

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA  
MUZIKOS FAKULTETAS  
DAINAVIMO KATEDRA

**GABRIELĖ KIRŠAITĖ**

**DALILOS PERSONAŽO RENGIMAS CAMILLE SAINT-SAËNSO  
OPEROJE  
„SAMSONAS IR DALILA”**

**The Preparation of the Role of Delilah from the Opera “Samson and Delilah” by  
Camille Saint-Saëns**

Studijų programa: Muzikos atlikimas (dainavimas)

*MAGISTRO BAIGIAMASIS RAŠTO DARBAS*

Darbo vadovas –  
doc. dr. Tamara Vainauskienė

Vilnius  
2019

# LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

## SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL BAIGIAMOJO RAŠTO DARBO

2019 m. gegužės 16d.

Patvirtinu, kad mano baigiamasis darbas (tema) „Dalilos personažo rengimas Camille Saint-Saëns'o operoje „Samsonas ir Dalila“ 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)

GABRIELĖ KIRŠAITĖ  
(Vardas, pavardė)

## SUMMARY

The role of Delilah from the opera “Samson and Delilah” by the French composer Camille Saint-Saëns is one of the most beautiful, mysterious and interesting roles in the operatic literature and the repertoire of every mezzosoprano. Nowadays its relevance and popularity are undeniable in the opera culture. Due to lack of information this opera and role are considered to be rare and hard to perform, also it is not easy to find any relevant information, reviews or articles regarding this topic. In musicological research often the role of Delilah is not analysed. The objective of the master thesis is to examine in as many ways as possible the opera “Samson and Delilah” and the character of Delilah. The object of this work is the role and the character of Delilah.

The study also surveys scientific literature, analyses the main influences of the opera and historical period, defines the concepts of Delilah and *la femme fatale*, also presents musical analysis of the character. The research consists of two parts. In the first one, three different opera performances are analysed about their concepts of Delilah and the most efficient ways to perform it. In the second part, a very famous Lithuanian mezzosoprano Justina Gringytė and an artistic director of the opera company “Vilnius City Opera” Dalia Ibelhauptaitė are interviewed about their work of “Samson and Delilah”, the role preparation of the character, the main features, qualities and concepts of the role.

## TURINYS

|                                                                                                        |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| IVADAS.....                                                                                            | 3  |
| 1. C. SAINT-SAËNSO OPERA „SAMSONAS IR DALILA“.....                                                     | 4  |
| 1. 1. Operos sukūrimo aplinkybės, įtakos, stilius.....                                                 | 4  |
| 1. 2. <i>La femme fatale</i> Saint-Saëns'o kūryboje ir <i>La Belle Époque</i> laikotarpio operoje..... | 9  |
| 1. 3. Dalilos prototipas – Pauline Viardot.....                                                        | 11 |
| 1. 4. Personažo muzikinė kalba.....                                                                    | 14 |
| 2. DALILOS VAIDMUO IR JO INTERPRETACIJOS.....                                                          | 18 |
| 2.1. Garso ir vaizdo įrašų analizė.....                                                                | 19 |
| 2.2. Personažo rengimo problematika.....                                                               | 35 |
| IŠVADOS.....                                                                                           | 38 |
| REKOMENDACIJOS.....                                                                                    | 39 |
| LITERATŪROS SĄRAŠAS.....                                                                               | 40 |
| KITI ŠALTINIAI.....                                                                                    | 41 |
| PRIEDAI.....                                                                                           | 4  |

## IVADAS

**Aktualumas.** Šiame darbe siekiama išnagrinėti Dalilos personažą Camille Saint-Saënso operoje „Samsonas ir Dalila” muzikiniu, draminiu, literatūriniu, istoriniu bei patirtiniu požiūriu. Nagrinėjama tema nėra plačiai išanalizuota, susiduriama su informacijos trūkumu, todėl šiuo darbu buvo siekiama prisidėti prie negausios šios operos ir Dalilos personažo analizės. Opera statoma retai, todėl siekiama apžvelgti operos kūrime dalyvavusių menininkų patirtį, išgauti praktinius patarimus, skirtus personažo rengimui. Nagrinėjamas operos personažas yra vienas iš pačių patraukliausių ir įdomiausių mecosoprano repertuare ir operinėje literatūroje, todėl buvo tikimasi paruošti išsamią metodinę analizę preciziškam ir visapusiškam atlikimui. Man kaip atlikėjai taip pat labai aktualus šis vaidmuo, nes labai dažnai tenka dainuoti Dalilos arijas, ateityje rengiuosi paruošti ir visą partiją.

**Tyrimo objektas.** Dalilos personažas C. Saint-Saënso operoje „Samsonas ir Dalila”.

**Tikslas.** Įvairiais požiūriais išnagrinėti C. Saint-Saënso operą „Samsonas ir Dalila” ir išanalizuoti Dalilos personažą.

**Probleminis klausimas:** Kokia interpretacija būtų artimiausia kompozitoriaus sumanymui ir geriausiai atskleistų personažo galimybes?

### Uždaviniai:

- 1) išanalizuoti šaltinius ir literatūrą darbo tema;
- 2) ištirti ir palyginti įvairias personažo interpretacijas;
- 3) atlikti kokybinę turinio analizę;
- 4) surasti ir atskleisti reikalingiausias ryškaus personažo kūrimo aplinkybes.

**Tyrimo metodai:** specialios literatūros studijos, klavyro analizė, garso ir vaizdo įrašų nagrinėjimas, interviu, kokybinė turinio analizė.

**Literatūros apžvalga.** Rengiant darbą, buvo naudojamosi Chantal Cazaux ir Jean de Solliers „Avant Scène-Opéra (L') n° 293: Samson et Dalila”, Andrés Batta „Opera. Composers. Works. Performers”, Amanda Holden „The New Penguin Opera Guide”, A. Gutheil klavyru, 2002m. La Scalos, 1998m. Palacio de Bellas Artes ir 2016m. Opéra Bastille video įrašais. Taip pat interviu su Justina Gringyte ir Dalia Ibelhauptaite.

**Darbo struktūra.** Baigiamąjį darbą sudaro įvadas, du skyriai, šeši poskyriai, išvados, rekomendacijos, literatūros sąrašas, šaltinių sąrašas ir priedai. Pirmajame skyriuje apžvelgiama literatūra nagrinėjamąja tema, antrajame - pateikiamas video įrašų tyrimas ir kokybinė turinio analizė. Prieduose pateikiami interviu su operos soliste Justina Gringyte ir režisiere Dalia Ibelhauptaite.

## 1. C. SAINT-SAËNSO OPERA „SAMSONAS IR DALILA”

Šiame skyriuje yra nagrinėjamos C. Saint-Saënso operos sukūrimo aplinkybės, istorija, kelias į sceną, apžvelgiama tuometinė situacija Paryžiuje, atskleidžiamas Saint-Saënso vokalinis stilius, Dalilos vokalinis ir dramaturginis portretas, sąsajos su Senuoju Testamentu. Taip pat nurodomos operos įtakos, santykiai su tuo metu vyrausia muzika, pateikiama Dalilos vardo etimologija.

Antrame šio skyriaus poskyryje kalbama apie *la femme fatale* reiškinių kompozitoriaus kūryboje bei to meto operoje, apžvelgiamos kitos šio reiškinių apraiškos mene, atskleidžiama to meto mąstysena bei fatališkos moters temos svarba ir reikšmė kultūroje ir analizuojamoje operoje. Naudojamasi Louis Bilodeau straipsniu *La tentation triomphante* knygoje *Avant Scène-Opéra (L') n° 293: Samson et Dalila*, Paryžius: „Avant Scène-Opéra“, 2016.

Trečiame poskyryje pristatomas dainininkės Pauline Viardot portretas, kuriai buvo dedikuota „Samsono ir Dalilos” opera bei daugelis to meto kompozitorių kūrinių. Pateikiama jos įtaka kuriamam Dalilos personažui bei to meto muzikinei kultūrai. Atskleidžiamos jos balsinės charakteristikos, pagrindiniai ir svarbiausi gyvenimo momentai.

Ketvirtame poskyryje nurodoma Dalilos personažo muzikinė kalba, naudojamosi ir remiamasi Jean de Solliers straipsniu *Introduction et Guide d'écoute* knygoje *Avant Scène-Opéra (L') n° 293: Samson et Dalila*, Paryžius: „Avant Scène-Opéra“, 2016.

### 1.1. Operos sukūrimo aplinkybės, įtakos, stilius

Camille Saint-Saënsas – vienas iš retų prancūzų kompozitorių, kurio muzikinės sėkmės nenulėmė opera. Jis pradėjo savo karjerą kaip vargonininkas ir visą gyvenimą liko ištikimas instrumentinei muzikai. Savo amžininkų tarpe jis buvo bene kosmopolitiškiausias kompozitorius, turėjo daugiausiai patirties ir kompetencijos, kuriant neparancūzišką, kitų kultūrų ir šalių įtakos ir tradicijos nulemtą muziką, tačiau kaip Nacionalinės muzikos draugijos įkūrėjas taip pat buvo gilus patriotas ir prancūziškos kultūros skleidėjas. Jo didžiausios inspiracijos buvo didieji vokiečių ir austrų kompozitoriai: J. S. Bachas, W. A. Mozartas ir L. van Beethovenas. Saint-Saënsas intensyviai studijavo R. Wagnerio operas ir puikiai sutarė F. Lisztu, kuris jį įkvėpė rašyti simfonines poetas (Batta, 1999, p. 544).

Liszas, visko, kas nauja, šalininkas, pasiūlė ir padėjo Saint-Saënsui „Samsoną ir Dalilą” pastatyti Veimare, tačiau dėl Prancūzijos – Prūsijos karo bei kitų sunkumų pažadą ištesėjo tik 1877m. Taip nutiko dar ir dėl to, kad Prancūzijoje kompozitorius negalėjo rasti nei vieno teatro, kuris sutiktų parodyti jo operą. Draugai muzikantai taip pat neparodė didelio entuziazmo,

išgirdę pirmuosius pasažus. Garsi dainininkė, viena geidžiamiausių to laikotarpio Europos mūzų, Pauline Viardot, suorganizavo privatų koncertą Paryžiuje, kuriame ji pati dainavo Dalilą, o kompozitorius grojo orkestro partiją fortepijonu, tačiau publikos ir Paryžiaus Opéra direktoriaus tai neįtikino, ypač daug abejonių sukėlė biblinis siužetas. 1875m. Châtelet teatre buvo parodytas koncertinis pirmo veiksmo atlikimas, tačiau pačios operos Prancūzijos publika neišvydo iki 1890m., kai ji buvo parodyta Ruano Théâtre des Arts. „Samsonas ir Dalila” pasirodė Paryžiuje dar tų pačių metų pabaigoje, tačiau ne Opéra, o Edeno teatre. Opéra pagaliau sutiko pastatyti operą tik 1892m. lapkričio 23d., diriguojant Edouard Colonne. Pauline Viardot, kuriai buvo sukurta Dalilos partija ir dedikuota opera, tuo metu jau buvo perkopusi septintą dešimtį. Operos sėkmė buvo didžiulė, tačiau šiek tiek pritemdyta Wagnerio populiarumo. Publika už Paryžiaus ribų „Samsoną ir Dalilą” priėmė be menkiausio pasipriešinimo ir ji tapo viena iš labiausiai žinomų operų pasaulyje (Holden, 2001, p. 805).

