas Lietuvoje³⁵. Festivalyje nuolatos inicijuojamos naujos operos, kurias rašo

³⁵ Pradėjus rengti festivalį pirmaisiais metais apie tęstinį projektą nebuvo galvojama, bet dar dirbant prie pirmųjų operų pastatymų kilo mintis tokį festivalį organizuoti kasmet. Idėjos autorius ir pradininkas buvo kompozitorius ir operos solistas Jonas Sakalauskas, pirmuosius ketverius metus jo pavardė randama šalia daugelio operų kūrybinių grupių sudėčių. Kaip kompozitorius Jonas Sakalauskas minimas prie penkių operų: „Gervė ir Gandras“, „Svingas“, „Izadora“, „Džokeris“, „Sniegas“; kaip atlikėjas pasirodė taip pat penkiose operose: „Gervė ir Gandras“, „Dviskaita“, „Bildungas“, „Džokeris“, „Pokylys“. Iš šešių pirmaisiais metais pristatytų operų jis vaidino trijose ir dar dvi režisavo. Įsibėgėjant pirmam festivaliui, prie kūrybinės komandos prisijungė Ana Ablamonova, kuri perėmė festivalio organizavimą, J. Sakalauskas paskutiniuose festivaliuose (2012, 2015 ir 2018) nebedalyvavo.

Nuo 2008 m. penkerius metus iš eilės organizuojant festivalį buvo pastebėta, kad stengiantis kasmet parodyti naujas operas ir užpildyti festivalio programą, pristatomi darbai ne visada būna pilnai baigti. Todėl pastaraisiais metais festivalyje orientuojamasi į kokybę, daugiau laiko skiriama festivalyje vertų pristatyti šiuolaikinių operų paieškoms, nuolatos stebimos tarptautinių konkursų ir laimėtojų tendencijos, lietuvių kompozitoriai gauna daugiau laiko kūrybai. Po 2012 m. buvo padaryta dviejų metų pertrauka ir naujas festivalis pristatytas tik 2015 m. Beje, 2015 m. festivalis pristatė jau ne vien lietuvių autorių kūrinius, o ir svečių iš Australijos. Ankstesniuose festivaliuose tarptautiskumas įpintas į trumpametražių operų filmų programą ar kitus festivalio rėmuose organizuotus renginius. Dar po trijų metų pertraukos, 2018 m. pristatytas dešimtmetį žymintis šeštasis festivalis. Jame rodyti naujausi pastarųjų metų kūriniai ir vasaros rezidencijose užsimezgę projektai.

Kai kurios operos buvo pakartotos keliuose festivaliuose (pavyzdžiui, Rūtos Vitkauskaitės opera „Skylė“ pristatyta 2009 m., 2015 m. parodytas antrasis pastatymas; 2012 m. parodyta Ritos Mačiliūnaitės nanoopera „Grožis sustabdantis laiką arba *dresscode*: opera“ antrą kartą pristatyta 2015 m. sutrumpintu pavadinimu „*Dresscode*: as: opera“). NOA festivalį organizuojanti kompanija „Operomanija“ sėkmingus darbus pristato ir svetur, pavyzdžiui, opera „Geros dienos!“ pelnė tarptautinį pripažinimą ir parodyta didžiausiuose operos festivaliuose visame pasaulyje:

Ši opera buvo pristatyta Šanchajaus tarptautiniame šiuolaikinio teatro festivalyje „Act“, šiuolaikinio muzikos teatro ir naujosios operos festivalyje „Prototype“ Niujorke, teatro festivalyje „Aukšinė kaukė“ Maskvoje, Baltijos teatro festivalyje Rygoje, Bazelio teatro festivalyje, įvairiuose festivaliuose Prancūzijoje – „Automne en Normandie“ Havre, „Next“ Lilyje, „Exit“ Kretėjuje, „Passages“ Mece, „Horizon“ Miulūze, „Théâtre en Mai“ Dižone, „Sonik“ Kempere, bei Vokietijoje: „FastForward“ Braunšveige ir „Europoly“ Miunchene. 2013 m. Tarptautinis teatro institutas (ITI) operą „Geros dienos!“ atrinko į konkurso „Music Theatre NOW“ finalą (Scenos menų bienalė, Jončiopingas, Švedija) – spektaklis įvertintas „GlobeTeana-Theatre Observation“ prizų. 2014 m. opera „Geros dienos!“ apdovanota Auksiniu scenos kryžiumi kaip geriausias 2013 m. lietuvių autorių pastatymas; pelnė du Baltijos teatro festivalio prizus (Ryga, Latvija); įvertinta pagrindiniu „FastForward“ festivalio Braunšveige (Vokietija) prizų; opera transliuota BBC Radio 3 ir Lietuvos nacionalinio radijo eteryje (informacija pagal „Sirenos’16: opera Geros dienos!“: <http://www.menuspaustuve.lt/lt/renginiai/11513-festivalis-sirenos-geros-dienos>, [žiūrėta 2016-12-22]).

jauni lietuvių kompozitoriai, tad apžvegiant NOA pastatymus, pastebėtina, kad kiekvienais metais šis renginys orientuojasi į naujos koncepcijos pristatymą:

- 1) trumpametražės operos reiškiny (I, II festivaliai, 2008, 2009),
- 2) suteiktas „šiuolaikinės operos“ pavadinimas (III, IV festivaliai, 2010,2011),
- 3) nanoopera (2012),
- 4) mėginimas ištrūkti iš apibrėžimų (2015),
- 5) laisvė nuo temų, terminų ir formatų nuorodų (2018).

NOA yra prodiuserinės kompanijos „Operomanija“ dalis, kuriai priklauso ir vasaros rezidencijos. Natūraliai išsivysčiusi šių dviejų kompanijos dalių sinergija įrodo, kad suteikus kūrėjams bendradarbiavimo ir laisvos idėjų tėkmės (kaip priešingybės užsakomajai kūrybai) sąlygas gimsta įdomūs, inovatyvūs, eksperimentiniai ir galiausiai – produktyvūs darbai. Nors festivalio istorijoje būta įvairaus bendradarbiavimo formų pavyzdžių, palankesnių ar net kūrėjų „radioaktyviomis“ pavadintų aplinkybių, tačiau vasaros rezidencijų ir festivalio tandemas įtikina produktyvumu ir kokybe.

2.2.1. NOA operų projektai kaip kolektyvinės kūrybos raiška

Reikšmingas dėmuo, būdingas NOA rémuose inicijuojamiems šiuolaikinės operos projektams – tai kolektyvinės kūrybos raiška kaip tam tikra kūrybinio darbo forma, išsivysčiusi iš poreikio, tačiau išlikusi svarbia iki šiol.

Europoje kolektyvinė kūryba pradėjo reikštis teatre 6-7 deš. *The Living Theatre* (vadovai Julian Beck ir Judith Malina) ir *The Performance Group* (vadovas Richardas Schechneris) laikomos pirmosiomis teatro trupėmis, naudojusiomis tokią kūrybos techniką savo spektakliams. Kolektyvinės kūrybos³⁶ pagrindu laikomas lygiavertis aktorių bendradarbiavimas kuriant spektaklį. Skirtinguose kūrybos etapuose režisierius gali išlikti tas pats arba gali keistis, kai neapibrėžta, kuris iš komandos yra režisierius. Svarbiausias principas – visų narių lygiavertiškumas, vienodos teisės į galutinį kūrinį. Kolektyvinės kūrybos poreikis atsirado vengiant režisieriaus diktato ir siekiant išnaudoti visų trupės narių kūrybiškumą.

³⁶ Anglų kalboje sutinkami terminai *devised theatre* arba *collective creation*. Lietuvių kalboje šie terminai nėra atskirti. *Kolektyvinės kūrybos* terminas nėra iki galo tikslus ar pats tinkamiausias, tačiau kito termino šiam reiškiniui pavadinti lietuvių kalba kol kas nėra.

Pasaulyje šis kūrybos principas pradėtas propaguoti šiaurės Amerikoje jau minėtų trupių, vėliau išpopuliarėjo Europoje bei Kanadoje³⁷. Lietuvoje kolektyvinė kūryba nėra plačiai taikoma. Tačiau festivalyje NOA įgyvendinti visi projektai tam tikra prasme iliustruoja vienokį ar kitokį kolektyvinės kūrybos lygmenį³⁸.

Vienas iš kolektyvinę kūrybą ir dokumentinę dramą jungiančių režisierių – Vidas Bareikis. Paminėta dokumentinė drama, nes kolektyvinė kūryba šio režisieriaus darbuose taikoma repeticijose ir improvizacijose, tačiau drama surenkama iš dokumentų, liudijimų, o nėra sukurta bendradarbiaujant su aktoriais³⁹. Šis režisierius su kompozitore Rūta Vitkauskaite ir vaidybos kurso studentais NOA festivaliui 2015 m. sukūrė muzikos, teatro ir vaizdo spektaklį „Įstabusis ir graudusis PLANAS B“. Anot prisiminimais apie šį pastatymą ir bendrą kūrybinį darbą pasidalijusios kompozitorės⁴⁰, kolektyviškumo kūryboje buvo, bet tik iki tam tikros ribos: repeticijose buvo galima siūlyti idėjas, improvizuoti, bet galutinį sprendimą visada priimdavo tik režisierius. Iš tokių pavyzdžių galima daryti išvadą, kad kolektyvinės kūrybos užuomazgų Lietuvoje yra, tačiau šis principas taikomas tik daliai kūrybinio darbo ar jo etapui; skirtingi kūrybos etapai įgyvendinami skirtingais, kūrėjams patogesniais būdais ir kolektyvinė kūryba reiškiasi kaip susitarimo tarp kūrėjų rezultatas.

2.2.2. Festivalio veiklos tyrimas kitų šiuolaikinių festivalių kontekste

NOA festivalis yra vienas iš vos kelių festivalių, fokusuojamų konkrečiai į šiuolaikinės operos kūrėjus ir žiūrovus. Be lietuviškojo, Vakarų pasaulyje tokių festivalių yra dar keturi. Visų jų bendri bruožai – operos žanro tradicijų bei rėmų laužymas bei dėmesys jauniems kūrėjams – suteikiama scena jų pirmiesiems ar eksperimentiniams darbams kurti, taip pat, festivalio metu pasirodymams pritaikomos miesto erdvės, kuriose kultūrinė veikla įprastai nevykdoma, pavyzdžiui, tokios viešosios vietos kaip prekybos centrai, globos namai ar parkai.

Vienas iš Europoje vykstančių kasmetinių festivalių, padedantis prisistatyti jauniems bei pristatantis gerai žinomų kūrėjų darbus, yra Didžiojoje Britanijoje rengiamas

³⁷ Būtent pastarojoje šalyje kolektyvinės kūrybos technika įsitvirtino ir šiandien ten galima rasti trupių, dirbančių šiuo principu; taip pat tai įtvirtinta ir mokoma universitetinių studijų programose, kaip taikyti tokį kūrybos modelį. Kanadoje kolektyvinė kūryba pripažįstama ir reglamentuojama teisiškai, oficialiai galiojančiais dokumentais įteisinama visų bendradarbiaujančių asmenų teisė į galutinį kūrinį ir į savo pelno dalį.

³⁸ Festivalis NOA, prasidėjo kaip studentų bendras kūrybinis darbas/projektas, išlaikydamas kolektyvinės kūrybos bei „visi daro viską“, kaip dažnai sako kūrėjai, paklausti apie vieno ar kito dalyvio indėlį, principą.

³⁹ Kaip išimtį šiai taisyklei būtų galima paminėti 2016 m. su antro kurso studentais aktoriais kurtą spektaklį „Pasirinkimas“. Pjesė šiam spektakliui sukurta vasaros stovyklos sodyboje metu, vėliau užrašyta teatrui tinkama forma dramaturgo Mindaugo Nastaravičiaus.

⁴⁰ Iš autorės pokalbio su kompozitore, 2016-12-03.

festivalis „**Tête à Tête**“⁴¹. Festivalis skelbiasi programoje pristatantis naujus darbus ir jau žinomus kūrinius bei siekiantis parodyti ne tik operą, kokia ji jau yra, bet ir kokia ji gali tapti. Pastarasis lūkestis krenta ant jaunųjų kūrėjų pečių, kurių idėjų pristatymo ir jau baigtų darbų festivalio rengėjai laukia kasmet.

Šis festivalis iš kitų išsiskiria dviem bruožais: žanrų įvairove (nuo muzikinių gatvės performansų, linijinių šokių ir trumpų operų kūrimo sujungimo, pavadinto „greitaisiais pasimatymais“ iki didelių operinių darbų) ir plačia prieinamumo galimybe, nes viešai skelbia sukauptą visų rodytų, pristatytų darbų archyvą (kiti festivaliai netalpina tinklalapiuose pilnų pasirodymų vaizdo įrašų, tik trumpus reklaminius klipus).

Panašumai su kitais festivaliais pasireiškia per erdvių ir vietų pasirodymams pasirinkimą, kuris geografiškai išplinta mieste, pasitelkiant ir viešas vietas. Edukacinis bei naujų, eksperimentinių idėjų generavimo aspektas (pasireiškiantis atvirumu jauniems, pradedantiems kompozitoriams ir kūrybinių dirbtuvių gausa) šiam, kaip ir kitiems festivaliams labai svarbūs. Iš kitų „Tête à Tête“ išsiskira platumu ir įvairove: priimamų kompozitorių bei kūrėjų skaičiumi, kūrinių pasiūla įvairaus kultūrinio išprusimo publikai, renginių kiekiu vienu metu programoje⁴².

Nyderlanduose organizuojamas dešimt dienų trunkantis festivalis „**Operadagen Rotterdam**“ deklaruoja savo renginiuose tyrinėjantis naujas žanro formas, priešinas šiuolaikinę operą ir muzikinį teatrą⁴³. Festivalyje 2016 m. buvo pristatyti šeši nauji muzikinio teatro ir operos pastatymai. Vienas jų – kūrinys „Baklažanas“ (*Aubergine*, 2016), prodiusuotas kompanijos „Muziek Theater Transparant“, – tai bandymas sujungti muziką, kultūrų maišymosi dėl migracijos temą ir kulinariją. Tokius, atrodo, nesuderinamus dalykus bandoma supinti į vientisą pasakojimą. Kitas festivalyje pristatytas darbas, siekiantis atskleisti skirtingų dalykų giluminius ryšius – „Kranto linija“ (*Shorelines*, 2016), kuriame derinamas kamerinio styginių kvarteto atlikimas su techno, klubine muzika ir vizualiniais intarpais. Šiam darbui buvo pasitelktas jaunas kompozitorius Oliveris Coatesas, dažniau kuriantis muziką

⁴¹ Festivalį nuo 2007 m. organizuoja operos kompanija „Tête à Tête“ (beje, šios kompanijos pagrindinis šūkis „čia prasideda operos revoliucija“), 2017 m. minimos dešimtosios metinės. Festivalis trunka apie tris savaites ir per jas įvyksta apie pusšimtį pasirodymų; „Tête à Tête“ savo šalyje ir užsienyje yra parengusi daugiau kaip 70 sceninių kūrinių pastatymų, kurių autoriai – daugiau kaip 50 skirtingų kompozitorių. Taip pat įdomus tai, kad ši operos kompanija siūlo programą „Opera kūdikiams“, kuri skirta kūdikiams nuo šešių iki aštuoniolikos mėnesių amžiaus.