XIX amžiaus Paryžius buvo neabejotina Europos kultūros sostinė. Jame koncentravosi visų šalių menininkai, visuomenės veikėjai, filosofai. XIX amžius buvo literatūros amžius, o pagrindinė filosofų ir literatų kalba – prancūzų. Paryžius išrado fotografiją ir moderniąją tapybą, paryžietiški paveikslai, dizainas, komiksai, vizualika dominavo spaudoje. Šeštajame dešimtmetyje Napoleonas III įsakė Baron Georges Haussmannui transformuoti Paryžių į modernų miestą. Buvo pastatyti šiuolaikiniai bulvarai, parkai, skverai. Prancūzijos infrastruktūra pasikeitė dramatiškai, kai buvo nutiesta geležinkelio linija, sujungianti Paryžių su visais tolimiausiais uostais ir provincijos miestais. Industrializacija, lengvesnis pasiekiamumas, kultūros dominavimas lėmė Paryžiaus šlovę.

Operos muzikoje prigesinti tonai, išreiškiantys tragišką žydų likimą, kontrastuoja su šviesiu ir juslingu filistiečių pasauliu, tai aiškiausiai juntama baleto scenose, sukurtose specialiai Paryžiaus publikai. Filistiečių žynės bakchanalija trečiame veiksmė yra bene efektingiausias rytietiškos muzikos pavyzdys operoje. Prancūzų susidomėjimas Rytai buvo išreiškiamas ir kitų to laikotarpio kompozitorių ir buvo tapęs jau gana populiaria tendencija kūryboje. Saint-Saëns atveju tai daugiausia nuolatinių vizitų į Alžyrą įtaka. Siekiant pavaizduoti filistiečių orgijas, naudojami užburiantys anachronizmai (Batta, 1999, p. 544).

Pati istorija, paimta iš Senojo Testamento Teisėjų knygos, vaizduoja XIa. pr. Kr. Izraelio tautos laikotarpį, kai 40 metų teko kęsti filistiečių dominavimą. Iš pradžių kompozitorius norėjo parašyti oratoriją, sekant anglų oratorijos tradicija, ypač Mendelssohno „Elijų”, tačiau libretistas Ferdinand Lemaire pasiūlė rašyti operą. Lemaire libretas yra intelektualus pavyzdys, nusistovėjusios penkių veiksmų formos pagal Meyerbeerio *grand opéra* kanonus. Įprasta forma ir baletai suponuoja logišką veiksmo vystymą. Paprastų izraelitų ir hedonistų filistiečių

susidūrimas yra pirmame plane. Operos vystymuisi didelę įtaką darė tuo metu vykęs Prancūzijos – Prūsijos karas ir ryški sąsaja tarp to laikotarpio Prancūzijos įvykių ir šios biblinės istorijos. Kompozitorius tarsi norėjo įskiepyti vilties savo kenčiantiems tautiečiams. Tyrumo priesakų nesilaikymas, atvedęs Samsoną į pražūtį, buvo tarsi paslėpta žinutė, skatinanti prancūzus socialiniam ir politiniam atsinaujinimui po korumpuotų Napoleono III valdymo metų (Batta, 1999, p. 545).

Nepaisant Saint-Saëns'o pastangų pakeisti muziką, pasiekti operinį skambesį, joje vis tiek išliko daug oratorijos charakterio. Individualios scenos atrodo šiek tiek suvaidintos, o naratyvas ima viršų prieš tiesioginį veiksma. Kai kurios svarbios scenos vyksta užkulisiuose, publika mato tik veiksmų rezultatą. Centrinė choro figūra, vienodai reikšminga kaip ir du pagrindiniai veikėjai, taip pat išduoda kompozitoriaus pradinį sumanymą. Saint-Saënsas demonstruoja klasikos išmanymą ir žinias: muzika, vaizduojanti žydus, primena Bachą, savo ruožtu, filistiečiams naudojamas šviesus ir kiek pagoniškas Händelio skambesys, Dievą palydinti muzika yra liuteronų choralo reminescencija (Batta, 1999, p.546).

Kompozitorius rašė trumpomis, aštriomis frazėmis, siekdamas atitolti nuo simfonistinio rašymo būdo, taip susiformavo numerių struktūra, kuri suteikė progą muzikantams atskirus operos numerius groti kavinės orkestruose ar tiesiog atskirai nuo visos operos, taip ją dar labiau populiarinant. Orkestruotė sudėliota meistriškai, ypač antrame veiksmo, kur dramatinis intensyvumas yra aistringos atmosferos paryškintas. Dramatinė įtampa kyla iš poros, kurioje abu turi neišsakytų tikslų. Samsonas kankinasi su savo Dievo tarno pareigomis, o Dalilą veda keršto troškimas (Holden, 2001, p. 806). Priešprieša tarp fizinės jėgos ir fizinio silpnumo, naivumo ir gudrumo, svyruojančių vertybių ir aiškių tikslų. Protas laimi prieš jėgą, kvailumą, pasimetimą. Tyrumo priesakai sulaužomi.

Samsonas - gana tradiciška herojinio tenoro rolė, tačiau Dalila laužo visus standartus. Rolė parašyta mecosopranui ir yra lyginama su tokiomis mistiškoms herojėmis kaip Azučena ar Ulrika, tačiau nestokoja ir gaivališko seksualumo, būdingo Karmen. Lemtinga akistata tarp Samsono ir Dalilos pasirodo antro veiksmo duete. Pagrindinė dueto dalis yra Dalilos arija, kuri yra tik dar vienas žingsnis link suviliojimo, atnešančio mirtį. Ši įtraukianti melodija kaip angis suleidžia nuodus Samsonui, tarsi dar labiau pabrėžiant biblinius simbolius, kosminę Dievo tvarką, cikliškai pasikartojantį gundymo motyvą. Kompozitoriaus dramatiniai polinkiai ir meistriškumas atsiskleidžia griaustinio motyve, suteikiančiame duetui visai kitą spalvą. Griaustinis, audra simbolizuoja Dievo rūstybę bei moralinį foną - Samsonas netenka jėgos, nes netenka tyrumo (Batta, 1999, p. 547). Išvarymas iš rojaus, prarasta Dievo malonė ir sugriauta šventa tvarka, už kurią sumokama mirtimi. Sodomos ir Gomoros likimas.

Dalilos portretas yra kruopščiai vaizduojamas, su kiekviena arija sužinoma vis daugiau. Pirmoji yra tyrai moteriška, švelni, viliojanti, demonstruojanti kantrumą, laukimą, atsidavimą, reikalaujanti gilaus ir ramaus kvėpavimo, nekelianti didelių vokalinių iššūkių. Antroji yra pagalbos ir užtikrintumo kreipimasis, siekiant nepasiduoti pagundoms, silpnumui, jausmams, demonstruojamas jos tvirtas apsisprendimas ir nuožmumas. Trečiojoje - Dalila laiko Samsoną savo rankose, tačiau vis dar nežino jo paslapties. Visomis išgalėmis ji stengiasi jį sugundyti. Daug kas turbūt suabejotų jos profesionalumu meilės srityje, tačiau visi švelnūs jausmai išnyksta, kai jis tampa bejėgis. Ji tyčiojasi iš jo. Jos pinigų, siūlomų žynio, atsisakymas, rodo, kad jos motyvas buvo kerštas ar noras padėti savo tautai. Atrodo, kad ji buvo šiek tiek susižavėjusi Samsonu ar bent jo kūnu, tačiau tai nepanašu į nieką daugiau nei grynai kūniškų malonumų tenkinimą, kartu tvirtai apsisprendus siekti savo pagrindinio tikslo (Holden, 2001, p. 806).

Camille Saint-Saëns'o operos pirmame plane pirmiausia yra skandalinga moteris, savo žavesio šeimnininkė, viliojoja iš išskaičiavimo. Opera yra inspiruota orientalizmo bangos, kuria kvėpavo visas XIX amžius. Orientalizmas maitino Prancūzijos menininkų kūrybinę vaizduotę, Saint-Saëns'o operoje juo persmelkta viskas – orkestruotė, kalba, bendra operos dvasia. Operoje gausu rytietiško hedonistinių bei erotinių akcentų, kurie trečio veiksmo bakchanalijoje beveik sukelia transo būseną.

Dramoje nagrinėjama aštri ir sudėtinga problematika turėjo didelės reikšmės tokiam vėlyvam premjeros pasirodymui Prancūzijoje. Teatro repertuaro sudarytojams siužetas atrodė per daug komplikotas ir pavojingas tam laikmečiui. „Be Liszto „Samsonas ir Dalila“ neegzistuoti.“ – teigia Saint-Saënsas. Jis buvo tikras, kad kūrinys be puikių atsiliepimų ir įvertinimų svetur nebūtų sulaukęs Prancūzijos teatro direktorių dėmesio. Prancūzijoje tuo metu buvo plačiai paplitusi nuomonė, kad kompozitoriai simfonistai yra operos kenkėjai, taigi stiprus orkestro vaidmuo Saint-Saëns'o kūryboje taip pat prisidėjo prie naujosios operos ilgo kelio į sceną (Soret, 2016, p. 18).

„Samsono ir Dalilos“ istorija, jos kebli situacija Saint-Saënsui priminė subtilią žmogišką tiesą, jo paties vidinę tiesą, todėl jam pačiam turėjo ypatingos svarbos. Dirigentas Philippe Jordan teigia: „Samsonas ir Dalila“ neabejotinai yra viena iš trijų svarbiausių prancūziškų operų, kartu su „Karmen“ bei „Pelėju ir Melisanda“. Didžiulė ir labai turtinga partitūra, sujungianti oratoriją, teatrą ir *grand opéra*. Labai sudėtinga chorui, be galo įdomi orkestrui, su barokinėmis reminiscencijomis, Berliozi-Wagnerio-Liszto skambesiu.“ (Merlin, 2016, p. 99).