⁴² Palyginimui galima paimti 2017 m. pasirodymų skaičių, kuris „Tête à Tête“ festivalyje buvo apie 35, kai tuo tarpu „Prototype“ festivalyje – 7 pasirodymai ir 9 papildomi renginiai.

⁴³ Festivalis „OperadagenRotterdam“ pradėtas rengti 2005 m. ir kasmet į Roterdamą sutraukia šiuolaikinės operos ir muzikos teatro mėgėjus gegužės mėnesį. 2015 m. festivalis laimėjo Tarptautinį operos apdovanojimą. Roterdamo miestas neturi savo operos teatro, todėl operų pastatymams pasitelkiamos kitos mieste esančios kultūrinės erdvės.

filmams⁴⁴. 2018 m., kaip ir kasmet, pristatyti šeši nauji įvairiausio žanro darbai, nuo multimedijos ir garso kosminės odisėjos „Žemės naras“ (*Earth Diver*, 2018, Wouter Van Looy) iki viduramžiško orkestro ir Lotynų Amerikos choro sujungimo kūrinyje „Carmina Latina“ (2018, bendras „Cappella Mediterranea“, Namuro kamerinio choro bei Leonardo García'os Alarcóno darbas).

Minėtina, kad festivalyje Roterdame buvo parodyta ir lietuviškų operų. Tai buvo opera „Geros dienos!“ ir jauno režisieriaus Žilvino Vingelio spektaklis „Lila: slaptas demiurgo žaidimas“ (2017), kuriame pagrindinį vaidmenį atlieka aktorių valdoma lėlė, o greta lėlių teatro pasitelkiami šokio, šešėlių teatro ir operos elementai⁴⁵.

Niujorke minėtinas jau šešis kartus surengtas šiuolaikinės operos festivalis „**Prototype**“, vykstantis kasmet sausio mėnesį. Apie jį spaudoje teigiama, kad tai festivalis, „išsprogdinęs kamerinės operos ribas ir apibrėžimus“⁴⁶. 2014 m. šiame festivalyje Niujorko publikai buvo pristatytas Linos Lapelytės darbas „Geros dienos!“, apie kurį Jonas Mekas savo video dienoraštyje atsiliepė kaip apie naujovišką ir jaudinantį kūrinį⁴⁷.

„Prototype“ festivalis laikosi tradicijos šalia premjerų rengti kūrinių aptarimus ir diskusijas įvairiomis, ne tik muzikinėmis, temomis. Tokia visuomenės edukavimo forma ir laisvo pasisakymo atmosfera padeda integruoti šiuolaikinę operą į bendrą kultūrinį lauką ir pritraukti platesnę auditoriją. NOA festivalio metu taip pat vykdomos įvairios dirbtuvės, jaunųjų kritikų recenzijų konkursai bei diskusijos.

Dar vienas europinis pavyzdys – Čekijoje vykstantis festivalis „**NODO**“ (Naujosios operos dienos Ostravoje). Jame pristatomos naujausios čekų jaunų kūrėjų ir pasaulinės šiuolaikinės operos premjeros – tuo šis festivalis primena NOA ir vasaros rezidencijų tandemą, kai rezidencijose išvystytos idėjos perkeliamos į festivalį. „NODO“ jau pirmaisiais metais (2012) pristatė pasaulinio garso kompozitorių kūrinių, kaip Johno Cage'o „Europera 5“ (1991) ar Salvatore Sciarrino „Begaliniai juodas“ (*Infinito Nero*, 1998). Iš čekų kompozitorių kone kasmet kūrinius pristato ar jiems diriguoja Niujorke gyvenantis Petras Kotikas.

Peržvelgus pasaulyje rengiamų šiuolaikinės operos festivalių pavyzdžius galima pastebėti keletą bendrumų: jų programose atsispindi temų ir žanrų įvairovė (net jei kūrinio pagrindu pasirenkamas Antikinis ar Biblinis tekstas, jų pagrindu sukuriamas šiuolaikiškas

⁴⁴ Informacija iš festivalio tinklalapio <https://www.operadagenrotterdam.nl/en/programme> [žiūrėta: 2017.01.03].

⁴⁵ Daugiau apie spektaklį Vilniaus lėlės teatro tinklalapyje <http://www.teatrasle.lt/Spektaklis/sarasas/suaugusiems/LILA> [žiūrėta: 2018.03.13].

⁴⁶ Citata iš *The New York Times* puslapio: de Fonseca-Wollheim, Corina. Prototype Festival Shows Off Contemporary Chamber Operas. In: *The New York Times*, 2015–12–30 http://www.nytimes.com/2016/01/03/arts/music/prototype-festival-shows-off-contemporary-chamber-operas.html?_r=2 [žiūrėta: 2017.01.03].

⁴⁷ Prieiga per internetą <https://www.youtube.com/watch?v=-NPLKknQcs> [žiūrėta: 2018.03.13].

darbas, randama nauja interpretacija ar kitas žiūros į išsikeltą problemą kampas, pateikimo forma), deklaruojamas dėmesys jauniems kūrėjams, netradicinių miesto erdvių pritaikymas pasirodymams.

2.2.3. NOA operų tipologijos aspektai

NOA festivalis nuo pat pradžių pasižymėjo orientavimusi į kamerines, mažo formato operas, kasmet siūlantis vis kitokių darbų įvairovę. 2008, 2009 m. festivaliai buvo skirti trumpametražėms operoms; 2010 m. įvardijamas tiesiog kaip šiuolaikinės operos festivalis; 2011 m. orientuotasi į kameriškumą, paprastumą; penktasis festivalis, 2012 m., buvo skirtas minimalistinėms nanooperoms; po dviejų metų pertraukos, 2015 m., pasirodęs šeštasis festivalis siūlė pažvelgti iš praeities į ateitį ir apjungti skirtingus menus ir pojūčius; septintasis, paženklinęs festivalio dešimtmetį deklaravo apibrėžimų ir rėmų atsisakymą.

Šiame poskyryje siekiama tipologiškai sugrupuoti festivalyje NOA per dešimt metų pristatytus projektus – įvairius šiuolaikinės operos pavidalus, kurie, viena vertus, kūrybiški ir įvairūs, kita vertus, sunkiai pasiduodantys klasifikacijai ir sisteminimui. Skirtingiems menams ir net mokslams jungiantis gaunami įdomūs kūrybiniai projektai, kuriuos patys kūrėjai priskiria savo sugalvotiems tipams. Anot R. Mačliūnaitės-Dočkuvienės⁴⁸, kompozitoriai sugalvoja apibūdinimus, konkrečiau nusakančius žiūrovams ko tikėtis iš kūrinio, nes, pavyzdžiui, *animacinė opera ar monospektaklių-operų diptikas* pasako daugiau nei tiesiog *opera ar spektaklis*. Dažnu atveju naujas darbas turi savitą tipą, todėl tipologijos klausimas išlieka probleminiu.

NOA festivalyje rodytų kūrinių apibendrinti tipologiniai duomenys pateikiami žemiau sudarytoje 4 lentelėje. Lentelėje išskirtos trys kūrinių kategorijos: operos (kurias lengviausia klasifikuoti), kiti operos įvardijimai (pavyzdžiui, nanooperos skiriasi nuo operų savo trukme, apimtimi, bet vis dar artima įprasto masto šiuolaikinėms operoms; animacinės operos tipas priskiriamas prie kitų dėl siauresnės funkcijos ir orientavimosi į specifinę publikos dalį) ir kitų tipų kūriniai – pernelyg skirtingo tipo kūriniai, kad juos būtų galima priskirti operos sričiai. Šios kategorijos darbai pasižymi glaudžiomis sąsajomis su kitais menais ar aprėpia konkrečią specifinę sritį:

⁴⁸ Iš autorės pokalbio su kompozitore.

	Tipas	Pavadinimas	Data	Kompozitorius	
Operos					
<i>tradicinis žanro įvardijimas (įskaitant žanrus – kamerinė opera ir vaikams)</i>					
1.	opera	„Džiujeta ir Džiuljeta“	2008	Rūta Vitkauskaitė	
2.	opera	„Skylė“	2009	Rūta Vitkauskaitė	
3.	opera	„Id“	2011	Rūta Vitkauskaitė	
4.	opera	„Bildungas“	2008	Mykolas Natalevičius	
5.	opera	„Babelis“	2009	Mykolas Natalevičius	
6.	opera	„Galinė linija“	2011	Mykolas Natalevičius	
7.	opera	„Sesuo“	2008	Albertas Navickas	
8.	opera	„Kitos trys seserys“	2010	Albertas Navickas	
9.	opera	„Svingas“	2008	Jonas Sakalauskas	
10.	opera	„Nebūti ar nebūti“	2009	Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė	
11.	opera	„Nr. Liepa“	2011	Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė	
12.	opera	„Sapfo“	2009	Margarita Chodūnaitė	
13.	opera	„Julius“	2010	CharlesHalka	
14.	opera	„Pokylis“	2010	Sigitas Mickis	
15.	opera	„Geros dienos!“	2011	Lina Lapelytė	
16.	opera	„Į švyturį“	2017	Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė	
17.	opera	„Saulė ir jūra“	2018	Lina Lapelytė	
<i>kiti operos įvardijimai</i>					
18.	<i>kamerinė</i> opera	„Ū“	2018	Albertas Navickas, GoraParasit	
19.	opera <i>vaikams</i>	„Mamulė Mū“	2009	Sigitas Mickis	
20.	<i>duo</i> opera	„Dviskaita“	2008	Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė	
21.	<i>šokio</i> opera	„NO AI DI“	2010	Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė	
22.	<i>mini</i> opera- <i>etiudas</i>	„Gervė ir Gandras“	2008	Jonas Sakalauskas	
23.	<i>monospektaklis</i> -opera	„Izadora“	2 operų	2008	Jonas Sakalauskas
24.	<i>monospektaklis</i> -opera	„Džokeris“	diptikas	2010	Jonas Sakalauskas
25.	<i>haiku</i> opera	„Sniegas“	2011	Jonas Sakalauskas	
26.	<i>animacinė</i> opera	„Kliudžiau“	2010	Rūta Vitkauskaitė	
27.	<i>nano</i> opera	„Grožis sustabdantis laiką arba <i>dresscode</i> : opera“	2012	Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė	
28.	<i>nano</i> opera	„Šunsnukis ir beprotėlė“	2012	Linas Paulauskis	
29.	<i>nano</i> opera	„Peer Gynt“	2012	Antanas Jasenka	
30.	<i>nano</i> opera	„Apie ugnį ir bėgantį žmogų“	2012	Rūta Vitkauskaitė	
31.	<i>nano</i> opera	„Optinė apgaulė“	2012	Leonardas Pilkauskas	
32.	<i>erdvinė</i> opera tamsoje	„Confessions“	2015	Rūta Vitkauskaitė, Jens Hedman, Åsa Nordgren	
33.	opera- <i>meno instaliacija</i>	„Honey Moon“	2018	Gailė Gričiūtė	
Kitų tipų pastatymai					
34.	muzikos, teatro ir vaizdo spektaklis	„Įstabusis ir graudusis PLANAS B“	2015	Rūta Vitkauskaitė	
35.	garso vaidinimas	„Audiokaukas“	2015	Arturas Bumšteinas	
36.	audiovizualinis projektas pagal video žaidimų muziką	„Consolium 3000“	2015	Mykolas Natalevičius, Tadas Dailyda	
37.	garso instaliacija-performansas	„Olympian Machine“	2018	Arturas Bumšteinas	
38.	barokinio teatro triukšmo mašinų performansas	„Blogi orai“	2018	Arturas Bumšteinas ir Co	

4 lentelė. NOA festivalyje pristatyti kūriniai, suskirstyti pagal žanrą.

Nanoopera – tradicinės operos versija

Festivalio kontekste gana ryškūs ir išskirtiniai buvo 2012 m. Rengiant penktąjį festivalį, pristatytas gana originalus NOA sprendimas – nanoopera⁴⁹. Šis operos formatas atsirado netikėtai net patiems kūrėjams: jį iššaukė nepalankios išorinės priežastys – menka finansinė parama: „Operomanijai“, kaip ir kasmet, kreipusis paramos į valstybinius fondus savo projektams, 2012 m. gavo kur kas mažesnę finansavimą nei buvo prašyta. Tai sukėlė kūrybinį pyktį ir maištą, iš kurio gimė ir viešai paskelbtas „Nanooperos manifestas“. Manifeste ironiškai ir su įkarščiu kalbama apie numatomas pertvarkas operos žanrui, piktinamasi, kad laikant operą nacionalinės kultūros atributu ir prioritetu, ja nėra deramai rūpinamasi, o tokiomis sąlygomis kurti didelio masto operas, kaip įprasta, nėra galimybių, todėl operos žanras sumažintas iki nanooperų. Taip pat užsimota pastaruoju metu pasaulyje susilaukusias daug dėmesio „giga“ ir „mikro“ operas keisti į „tera“ ir „nano“. Kaip didelio masto šio žanro pavyzdys pasitelkiamas Karlheinzio Stockhauseno kūrinys „Šviesa“ (*Licht*), trukęs savaitę, ir siekiama kurti kardinaliai priešingą operos versiją. Tokią operą, kuri truktu tol: „kol išvirs žalias kiaušinis.“ Šioje vietoje kaip pavyzdys paminimas Peteris Reynoldsas ir jo kūrinys „Laiko smiltys“ (*Sands of Time*).

Nepakankamas festivalio biudžetas labai apribojo pastatymo galimybes, bet buvo rastas kūrybiškas sprendimas ir siekta įrodyti, kad sugebama gyvuoti „radioaktyviomis nanobiudžeto sąlygomis“⁵⁰, o tai, menine prasme, įnešė į žanrą įvairovės. Tokiu būdu į operą šiame festivalyje buvo pažvelgta kaip į šiuolaikinio pasaulio, kuriame garbinamas greičio kultas, atspindį. Šiuolaikinis žmogus nebenori sėdėti operoje po tris ir daugiau valandų (jei vidutiniam statistiniam žiūrovui kyla klausimas ką veikti vakare, kažin ar apsilankymas operoje patektų į pirmąjį pasirinkimų penketuką). Greičio aspektas paveikė ir festivalyje pristatytų operų trukmę – kūriniai buvo koncentruoti ir trumpi⁵¹. Vis dėlto, nors ir tikėtasi, kad trumpo metro operos pareikalaus mažiau laiko, energijos ir sąnaudų, tačiau rezultatas buvo atvirksčias, nes operos žanras išliko kaip pagrindas – forma, siužetinė linija, sceninis veiksmas, – visa tai buvo įgyvendinama tik per trumpesnę laiką.