„Samsonas ir Dalila“ – tai balanso triumfas: balanso tarp formos ir išraiškos, apskaičiavimo ir įkvėpimo, balso ir orkestro. Pasikeitusiai kūrinio koncepcijai didelės įtakos turėjo Wagneris,

kuris dėl savo išraiškingo leitmotyvų panaudojimo bei originalios begalinės lyrinės deklamacijos itin atitiko Saint-Saëns'o skonį ir charakterį. Opera tapęs kūrinys įgavo daugiau žmogiškumo ir profaniškumo. Kompozitorius bendradarbiavo, kuriant libretą, siekė, kad libretas atspindėtų jo asmenines idėjas bei požiūrį į Šventąjį Raštą. Nepaisant ilgamečio vargonininko darbo ir daugybės sakralinių kompozicijų Saint-Saënsas nebuvo labai religingas, La Fontaine filosofija jam atrodė priimtinesnė. Šis garsus humanistas labiau rezonavo su Saint-Saëns'o personažais šioje patriotizmo, suviliojimo, kaltės ir keršto dramoje, suponavo operos kūrybinę idėją, padėjo rasti nepertraukiamą kalbėjimą, neprarandant menui reikalingo kilmingumo.

Libretui naudojama išrauka iš Senojo Testamento Teisėjų knygos apie Samsono gyveimą ir mirtį. Biblijos tekstas aiškiai nepasako, kodėl Dievas nubaudžia izraelitus būti filistiečių nelaisvėje keturiasdešimt metų, tačiau priežastis gana akivaizdi: tai politeistinių praktikų sugrįžimas dėl kaimynų pagonių įtakos. Dievo pyktis yra labai motyvuotas ir suprantamas, kilęs dėl izraelitų neištikimybės. Libretistas, siekdamas labiau atliepti Šventąjį Raštą, nepabijojęs librete panaudoti ir daugiau ištraukų iš kitų Senojo Testamento knygų, kiek senesnių nei Teisėjų knyga, rizikuodamas įvelti tam tikrą anachronizmą, kurių neleistų to laikmečio teologai. Štai, pirmojo veiksmo pabaigoje cituojama Patarlių knyga (1 - 9), kalbant apie svetimšalę moterį. Šioje knygoje vyrauja daug senesnis ir tradiciškesnis mąstymas ir kalbėjimas nei Teisėjų knygoje, kurioje aprašyta Samsono istorija. Antrojo veiksmo meilės dueto „*Mon coeur s'ouvre à ta voix*” jausmai ir įvaizdžiai reiškiami, remiantis Giesmių Giesme, kildinama iš persų bei graikų tradicijos, naudojamos tos pačios metaforos: gėlės, kviečiai, greita strėlė. Giesmių Giesmės žodžiai skamba ir, pirmojo veiksmo pabaigoje esančiame, Dalilos viliojime. Ši knyga yra datuojama daug anksčiau nei Teisėjų knyga, tačiau menine raiška, kalbėjimo būdu atliepia daug pažangesnius ir vėlyvesnius laikus. Lyginant šias dvi Senojo Testamento knygas, atsiskleidžia daug archajiškesnis ir primityvesnis Teisėjų knygos mentalitetas (De Solliers, 2016, p. 75).

Saint-Saënsas buvo tikras, kad Dalilos partija yra absoliučiai išbaigta: einanti nuo aukštų atremtų natų iki vokalicazijos ir deklamacijos. Jis reikalauja labai plataus diapazono balso, daugiau nei dviejų oktavų apimties, labai lygaus visuose registruose ir pajėgaus išreikšti neįtikėtiną emocijų spektrą: gundymą, pyktį, ironiją ir aistrą. Labai svarbus geidulingumas, jusliškumas balse, jėga ir nepriekaištingas tembro išlaikymas. Balse turi skambėti lengvumas be koketiškumo, užtikrintumas be forsavimo tam, kad personažas būtų paslaptingas ir mistiškas, toks, kuriam neįmanoma atsispirti. Anot kompozitoriaus ir muzikos kritiko Gérard

Condé, arčiausiai etalono buvę pavyzdžiai: Rita Gorr, Grace Bumbry, Shirley Verrett, Elena Obraztsova.

Dalilos vardo etimologija nėra išaiškinta. Labiausiai tikėtina ir logiškiausia versija būtų Dalil - babiloniečių ritualinė dievų ir deivių tarnaitė. Šventoji prostitutė arba hetera senovės graikų kultūroje. Biblijoje, skirtingai nei operoje, Dalilos nėra šventyklos scenoje. Operoje ji filistietė, taip pasirinkti buvo paprasčiausia, tačiau Šventajame Rašte apie jos kilmę nekalbama. Jei ji būtų filistietė, jai nereikėtų mokėti pinigų. Pinigų, kuriuos Biblijoje ji paėmė ir kurių operoje atsisakė. Šventajame Rašte Dalilos rolė nėra žymi, ji – paprasta egzekucijos vykdytoja, nors jos vardas kaip tam tikras indikatorius nukreipia į arabų etimologiją, suteikdamas kiek daugiau konkretumo. Operoje yra visiškai priešingai – Dalilos figūrai steikiama neįtikėtinai svarbos. Ji tarsi atlieka abi funkcijas: patriotinę, nes yra filistietė, bei religinę, dėl savo ryšių su Didžiuoju Žyniu, kuriam yra pavaldi. Libretistas ją paverčia kovos prieš Jahvę simboliu. Šią savo simbolinę reikšmę ji atlieka, kai filistiečiai praranda ryžtą ir yra sutriuškinti (Élart, 2016, p. 9).

## **1.2. *Femme fatale* Saint-Saënso kūryboje ir *La Belle***

### ***Époque* laikotarpio operoje**

Gerokai anksčiau nei apie 1850 metus, kai buvo imtas vartoti *la femme fatale* terminas, operų kompozitoriai ir libretistai suprato, koks didžiulis dramatinis ir muzikinis potencialas bei intriga slypi žūtbūtinėje gundymo ir valdžios kovoje, kai žmogus pamiršta visus savo tikslus prieš visa galinčią aistrą. Nuo pat 1642 metų, kai buvo sukurtas C. Monteverdi „Popėjos karūnavimas“, iliustruojantis Amūro pergalę prieš Sėkmę ir Dorybę, operoje buvo gausu moteriškų personažų ryškiais charakteriais, kurie nebijojo skleisti savo kerų ir žavesio, kad galėtų išpildyti visus savo troškimus, net ir pačius tamsiausius. Tai ypač buvo ryšku XIXa. antrojoje pusėje, kai vystėsi feminizmas, o filosofai, mokslininkai ir menininkai ieškoje moters vietos smarkiai besikeičiančioje visuomenėje ir ši tema netruko pasiekti savo mitologines šaknis. Šioje vyrų jausmus uždegančioje deivių, sirenų, kerėtojų ir raganų procesijoje, besitęsiančioje iki pat *La Belle Époque* pabaigos, Lemaire ir Saint-Saënso Dalila užima ištis privilegijuotą vietą muzikiniame gyvenime bei šio artistinio fenomeno tiriamajame lauke (Bilodeau, 2016, p. 70).

1859 metais, kai jaunas Madeleine bažnyčios vargonininkas pradėjo rašyti savo operą, kuri buvo baigta Veimare 1877 metais, beveik nebuvo ryškių *la femme fatale* pavyzdžių modernioje to meto operoje. 1856m. „Manon Lescaut“, kurią Auberas parodė *Opéra Comique*, yra gana blanki, palyginus su Abbé - Prévost „Manon Lescaut“, ir parodo tik nedidelį vilionių

galios atspalvį, kurį vėliau ryškiai išreiškė Massenet 1884 m. ir Puccini 1893 m. Wagneris dar nėra parašęs „Parsifalio“, o Bizet „Karmen“ parašys tik 1873 m. Saint-Saënsas daug anksčiau supranta dramatinės situacijos naudą, kylančią iš geismo ir tikėjimo dvikovos. Dar gerokai prieš pasirodžiusiai *la femme fatale* temai įgavus liguisto erotiškumo formą, inspiruotą Henri Regnault paveikslo „Salomé“, nutapyto 1870 metais, kompozitorius kaip tikras mokslininkas stebėjo, koks didžiulis jaudulys kyla, maišant kūniškumą su religija. Jo Dalila inicijuoja begales Judėjos princesės variacijų, kurias vėliau realizuoja Henri Regnault, Gustave Moreau, Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert, Oscar Wilde, Richard Strauss... (Bilodeau, 2016, p. 71)

Savo pirmuoju vertingu operos projektu Saint-Saënsas paliečia siužetą, kuris keliaus per visą jo kūrybą kaip leitmotyvas: vyro negalėjimas realizuoti savo galios ir dorybės idealo, jeigu jis pasiduoda moters kerams. Būdamas fizinės ir dvasinės jėgos pavyzdžiu, Samsonas iškalbingai išreiškia vyro kovos prieš moters viliones idėją. Moteris čia simbolizuoja geismą, blogį, praradimą ir galiausiai mirtį. Ši heraklišką likimą taip pat galime pastebėti kompozitoriaus simfoninėse poemose „Le Rouet d’Omphale“ (1871), „La Jeunesse d’Hercule“ (1877), operose „Déjanire“ (1883), „Henry VIII“ (1911), „Phryné“ (1893), „Hélène“ (1904) (Bilodeau, 2016, p. 72).

Veikiant amžiaus pabaigos estetikai ir dekadentiniam judėjimui, Saint-Saënsas išreiškia mizoginišką požiūrį, labai artimą simbolistams, pasak kurio, moteris, kurstydamą vyro aistrą, atima jo kūrybinę energiją, trukdo jo dvasiniam vystymuisi ir veda pasaulį į apokalipsę. Sekdamas Baudelairu, kuriam moteris yra natūrali, kitais žodžiais tariant, bjauri, ir nesuskaičiuojama daugybe mąstytojų, filosofų ir mokslininkų, kaip Schopenhaueris, Darvinas, Proudhon, Lambroso, Weiningeris, kompozitorius atvaizduoja moterį kaip blogio įrankį.

Saint-Saënsas atskleidžia tikrai puikią savo laikmečio Dalilos koncepciją. Ji yra net tik moteris-pantera, bet ir smarkiai įsiutusi bei isteriška. Didelę įtaką padarė ir daktaras Charcot bei jo hipnozės ir isterijos tyrinėjimai, sukviėtę visą Paryžių į seansus garsiojoje Salpêtrière ligoninėje. Pagrindinis daktaro tyrimo objektas - isterija - buvo visų fatališkų moterų, dominavusių šio laikotarpio religinio turinio operose, bendras bruožas, t. y. Dalilos, Kundry ir Salomėjos. Visos trys išreiškia neurotišką, nestabilią ir perdėtą žmogaus pusę, kuri ypač tuo metu, o taip pat ir dabar, asocijavosi su moterimi. Dalila nesiekia nieko kito, kaip tik pamaloninti savo pyktį ir pasidžiaugti sadistišku malonumu, stebint aklą nazirį, nusmukdytą iki vergo. Wagnerio „Parsifalyje“ Kundry, kurią Nietzsche matė kaip isterišką mergaitę, dejuoja ir klykia kaip pabaisa, kai sužlunga jos viliojimo pastangos, ir atsiskleidžia kaip įsiutusi laukinė. Richardo Strausso *la femme fatale* viską atlieka su didesne aistra: Salomėja reikalauja Jono

bučiuoti jos lūpas, prieš tai tetrachui negailestingai įsakiusi nukirsti Jonui galvą. Galiausiai ji pamalonina savo fantazijas neramioje ir erotiškoje scenoje (Bilodeau, 2016, p.).

Saint-Saënsas metė iššūkį savo herojės koncepcijai, ji smarkiai skiriasi nuo biblinės savo versijos. Senojo Testamento Teisėjų knygoje Dalila išduoda Samsoną dėl gyno įnoringumo ir godumo, susiviliojusi auksu. Tuo tarpu operos libretas ją paverčia tikra patriote, kuri atsisako Didžiojo žynio siūlomo kyšio ir galbūt netgi yra nuoširdžiai ir karčiai įsimylėjusi. Šis posūkis tuo laikotarpiu buvo kritikuojamas, garsus prancūzų kompozitorius ir kritikas Paul Dukas pastebėjo: „Išaukštinus Dalilą iki žynės, juosiančios galvą patriotizmo aureole, mes galbūt ir matome ją patrauklesnę, tačiau tai, be jokios abejonės, iškraipo personažą.” Transformuotas Saint-Saënso personažas, supanašėjęs su Judita, turintis Žanos d’Ark figūrą, tampa Prancūzijos alegorija, ypač po pralaimėto Sedano mūšio Prancūzijos - Prūsijos kare (Bilodeau, 2016, p. 74).

Toli nuo Gėtės amžinojo moteriškumo vizijos, vedančios žmogų į aukštybes, siekiant transcendentinių tikslų, ištisa Saint-Saënso laikų fatališkų moterų galerija iškristalizuoja gilų ir nerimastingą visos kartos paveikslą, susidūrusį su nepaaiškinamu moters mistiškumu bei paslaptingumu. Nepažįstamas „juodasis kontinentas”, Freudo akimis (psichoanalitikas S. Freudas „juoduojų kontinentu” apibūdino moters seksualumą), jaudinantis ir bauginantis tuo pat metu, nes gali pavergti žmogų savo valiai ir jį sumenkinti iki pirmąsias ar net gyvuliškos būsenos. Kaip pasipriešinti užburiančiam moters kūniškumui, kai jis yra išreiškiamas Dalilos ir žynių choreografijoje priešais Dagono šventyklą, gracinguose gėlių mergelių gestuose „Parsifalyje” ir ypač garsiajame „Septynių skraisčių šokyje”, sugalvotame Oscaro Wildo ir muzikaliai išpildytame Richardo Strausso? Galbūt, jei Dalila būtų labiau vienplaniškas personažas kaip antgamtiškoji Kundry ir viliojoja, kurios apžavai yra ne tokie nuodingi, ji būtų pačioje ilgos operinių herojų, įvaldžiusių pavojingus kerus, procesijos pradžioje. Procesijos, kuri pasiekė kulminaciją keliais dešimtmečiais vėliau su Turandot ir Lulu priešakinėse eilėse (Bilodeau, 2016, p. 75).

### **1.3. Dalilos prototipas – Pauline Viardot**

Pauline Viardot buvo daugiau nei didžiausia mūza XIX amžiuje. Ispanų kilmės mecosopranas pakeitė XIX amžiaus operą, įkvėpdama kiekvieną nuo Hectoro Berliozi iki Johannesio Brahmsio, Claros Schumann ar Gabrielio Fauré. Saint-Saënsas dedikavo jai „Samsoną ir Dalilą“, Brahmsas - Alto rapsodiją, Schumannas – 24 opusą, H. Heine - dainas, ji buvo pirmoji Wagnerio Izolda, Claros Schumann draugė, modelis vienai iš George Sand literatūrinių herojų, Gabrielio Fauré pamotė, Charles Dickenso ir Henry Jameso meilužė. Ivanas Turgenevas savo dramoje „Mėnuo kaime“ gana aiškiai atvaizduoja jos ir Charles Gounod

romaną. Ivanas Turgenevas ir Pauline Viardot išgyveno visą gyvenimą truncančią meilės istoriją, jis buvo jai giliai pasišventęs, manoma, net vieno iš jos vaikų tėvas, nors tai niekada nebuvo patvirtinta oficialiomis žiniomis. Viardot gimė per anksti, kad jos balsas būtų išsaugotas, visa, kas liko, tai tik kompozitorių atsiminimai, keletas fotografijų ir jau užmirštos, bet vis skatinamos atgimimui jos pačios kompozicijos.

Pauline Viardot gimė Paryžiuje 1821 metais dainininkų šeimoje. Jos tėvas, Manuelis García, vienas garsiausių visų laikų dainininkų, dainavimo pedagogų, kuriam Gioachino Rossini skyrė Almagvivos rolę savo operoje „Sevilijos kirpėjas“. García visus savo tris vaikus mokė dainavimo itin griežtai, kartais net žiauriai. Kita jo dukra, Maria Malibran, tapo vienu garsiausių to laikmečio sopranų, pripažinta primadona. Jos brolis, taip pat Manuelis García, dėstė dainavimą Paryžiaus konservatorijoje ir tapo vienu žinomiausių dainavimo technikos novatorių, parašė traktatų apie dainavimą. Nuo ankstyvos jaunystės Pauline Viardot mokėsi groti fortepijonu pas Franzą Lisztą, dešimčia metų vyresnį ir, atrodytų, turintį meilės romanų su visomis Europos moterimis. Viardot taip pat buvo be galo jį įsimylėjusi. Visa tai nutrūko, kai jai suėjo penkiolika metų ir jos mama griežtai nusprendė, kad ji bus dainininkė, o ne pianistė. Vos po dviejų mėnesių, mirus jos seseriai, ji tarsi perėmė jos sėkmę, o po kelerių metų dainininkė debiutavo Londone kaip Dezdemona G. Rossini „Otele“, šis vaidmuo jos seseriai buvo pelnęs didžiulę šlovę.<sup>1</sup>

Viardot neketino tapti savo sesers kopija, ji nebuvo taip apdovanota grožiu. Nors ir turėjo nepaprastai platų diapazoną, jos balsas buvo labiau tinkamas mecosoprano rolėms atlikti. Greitai publika pajuto, kad Viardot turi kažką savito, svarbesnio nei gražus balsas, tai – nepaprasta dramatinė ekspresija, užburianti asmenybė. Viena pirmųjų tai pastebėjo rašytoja George Sand, Frédéricio Chopino mylimoji, kuri įkalbėjo Viardot pamiršti jausmus poetui Alfredui de Musset ir įtikino, kad dainininkė turinti tekėti už Louis Viardot, 21 metais vyresnio Théâtre Italien direktoriaus. Sand įtikino, kad tai būtų ideali partija kylančiai operos žvaigždei: stabilus, atsidavęs ir kvailokas. Jie susituokė 1840 metais. Po 3 metų jiedu su vyru išvažiavo į Sankt Peterburgą, kur Pauline dainavo Roziną G. Rossini operoje „Sevilijos kirpėjas“, priblokšdama Rusijos kritikus. Nuo to laiko Sankt Peterburge ji tapo dažna viešnia, greitai tapo asocijuojama su rusų muzika ir buvo žinoma kaip viena didžiausių rusų muzikos skleidėjų Vakaruose. Bene didžiausia sąsaja su Rusija buvo jos draugystė su rašytoju Ivanu Turgenevu. Jam ji tapo gyvenimo meile, jis visą gyvenimą buvo jos draugu ir kaimynu, iškeliavo paskui ją į Paryžių, vėliau ir į Baden-Badeną. Jų draugystė turėjo didžiulį poveikį Turgenevo kūrybai, jis

---

<sup>1</sup> Wikipedia. *Pauline Viardot*. Prieiga per internetą: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Pauline\\_Viardot](https://en.wikipedia.org/wiki/Pauline_Viardot)> [žiūrėta 2018-03-25]

parašė daugybę tekstų jos vokalinėms kompozicijoms. Louis Viardot ir Ivanas Turgenevas mirė tais pačiais 1883 metais, po jų mirties Pauline gyveno Paryžiuje iki 1910 metų.

Didžiausiu Viardot įnašu buvo laikoma C. W. Glücko „Orfėjo“ redakcija, kurią parašė H. Berliozas specialiai jai. Tenoro partija buvo transponuota mecosopranui ir šiais laikais ši redakcija išlieka gana populiari. Orfėją yra dainavusios Anne Sophie von Otter, Vesselina Kasarova ir kitos žymios dainininkės. Pauline Viardot šią partiją atliko daugiau nei 150 kartų, visus stubindama ir precizišku vokalu, ir didžiuliu dramatišku poveikiu.<sup>2</sup>

Camille Saint-Saënsas savo straipsnyje teigia: „Jos balsas buvo neįtikėtinai galingas, nepaprastai plataus diapazono, neturintis jokių kliūčių dainavimo mene. Šis įspūdingas balsas patiko ne kiekvienam, jis jokių būdu nebuvo skaidrus, lengvas, švelnus ar aksominis. Veikiau kiek aštrokas ir erzinantis tarsi kartus apelsinas. Tai buvo balsas skirtas tragedijai ar epui, labiau antžmogiškas nei žmogiškas. Lengva ispaniška muzika ar Chopino mazurkos, kurias ji aranžavo, kad galėtų dainuoti, buvo visiškai perkeistos jos balso ir tapo amazonės ir milžinės žaisliukais. Ji suteikdavo neįtikėtiną grandioziškumą dramatinėms dalims ir rimtam oratorijos gilumui.“

Jos balsas buvo nepaprastai galingas ir taip pat paslankus. Tokie balsai yra itin reti. Jos dainavimas kaip ir ji pati dažnai buvo apibūdinami „bjauriu grožiu“, turėjo galią suldyti viską, ką klausytojas turi jautriausio ir muzikaliausio, paliekant žodžiais neapibūdinamą efektą. Daug įspūdingesnė nei jos išvaizda buvo jos asmenybė. Ji laisvai kalbėjo ispaniškai, itališkai, prancūziškai, angliškai, vokiškai ir rusiškai. Puikiai išmanė šių šalių literatūrą, visose jautėsi kaip namuose. Dėl savo itin aštraus proto, įspūdingo pianistės ir kompozitorės talento Viardot traukė jautriausius ir protingiausius Europos vyrus.