Festivalyje parodytos nanooperos išsiskiria itin koncentruotu turiniu – tai, kas tradicinėje operoje vyksta per tris valandas, šiuose kūrinuose buvo sutalpinta į tris minutes. Tai itin taikliai iliustruoja **Ritos Mačiliūnaitės-Dočkuvienės nanoopera „Grožis**

⁴⁹ Nanooperų apibūdinimas siejama su nano – mikroskopinės dalelės sąvoka.

⁵⁰ Frazė iš „Nanooperos manifesto“.

⁵¹ 2012 m. festivalis vietoje įprastos dviejų–trijų dienų trukmės vyko tik vieną dieną, per kurią spėta parodyti penkias nanooperas, taip pat veikė audiovizualinė instaliacija „Elektrinės šviesos evoliucija“, buvo parodyti trumpametražiai muzikiniai filmai „Operos kino šortai“.

sustabdantis laiką arba *dresscode: opera*⁵². Opera skirta dviem solistams (tenorui ir baritonui), klarnetininkui ir fonogramai, tačiau nepaisant to, sukuriamas skaitlingo ansamblio įspūdis⁵³, kompozitorės teigimu, balsas įrašė gali būti traktuojamas kaip perkusinis instrumentas, tačiau kartu jis yra ir pasakotojas. Nano estetikai atliepia ir kuklaus garsaeilio naudojimas: daugiausiai garsų yra gyvai grojančio klarneto partijoje, o solistų partijose: tenoro – šeši garsai, baritono – septyni; kiekvienoje partijoje panaudota ir netoninių garsų.

Nepaisant itin trumpos trukmės (3 minutės), šioje nanooperoje galima įvardyti akivaizdžias sąsajas su tradicinės operos elementais ir kanoniniu struktūros modeliu. Veikėjų vardai Don Vitto ir Don Rafaeli – neatsitiktiniai, tai tiesioginė libretisto nuoroda į itališką operą⁵⁴. Struktūriniu požiūriu, operai būdinga išbaigta trijų dalių forma. Ją modeliuoja librete užrašyti 11-os būsenų apibūdinimai, kurie išdėstyti *crescendo* nuo ramios, koncentruotos būsenos iki desperatiškos, dramatiškos emocijos. Būtent būsenų kaitoje buvo įžvelgta analogija su sonatinio-simfoninio ciklo tridalumu *greita-lėta-greita*⁵⁵, schema pateikiama 2 pav.:

⁵² Operos premjera įvyko 2012 m. gruodžio 19 d. Menų spaustuvės Juodojoje salėje. Idėjos autoriai: Justas Tertelis ir Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė; kompozitorė Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė; režisierius Justas Tertelis. Tai yra opera apie operą, nes vaidnuojamas veiksmas – tai pasiruošimas eiti į operą, parodomas vyro pasiruošimo procesas, išryškinant, kompozitorės ir režisieriaus sąmoningu sprendimu pasirinktą vyriškumo akcentą – kaklaraištį.

Operos pastatymo komentaras: „Pradžioje girdimas pirmas skambutis. Prasideda garso įrašas su moterišku balsu, skleidžiančiu nuobodulį perteikiančius garsus (žiovilys, caksėjimas liežuvio, prunkštavimai). Scenos centre sėdintis apšviestas klarnetininkas groja pritardamas garso įrašui. Užsidega šviesos šonuose ir žiūrovas pamato dar du veikėjus (dainininkus). Apšvietimas pradeda sklisti iš apačios ir apšviečia tik kojas, tada prijungiamas taškinis šviesos srautas iš viršaus, galiausiai solistai apšviečiami iš priekio ir susidaro įspūdis, kad šviesa sklinda atidarius kambario duris. Dainininkai sėdi užkėlę koją ant kojos, ant senovinių fotelių, kurie primena namų aplinką. Tuo pat metu apšviečiamas ir scenos centre ant pakylės pastatytas moteriškas aukštakulnis batelis. Visi trys atlikėjai vilki klasikinius kostiumais. Pradėjęs dainuoti baritonas tęsia ilgą natą, jos atkarpos partitūroje skuskirtytos pagal nuotaikas, kurias atlikėjas turi perteikti savo balsu. Vokalinėje partijoje nėra konkrečių žodžių, išgaunamu garsu yra kuriama atmosfera, kinta nuotaikos. Iš pradžių solistai dainuoja vienas po kito, tarsi turėdami galimybę prisistatyti. Nuskamba antrasis skambutis, kviečiantis į operą. Solistai ima traukti iš kišenių kaklaraiščius, – tik vyrams būdingus atributus, – ir dedasi ant kaklo, tačiau nesiriša. Abu solistai užsideda po kelis kaklaraiščius. Plėtojant nuotaikų kaitą solistai uždainuoja duetu, po kurio girdima trumpa, bet labai aiški pauzė. Po pauzės prasideda kulminacinė dalis, dalyvauja visi trys atlikėjai, dinamika *ff*, daininkams nurodyta dainuoti desperatiškai. Būtent šioje operos vietoje matyti daugiausiai sceninio veiksmo/judesio – solistai desperatiškai bando užsirišti visus užsidėtus kaklaraiščius, tai daro chaotiškai, skubėdami. Nuskamba trečiasis skambutis ir atlikėjai nurimsta, klarnetininkas pasideda instrumentą, atsistoja, užsiriša savo kaklaraištį. Tuo metu solistų apšvietimas blanksta. Opera baigiasi kai centre vėl likęs vienas apšviestas klarnetininkas tvarkingai užsiriša kaklaraištį ir nusilenkia publikai. Užgesus šviesoms, vienintelis apšviestas scenoje lieka moteriškas batelis. Jis yra tarsi nuoroda į nujaučiamą moterišką veikėją, kurio žiūrovas nemato, tačiau jis numanomas ir per visą operą yra kažkur šalia.“

⁵³ Operoje girdima: garso takelyje įrašytas skambutis, moters balsas, klarnetas, mušamasis instrumentas – maraka, scenoje grojantis klarnetas ir dainuojantys du solistai.

⁵⁴ Be to, šie vardai buvo parinkti pagal solistų vardus, nes 2012 m. pastatyme operą turėjo atlikti Vytautas Vepštas (baritonas), kuriam priskirtas Don Vitto vaidmuo, ir Rafailas Karpis (tenoras), kuris turėjo atlikti Don Rafaeli vaidmenį, tačiau tų metų programėlėje šis vaidmuo priskirtas Andriui Bartkui. Rafailas Karpis vaidmenį atliko 2015 m. Pastatyme (kompozitorės suteikta informacija elektroniniu laišku, 2016-12-10).

⁵⁵ Be to, operoje nuskamba trys skambučiai – nuoroda į operos teatre naudojamą skambutį, kviečiantį į salę prieš prasidedant vaidinimui. Nors trečias skambutis muzikine prasme yra kūrinio pabaiga, tačiau kūrinys baigiamas tik po klarnetininko nusilenkimo, tad veiksmas tampa pabaigos ženklu, muzikantas pradeda ir pabaigia operą vienas, prieš nusilenkiant dar išlaikoma pauzė.

Sonatinio/simfoninio ciklo analogija	1 dalis	2 dalis	3 dalis (finalas)
Būsenų kaita operos librete	<i>1-as skambutis</i> Ramiai Koncentruotai Sodriai Kaprizingai Piktai (<i>vietinė kulminacija</i>) <i>2-as skambutis</i>	Pasipuikuojančiai Lyriškai Nustebusiai Kaprizingai Kovojančiai (<i>vietinė kulminacija</i>) <i>Pauzė</i>	Desperatiškai Dramatiškai <i>3-is skambutis</i>
Apimtis taktais	1–30 t.	31–52 t.	53–61 t.

2 pav. Operos atkarpų suskirstymas pagal būsenų kaitą.

Buvo pastebėta, kad kiekvieną ar kelias gretimas būsenas reprezentuoja tam tikri muzikiniai elementai: pavyzdžiui, 28–30 taktuose pyktis išgaunamas dinamizuojant ritmą (smulkinant natų vertes), tenoro partijoje šaižiai kaitaliojami du garsai – pirmos ir antros oktavos *mi*. Per beveik tris minutes įvyksta labai daug pokyčių, kūrinyje gausu skirtingų būsenų, kuriančių muzikos ir veiksmo dinamiką (ties 28 t. tenoras staigiai atsistoja – veiksmo dinamika, ima dainuoti kaprizingai – būsenos dinamika, į muziką įsijungia mušamasis instrumentas – ritminė būseną pakinta. Nuo 53 t., kulminacinėje dalyje, suintensyvėja išorinis veikėjų veiksmas – solistai rišasi kaklaraiščius). Nepaisant trumpos bendros operos trukmės, jos koncepcija prilygsta *pilnametražės* operos formatui (jei išvestume analogiją su filmų formato skirstymu į pilną metrą ir trumpą metrą). Forma ir idėjiniu turiniu opera galėtų pretenduoti į standartinės trukmės operą.

Apžvelgus Lietuvos ir kitų šalių kontekstą geriau atsiskleidžia terpė, kurioje kūrėsi ir vystėsi NOA festivalis. Pasaulyje tokio tipo festivalių yra ne vienas, tačiau jie greičiau išimtis nei taisyklė. Lietuvoje šiuolaikinė opera įsitvirtina lėtai ir kol kas palankesnę terpę jai suteikia festivalių erdvė, tačiau LNOBT įsileisdamas novatoriškesnius kūrinius į savo sceną rodo polinkį pokyčiams.

3. NOA pastatymų analizė

Šioje darbo dalyje trys festivalyje NOA pristatytos operos analizuojamos kaip intermedialumo raiškos pavyzdžiai. Kiekvienas darbas aptariamas įvardijant tradiciniai operai ir/arba postoperai būdingus bruožus (pavyzdžiui, vokalo partijos specifika, naujų medijų taikymas ir pan.), o taip pat pasitelkiant postdraminio teatro principus. Analitinės išvalgos dėstomos atskirai aptariant sudedamuosius operos elementus – libretą/tekstą, muziką, judesį, vaizdą. Tyrimo objektu pasirinkti kūriniai:

- 1) choreografės Erikos Vizbaraitės ir kompozitorės Ritos Mačiliūnaitės-Dočkuvienės bendras rezultatas – „NO AI DI“ (2010) kaip šokio ir operos jungtį įprasminantis projektas;
- 2) kolektyvinės kūrybos atvejis, įgyvendintas muzikos ir vaizdų spektaklyje – režisieriaus Vido Bareikio ir Rūtos Vitkauskaitės „Įstabusis ir graudusis PLANAS B“ (2015);
- 3) postoperos principų įvardijimas ir intermedialumo teorijos priatikymas komentuojant Rūtos Vitkauskaitės operą „ID“ (20114).

3.1. „NOAIDI“: šokio ir operos jungtis

2010 m. NOA pristatyta libreto autorės bei choreografės Erikos Vizbaraitės ir kompozitorės Ritos Mačiliūnaitės-Dočkuvienės šokio opera „NOAIDI“⁵⁶ – tai tarpdisciplininis šiuolaikinės operos pavyzdys, kai pagrindinę siužeto perteikimo funkciją atlieka judesys/choreografija, o muzika ir vizualūs elementai (scenografija, kostiumai) papildo kūrinio medžiagą, plečia simbolių bei metaforų lauką, žodžiai/tekstas naudojamas kaip skambesio atskleidimo priemonė bei melodinės linijos sudedamoji dalis.

Kūrinio idėja kilo LMTA (Lietuvos muzikos ir teatro akademijos) magistro darbą rengusiai šokėjai E. Vizbaraitėi⁵⁷, išgirdus tradicinio samių dainavimo gerklėne technika pavyzdį – joiką⁵⁸. Pagal E. Vizbaraitės libretą⁵⁹ parašius muziką, vėliau kūrybinio proceso

⁵⁶ Operos premjera įvyko 2010 m. kovo 24 d. Menų spaustuvės Juodojoje salėje (iš viso tais metais festivalyje buvo parodyti 3 operų pastatymai, monospektaklių-operų diptikas, 1 šokio opera, 2 animacinės operos bei 1 filmas-opera); vėliau operos fragmentai buvo parodyti festivalyje „Naujasis Baltijos šokis“.

„NOAIDI“ pastatyme dalyvavo: sopranas Nora Petročenko – Kalno dvasia, aktorė Sonata Visockaitė – šamanė-šokėja, mecosopranas Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė – šamanės balsas, šokėjos Agnė Ramanauskaitė, Erika Vizbaraitė, Giedrė Urbaitytė, Edita Stundytė; Ingrida Spalinskaitė – perkusija, kanklės, Gabrielė Samolytė – violončelė, Ana Ablamonova – dambreliai. Premjeros metu atliktas operos vaizdo įrašas, trukmė 47'30”.

⁵⁷ Čia ir toliau darbe nurodant E. Vizbaraitės teiginius, remiamasi darbo autorės elektroniniu susirašinėjimu su libreto kūrėja (2017-05-25; 2017-05-29).

⁵⁸ Samių joika (*joik*, *luohiti*, *vuolle*, *leu'dd*, *juoiggu*) – tai ritualinį ir kartu kasdienį dainavimą apimanti tradicija, kuriai būdinga gamtos garsų imitacija, taip išreiškiant žmogaus ir gamtos ryšį, santykį. Joikai priskiriamos ir

eigoje buvo adaptuota bei derinama choreografija, scenografija ir kostiumai. Abiejų kūrėjų – libreto autorės ir kompozitorės – teigimu, šiame kūrinyje šokio naratyvas, muzika ir vaizdas buvo kuriami kaip lygiaverčiai elementai⁶⁰. Anot E. Vizbaraitės, ši šokio opera/spektaklis – tarsi „gyvas organizmas“, kuris nuolat kinta. Tai paaiškina, kodėl festivalyje pristatytas ir video užfiksuotas šokio operos variantas nesutampa su esama partitūra ir libreto versija: pavyzdžiui, vaizdo įrašė kai kur atliktos kupiūros, opera baigiama Kalno dvasiai ir šamanei sudainavus apie tylą ir merginai užkopus į kalną (t.y. atsisakyta partitūroje esančios paskutinės žynės dainos IV scenoje bei epilogo; žr. operos libretą priede). Tokios režisūrinio ir muzikinio sprendimo korekcijos liudija šiai šokio operai būdingą kolektyvinės kūrybos prieigą. Toliau analizėje aptariami operos elementai – libretas/tekstas, muzika, judesys ir vaizdas (scenografija, kostiumai), jų eilės tvarka pateikiama remiantis kūrybinio proceso chronologija, t.y. kokia tvarka rašant operą, šie elementai buvo įvesti.