Kai dainininkei ir dainavimo pedagogai atsirado pirmosios balso problemos, jai buvo patarta tęsti pianistės karjerą. Jos pianistės talentas buvo neginčytinas, tačiau ji nusprendė nieko nekeisti, toliau dainuodama operą ir kovodama su pablogėjusia situacija. Ištisa karta jos balsą girdėjo ne pačios geriausios formos – pažeistą, aštrų, sunkų, užsispyrusį. Jos ankstyvus balso pokyčius paskatino ir tai, kad ji norėjo dainuoti visas mėgstamas roles. Savo studentui ji kartą tarė: „Nedaryk, kaip aš! Aš norėjau dainuoti viską ir taip sunaikinau savo balsą!“<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Reel James. *Pauline Viardot*. Prieiga per internetą: <<https://www.allmusic.com/artist/pauline-viardot-mn0001596677/biography>> [žiūrėta 2018-03-26]

<sup>3</sup> Aran Sue. *Pauline Viardot: A Forgotten Woman of Musical Genius*. Prieiga per internet: <<https://bonjourparis.com/history/pauline-viardot-a-forgotten-woman-of-musical-genius/>> [žiūrėta 2018-03-26]

#### 1.4. Personažo muzikinė kalba

Dalila yra eksponuojama pirmojo veiksmo šeštojoje scenoje tarp kitų moterų filistiečių. Ji atkartoja choro moterų temą viliojančiu balsu. Harmonija suchromatiškėja, naudojant paralelines septimas, nors, palydint moterų atliekamą temą, buvo nekaltai diatoninė. Samsonas iš karto atpažįsta Dalilą, ji pristatoma be jokio paruošimo ar įžangos. Šis momentas buvo itin kritikuojamas, tačiau operos kūrėjai manė, kad žiūrovas, ateidamas į operą, turi žinoti Biblijos istoriją ir personažus. Toks sprendimas leidžia, nieko nelaukiant, pereiti į tercetą su tikru jausmų kontrastu: Dalilos viliojimas jungiasi su Samsono sumaištimi ir apgailestavimu bei Senojo žydo išmintingu perspėjimu dėl Dalilos žavesio, lyginamo su gyvate, pakartojamo kiek grėsmingiau terceto pabaigoje (de Solliers, 2016, p.18).

Savo pirmoje arijoje Dalila kalba švelniu balsu E – dur tonacijoje, kuri laikosi iki pirmojo veiksmo pabaigos. Ji aukština pavasario grožį, nes jis turėtų atnešti Samsono meilę, kurios ji laukia viena tamsioje naktį. Melodinės linijos santykiai atsiskleidžia per besitęsiančią dominantę, ant kurios žaidžia kylantys ir besileidžiantys tercijų akordai. Skambanti dominatė sujungia Dagono žynių šokį su pirmąja arijos dalimi. Pirmoji Dalilos frazė atskleidžia naują leitmotyvą, kuris simbolizuoja visa, ką pavasaris turi viliojančio. Centrinė arijos dalis pagyvinama moduliacijomis. Vis kylančios emocijos veda į egzaltuotą paveikslą, tristanišką antrojo veiksmo meilės temos eskizą. Pirmoji arijos dalis vėl pasirodo reprizoje, rami baigiamoji kadencija – Dalila yra savimi užtikrinta, girdimas naujas Senojo žydo perspėjimas su neramiais chromatizmais. Skamba neapolietiškas kvintakordas, kuris skelbia izraelitų nelaimę, kurią atneštų ši moteris, jei Samsonas jai pasiduotų. Dalila žino, kad jau laimėjo. Ji ištaiso Samsono sumišimą nauju motyvu, kuris niekam neleidžia suabejoti dėl jos viliojimo triumfo. Palydimas švelnaus pirmų smuikų tembro, pabaigoje skamba tikras mecosoprano balsas. Meilės atodūsis primena pavasario temą, atliekamas skambant tonikos akordui. Harmonija su fryginiu kvintakordu simbolizuoja vergovę, kuri ir vėl laukia izraelitų, tačiau grėsmė išnyksta dėl dominuoti imančios meilės magijos – arfos *arpeggio*. Ramus akordas ir viskas pasineria šiltoje lengvo gundymo atmosferoje (de Solliers, 2016, p. 23).

„Nežinau, kodėl operą pradėjau nuo antrojo veiksmo.“ – rašo laiške Saint-Saënsas. Be abejonės todėl, kad antrasis veiksmas yra pats operiškiausias iš visų trijų, pripildytas meilės ir aistros. Nėra jokio choro, tik trys pagrindiniai personažai, išties simboliški, reprezentuojantys kerštą, viliones ir susigundymą meilės troškimais. Tai – Dalila, Samsonas ir Didysis žynys. Visi veikėjai atskleidžia didžiulę asmeninę įtampą, kuri reflektuoja didžiulę jų aistrų galią. Gamta taip pat nėra indiferentiškas dekoras. Jos svarba yra prilyginama visur esančiam ketvirtam personažui, su pradžios saulėlydžiu, meilės dueto noktiurnu bei audros paveikslu. Audros

paveikslas supa įžangą ir duetą, simbolizuodamas žmogų ir jo aistras. Jis muzikaliai dalyvauja veiksmo ir prideda dar dramatiškesnę dimensiją. Trumpas antrojo veiksmo preliudas vaizduoja tolimą audrą, labiau vidinę nei išorinę. Neramus saulėlydis akordais kurtinamai išauga į grėsmingus vėjus, chromatinis fleitos nusileidimas aštuonis kartus simbolizuoja griaustinį. *Arpeggio* aidu skambantys klarnetai ir styginių *tremolo* palaiko gana ramią aplinką, kuri išsaugo žiaurumą vėlesniam laikui (de Solliers, 2016, p. 25).

Dalila laukia Samsono ir mums tai primena trumpame rečitatyve. Styginiai ir alto solo, grojantys jau girdėtas temas, tik dar labiau paryškina moters apsisprendimą. Dalila reikalauja meilės ne nešti jai džiaugsmą, kurio ji negalinti priimti, o padėti nukariauti Samsoną. Ši keršto arija atskleidžia tai, kas šiek tiek sušvelnina jos žodžius: atmintis gaivina gyvus prisiminimus, tačiau ši mąsloji Dalila greitai užleidžia vietą kerštingajai Dalilai su agresyvia vokaline kaskada iki  $g^2$  ar net  $b^2$ . Styginių *tremolo*, palaikomas grėsmingai valtornų ir fatogų atliekamų augančių kvintų, veda į naują temą – tolumo griaustinio. Tema, einanti zigzagais, labai išraiškinga, beveik vizuali, tačiau atliekama *pp*, saugant jos jėgą audros pasirodymo momentui.

Pasirodo rimtas ir nesimpatiškas Didžiojo Dagono žynio siluetas. Judviejų duete negirdime labai daug niuansų, dvi rolės tampa viena be jokio žmogiško kompleksškumo, kuris juos padarytų kiek simpatiškesnius. Abu jie neturi nieko individualaus, reprezentuoja kolektyvinį filistiečių mąstymą. Dalila yra tikra dėl savo galios, tai atsispindi ir orkestre. Kad gautų daugiau naudos, Didysis žynys jai pasiūlo pinigų. Priešingai nei Biblijoje, Dalila atsisako. Tai atliepia taškuotas ritmas, kuris atskleidžia jos vienintelį tikslą – tai kerštas. Dalila nekenčia Samsono taip pat, kaip ir kiti filistiečiai. Ji galvoja, kaip atskleisti jo jėgos paslaptį, nors, priešingai nei jos tautiečiai, ji dar niekada nebuvo nugalėta Samsono. Didysis žynys domisi, ar pirmosios jos pastangos buvo vaisingos. Dalila užtikrina pavasario ir meilės vardu, kad Samsonas neatsilaikys prieš jos ašaras. Visi šie paaiškinimai, iliustruojami orkestro, galutinai įtikina žynį pergalės tikrumu. Žynio ir Dalilos balsai susilieja grėsmingame duete, užbaigiančiame sceną.

Dalila budi, laukdama savo aukos. Rečitatyve ji šnibžda vidinės kovos draskomam Samsonui. Kaip šviesos spindulys pasirodo A - dur tonacija, žadanti didžiojo meilės dueto pradžią. Šis duetas - tai ne tik gražiausias operos puslapis, bet ir visos operos centrinė ašis. Jame telpa visa, kas buvo prieš tai, kas šiuo metu vyksta ir dar tik įvyks. Tai visos operos vizitinė kortelė ir žiūrovų laukiamiausia vieta. Dueto melodija vystosi su jėga ir šiluma, kurios visada veikia skirtingu laipsniu. „Dalila ir Samsonas privalo būti velniškai įsimylėję“ - pasakė Lisztas (de Solliers, 2016, p. 27). Šiame duete yra kažkas tikrai velniško arba mažų mažiausiai pavojingai dviprasmiško. Viskas tarsi vyksta tokiu principu: viskas gerai iš Samsono pusės ir

viskas blogai iš Dalilos pusės, tačiau šis griežtas principas galiausiai sušvelnėja: Samsonas, prieš savo valią traukiamas meilės jėgos, nori atsiskirti nuo Dalilos, kuri privalo suvaidinti aistrą, kad atskleistų jo stiprybės paslaptį. Muzika ir žodžiai bendradarbiauja, kad suteiktų šį dviprasmišką įspūdį: Samsono meilės, kuri jam pačiam kelia gėdą, ir Dalilos suvaidintos gudrybės, primenančios meilę. Girdime naują motyvą, kuriame Dalila įtikinėja Samsoną. Diatonika siekiama nuraminti Samsono sąžinę, chromatizmai mums išduoda Dalilos klastą. Ji įtikinėja, jis priešinasi. Vėliau vis neramesni Dalilos įtikinėjimai, išreiškiami minoru, skambantys kartu su jau girdėtomis temomis orkestre, išreiškia grėsmę. Dalila susiima, orkestre skambanti lengva jos temos transformacija skelbia meilės dievą. Atliepiant anglų ragui, Dalila šnabžda: „Mano širdis atsiveria tavo balsui“. Šis anglų rago atliepimas tarsi atitolina Dalilą. Ji išreiškia pasitikėjimą ir pasiduoda svaigiam geidulingumui bei švelnumui, kurie nutapo meilės temą, susidedančią iš dviejų dalių: chromatinės ir tingios bei diatoninės ir teigiančios. Galime pastebėti, kiek daug kartų ši tema nusileidžia, lyg išreikšdama pesimistinę degraduojančios meilės koncepciją. Antrame posme, naudodama biblinius ir poetinius palyginimus ape kviečius ir greitą strėlę, Dalila pažymi savo privalumus, palydint medinių pučiamųjų chromatizmais, kurie išreiškia tą pačią griaustinio temą, tik labai sušvelnintą. Galiausiai dueto pabaigoje Samsonas dėl Dalilos pamiršta savo norus ir dieviškosios pergalės tikslus. Atėjus naujam jėgų antplūdžiui, ji jį suvilioja ir įtikinėja atskleisti savo paslaptį vidury audros, kuri labiau siaučia veikėjų širdyse nei gamtoje. Gamta, savo ruožtu, taip pat dalyvauja veikėjų aistrose. Skamba jau girdėtos temos, Dalilos meilės tema tapo diatonine ir skamba minore, žaibuojant ir griaudžiant, du mylimieji susiduria akistatoje, Dalilos partijoje - antros oktavos si *b*. Samsonas priešinasi verdančiai savo širdies audrai ir nenugalimoms Dalilos vilionėms. Jis susvyruoja, tačiau troškimas stipresnis ir jis įeina į Dalilos namus. Paslapčia pasirodo filistinų kariai, girdima Dalilos ir Didžiojo žynio dueto citata. Skambant sumažintam septakordui, Dalila pakviečia filistinus. Antrojo veiksmo pabaiga - trumpa ir gana brutali (de Solliers, 2016, p. 31).

Prieš tai vaizduojama kaip klastinga viliojimo, filistinų sąjungininkė, trečiame veiksmo Dalila tampa garbinga pagonių religijos atstove. Saint-Saënsui ji simbolizuoja nuodėmę, tačiau ne bjaurią, o viliojančią, pilną gundymų, kaip ir priklauso šiai nuodėmės rūšiai, kuri Saint-Saënso laikais buvo žinoma kaip nuodėmė *par excellence*. Trečiame veiksmo Dalila dar žiauresnė, ji Samsonui primena jų meilės naktį, kai ji jam suvaidino gėdingą komediją. Dalilos meilės tema šįkart suskamba kaip karikatūra. Plati ir paremta, dabar ji yra nervingai kapojama, pilna piktdžiugos ir aštrių apodžiatūrų. Dalilos pasityčiojimas pasiekia kulminaciją, kai ji reikalauja keršto, pasiekto Samsono naivumo dėka. Didysis žynys pakviečia Dalilą dalyvauti Dagono kulte, šiuo metu jie eina tas pačias pareigas ir yra visiškai lygūs. Jie šlovina Dagoną,

naudodami kiek egzaltuotą doksologiją: Dagonas yra ne tik nugalėtojas, pats didžiausias iš visų, jis sukūrė Žemę ir yra visų dievų valdovas. Siekiama parodyti šventikams dažną savybę suteikti savo tautos dievui visas geriausias savybes kitų dievų ir kitų tautų sąskaita. Tai ypač būdinga pergalės atveju. Dalila ir Didysis žynys triumfuoja nekukliai. *Staccato* akompanimentas ne tik atskleidžia Saint-Saëns'o lengvą ironiją Dagono kultui, bet ir pabrėžia veikėjų džiaugsmą, leidžiantį jiems pakilti į kitą išmatavimą. Saint-Saënsas nepamiršta, kad šis Žynio ir Dalilos dainavimas yra religinis, todėl parašo griežtą kanono formą. Jiems homofoniškai atliepia filistinų choras. Antrame posme Dalila ir Žynys Dagonui siūlo kruviną auką ir prašo aiškiaregystės dovanos. Liepsna pakyla virš altoriaus, motyvuoja šokinėjantis ritmas ne tik orkestro partijoje, bet ir balsuose. Girdime skaidrumą ir ironiją, o pusantros oktavos gamos meta iššūkį Dalilos balso paslankumui ir bėglumui. Girdime aukščiausio lygio egzaltaciją. Dalilos ir Didžiojo žynio balsai laikosi viršuje. Dalila dainuoja antros oktavos sib, dubliuojant sopranams, tai nėra privaloma. Ši scena, pilna nuostabaus chaoso, meistriškai valdoma, baigiasi taip, kaip ir turėtų, tiksliau, nesibaigia: sumažintas septakordas, skambant žodžiui: „gloire” (šlovė), styginių *arpeggio* nusileidimas žemyn, prie kurio pačioje apačioje prisijungia trombonai ir tūba. Samsonas meldžia Dievo, kad sugrąžintų jam stiprybę paskutinį kartą. Dievas išklauso ir įvyksta stebuklas: Samsonas pajudina dvi kolonas ir šventykla griūva tarp aimanų ir šauksmų. Įspūdingai krenta Dalila, visi filistinai, jų šventikai ir pats Samsonas (de Solliers, 2016, p. 40).

Baigiant skyrių, galima būtų teigti, kad Dalilos personažui didžiulės įtakos turėjo vyraujanti to meto Paryžiaus atmosfera, operos sudėtingas kelias į teatro sceną, kompozitoriaus gyvenimo aplinkybės. Labai reikšminga buvo tuo metu vyravusi orientalizmo banga, susidomėjimas Rytais, taip pat Wagnerio kūryba, Lizsto palaikymas ir įtaka. Operos temai ir ypač personažo kilmei milžiniškos reikšmės turėjo atsiradęs *la femme fatale* reiškinytis ir misticizmas, filosofų, kompozitorių ir kitų sričių menininkų kūriniai šia tema, didžiulis susidomėjimas šiuo reiškiniu.

Personažo balsinėms charakteristikoms, jo charakterio išpildymui stiprią įtaką darė Pauline Viardot – garsiausia to meto mūza, savo gyvenimu ir asmenybe įkūnijusi Dalilą ir daugybę to meto personažų ir kūrinių. Ji buvo tokia, kokią Saint-Saënsas matė Dalilą.

Pateikus personažo muzikinę kalbą, matomas reikalingas aukštasis vokalinis meistriškumas: labai aukštos ir labai žemos natos, daugybė skirtingų išraiškos priemonių, jaučiama didžiulė orkestro įtaka, pastebima leitmotyvų sistema, tų pačių temų pakartojimas skirtingais pavidalais.

## 2. DALILOS VAIDMUO IR JO INTERPRETACIJOS

Šio skyriaus pirmoje dalyje yra analizuojami trys kontrastingi video įrašai. Komparatyviniu būdu siekiama atskleisti įvairias interpretacijų galimybes, išnagrinėti efektyviausius personažo kūrimo būdus, susipažinti su skirtingomis dramatinėmis analizėmis. Video įrašų analizei buvo pasirinkti trys įrašai pagal atlikimo kokybę, teatro prestižiškumą, atlikėjus, įrašo kokybę. Visi įrašai yra nufilmuoti skirtingu metu, pastatyti skirtinguose teatruose ir šalyse, juose dainuoja skirtingi dainininkai. Vienintelis du įrašus vienijantis dalykas – Plácido Domingo, kuris yra bene žinomiausias visų laikų Samsonas, šį vaidmenį atlikęs visuose garsiausiuose operos teatruose su pačiais garsiausiais mecosopranaus, tarp kurių ir Olga Borodina, Barbara Dever, Agnes Baltsa, Elena Obraztsova, Shirley Verrett... Didžiausias dėmesys buvo kreipiamas į Dalilos atlikėjas, kad jos tobulai ir kontrastingai perteiktų vokalinę ir vaidybinę liniją. Visos trys nagrinėjamos Dalilos: Olga Borodina, Barbara Dever ir Anita Rachvelishvili, savąją Dalilą perteikia labai įvairiai. Olga Borodina – šalta, skrupulinga ir klastinga, tobulai atlieka vokalinę partiją. Barbara Dever – kiek švelnesnė ir jausmingesnė, nors taip pat labai imponantiška. Anita Rachvelishvili – pati žmogiškiausia, jausmingiausia ir kompleksiškausia, parodžiusi didžiausią jausmų amplitudę ir tai, jog myli Samsoną ir jai gaila jo kančios. Pasirinkti šie video įrašai:

1. Milano La Scala, 2002, dirigentas Gary Bertini, režisierius, kostiumų dailininkas ir scenografas Hugo De Ana, Samsonas – Plácido Domingo, Dalila – **Olga Borodina**.
2. Meksiko Palacio de Bellas Artes, 1998, dirigentes Guido Maria Guida, režisierius Matías Cambiasso, kostiumų dailininkas ir scenografas Beni Montresor, Samsonas – Plácido Domingo, Dalila – **Barbara Dever**. Bendras projektas kartu su Buenos Airių Colon teatru.
3. Paryžiaus Opéra Bastille, 2016, dirigentes Philippe Jordan, režisierius Diamiano Michieletto, kostiumų dailininkė Carla Teti, scenografas Paolo Fantin, Samsonas – Aleksandrs Antonenko, Dalila – **Anita Rachvelishvili**.

Nagrinėjimo kriterijai:

- vokalinės partijos niuansai;
- režisūriniai sprendimai;
- skirtingų emocijų taikymas, interpretacija;
- lokacijų pasikeitimai, sceninis išdėstymas.

Antrame poskyryje buvo atlikta trumpa kokybinė turinio analizė, siekiant išsiaiškinti svarbiausius vokalinius ir dramaturginius Dalilos personažo rengimo momentus ir tai, kas reikalingiausia, ruošiant ir atliekant šią partiją. Buvo remiamasi medžiaga, gauta iš interviu su mecosopranu Justina Gringyte – viena ryškiausių šių laikų lietuvių dainininkių, atlikusią Dalilos partiją 2017 metais „Vilnius City Opera“ pastatyme bei režisiere Dalia Ibelhauptaite – „Vilnius City Opera“ įkūrėja ir meno vadove.