Libretas

Operos pavadinimas kildinamas iš samių kalbos žodžio *noaidi*, reiškiančio šamaną(-ę) (taip pat: *noajdde*, *nāejttie*, *nōjjd*, *niojte*, *noojd/nuojd*), o libreto pagrindu tapo samių sakmės, padavimai ir poezija bei išverstų joikų tekstų fragmentai, iš kurių E. Vizbaraitė sudėstė originalią istoriją apie žmogaus ryšį su Visata, jo vietos, paskirties žemėje ieškojimą, dėmesį sutelkiant į pagrindinį personažą – šamanę⁶¹.

Tiesioginio, nepertraukiamo (tradicinei operai būdingo) naratyvo „NO AI DI“ libretas neturi. Tekste manipuluojama asociatyviais vaizdiniais (pavyzdžiui, „ant kalno pečių mokytis sudėtingiausia“, „esu uola“, „esu kalba, šiurkšti, uolėta motinos kalba“), gamtos reiškiniai ar objektai personifikuojami (kalnas, turintis kojas, liemenį, pečius). Operoje ryškus ir dvasinių praktikų (librete minima malda, II scenos dainą galima vadinti malda Visatai) bei ritualų pėdsakas (arbatos virimas ir gėrimas, perteikiami simboliu judesiu), pabrėžiamas gamtos cikliškumas („užmigusi tylą – tylą nubudusi“, „sutemusi tylą – tylą prašvitusi“). Librete nurodytos emocinės būsenos (nerimastingas laukimas, neviltis,

įvairios socialinės funkcijos: tai priemonė išreikšti save, dalintis prisiminimais, suartinti bendruomenę ar net kaip vilkų nuvijimo priemonė (pagal: <http://www.laits.utexas.edu/sami/diehtu/giella/music/yoiksunna.htm>, žiūrėta 2017-05-16).

E. Vizbaraitės teigimu, kūrybinių impulsų suteikė ir jos susirašinėjimas su samių kino režisierė Asa Simma, iš kurios sužinota ir tokių detalių, kaip antai samių kalboje vartojama net penkiasdešimt žodžių sniegui apibūdinti, o kaip taiki tauta samiai savo žodyne neturi žodžio „karas“.

⁵⁹ Antroji libreto autorė, vėliau išitraukusi į jo rašymą, – Sonata Visockaitė; teksto redagavimą ir papildymus dar atliko Benediktas Januševičius.

⁶⁰ Čia ir toliau darbe nurodant R. Mačiliūnaitės-Dočkuvienės teiginius, remiamasi darbo autorės elektroniniu susirašinėjimu su kompozitore (2016-12-21; 2017-02-05; 2017-05-04).

⁶¹ Operoje pasakojama apie uoloje gyvenančią seną šamanę, kuri jaučia artėjančią savo mirtį. Šamanė laukia, kol kas nors išgirs jos joiką, nes iškeliudama 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.

skausmas) suteikia paslaptingo ir liūdesio, kūrinyje dominuoja melancholiškasis pradai (vienintelis nuotaikingas/linksmas epizodas – II scenos pabaigoje atliekamas šokis su raudonais veltinio batais, aktyviai akompanuojant šešioliktinių ir aštuntinių motorikai).

Remiantis A. Giero operų klasifikacija⁶², „NO AI DI“ priskirtina operos kaip folkloro pasakos tipui, čia susiduriame su keliais pasakoms būdingais elementais – tai *kelionė*, veikėjo *persikeitimas* ir *grįžimas* kitokiu/pasikeitusiu; pabrėžiamas (pavyzdžiui, prologe) sąmoningumo plėtojimas, išminties siekis kaip žmogaus transformacijos sąlyga. Operoje *pasikeitimą* iliustruoja šamanės mirties ir žinių perdavimo merginai epizodas (energija, arba žynės išmintis, pereina iš vieno žmogaus į kitą, taip apsukamas ratas, išlaikant archajinėms tautoms būdingą mąstymą ciklais). Tai yra svarbiausia libreto bei choreografijos kulminacija – ja opera ir baigiama (IV scena, 355 t.). Grįžimo momento šioje operoje nėra.

Muzika

R. Mačiliūnaitės-Dočkuvienės teigimu, kuriant bendrą muzikinę poetiką ir erdvę tokie muzikiniai parametrai kaip ritmas, melodija ar harmonija atliko pagalbinę funkciją. Turtinę operos garsų įvairovę sudaro scenoje gyvai atliekamos partijos ir įrašyti bei elektroniniai garsai. Šis sceninis kūrinys turi solinių numerių ir šokį, tačiau masinių scenų čia nėra. Dėl mažos atlikėjų sudėties (sopranas, mecosopranas, du dambreliai, kanklės, violončelė, 3 perkusiniai instrumentai ir elektronika) „NOAIDI“ priskirtina kamerinei operai.


Specifinių tembrų (dambreliai, kanklės) panaudojimas tiesiogiai susijęs su operos siužete išaukštinta gamtos linija. Anot kompozitorės, šie instrumentai buvo pasitelkti kaip bene geriausiai įkūnijantys samių folklorui būdingą skambesį. Tuo tarpu, muzikinėje medžiagoje pagrindine nuoroda į samių kultūrą pasirinkta joikos stilizacija. Šioje operoje joikos skoliniai – būdingos intonacijos, ritminė motorika – akivaizdžiai panaudoti II scenos C dalyje, 214–278 t.; ryški jos užuomina girdėti šamanės maldoje (II scenos A dalyje, 122–179 t.) – tai meditacija, užkalbėjimas, paremtas joikos intonacijomis.

Atskirą partiją operoje atlieka bene ištisai, su nedidelėmis pauzėmis, skambantis garso įrašas. Ypač svarbus vaidmuo įrašui tenka II scenos viduryje (C dalyje beveik visos scenos metu) – čia vienintelį kartą visame kūrinyje pasigirsta joika (iš įrašo skambantis balsas), bene artimiausia tradicinesamiųjoikos formai.

II scenos C dalies medžiagą (214–278 t.) galima apibūdinti kaip joikos stilizaciją (partitūroje pateikiama nuoroda „šokėjų joikos“, choreografijoje panaudoti originalūs samių judesiai) pritariant violončelėms⁶³, kurios imituoja ritmingą perkusinio instrumento skambesį. Pradžioje violončelės griežia nekintančią šešioliktinių ir aštuntinių ritmo formulę

⁶² A. Giero operų libretų klasifikacija aptarta šio darbo 1.2.1. poskyryje.

⁶³ Tradicinė samių joika dažniausiai atliekama vien dainuojant, kartais pritariant būgnu.

, kurią pajvairina į skirtingas takto vietaskilnojamas akcentas (žr. 214–221 t.). Stabilus ritmo judėjimas ilgainiui dinamizuojamas, panaudojant užlaikymus, įvedant sinkopes bei nuosekliai plečiant melodinės linijos piešinį.

214–221 t.



222–228t.



229–233 t.



3 pav. Violončelės partija (214–233 t.) – ritminio judėjimokaita kuriant ritmo dinamiką.

Choreografija

Operoje „NOAIDI“ naudojamas šiuolaikinis šokis yra stilizuotas, pasitelkiant samių šamanų kultūrą kaip pagrindą. Choreografijoje naudojami sušiuolaikinti, stilizuoti ritualiniai judesiai, gausu simbolių, metaforos išreiškiamos kūno kalba, pasitelkiami simboliški gestai suteikia kūriniiui estetiškumo pojūtį. Kai kurie judesiai primena paukščiams būdingus judesius ar kitus gamtos reiškinius, pavyzdžiui, žolės lingavimą vėjyje. Simboliniai judesiai plėtoja naratyvą, o judesių kombinacijų choreografija parodo amžiną harmonijos ir chaoso kovą taip papildydama pagrindinę siužetinę liniją.

Operoje šoka keturios atlikėjos, viso kūrinio metu manipuluojama įvairiu jų grupavimu: pradžioje matoma tik viena atlikėja, vėliau įsijungia kitos; šokant visoms keturioms dažniausiai sinchronu vengiama ir atliekamos skirtingos judesių kombinacijos arba šokama pasiskirsčius po dvi (žr. 4 pav.); visoms šokant tą patį, įstojama kanono principu.



4 pav. Šokis su raudonais veltinio batais (muzikinė kulminacija, skamba joika), šokėjų grupavimo po dvi pavyzdys.

II scenos pabaigoje, kai atliekama šokėjų joika, girdimas ritminis motyvas, kuriuo šokėjos seka – kai daroma pauzė, šokėjos sustingsta, juda tokiomis laiko atkarpomis kaip ritmas, tačiau judesiai neatkartoja tikslios pulsacijos.

Kitas svarbus prasminis elementas įvestas III scenos pradžioje – čia atliekami judesiai tarsi pratęsia vienas kitą, nes šokėjoms prisilietus viena sustoja, o kita tęsia judesį toliau. Tokiu grandinės principu (kai energija tarsi perduodama iš vieno kūno į kitą) sušokamas poros minučių etiudas (žr. 5 pav.) interpretuojamas kaip cikliškumo – gamtai būdingos ypatybės – atkūrimas.

Abi šamanės personažo atlikėjos ir Kalno dvasia atlieka minimalius judesius, kuriuos taipogi galima priskirti choreografijai. Šamanės-šokėjos judesiai ryškesni, plastiški, IV scenos pradžioje pavirstantys šokiu, kurį atkartoja merginos personažas. Tai tarsi žinių perdavimo/perėmimo motyvas – svarbiausia kūrinio vieta. Atsižvelgiant į tai, kad sceninis kūrinys vizualus, šių veikėjų judesius taip pat reikėtų traktuoti kaip prasmingus ir kuriančius reikšmę. Jie padeda kurti mistišką vaidinimo atmosferą, primindami ritualinius judesius.



5 pav. Vienas kitą pratęsiantys judesiai, energijos perdavimas iš šamanės šokėjoms, siužetinė atomazga.

Scenografija, kostiumai

Vaizdinę operos dalį padeda kurti scenografija, kostiumai ir video projekcija.

Projekcija perteikia spektaklio atmosferą, jos pagrindinė funkcija – reikšmingose vietose, tokiose kaip šamanės sušalimo scena, pavaizduoti krentantį sniegą. Sniegą vaizduoja ir šokėjos savo kostiumais, taip pat šis elementas atsispindi muzikoje vėjo gūsių, pūgos garsų imitavimu. Samiai savo kalboje turi apie penkiasdešimt žodžių sniegui apibūdinti, todėl bandant atskleisti samių kultūrą operoje pasirinkta atspindėti kelias skirtingas sniego formas. Ši idėja skleidžiasi per visas kūrinyje naudojamas meninės išraiškos priemonės, tačiau nėra akivaizdi, o perteikiama subtiliai, simbolių pavidalu.

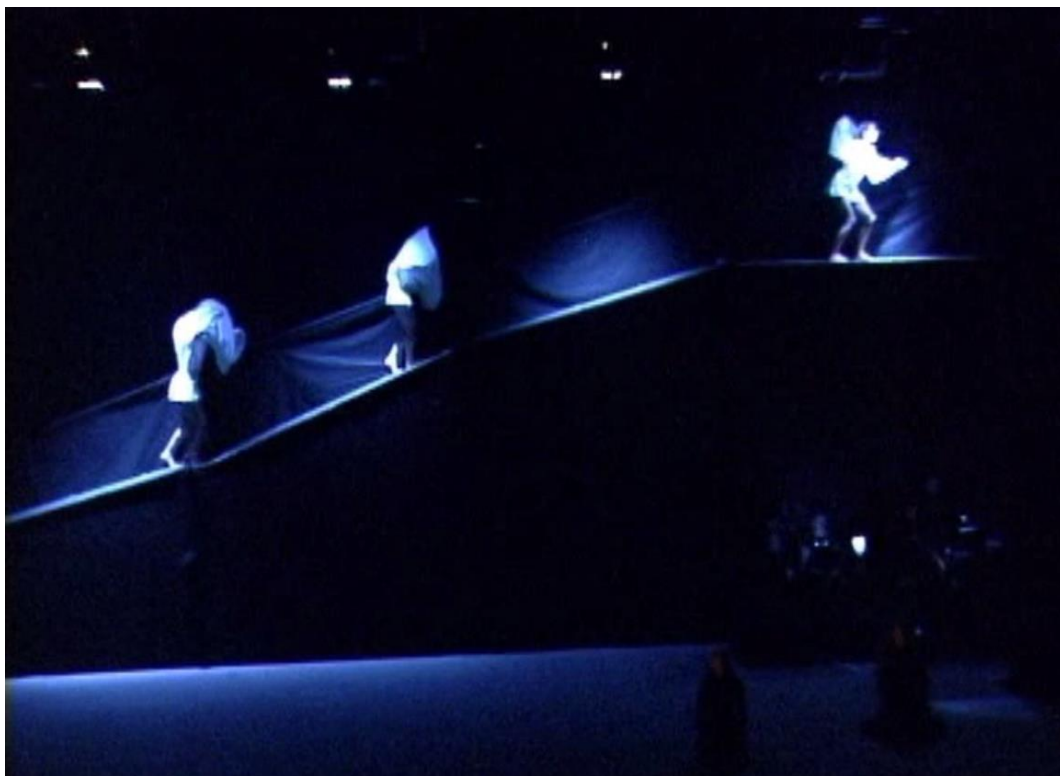
Scenografijos detalės akivaizdžiau matomos tik keliose scenose, jos į scenos erdvę neįsiterpia, o panaudoja galinę sieną kalno motyvui (žr. 7 pav.) ir pakylą, atsiradusią suasodinus muzikantus scenoje (žr. 6 pav.). Šokančioji šamanės veikėja pastatoma virš muzikantų ant pakylos – taip išnaudojama erdvė dešiniajame scenos kampe, išskaidomas žiūrovų dėmesys. Tokiu būdu vaidinimas įgauna daugiau fizinių lygmių, erdvė suskaidoma.

Kostiumai šioje operoje yra svarbūs šokio papildiniai. Kūrėjų kreiptas dėmesys ir į medžiagų faktūrą – ieškota artimiausio samių tradicijoms atitiktens. Kostiumai apibūdina veikėjus ir padeda juos identifikuoti, kadangi jokių žodinių paaiškinimų vaidinime nėra. Baltasis keturių šokėjų kostiumas transformuoja siluetus, imituoja kiautą ar sniego gniūžtę. Tai sąlygoja judesius – jie atsargūs, bet nerangūs, nepatogūs kūnui. Antrosios šokėjų

kostiumo dalies, raudonų veltinio batų, funkcija – suteikti komiško, atskirti scenas (tai muzikinės kulminacijos scena). Šamanių apdarai atitinka seno, patirtimi ir iššūkiu išmėginto žmogaus vaizdinį. Kalno dvasia – balta kaip sniegas ant kalnų viršūnių.



6 pav. Sudubliuotas šamanės personažas: kairėje šamanė-dainininkė (Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė), dešinėje viršuje šamanė-šokėja (Sonata Visockaitė). Po pakyla matomi muzikantai.



7 pav. Kalnas scenos gilumoje ir baltieji šokėjų kostiumai, primenantys kiautą, sniego gniūžtę.

Vertinant, kaip šioje operoje funkcionuoja aptarti elementai (šokis, muzika, libretas) ir vyksta jų sąveika, buvo pastebėta, kad kūrinio kulminacija yra nesinchroniška ir, pavyzdžiui, muzikoje bei šokyje įvyksta nevienalaikiai. Antai, šokio ir libreto kulminacija galima laikyti merginos ir žynės šokį, kai mergina atkartoja šamanės judesius taip tarsi perimdama išmintį (II scenos pabaigoje, pasibaigus violončelių partijai, prieš prasidedant III scenai). Ši scena siužetą išveda į atomazgą, nes pasiekiamas šamanės tikslas, iškeltas dar pradžioje. Taip pat tai yra svarbiausių personažų susitikimas vienoje plotmėje ir judėjimas kartu; nes iki II scenos C dalies šokėjos judėdavo visos kartu savo plotmėje, o šioje scenoje įvyksta skirtingo lygio personažų susidūrimas – kulminacija. Tuo tarpu muzikinėje medžiagoje svarbiausi įvykiai nutinka kiek anksčiau – muzikos kulminacija laikytina II scenos C dalyje, 214–278 t., kai atliekamas šokis su raudonais veltinio batais. Čia skamba intensyviausia ritmika, muzikoje sutelkta įtampa išauginama iki atoslūgio scenos pabaigoje. Tokių nesinchroniškų kulminacijų buvimas patvirtina meninių elementų savarankiškumą.

Intermedialumo, postoperos aspektai

Šiame kūrinyje į intermedialumo teoriją kreipia pats apibūdinimas – šokio opera, liudijantis muzikos, šokio ir vaizdo elementų sugretinimą. Pagal W. Wolfo skirstymą operą priskirtume *plurimedialumui* ir konkrečiau – *intermedialiajam kombinavimui*, nes čia skirtingos medijos ne suliejamos, o tik sudedamos į bendrą kūrinį. Bendrąja prasme tai išlieka opera, tačiau naratyvui būdinga tai, kad jis perkeliamas į visas medijas, nėra sutelktas vien tekstinėje dalyje.

„NOAIDI“ galima apibrėžti kaip postoperą dėl išvelgiamų postdramiško ir postmodernumo bruožų. Visų pirma, čia išvelgiamas parataksės panaudojimas – elementų sinestezija atsisakant hierarchijos. Be to, kūrinyje nėra įcentrinimo (kai pagrindiniai dalykai atskiriami nuo šalutinių, išryškunami svarbesni/centriniai motyvai), pavyzdžiui, išnaudojama visa scenos erdvė, pagrindinių veikėjų nėra (išskirtini svarbiausi veikėjai konkrečioms scenoms, tačiau per visą pasirodymą jų svarba kinta), jie nėra ypatingai išryškinti ar atskirti. Kitas būdingas bruožas – vaizdų dramaturgija. Koncentruojamasi į pasakojimą vaizdinėmis ir garsinėmis priemonėmis, tekstas išgirstamas tik protarpiais, todėl nedominuoja. Žiūrovui tokia vaidinime suteikiama laisvė interpretuoti veiksmą pagal savo suvokimą ir patirtį, bet kartu jis yra vedamas pagal pagrindinio pasakojimo giją. Siužetas nėra paaiškinamas tokiomis priemonėmis kaip tekstas, naratyvas nėra žodinis, o perkeliamas į kitas medijas; todėl žiūrovas turi atidžiai sekti šokėjų judesius ir nurodomus simbolius.

3.2. „Įstabusis ir graudusis PLANAS B“ : muzikos ir vaizdų spektaklis

Vidas Bareikis su kompozitore Rūta Vitkauskaite ir vaidybos kurso studentais NOA festivaliui 2015 m. sukūrė muzikos, teatro ir vaizdo spektaklį „Įstabusis ir graudusis PLANAS B“, kurį šiame darbe siekiama aptarti kaip intermedialumą iliustruojantį pavyzdį. Šį darbą kūrėjai pavadino muzikos, teatro ir vaizdo spektakliu, nes šie elementai egzistuoja paraleliai: muzika įveda žiūrovus į veiksmą, yra pirmas iš menų, kuris pasitinka žiūrovus, tačiau atsiradus vaizdai, vaidinant aktoriams, muzika atlieka fono, kartais veiksmo iliustravimo garsu vaidmenį. Pasirodyme skamba instrumentinė muzika (dviejų klavišinių, fleitininko, saksofonininko, trimitininko, tūbisto, dviejų smuikininkių, gitaristo bei būgnininko ansamblis) ir aktorių dainavimas, muzikantai sėdi teatro scenos duobėje – neįprastoje erdvėje Nacionaliniam dramos teatrui⁶⁴.

Atliekant spektaklio analizę buvo naudojamosi premjeros 2015 m. NOA festivalyje video medžiaga bei karikatūromis.

Libretas

Kūrinio pavadinimas sufleruoja, kad remiamasi kanonine Williama Shakespearo drama „Romeo ir Džuljeta“, o tiksliau, pagal literatūros kūrinį pastatytu Oskaro Koršunovo spektakliu „Įstabioji ir graudžioji Romeo ir Džuljetos istorija“⁶⁵. Antra pavadinimo dalis, „PLANAS B“, nukreipia kita linkme ir siūlo netikėtą požiūrio kampą. Pasak režisieriaus, planu spektaklyje galima vadinti ir kitą personažo pusę, kuri visada yra greta, kaip šešėlis⁶⁶. Šiame spektaklyje tampa svarbi ne tik personažo reprezentacinė pusė, bet ir tos pusės, kurių

⁶⁴ Spektaklio kūrybinės grupės nariai:

Režisierius Vidas Bareikis; kompozitorė Rūta Vitkauskaitė; scenografė Simona Biekšaitė; kostiumų dailininkė Liuka Songailaitė; dirigentas Ričardas Šumila.

Aktoriai: Kęstutis Cicėnas (Dailininkas karikatūristo), Jonas Braškys (Bosas), Laurynas Jurgelis (Girtuoklis), Gediminas Rimeika (Girtuoklis), Eimantas Pakalka (Vyras po padu), Martynas Ališauskas (Padlaižys), Karolis Ajauskas (Kunigas), Karolis Vilkas (Kalėdų senelis), Viktorija Žukauskaitė (Juodas amūras), Taura Kvietinskaitė (Baltas amūras), Greta Petrovskytė (Plaukikė), Paulina Taujanskaitė (Statula), Kamilė Petruškevičiūtė (Storulė), Augustė Pociūtė (Tarnaitė), Inga Šepetkaitė (Juoda gražuolė), Gailė Butvilaitė (Balta gražuolė), Ugnė Šiaučiušaitė (Paukštis), Oskar Vygonovski (Paukštis), Žygimantė Elena Jakštaitė (Žmona), Ignas Gužauskas (Roko žvaigždė), Lukas Malinauskas (Vagis), Artiomus Rybakevičius (Stipruolis) ir Adas Bareikis, Austėja Karčauskaitė, Dominykas Kručkauskas, Austėja Minkevičiūtė (Afrikos vaikai).

Muzikantų ansamblis: Marija Grikevičiūtė (fortepijonas), Lukrecija Petkutė-Dailydienė (klavišiniai), Kristupas Gikas (fleita), Rafal Jackevič (saksofonas), Apolinaras Dubauskas (trimitas), Patrikas Kišūnas (tūba), Toma Bandzaitytė (smuikas), Enrika Ūselytė (smuikas), Paulius Vaškas (elektrinė ir bosinė gitaros), Adas Gecevičius (būgnai).

Muzikos vadovė Marija Grikevičiūtė; šviesų dailininkas Matas Šimonis; garso režisierius Kastytis Narmontas; prodiuseris Lietuvos muzikos ir teatro akademija; partneris Lietuvos nacionalinis dramos teatras; koproduuseris OPEROMANIJA.

⁶⁵ Pastarojo režisieriaus įtaka juntama ir dėl to, kad vaidinimui pasirinkti aktoriai – tai O. Koršunovo vadovaujamo kurso vaidybos studentai.

⁶⁶ Noa.lt puslapyje skelbta citata: <http://www.noa.lt/index.php?page=opera-2> [žiūrėta 2017-12-03].

nesinorėtų rodyti viešai. Jos išdidinamos ir šaržuojamos, dėl to rimtai besistengiantys atrodyti personažai pasirodo iš blogosios pusės bei tragikomiškai.

Vaidinimo siužetas remiasi danų dailininko Herlufo Bidstrupo karikatūromis, tačiau scenų sujungimas buvo režisieriaus ir aktorių bendrai rastų sprendimų rezultatas. Karikatūrų pasirinkimą iššaukė sentimentai, kuriuos aktoriai jautė savo vaikystės knygai, kurią daugelis atsimena kaip „žalią karikatūrų knygą“. Nors remtasi statiškomis pieštomis karikatūromis, tačiau perkeltant jas į teatro mediją neišvengta scenų tęstinumo ir pasakojimo. Galbūt toks efektas gautas dėl pasikartojančių veikėjų, bet vietoje radikalesnio sprendimo parodyti *tableaux* tipo vaizdinius teatre, pasirinkta vaizdinius paversti scenomis ir suteikti joms istoriją, kuri galiausiai susiveda į vientisą prasminį pasakojimą. Taip neišvengiama tradicinio spektaklių žiūrėjimo būdo – ieškant ir perskaitant prasmes, metaforas.

Taigi, viena spektaklio sudedamųjų dalių yra ant galinės uždangos viso pasirodymo metu kompiuteriu piešiami piešiniai, iliustruojantys veiksmo vietą ar, pavyzdžiui, veikėjų būseną, kuri dar sustiprinta ir muzikos garsais. Pavyzdžiui, karikatūristo nusivylimo scenoje melodija atspindi veikėjo vidinę būseną; pačioje pradžioje, veikėjams tik įžengus į sceną, keturi aktoriai vienu metu brėžia linijas ore, o ant galinės sienos piešiamos linijos atkartoja jų judesius, tuo metu girdėti pasikartojantis fleitos pasažas aukštyn (8, 9 pav.).



8 pav. Fleitos pasažas aukštyn (26–36 t.).

Kalba

Aktoriai naudoja išgalvotą kalbą ir kartais šūkauja, jų kalba nėra muzikali ar artikuliuota. Nors ji skambesiu primena kai kurioms kalbų grupėms būdingus garsus, tačiau nėra formuojami prasminiai žodžiai, o tariami garsai tik sudėliojami į kalbos skambesį turinčias struktūras.



9 pav. Vaizdas, gestai ir muzika papildo vienas kitą.

Išgalvotos kalbos poreikis atsiskleidžia nagrinėjant pasakojimo būdą – juk istoriją kur kas sunkiau suprantamai išreikšti, nupasakoti tik judesiais ir kūnu, nei pasakyti žodžiu. Pasirinkus nebylų pasakojimo būdą, spektaklis priartėtų prie pantomimos, tačiau analizuojant video įrašą pastebima, kad aktoriams nejauku vaidinti tylint, garsai tarsi savaime pabyra atliekant judesius. Galima manyti, kad beprasmių skiemenų kartojimas yra tarsi kompromisas tarp radikalių idėjų atsisakyti kalbėjimo ir realios galimybės tai įgyvendinti scenoje. Akivaizdu, kad šiame spektaklyje buvo siekiama atsiriboti nuo tradicinių teatrinių priemonių (to siekiama ir kitomis priemonėmis, o maištas prieš tradicijas jau tapęs įprastu režisieriaus V. Bareikio kūrybos bruožu).

Muzika

Kompozitorė ir režisierius turėjo skirtingą koncepciją dėl kūrinio struktūros, todėl galiausiai, kaip įvardija R. Vitkauskaitė⁶⁷, vaidinimas tapo žanrų mišiniu. Vaidinime galima rasti ir miuziklo, ir pantomimos ar judesio teatro, šešėlių teatro bei rokenrolo arba pop muzikos koncerto elementų. Režisierius tikėjosi lengvo žanro muzikinių numerių, o kompozitorė siekė, kad vaidinimas būtų kuriamas muzikos pagrindu, kad veiksmas kiltų iš muzikos. Gautas rezultatas tapo artimesnis vaidinimui su muzikiniais intarpais nei miuziklui ar operai.

⁶⁷ Iš pokalbio su kompozitore 2016.12.06.

Vaidinime yra keli epizodai, kai aktoriai išeina į scenos priekį sudainuoti. Tik šiose scenose muzika iškėliama į pirmą planą ir vaidyba bei vaizdai ją papildo. Dainuojama išgalvotomis kalbomis, aktyviai gestikuliuojant (išskyrus kai dainuojama grojant gitara) ir ne pastatytais, o paprastais aktorių balsais. Melodijos paprastos ir besikartojančios, kad lengvai įsimintų.

Muzikinės medžiagos struktūroje galima įvardyti variaciškumo apraišką: spektaklio pradžioje nuskambėjusi tema originaliu ar variantiniu pavidalu vėliau girdima ir kitose vaidinimo vietose.

Scenografija ir kostiumai

Scenoje pastatyti pastoliai vaidinimą papildo vertikalia dimensija⁶⁸. Pastolių panaudojimas spektakliuose lietuviškoje scenoje nėra dažnas, tačiau platesniame kontekste galima rasti ryškių pavyzdžių, tokių kaip P. Glasso ir R. Willsono opera „Eišteinis paplūdimyje“ – jau chrestomatiniu tapęs avangardinės operos pavyzdys, kuriame aktoriai vaidina ir ant pastolių, ir judančiose permatomose dėžėse. Vėlesnis panašios scenografijos panaudojimo pavyzdys – latvių kompozitorės Santos Ratnieces manga opera „War Sum Up“ (2011), kurioje choristai beveik visą laiką dainuoja stovėdami ant atvirų dviaukščių pastolių, kone visos operos metu rodomos vaizdo projekcijos, papildančios vaidinimą ir muziką (dainuojama japonų kalba) (žr. 10 pav.).



10 pav. Kairėje – operos „Eišteino paplūdimyje“ scenografija⁶⁹ su pastoliais ir permatomomis judančiomis dėžėmis; dešinėje – Santos Ratnieces manga operos „War Sum Up“ scenografija: pastoliai, video projekcijos ir manga piešiniai.