## 2.1. Garso ir vaizdo įrašų analizė

### 1. Dalilos ekspozicija I veiksmo pabaigoje

**Olga Borodina** La Scalos pastatyme pasirodo kartu su filistietėmis choro *Voici le printemps* metu, tačiau mes jos nematome. Ji atsiskleidžia tik tada, kai pradeda tercetą *Je viens célébrer la victoire* su Samsonu ir Senuoju žydu. Dalila, vietoj plaukų turinti kažką panašaus į gyvates, šiek tiek primena Medūzą graikų mitologijoje. Tai iškart nuteikia grėsmingai ir suteikia antgamtišką, monstrišką atspalvį, o ir visas tamsus koloritas taip pat tarsi atspindi vandenų gelmes. Dalila labai monumentali, šiek tiek primenanti skultūrą, nespindi meile ir jausmais, kaip pati sako terceto pradžioje. Nuo jos dvelkia klasta ir nė akimirkos neleidžia suabejoti, kad ji turinti tik vieną tikslą - nugalėti Samsoną ir jam atkeršyti. Samsonas negali atitraukti nuo jos akių, nors Senasis žydas jį ir įspėja. Dalila metodiškai jį vilioja, nei kiek nesvyruodama ir neatsitraukdama, kiekvienu surepetuotu judesiu tarsi bylodama apie savo apskaičiavimus. Visa tai ji tęsia ir Dagono žynių šokio metu, kartu su šokėjomis darydama rankų judesius, nenuleisdama akių nuo Samsono.

**Barbara Dever** Meksiko pastatyme atrodo kaip karalienė, ryškiai išsiskirianti iš kitų, netgi jos ilgo apsiausto kraštus neša dvi žynės. Ją taip pat pamatome tik per filistiečių chorą, tarsi norint išskirti ir pabrėžti aukštesnį jos statusą. Dalila - labai imponantiška, rankų judesiais tarsi rodydama, kad džiaugiasi vykstančia švente ir šokiais, tačiau prie jos neprisijungia. Tai ypač ryšku Dagono žynių šokio metu, ji jame nedalyvauja, o tik aktyviai stebi, sėdėdama soste. Tercetą ji pradeda taip pat labai iškilmingai, karališkai ir kartu kiek demonstratyviai, tačiau rodydama susižavėjimą ir švelnumą Samsonui.

**Anita Rachvelishvili** režisieriaus Damiano Michieletto pastatyme pasirodo gerokai anksčiau nei prieš tai buvusios Dalilos, jau III scenoje, per Didžiojo žynio dainavimą: *Que vois-je? Abimelech!* Ji nerimastingai stebi vykstančią sceną, Didžiojo žynio pyktį, likusių vyrų išgąstį, apačioje mirusių izraelitų lavonus. Matome jos baimės ir siaubo išraišką, Didįjį žynį tai padaro dar nesimpatiškesnį ir baisesnį. Dalila, tuo tarpu, yra jautri ir išsigandusi, bijanti tapti

dar viena Didžiojo žynio auka. Atrodo, kad jis ir yra vienintelis klastuolis šioje istorijoje. Šis Dalilos stebėjimas suteikia jai žmogiškumo ir humaniškumo, matome jos žemiškas emocijas ir tai labai jaudina. Ji nėra skulptūra ant postamento, o gyvas ir jaučiantis žmogus, kuris jaučia grėsmę ir visiškai nesižavi parodytu brutalumu. Ji vėl pranyksta per Senojo žydo dainavimą su choru ir pasirodo per filistiečių chorą. Filistietės čia tampa filistiečiais, moterys, persirengusios vyrais, rodo Dalilai didžiulį dėmesį ir susižavėjimą. Pradžioje Dalila, tarsi dar negalinti atsigauti nuo regėto siaubo, kiek vėliau atsako į jai rodomą dėmesį, švelniai liesdama jos trokštančius „vyrus“. Terceto metu ji viską adresuoja Samsonui, tačiau lieka kartu su savo gerbėjais. Jaučiamas švelnumas, geidulingumas, didžiulis jausmingumas, jokios klastos ar grėsmės. Grėsmę kelia Samsono ir Senojo žydo vaikščiojimas tarp izraelitų lavonų, Samsonas nebepadeda uždenginėti mirusiesiems akių, visą jo dėmesį patraukusi Dalila. Skambant žynių šokio muzikai, matome įspūdingą spektaklį. Tai ne šokis ir ne baletas, o pranašiškas vaidinimas, nuoroda į laukiančius įvykius. Dalila pasislepia, Samsonas stebi tarsi viziją, tarsi sapną jo laukiančios ateities. Pabaigoje Samsono antrininkui yra išduriamos akys ir jis pabėga. Įspūdinga scena, nuteikianti slogiai ir tarsi programuojanti ir Samsoną, ir žiūrovą ateičiai.

## 2. Arija *Printemps qui commence*

**Olga Borodina** labai imponantiška ir labai statiška. Visas veiksmas sustoja. Šokėjai susėda ratu, Samsonas su Senuoju žydu klausosi nejudėdami. Dalila taip pat nejuda. Visas dėmesys balsui. Arijos tempas labai lėtas, *Andante* tampa *Lento*, tačiau dainininkė tobulai viską išdainuoja, balsas savo grožiu užlieja visą salę, visi akimirkai sustingsta. Šiek tiek daugiau judėjimo girdime tik nuo *poco animato* dalies: *En vain je suis belle!* Borodina daro lengvus rankų judesius, adresuojamus Samsonui. Senojo žydo intarpas nenutraukia sustingusios akimirkos, Samsonas vis taip pat nejudėdamas klausosi. Arija užbaigiama švelnia Dalilos melancholija.

**Barbara Dever** šiek tiek juda ir gestikuliuoja, arijos tempas taip pat šiek tiek greitesnis. *Poco animato* dalis beveik nesiskiria nuo arijos pradžios, tai nesuteikia arijai tiek daug kontrastingumo, kiek galėtų. Ji nėra šalta ir apskaičiuojanti, jos Dalila labai jausminga ir, akivaizdu, nepamiršta apie Samsoną nė akimirkos. Šokėjų nėra, scenoje tik Samsonas ir Dalila. Senojo žydo intarpas taip pat gana statiškas, netrukdantis bendrai atmosferai. Jis tik išsako savąjį perspėjimą, o Dalila užbaigia ariją taip pat karštai ir jausmingai, apkerėdama Samsoną. Įspūdingas Plácido Domingo pasirodymas, atrodytų, kad jis nieko nedaro, tačiau vien jo buvimas parodo, kaip jis žavisi Dalila ir kaip jį keri jos dainavimas.

Opéra Bastille pastatyme Samsoną ir Dalilą skiria tarsi du skirtingi pasauliai. Samsonas klaidžioja tamsiame žydų pasaulyje tarp nužudytųjų lavonų, Dalila yra savo šviesiame, nors ir primenančiame viešbutį, „auksiniame narvelyje“. Dalilos kreminė – persikinė rūbų spalva ir natūralūs plaukai sukuria natūralumo, paprastumo, žmogiškumo įspūdį. Atrodo, kad ji nuoširdžiai myli Samsoną ir kenčia, būdama aplinkybių auka. Arijos tempas taip pat labiau *Lento* nei *Andante*. Nuostabus dainavimas tiesiog užburia, tikrai jausmingas atlikimas. **Anita Rachvelishvili** labai žmogiška, šiek tiek juda savo šviesiame kambaryje, atrodytų, trokšta iš jo ištrūkti. Ji nieko nedaro dirbtinai, demonstratyviai ar klastingai, kiekvienas jos rankos judesys tarsi atliepia troškimą paliesti Samsoną. Nėra jokios užuominos apie melą ar grėsmę, nieku gyvu negalima būtų patikėti, kad ji siekia apgauti Samsoną. Įspūdingas Dalilos skraistės padavimas Samsonui, Samsono troškimas sugerti į save Dalilos kvapą. Senasis žydas bando atimti skraistę iš Samsono, tačiau Samsonas jos neatiduoda. Skraistė yra vienintelis šviesus dalykas tamsiame žydų pasaulio kolorite. Atrodo, kad ši skraistė yra pats brangiausias Samsono turtas. Jausmingumą šiek tiek nutraukia Senojo žydo nusivylimas Samsonui atsisakius skraistę atiduoti. Atrodo, Dalila bijo Senojo žydo ir nenori, kad jis atstumtų nuo jos Samsoną. Įspūdingas Anitos Rachvelishvili dainavimas tikrai nuteikia meilei.

### 3. II veiksmo preliudas ir arija *Amour! Viens aïder ma faiblesse!*

Preljudą pradeda filistinų karių pasirodymas. Girdime audros motyvus, gamta ištis labai iškalbingai perteikiama. Karių atvaizdavimas suponuoja mintį apie karinę, politinę situaciją, kuri tampa šios operos kertine ašimi. Taip pat jaučiame grėsmę, iš karto yra aišku, kad ši vieta yra iš tiesų pavojinga. **Olgos Borodinos** Dalila yra tikrai grėsminga. Preljudo metu ji tarsi nuteikia save savo misijai, geria į save šią grėsmės atmosferą. Arijos rečitatyvas pradedamas labai ryžtingai, Dalila atrodo beveik kariškai nusiteikusi. Visos arijos metu ji spinduliuoja pavojų ir klastą. Jos prašymas meilei suteikti jai jėgų (*Amour, viens aïder ma faiblesse*) absoliučiai jai neegzistuoja. Ji pilna jėgų ir ryžto nugalėti Samsoną ir laikyti jį po savo kojomis. Įdomus sprendimas - kulminacinę arijos vietą suskaldyti. Borodina ištaria žodį: *brave*, atsikvepia ir tik tada paima sib<sup>2</sup>. Jaučiame ryžtą, valią, ir nusistatymą nugalėti. Jos Dalila tikrai nemylė Samsono ir neleidžia mums suabejoti savo klasta.

Preljudo metu scenoje nieko nevyksta. Rečitatyvo metu **Barbaros Dever** Dalila atskleidžia tikruosius savo kėslus. Visą ariją ji meistriškai išdainuoja su visomis aukštomis ir žemomis natomis, taip pat ir su dideliu jausmingumu. Jos Dalila nėra tiek grėsminga ir metodiška, kiek Borodinos, tačiau taip pat ir nėra tokia išmąstyta ir įvairiaspalvė. Scenoje ji

viena, tiesiog dainuoja ariją, gana panašiai kaip ir pirmąją *Printemps qui commence*, nors arijos iš tiesų yra labai skirtingos. Grėsmę ir pavojų jaučiame iš orkestro, tačiau ne iš Dalilos.