Spektaklyje „Įstabysis ir gaudusis PLANAS B“ pastoliai sumontuoti prie galinės sienos, ant kurios projektuojami kompiuteriniai piešiniai. Taigi, vaidinimui išnaudojama

⁶⁸ Scenografė Simona Biekšaitė.

⁶⁹ Nuotrauka publikuota šalia interviu „The Minds Behind ‘Einstein On The Beach’ Talk Shop”. Priega per internetą: <https://www.npr.org/2013/10/12/231595649/the-minds-behind-einstein-on-the-beach-talk-shop> [žiūrėta: 2017.12.03].

scena atitolsta nuo žiūrovo. Veiksmo atitraukimas prie galinės sienos sukuria fizinį ir emocinį atstumą tarp veiksmo vietos ir žiūrovų. Praktiniu požiūriu tai buvo reikalinga, nes pasodinus muzikantus scenos duobėje sumažėjo vaidinimui skirtas scenos plotas, todėl aktorius nuspręsta patalpinti vertikaloje plotmėje. Kita vertus, atstumas padeda aprėpti platesnį vaizdą, nes spektaklyje naudojamas principas vienu metu rodyti kelias scenas (žr. 11 pav.), kuriantis asociaciją su daugiabučio namo langais, pro kuriuos matyti nepažįstamų žmonių kasdieniai gyvenimai. Dramaturginiu požiūriu toks polivaizdinis principas tarsi teigia, kad pavienės istorijos bei veikėjai nėra reikšmingi ar herojiški (priešingai nei tradiciniuose [modernaus, metaforiško] teatro vaidinimuose, kur pagrindiniai herojai dažnai vaizduojami suteikiant jiems daug prasmės ir rimtumo, kartais net idealizuojant). Kita vertus, šis sprendimas iš aktorių pareikalavo meistriškumo. Pavyzdžiui, juodasis amūras⁷⁰ amūrų kivrčo scenoje iš viršutinio kairiojo scenos kampo turi gana greitai atsidurti apačioje, kur sėdi muzikantai, bei išlyginti kvėpavimą, kad galėtų atlikti dainą; idėjų stygiaus scenoje karikatūristas balansuoja ant pastolių krašto bandydamas iliustruoti kūrėjo nusivylimą ir bejėgiškumą (12 pav.)⁷¹.



11 pav. Atidengiamos kelios vaidinamos scenos vienu metu.

⁷⁰Vaidina aktorė Viktorija Žukauskaitė.

⁷¹ Vaidina aktorius Kęstutis Cicėnas.

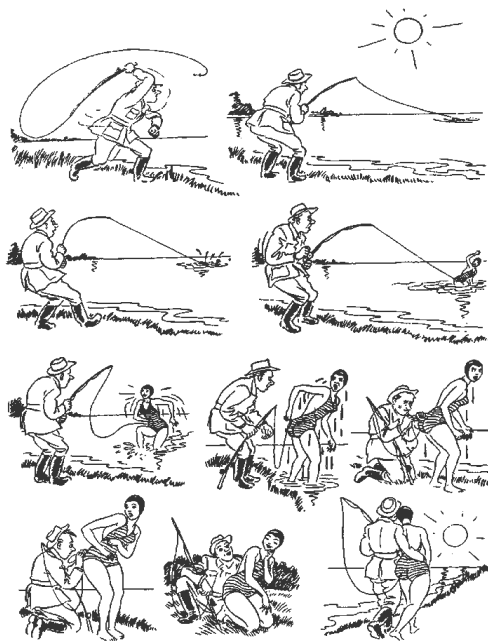


12 pav. Aktorius balansuoja ant pastolių krašto. Toks scenografijos pasirinkimas prideda aktoriams fizinių išbandymų, tačiau taip pat suteikia galimybių pasitelkti scenografiją, ją apvaidinti. Ant galinės sienos matyti kompiuteriu piešiami vaizdai.

Šio spektaklio kostiumai tiesiogiai siejasi su scenografija ir karikatūromis⁷². Iš dalies jie tarsi stilizuotas, sušiuolaikintas karikatūrose matomų kostiumų variantas, dažnai išlaikant chromatinių, neutralių žemės spalvų paletę ar įvedant tik kelias ryškesnes spalvas, kai kontekstas reikalauja akcentavimo. Scenoje matoma tik tiek rekvizito, kiek išties naudojama, o tie patys daiktai dar panaudojami ne tik pagal paskirtį, sugalvota įdomesnių scenografijos transformavimo būdų.

Piešiniai ant galinės sienos beveik viso vaidinimo metu labai paprasti, dažniausiai iliustruojantys aplinkybes: paukščiai, paplūdimys, tarsi karikatūros piešiamos realiu laiku. Vaidinimo pabaigoje nupiešiamas paties karikatūristo šaržas ir parašomas jo vardas. Vis dėlto dėl uždangos piešiniai dažnai nematomi arba matoma tik dalis. Kadangi pats vaidinimas yra tarsi judantys paveikslėliai, tai piešimas ant galinės sienos prilygsta bandymui užbaigti bendrą vaizdą, nors veiksmo supratimui ne visada to reikia. Vienintelis tvirtas pagrindas, dėl kurio piešimas kaip veiksmas yra prasmingas, tai – karikatūristo personažo iliustravimas, tarsi tai jis piešia visą pasaulį, kuriame ir pats gyvena.

⁷² Kostiumų dailininkė – Liuka Songailaitė.



13 pav. Vaidinimo scenų sugretinimas su Herlufo Bidstrupo karikatūromis.

Teorinė prieiga

Šiame kūrinyje galima įvardyti keletą intermedialumo teorijos aspektų. Vaizdo, garso ir judesio vienovė liudija *plurimedialumą* ir tuo kūrinys primena tokį sintetinį žanrą kaip opera. Įvertinus operos elementų jungimo chronologiją matyti, kad pirmoji medija buvo teatras ir aktoriai, kurie išsirinko karikatūras, po to šiam vieksminiam spektakliui buvo kuriama muzika, tačiau medijų jungimo būdo tai nekeičia. Spektaklio kūrėjų nurodytas žanrinis tipas (muzikos, teatro ir vaizdo spektaklis) atskleidžia darbo hibridiškumą, kuriame

medijos funkcionuoja viena greta kitos, bet nėra jungiamos. Tai labiausiai atitiktų *intermedialiąją transpoziciją*, kurios principai ypač tinka apibrėžiant karikatūrų pritaikymą teatriniam veiksmui.

Šiame spektaklyje išvelgiama keletas postdraminio teatro bruožų: parataksė (dėl naudojamų elementų hierarchijos nebuvimo); muzikalizavimas, taikytas kalbai, taip pat išgalvotos kalbos persiklojimas su muzika dainos žanre; vizualioji dramaturgija (vaizdai kuria savitą dramaturgiją, nebūtinai pavaldžią tekstui). Šie pastebėjimai leidžia spektaklį priskirti postdraminio teatro tipui.

3.3. „ID“ : interaktyvumu grįsta postopera

2011 m. NOA buvo parodyta kompozitorės Rūtos Vitkauskaitės opera „ID“. Šio projekto atveju visa komanda, dirbusi prie kūrinio, buvo labai tarptautiška⁷³ (kūrėjų geografija apima nuo Lietuvos, Čekijos, Belgijos, Norvegijos, Didžiosios Britanijos Europoje iki JAV). Šiame darbe kolektyvinė kūryba pasireiškia tuo, kad kūrinys gali kisti visą laiką, jei komandos nariai nori ką nors patobulinti.

Libretas

Operos siužetas šiuolaikiškas – lietuvaitė Irka (aktorė Irina Lavrinovič) per „Skype“ socialinį tinklą susipažįsta su vaikinuku iš Londono, George'u, ir ima nebeatskirti kas yra realybė, o kas jos fantazijos. Panašią temą operos kūrybinė komanda jau nagrinėjo 2010 m. pristatytame darbe „Kliudžiau“ (pasakojimas apie mergaitę, kuri pasineria į kompiuterinius žaidimus ir pamiršta, kad turi rūpintis savo kate). Opera „ID“ temos atžvilgiu jau yra išplėtota ir gerai atspindinti šių dienų aktualijas, nes virtualumo ir realybės atskyrimo problema išlieka.

Tekstinė kūrinio dalis susideda iš kelių apytikslių nurodymų ir trumpų dialogų ar monologų, ritmiškai deklamuojamų arba dainuojamų. Naudojamos dvi kalbos (lietuvių ir anglų), kurios persipina ir nėra taisyklingos. Irka nevengia keiksmažodžių, iš pradžių sunkiai kalba angliškai. Visiškai priešingai kalba George'as – gražia literatūrine kalba, naudoja meilūs žodžius. Opera nesiremia jokia anksčiau parašytu literatūros kūriniumi, libretas – gana minimalistinis. Pagal A. Giero libreto klasifikaciją šis dabas artimiausias operos kaip operos

⁷³ Kūrybinė grupė: libreto autoriai – kūrybinė grupė „Kliudžiau“; kompozitorė Rūta Vitkauskaitė (Lietuva/Didžioji Britanija); režisierė Yanna Ross (JAV/Lietuva); scenografė Simona Biekšaitė (Lietuva/Norvegija); video menininkas Mykolas Budraitis; animatoriai Jan Hajdelak (Čekija/Norvegija) ir Lingailė Žiūkaitė; garso dizaineris Christian Francois (Belgija); šviesų dailininkas Vilius Vilutis. Atlikėjai: Irka – Irina Lavrinovič (aktorė, Lietuva/Belgija); George – George Holloway (tenoras, Didžioji Britanija); Rūta Vitkauskaitė (multiinstrumentininkė, Lietuva/Didžioji Britanija), Andrius Maslekovas (multiinstrumentininkas). Informacija pagal 2011 m. programėlę.

tipui, nes muzika yra teksto pretekstas, o ne atvirkščiai. Taip pat tai nėra nei biografinis pasakojimas, nei stilizuota folklorinė pasaka.

Muzika

Muzikai šiame kūrinyje tenka svarbus vaidmuo – ji pati pasakoja, papildo atmosferą, žodžius ir judesius, išreiškia savarankiškus simbolius (kaip „Skype“ skambučio garsas, laidinio telefono skambėjimas). Scenoje sėdintys du multiinstrumentininkai (kompozitorė su smuiku ir kompiuteriu bei Andrius Maslekovas) groja gyvai bei leidžia iš anksto įrašytus garsus. Garsinė paletė apima nuo kasdieniškų daiktų imitavimo (laikrodžio tiksėjimas, kanarėlės čirpavimo namuose), sopranų tęsiamų sekundų, primenančių vėjo švilpavimą bei užimą, iki grynai elektroninių garsų, kontrastuojančių sąskambių (pavyzdžiui, kontraboso ir smuiko supriešinimas griežiant *glissando* aukštyn žemyn).

Dainavimui pasirinkta nuo tradicinio vokalizavimo nutolusi technika: sakydama tekstą aktorė jį ritmiškai skiemenuoja ir taip palaipsniui sukuriama melodija. Dviejuose epizoduose (Irka supyksta, kad George’as neatvažiuoja) aktorės balsas transformuojamas į žemą elektroninį, demonišką skambesį. Kūrinyje melodinių epizodų vos keli ir tie patys primena kylančią ir besileidžiančią chromatinę gamą; dominuoja netoniniai garsai – tai yra šaukiamas arba kalbamas tekstas.

Atskira partija šioje operoje tenka kompiuteriui: beveik viso kūrinio metu skamba garsai iš įrašo, naudojami *semblai* (įrašyto garso pavyzdys, muzikinis motyvas), išplėtojantys kasdieniškus garsus į melodijas.

12

George

36 play with shell-instrument

mmm... i - i - i - i

chromatinė gama aukštyn

Accord.

Tape

drop sound

lough rising up sound

ring and sirene mixed sound

wind bell sound

timpani sound

14 pav. Notacijos pavyzdys (36 t.).

Šioje operoje panaudota nuosekli, palaipsnė kalbamojo teksto transformacija į melodiją – šį kompozicinį principą savo disertacijoje aptarianti R. Mačiliūnaitė-Dočkuvienė tai vadina *vokaliniu takumu* (Mačiliūnaitė-Dočkuvienė 2017: 53). Kalbos transformavimas ar deklamacijos pavertimas melodija yra pasikartojantis ir R. Vitkauskaitei būdingas bruožas, kurį taip pat galima išgirsti ir operoje „Skylė“ (2009) bei šiame darbe aptartame kūrinyje „Įstabusis ir graudusis PLANAS B“ (2015).

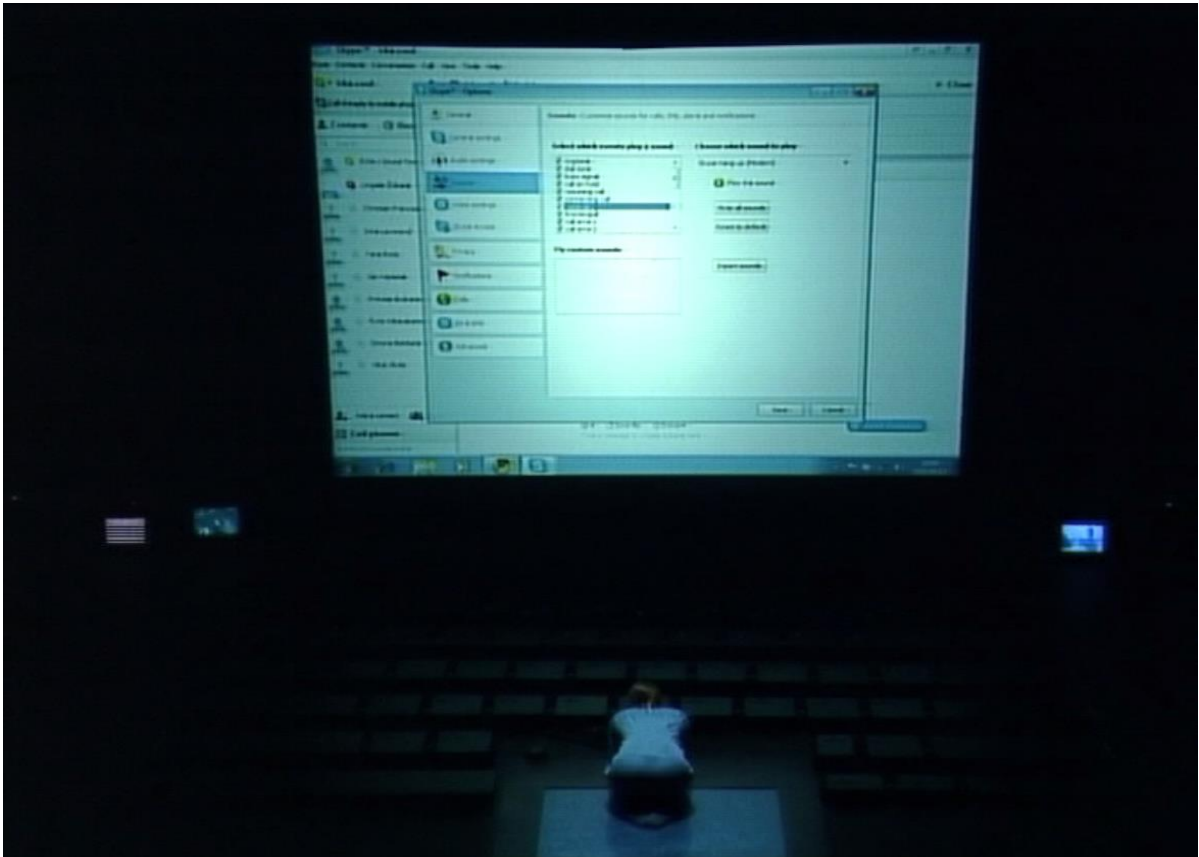


15 pav. Operos „ID“ pagrindinė aktorė Irina Lavrinovič, scenos gilumoje – multiinstrumentininkai Rūta Vitkauskaitė ir Andrius Maslekovas.

Naujųjų medijų taikymas

Šiame kūrinyje naujosios medijos (kompiuterinės technologijos ir programos) yra pasitelkiamos ir kaip siužetinė ašis, ir kaip kūrinio įgyvendinimo priemonė.

Opera kalba apie identitetą ir savęs bei aplinkos suvokimą skaitmeninėje eroje, kai net intymus gyvenimas patiriamas per technologijas. Identiteto klausimai ir ryški krizė atsiskleidžia nuo pirmųjų operos pradžios minučių: pirmas veiksmas, kurį Irka atlieka – įsijungia „Skype“ programą ir pradeda susirašinėti su George’u. Kompiuterinė programa ilgainiui ne tik demonstruojama ekrane, bet ir pasitelkiama kaip scenografijos elementas (žr. 15 pav.): scena įrengta lyg didelis nešiojamasis kompiuteris, Irka didžiąją operos dalį praleidžia „klūpodama“ ant kompiuterio pelės „kilimėlio“, toliau matyti didelė klaviatūra su pliuso ženklų vietoje simbolių ir raidžių.



16 pav. Operos scenografija, primenanti nešiojamąjį kompiuterį, ir aktorė, sėdinti ant pelės laukelio.

Gilumoje esančiame ekrane rodoma reikšminga dalis operos vyksmo; jis tampa kone atskiru veikėju, jame rodomais vaizdais kartais pasakoma daugiau nei personažų žodžiais. Ekrane beveik viso pasirodymo metu matomas George'as, parodoma Irka ir jos sumišimas, jos blaškymasis pasimetus tarp realybės ir fantazijos, taip pat ambientiški ir aplinkybes papildantys vaizdai, o pabaigoje pasirodo užrašas „ar tu ten?“ (*are you there?*) yra paskutinis operos motyvas.

Šalia pagrindinio ekrano stovi dar keli mažesni, kurie taip pat vis kažką rodo ir mirguliuoja. Jie sukuria daugiau virtualių realybių, kuriose lengva pasimesti pačiam ir prarasti savo identiteto suvokimą.

Irka su Goerge'u bendrauja per ekraną ir nebijo atsukti žiūrovams nugaros. Keliose operos scenose ekrane pasirodo ir ji pati, – taip žiūrovai tuo pačiu metu regi tarsi du atskirus veikėjus, nes jie veikia skirtingus dalykus. Tokio kompozicinio modelio panaudojimu kūrėjai tyrinėja to paties atlikėjo gyvo pasirodymo ir jo paties įrašo santykį. Dviejose plotmėse – realioje ir virtualioje viena laikiai įgyvendinama dvasmeniškumo manipuliacija leidžia perteikti personažo išgyvenamą pasimetimą tarp fantazijų ir realybės (žr. 16 pav.).



17 pav. Žiūrovai mato gyvai vaidinančią aktorę, realiu laiku transliuojamą virtualų atvaizdą ir jos pašnekovą George'ą.



18 pav. Žiūrovų įtraukimas į pasakojimą. Matomas jų virtualus vaizdas transliuojamas realiu laiku.

Teorinė prieiga

Operoje dominuoja muzika ir naujosios technologijos, o kitų medijų apraiškos labai fragmentiškos (literatūros, libreto pavidalu ir šokio, muzikinės dėžutės scenoje). Per aktorės

bendravimą su ekrane rodomu personažu, „Skype“ žinučių rašymą kompiuteriu realiu laiku, žiūrovų įtraukimą į istoriją (kai Irka pasakoja apie asocialią savo šeimą; žr. 17 pav.) pasireiškia šiai operai būdingas interaktyvumas. Jis pasitelkiamas kaip bazinis elementas, nes virtualaus pokalbio idėja yra šios operos atspirties taškas⁷⁴.

Opera „ID“ yra skirtingų medijų lydinys, nes muziką atskyrus nuo technologijų jos liktų labai mažai, o technologijos be muzikos ir teksto nepajėgtų suprantamai išreikšti darbo idėjos ir prasmės. Intermedialumo teorijoje toks medijų lydinys vadinamas *intermedialiąja transpozicija* ir nurodo sintetinį, hibridišką medijų susijungimo rezultatą. Šį bruožą galima skirti ir kaip vieną iš postdraminio teatro sudedamųjų dalių – parataksę, kai atsisakoma žanrų hierarchijos.

Šiam darbui, kaip muzikiniam kūriniiui taip pat būdingas muzikalizavimas, kuris apima kalbą bei kasdienių garsų panaudojimą. Gausus vaizdinės medžiagos, kuriančios savą ir papildančią prasmę, panaudojimas nurodo į savarankišką vizualią dramaturgiją, o „Skype“ kompiuterinės programos naudojimas ir balso transformavimas realiu laiku padeda į operą įsiveržti tikrovei, kai imama abejoti, kas pasirodyme yra tikra, o kas vaidinama.

Apibendrinant galima teigti, kad „ID“ galima laikyti vienu artimiausių postoperos krypčiai: tai muzikos kūrinys, atsisakantis tradicinio operos libreto traktavimo, aprėpiantis skirtingų meno sričių raišką, jame taikomos naujosios technologijos, ypač kalbant apie balso traktavimą ir aktoriaus gyvo ir įrašyto pasirodymo santykį, būdinga kolektyvinė kūryba.

⁷⁴ Pradedant operos pavadinimu „ID“, kuris nurodo į asmens tapatybę, o kiekvienas kompiuteris turi tapatybės nustatymo numerį – IP, pereinant prie monospektaklio ir bendravimo su kompiuteriu, virtualiu vaizdu, baigiant visa scenografija, imituojančia nešiojamąjį kompiuterį, kuriame Irka tarsi įstrigusi gyvena savo gyvenimą – visa tai atsiremia į virtualią realybę, kuri savo veikimui reikalauja interaktyvumo.

Išvados

Per pastarąjį šimtmetį operos žanras reikšmingai pakito, įgavo naujų formų ir raiškos pavidalų. Operai nuo pat pirmųjų darbų būdingas intermedialumas, pastarąjį šimtmetį įgavęs kiek kitokią reikšmę, į kūrinius integravus naujas medijas. XX a. technologijų inovacijos ir eksperimentai, paskatinę kino, televizijos ar garso įrašymo ir perkūrimo aparatų atsiradimą, pasiūlė naujų medijinių priemonių, kurias operos kūrėjai, kaip ir kitų menų atstovai, ėmė integruoti savo kūryboje.

Šiame darbe pasiekta tokių rezultatų:

- aptartas šiuolaikinės operos reiškinys, apžvelgiant Lietuvos ir pasaulio tendencijas, pastarojo operos žanro penkiasdešimtmečio istoriją, kontekstą. Šis žingsnis padėjo susidaryti bendrą situacijos vaizdą ir pakloti pamatus NOA veiklos analizei. Žvelgiant į Lietuvoje pristatomas naujas operas, vis dar ryškus nuosaikumas, tradicinių žanro formų laikymasis, net jei vizualiniai sprendimai radikalesni, naujesni, tačiau turinio atžvilgiu žiūrovui siūloma ta pati tradicinė opera. Tuo tarpu postoperų kūrybos pradžią Lietuvoje galima sieti su šiuolaikinės operos festivalio NOA pradžia. Šiuolaikinėms operoms palanki festivalinė terpė (kaip „Gaida“, „Kamerinės operos festivalis“).

- darbo eigoje išskirti trys operos elementai, patyrę ryškias transformacijas šiuolaikinės operos kontekste; tai padėjo įvardyti operos žanro nutolimą nuo tradicijos ir naujų formų paiešką. Įvertinant kas konkrečiai pakito operose, minėtini trys elementai, būdingi tradicinei operai, tačiau transformavęsi ar intergravęsi į žanrą ir kuriantys šiuolaikiškumą; tai – libretas, balsas ir naujosios technologijos. Libretas nuo dramos suvaidinimo scenoje pasikeitė į minimalistinį, dokumentinį ar tik bendrais bruožais apibūdinantį vaidinamas aplinkybes, kartais neturintį rišlaus prasmingo artikuliuojamo teksto. Balso elemento pokytis susijęs su naujų technologijų integravimu į operą ir muzikinį teatrą. Techninės galimybės leidžia ne tik sustiprinti, įrašyti, atkartoti dainuojamą garsą, tačiau ir pakeisti gyvą atlikėjo dainavimą įrašų, kompiuteriu sugeneruotu vaizdo ir garso deriniu, holograma. Naujosios technologijos, įsiliejusios į operos ir muzikinio teatro scenas tik pastarąjį šimtmetį, atvėrė neaprepiamas kūrybines ir technines kūrybos galimybių platybes, tačiau kartu komplikavo žanrų tipologinį skirstymą dėl išvestinių ir naujai sukurtų tipų. Sprendžiant šią problemą į pagalbą geriausia pasitelkti intermedialumo teoriją, kuri atliepia medijų maišymosi problemą ir bando ją spręsti santykių aiškinimu ir kategorizavimu.

- nagrinėtas terminologijos klausimas, nes pakitus operos žanrui ir atsiradus hibridinių formų kūriniams, juos klasifikuoti darosi sudėtinga. Remiantis Jelenos Novak įžvalgomis, šiame darbe siūloma šiuolaikinės operos reiškinį įvardyti *postoperos* terminu,

integruojančiu postdraminio teatro požymius: 1) parataksė, 2) sinchroniškumas, 3) žaidimas su ženklų tankiu, 4) muzikalizavimas, 5) vizualioji dramaturgija, 6) kūniškumas, 7) tikrovės įsiveržimas, 8) situacija arba įvykis.

- geriau suprasti operos transformaciją padeda praktinių pavyzdžių analizė, nagrinėjant kokias formas įgauna darbai, vadinami postoperomis, šiuolaikiniais operiniais kūriniais, kaip pakito pagrindinių sudėtinių elementų traktavimas, naudojimas ir koku būdu jungiamos medijos. Pasirinkti analizei darbai atstovauja skirtingus intermedialumo tipus, tačiau jais remiantis negalima apibendrinti viso festivalio. NOA pasižymi tokiu formų ir medijų jungimo įvairumu, kad bendrų išvadų iš kelių darbų pavyzdžių negalima daryti. pristatyta intermedialumo teorija, ji pritaikyta analizuojant operas-spektaklius „NO AI DI“, „Įstabusis ir graudusis PLANAS B“ ir „ID“. Teorija padėjo geriau suprasti kokias medijas pasitelkiant ir jungiant kuriami šiuolaikiniai operiniai darbai.

- ištirta festivalinė veikla Lietuvoje ir pasaulyje, išsiaiškinta, kad NOA yra vienas iš penkių šiuolaikinei operai skirtų festivalių Vakarų pasaulyje. Susisteminta NOA, „NODO“ ir „Prototype“ veikla leido daryti lyginamąją analizę, atskleidusią šių ir kitų festivalių panašumus ir skirtumus, daryti apibendrinimus.

Šis darbas, išsamiau pirmąkart aptaręs NOA veiklą, gali būti atspirties tašku vykdyti tolesnius tyrimus šiuolaikinės operos tema, nagrinėjant festivalių platformos reikšmę šio žanro naujovių įsitvirtinimui ir raiškai.

Literatūros sąrašas

1. Apčėnikovaitė, Monika. *Nuo dokumentinės dramos prie kolektyvinės kūrybos: nauji teksto kūrimo būdai šiuolaikiniame Lietuvos teatre*. Bakalauro darbas, menų fakultetas, Vytauto Didžiojo universitetas, 2016.
2. Baublinskienė, Beata. „Kodėl neturime lietuviškos „Karmen“? Apie lietuviškų operų libretus.“ In: *Opera naujųjų medijų amžiuje. Istorinė ir kritinė apžvalga*. Vilnius: Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, 2015, p. 202-210.
3. Berio, Luciano, Osmond-Smith, David. „Of Sounds and Images“. In: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 9, No. 3, 19 November 1997. p. 295-299. <http://www.jstor.org/stable/823627> [žiūrėta 2017-06-07].
4. Bithell, David. “Experimental music theatre”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2240884> [žiūrėta 2016-10-25].
5. Brown, Howard Meyer, et al. “Opera (i)”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/40726pg6> [žiūrėta 2016-10-25].
6. Brūzgienė, Rūta. „Intermedialumo tipologija: literatūros ir muzikos aspektas“. In: *Acta litteraria comparativa „Kultūros intertekstai/ Cultural intertexts/ Interteksty kultury“*. Mokslo darbai, 2006, Nr. 2, Vilnius: VPU leidykla, p. 130-137.
7. Clements, Andrew. “Music theatre”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/19452> [žiūrėta 2016-10-25].
8. Clements, Andrew. “Opera in the modern age”. In: *The Guardian*, 20 August 2011, <https://www.theguardian.com/music/2011/aug/20/opera-in-the-modern-age> [žiūrėta 2017-01-02].
9. Damašauskaitė, Rasa. *Intermedialumas šiuolaikinėje lietuvių vizualiojoje poezijoje (D. Apanavičiaus, M. Gimžausko, B. Januševičiaus ir G. Norvilo tekstai)*. Magistro darbas, humanitarinių mokslų fakultetas, Vytauto Didžiojo universitetas, 2013.
10. Denis, Arnold, et al. “Opera”. In: *The Oxford Companion to Music/ Ed. A. Latham. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

- <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e4847> [žiūrėta 2016-10-25].
11. Ebright, Ryan Scott. *Echoes of the Avant-garde in American Minimalist Opera*. Doctoral thesis, Department of Music, University of North Carolina, 2014.
 12. Ferraro Jr., Mario. *Contemporary opera in Britain, 1970–2010*. Doctoral thesis, School of Arts, City University London, 2011. <http://openaccess.city.ac.uk/1279/> [žiūrėta 2016-09-27].
 13. Ferraro, Mario. “Opera, Spectacle and Compositional Process”. Conference presentation, IV Simpósio Internacional de Musicologia Da Ufrj, Rio de Janeiro, August 2013.
 14. Fisher, Burton. *A History of Opera: Milestoned and Methamorphoses*. Miami, Florida: Opera Journeys Publishing, 2005.
 15. Gier, Albert. “Narrativity in contemporary opera - a case study”. Conference presentation, Opera/Libretto Symposium, Barcelona, 26–27th June 2011. <http://www.obnc.cat/wp-content/uploads/a-gier-obnc11.pdf> [žiūrėta 2016-09-27].
 16. Jensen, Klaus Bruhn. „Intermediality“. In: *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*. http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9781405131995_yr2013_chunk_g978140513199514_ss60-1 [žiūrėta 2018-01-08].
 17. Lehmann, Hans-Thies. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
 18. Mačiliūnaitė-Dočkuvienė, Rita. „Muzikos diskursas postdraminiame teatre“. In: *Lietuvos muzikologija*. (numatoma publikacija)
 19. Mačiliūnaitė-Dočkuvienė, Rita. *Muzikinės naracijos komponavimo būdai postdraminiame teatre*. Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017.
 20. Nalivaikaitė, Paulina. *Transtekstualumo funkcijos Onutės Narbutaitės operoje* Kornetas (2012). Bakalauro darbas, muzikos fakultetas, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017.
 21. Newman, Michael Z.. „Intermediality and Transmedia Storytelling“. In: *Thinking C21*. <https://www.c21uwm.com/2012/09/17/intermediality-and-transmedia-storytelling/> [žiūrėta 2018-01-08].
 22. Novak, Jelena. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, series ed. Roberta Montemorra Marvin. Ashgate, 2015.
 23. *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*, ed. Paul Fryer. Jefferson, North Carolina: McFarland and Company, 2014.

24. *Opera naujųjų medijų amžiuje. Istorinė ir kritinė apžvalga*, sud. Beata Baublinskienė, Laima Vilimienė. Vilnius: Lietuvos nacionalinis operos ir baletų teatras, 2015.
25. Raguckaitė, Agnė. *7-9-o dešimtmečių vokališkumo inovacijos. Vokalinės partitūros kaip integralaus medialumo reiškiniai*. Bakalauro darbas, muzikos istorijos katedra, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005.
26. Rajewsky, Irina O. „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality“. In: *Intermedialities*, No. 6, Autumn 2005. p. 43-64.
27. Salzman, Eric; Desi, Thomas. *The New Music Theatre*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.
28. Shepard, Anthony W. *Reveiling Masks: Exotic Influences and Ritualised Performance in Modernist Music Theatre*. London, England: University of California Press, 2001.
29. *The Cambridge Companion to Postmodernism*, ed. Steven Connor. Cambridge University Press, 2004.
30. Till, Nicholas. „I don't mind something operati, just as long it's not opera“. A Critical Practice for New Opera and Music Theatre. In: *Contemporary Theatre Review*, 14:1, 2004. p.15-24. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1026716032000142911> [žiūrėta 2017-06-07].
31. Williams, Lynette Frances. *New directions in contemporary music theatre*. Master of Arts thesis, School of Creative Arts, University of Wollongong, 1986. <http://ro.uow.edu.au/theses/2260> [žiūrėta 2016-09-27].
32. Willis-Lynam, Keyona. *The Crossover Opera Singer: Bridging the Gap Between Opera and Musical Theatre*, Doctoral thesis, Graduate School, The Ohio State University, 2015.

NOA festivalį pristatančios recenzijos:

33. „Operomanijos“ rudens tendencijos – tarpdisciplininio meno projektai ir NOA festivalis. In: *lrytas.lt*. <http://kultura.lrytas.lt/meno-pulsas/operomanijos-rudens-tendencijos-tarpdisciplininio-meno-projektai-ir-noa-festivalis.htm>, 2012-09-27, žiūrėta 2016-06-27.
34. *Festivalis NOA.IMPROVIZACINIS MUZIKOS TEATRAS*. In: *menuspaustuve.lt*. <http://www.menuspaustuve.lt/lt/renginiai/10935-festivalis-noa-improvizacinis-muzikos-teatras>, žiūrėta 2016-06-27.
35. *Grįžta jaunas ir provokuojantis „NOA“ festivalis*. In: *7dienos.lt*. <http://www.7dienos.lt/renginiai/grizta-jaunas-ir-provokuojantis-noa-festivalis/>, žiūrėta 2016-06-27.
36. *Opera „Geros dienos!“ skelbs NOA festivalio pradžia*. In: *menobangos.lt*. <http://www.menobangos.lt/category/noa-festivalis/>, 2015-03-31, žiūrėta 2016-06-27.

37. Sergijenko, Dina. *NOA festivalis lietuvius nustebins animacinėmis ir kino operomis*. In: *alfa.lt*. <http://www.alfa.lt/straipsnis/10321862/noa-festivalis-lietuvius-nustebins-animacinemis-ir-kino-operomis>, 2010-03-19, žiūrėta 2016-06-27.
38. Smirnova, Simona. *Šiuolaikinės operos festivalis*. In: *Literatūra ir menas*, 2010-04-16, Nr. 3280. http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111003000010/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3280&kas=straipsnis&st_id=16377, žiūrėta 2016-06-27.

Internetiniai šaltiniai:

39. „Prototype“ festivalio tinklalapis: <http://prototypefestival.org/> žiūrėta 2017-01-04.
40. „Tête a Tête“ festivalio tinklalapis: <http://www.tete-a-tete.org.uk/> žiūrėta 2017-01-04.
41. „Operadagen“ festivalio tinklalapis: <https://www.operadagenrotterdam.nl/en/> žiūrėta 2017-01-04.
42. „NODO“ festivalio tinklalapis: <http://www.newmusicotrava.cz/en/nodo/nodo-2018/> žiūrėta 2018-05-20.

Priedai

Operos „NO AI DI“ libretas

PROLOGAS

Tekstas: 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 juosmeniui, išmėginama ir sutvirtinama tai, kas išmokta papėdėje. Ant kalno pečių mokyti sudėtingiausia: oras ten išretėjęs, tad reikia būti labai atkakliam ir ryžtingam, kad eitum toliau. Pačiame kalno viršugalvyje susitinkama su aukščiausiaja 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 prabilsi.

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 sklįstų iš kito pasaulio: Kiek metų šitaip laukiu?

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 snaigės sniegas.. ji sušąla..

Daina:

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
sutemusi 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
 Pimirštam 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
 Pimirštam, jog mes ir Didžioji Dvasia esame
 viena,

na, na
 pamirštame, koks vertingas yra kiekvienas žmogus.
 žmo, gus
 Mes tik skaudiname vieni kitus.
 ki, tus
 Pimirštame, 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 paty“

Festivalio NODO programos

Nr.	Kompozitorius	Pavadinimas	Sukurta (metai)	Žanras (tipas)
2012				
1.	John Cage	<i>Europera 5</i>	1991	opera
2.	František Chaloupka	<i>Eva and Lilith</i>	2012	opera
3.	Salvatore Sciarrino	<i>Infinito Nero</i>	1998	kūrinys muzikiniam teatrui
4.	Salvatore Sciarrino	<i>La porta della legge</i>	2006-2008	opera
2014				
1.	Bernhard Lang	RE:IGEN	2012	opera/muzikinio teatro spektaklis
2.	Martin Smolka	<i>The List of Infinity</i>	2013	opera
3.	Petr Kotík	<i>Master-Pieces</i>	2014	opera
4.	Rudolf Komorous	<i>NO NO MIYA</i>	1988	opera
5.	Mojiao Wang	<i>Encounter</i>	2014	opera
Kiti renginiai				
1.	Josef Jařab	<i>Gertrude Stein</i>	2014	diskusija, susijusi su kūriniais <i>Master-Pieces</i>
2.	Zdenka Švarcová, Lucie Bureřová	Japonų literatūra ir teatras	2014	diskusija, susijusi su kūriniais <i>NO NO MYIA</i>
3.	Miro Tóth a Michal Paľko	<i>A Tooth for a Tooth</i>	2014	vienaveiksmė video opera
4.	String Noise (New York)	<i>Apples to Apples</i>	2014	dirbtuvės visai šeimai
2016				
1.	György Ligeti	<i>Aventures a Nouvelles Aventures</i>	1962-1965	vokalinė-instrumentinė kompozicija
2.	Petr Kotík	<i>William William</i>	2016	šokio opera
3.	Idin Samimi Mofakham	<i>At the Waters of Lethe</i>	2015-2016	opera
6.	Petr Cígler	<i>Protracted Sinuous Movement of a Longitudinal Object</i>	2015-2016	opera
7.	Richard Ayres	<i>No. 42 (In the Alps)</i>	2007-2008	animuotas koncertas
8.	Iannis Xenakis	<i>Oresteia</i>	1965-66	muzikinė drama
2018				
1.	Julius Eastman	<i>Macle</i>	1971-1972	kūrinys balsui
2.	Daniel Lo	<i>A Woman Such As Myself</i>	2017-2018	kamerinė vienaveiksmė opera
3.	Alois Hába	<i>Thy Kingdom Come</i>	1937-1942	šešiatonė opera
4.	Salvatore Sciarrino	<i>Luci mie traditrici</i>	1998	opera
5.	John Cage	<i>Song Books</i>	1970	trumpų kūrinų rinkinys
6.	Rudolf Komorous	<i>The Mute Canary</i>	2017-2018	kamerinė vienaveiksmė opera

Festivalio „Prototype“ programos

Nr.	Kompozitorius	Pavadinimas	Sukurta (metai)	Žanras (tipas)
2013				
1.	David T. Little	<i>Soldier Songs</i>	2013	multimedijos renginys
2.	Paola Prestini	<i>Aging Magician</i>	2013	muzikinis spektaklis/opera
3.	Mohammed Fairouz	<i>Sumeida's Song</i>	2013	opera
4.	Timur and the Dime Museum	<i>Timur and the Dime Museum</i>	2013	glam opera
5.	Michael de Roo	<i>Bluebeard</i>	2013	mišrios technikos opera
Kiti renginiai				
		<i>Prototype pokalbiai 2013</i>		dvi diskusijos apie šiuolaikinę operą
2014				
1.	Kamala Sankaram	<i>Thumbprint</i>	2014	spektaklis/opera
2.	Lina Lapelyte	<i>Have A Good Day!</i>	2014	opera
3.	Gregory Spears	<i>Paul's Case</i>	2014	kamerinė opera
4.	Jonathan Berger	<i>Visitations: "Theotokia" and "The War Reporter"</i>	2014	vienaveiksmės kamerinės operos
5.	Du Yun	<i>Angel's Bone</i>	2014	opera
6.	Sky-Pony			koncertas
7.	Elizaveta			koncertas
8.	The Lounge			koncertas
Kiti renginiai				
		<i>Prototype pokalbiai 2014</i>		šešios diskusijos meno ir socialinėmis temomis
2015				
1.	Stefan Weisman	<i>The Scarlet Ibis</i>	2015	opera
2.	Todd Almond	<i>Kansas City Choir Boy</i>	2015	teatralizuotas pasirodymas
3.	Rež. Karmina Šilec	<i>Toxic Psalms</i>	2015	opera
4.	Bora Yoon	<i>Sunken Cathedral</i>	2015	multimedijų performansas
5.	Ellen Reid	<i>Winter's Child</i>	2014	opera
6.	Paola Prestini	<i>Aging Magician</i>	2013	muzikinis spektaklis/opera
7.	Timur and the Dime Museum	<i>Timur and the Dime Museum</i>	2013	glam opera
Kiti renginiai				
		<i>Prototype pokalbiai 2015</i>		penkios diskusijos šiuolaikinės operos ir garso temomis
2016				
1.	Du Yun	<i>Angel's Bone</i>	2014	opera
2.	David T. Little	<i>Dog Days</i>	2012	opera
3.	Heidi Rodewald	<i>The Good Swimmer</i>	2015	muzikinio teatro kūrinys
4.	Donnacha Dennehy	<i>The Last Hotel</i>	2015	opera
5.	Dez Mona, Baroque Orchestration X	<i>Saga</i>	2014	teatralizuotas dainų ciklas
6.	Bombay Rickey	<i>Bombay Rickey</i>		koncertas
7.	Jorge Sosa	<i>La Reina</i>	2015	elektro-akustinė opera
2017				
1.	David Lang	<i>anatomy theater</i>	2016	opera
2.	Missy Mazzoli	<i>Breaking the Waves</i>	2016	opera
3.	Matt Marks	<i>Mata Hari</i>	2016	opera
4.	Dianne Berkun Menaker	<i>Silent Voices</i>	2017	koncertas
5.	M. Lamar & Hunter Hunt-Hendrix	<i>Funeral Doom Spiritual</i>	2016	monodrama
6.	Julian Wachner	<i>Rev. 23</i>	2017	opera
7.	Sarah Small	<i>Secondary Dominance</i>	2016	multimedijų koncertas

Kiti renginiai				
1.		<i>5th Anniversary Soiree</i>		banketas
2.		<i>Prototype pokalbiai 2017</i>		diskusija socialine tema mene ir šešių darbų aptarimas
3.	Ashley Tata	<i>PROTOTYPE: Out of Bounds</i>		trumpų pasirodymų pristatymo vakaras
2018				
1.	Gregory Spears	<i>Fellow Travelers</i>	2016	opera
2.	Michael Gordon	<i>Acquanetta</i>	2010	opera
3.	Mikael Karlsson	<i>The Echo Drift</i>	2014	opera
4.	Matthias Bossi, Jeremy Flower, & Carla Kihlstedt	<i>Black Inscription</i>	2017	Multimedinis dainų ciklas
5.	Roman Grygoriv	<i>IYOV</i>	2015	opera-requiem
6.	Claron McFadden	<i>Secrets</i>	2018	Muzikinio teatro kūrinys
7.	Dylan Mattingly	<i>Stranger Love</i>	2017	opera
8.	Dez Mona, Baroque Orchestration X	<i>Saga</i>	2014	teatralizuotas dainų ciklas
Kiti renginiai				
1.		<i>PROTOTYPE: Out of Bounds</i>		trumpų pasirodymų pristatymo vakarai
2.		<i>PROTOTYPE Festival Soiree</i>		banketas
3.		<i>PROTOTYPE pokalbiai ir susitikimai</i>		šešių pasirodymų aptarimai ir susitikimai su penkių pasirodymų kūrėjais