Preludio metu matome **Anitos Rachvelishvili** Dalilą labai neramią. Ji neramiai sėdi ir žvalgosi, kol rečitatyvo pradžioje į jos kambarį įeina kareiviai. Beveik ima atrodyti, kad jie ją tuoj išprievartaus, tačiau ištarus: „išmušė keršto valanda, kuri pamalonins mūsų dievus“ (*voici l'heure de la vengeance qui doit satisfaire nos dieux*), įtampa atslūgsta, prieš išeinant, vienas kareivis dar pagrasina jai ginklu.

Ariją Dalila pradeda labai nelaiminga, tarsi būdama Didžiojo žynio ir jo kareivių auka. Ji iš tiesų prašo meilės, kad suteiktų jėgų jos silpnumui ir įpiltų nuodų į Samsono krūtinę. Matome, kad ją šiurpina jos baisi misija ir likimas, ji nejaučia turinti pakankamai jėgų sužlugdyti Samsoną. Ariją ji dainuoja meistriškai, balse girdime kančią ir norą pasipriešinti savo likimui. Matome personažo prieštaringumą. Ištarusi kulminacinę frazę: „aš jį nugalėsiu“ (*je le brave*), ji beveik pati pašiurpsta nuo savo žodžių ir, vėl sugrįžus reprizai, prašo meilės suteikti jėgų jos silpnumui. Ši arijos interpretacija, mano nuomone, labiausiai atliepia arijos tekstą ir yra pati artimiausia Saint-Saëns'o prieštaringumo idėjai, kai vienoje moteryje pinasi meilė, kančia, kerštas ir negailestingas likimas. Ištarusi paskutinius arijos žodžius: „jis pasiduos mano pastangoms“ (*succombera sous mes efforts*), atrodo, ji norėtų savo žodžius atsiimti ir atšaukti šią negailestingą savo misiją. Jos Dalila, mylinti ir kenčianti, talpinanti savyje galią nugalėti Samsoną, negali pakelti šios keršto minties.

#### **4. II scena su Didžiuoju žyniu, ariozo *Oui... déjà, par trois fois*, duetas *Il faut, pour assouvir ma haine*, ariozo *Se pourrait-il que sur son cœur***

Dalilos dainavime su Didžiuoju žyniu girdime pakartotas arijų *Printemps qui commence* ir *Amour, viens aider ma faiblesse* temas, Saint-Saënsas naudoja leitmotyvų sistemą, jaučiama didžiulė Wagnerio įtaka, visa scena vystoma ištisai, be sustojimų, iš vieno numerio pereinant į kitą. **Olgos Borodinos** Dalila Didįjį žynį pasitinka be didelio džiaugsmo, jos pavojingumas ir grėsmė niekur nedingsta. Ypač didelė jos panieka ir piktdžiuga jaučiama, kai ji atsisako žynio duodamo aukso ir sako, kad vienintelis jos tikslas – kerštas (*Qu'importe à Dalila ton or!*). Jos klastingumas dabar pasiekia maksimumą ir nupiešia ją kaip tikrai žiaurią manipuliutoją, neturinčią jokių jausmų, tik kerštą. Dalila ir Didysis žynis šiame pastatyme yra statiški personažai, tai pabrėžia jų aukštesnį statusą ir tarsi priartina prie Senojo Testamento, tačiau kartu sukuria nerealaus įspūdį ir neleidžia su jais susitapatinti. Dalila neturi absoliučiai jokių skrupulų ir šis jos vientisumas suteikia jai demoniškumo, ją būtų galima prilyginti

Mefistofeliui, joje nėra jokio žmogiško prieštaravimo ir dualumo, galima net būtų teigti, kad jos žmogiškumas yra niveliuojamas. Savo ariozo ji atsiskleidžia kaip blogio karalienė ir kalba apie: „projekto įvykdymą“ ir tai, jog paskutinei kovai ji paruošė savo ginklus: „Samsonas negalės atsispirti mano ašaroms“ (*Samson ne pourra pas résister à mes larmes*). Jos judėjimas ir gestikuliacija beveik nesikeičia, tik įgauna dar daugiau nuožmumo. Pasitikintis savimi vaikščiojimas, nuožmusėjimas, tiesiamos rankos į šalis ir į save. Pyktis, kerštas ir panieka kulminaciją pasiekia Didžiojo žynio ir Dalilos duete *Il faut pour assouvir ma haine*. Jame net galime išgirsti šiek tiek Saint-Saëns'o ironijos šiai blogio porelei, ypač tai juntama, skambant Dalilos koloratūroms, šiek tiek primenančioms baroką. Trumpame ariozo *Se pourrait-il que sur son cœur* girdime ir matome Dalilos susijaudinimą. Ji laukia Samsono ir tikisi, kad jis ateis. Akivaizdus jos nusivylimas, jo nesulaukiant: *Hélas! Il ne vient pas!* Tai vienintelė scenos vieta, kai Dalila įgauna šiek tiek žmogiškumo bruožų, jaučiame jos baimę, nerimą, nusivylimą, laukimą, netgi liūdesį. Ariozo pradžioje gulėjusi ant lovos ir pasitikinčiai laukusi savo aukos, jo pabaigoje Dalila neramiai vaikščioja, neslėpdama nusivylimo.

**Barbara Dever** neatsisako savo Dalilos – karalienės interpretacijos, net ir atėjus Didžiajam žyniui. Galbūt tam turi įtakos ir jos įspūdingas kostiumas su paausuotu, kelis metrus žeme besivelkančiu apsiaustu. Ji nekeičia savo Dalilos plano, išlieka tokia pati reikšminga ir kilminga figūra, tai, žinoma, suteikia tam tikros monotonijos personažo dramaturginiam vystymui. Ir Didysis žynys, ir Dalila išlieka gana statiškais ir monumentaliais personažais, labiau primenančiais skulptūras ar idėjas nei gyvus žmones. Atėjus ariozo *Oui... déjà, par trois fois* momentui, Dalilos saldumas ir karališkumas, įgauna klastos bruožų. Ji atsiskleidžia kaip veidmainiška ir žiauri manipuliuotoja, numetusi savo pakylėtumo veidą ir siekianti tik Samsono mirties. Duete su Didžiuoju žyniu *Il faut pour assouvir ma haine* jie abu tampa tikrais blogiečiais, neturinčiais jokio gailesčio ir su piktdžiuga siekiančiais savo kruvinų tikslų. Tardami žodžius: *mort au chef des Hébreux* („mirtis žydų vadui“), jie net susikimba rankomis ir piktai šypsodamiesi baigia duetą beveik džiaugsmingai. Nuo tokio pasigėrėjimo laukiančia Samsono mirtimi ima krėsti šiurpas, abu personažai vėl yra nužmoginami, praradę bet kokius žmogiškumo bruožus ir tapę blogio idėjomis. Ariozo *Se pourrait-il que sur son cœur* metu girdime jau buvusias audros temas, jos taip pat tampa aliuzija į dar tik laukiantį duetą *Mon cœur s'ouvre à ta voix*. Dalila vėl tampa karaliene, neramiai laukiančia mylimojo, su liūdesiu stebinčia horizontą. Mus neramiai nuteikia tik orkestre girdimos temos, akivaizdžiai juntamas pavojus ir nostalgija. Dalila nusivylusiai nueina į savo buveinę.

**Anitos Rachvelishvili** Dalila išsigąsta pamačiusi Didįjį žynį. Jis įsiveržia į jos kambarį kaip smurtautojas ar žudikas. Jo dainavimo metu Dalila neramiai ir su baime jo klausosi. Pasakiusi, kad ji žino, kaip labai Samsonas ją myli (*je sais combien il m'aime*), ji vėl parodo, kad myli Samsoną ir yra jam neabejinga. Visos scenos metu ji išlieka jautri, įsimylėjusi, kenčianti, bet kartu ir išsigandusi dėl Didžiojo žynio. Tai vėl sukuria reikalingą žmogišką prieštarumą ir nepaverčia jos tiesiog blogio archetipu. Didysis žynys jai nuolat grasina, grubiai ją liesdamas ir demonstruodamas savo galią ir pranašumą. Tarsi norėdama jo atsikratyti ar pelnyti jo pranašumą, ji taria, kad jai nesvarbus žynio siūlomas auksas, o jos vienintelis tikslas – kerštas (*Qu'importe à Dalila ton or!*). Ji sudainuoja ariozo *Oui... déjà, par trois fois*, tačiau be piktdžiugos ar pasigėrėjimo, o veikiau norėdama numaldyti Didžiojo žynio įsiūtį. Ši interpretacija, mano nuomone, yra labai natūrali ir atsižvelgianti į operos tekstą. Nejaučiame jokio blogio apogėjaus ar Dalilos virsmo Mefistofeliu, o veikiau matome žmogišką norą išvengti mirties ir palenkti įvykius į savo pusę, nesimėgaujant brutalumu ir neaukštinant sadizmo. Blogio duetą *Il faut pour assouvir ma haine* ji pradeda nenoromis, siekdama įtikti Didžiajam žyniui ir jį įtikinti. Didysis žynys ją liečia, lyg ruošdamasis išprievartauti, Dalila stumia nuo savęs jo rankas. Jis vėl atsiskleidžia kaip itin nesimpatiškas ir brutalus personažas, keliantis pasibjaurėjimą. Viso dueto mes matome jų kovą ir apima nežinia, ar Didysis žynys tikrai jos nenuskriaus. Dalila jį dainuoja tikrai be jokio džiaugsmo ar pakylėtumo, o kaip įvarytas į kampą žmogus. Įdomu tai, kad tai jos personažo nei kiek nesumenkina, o, priešingai, suteikia jam kilnumo. Ji neparanda savo stoto ir statuso, drąsiai stodama į kovą su Didžiuoju žyniu. Šioje scenoje ji tampa beveik Žana d'Ark, neprarasdama savo tyrumo, nekaltumo ir tiesos troškimo. Nuo Didžiojo žynio Dalila išsilaisvina, tik dainuodama koloratūrinį pasažą, tačiau prieš savo padainavimą: *Samson, me disais-tu, dans ces lieux doit se rendre*, jis vėl prie jos sugrįžta ir, atrodo, kad dabar Dalila nuo jo neišsilaisvins, tačiau žynys ją palieka, nuteikdamas labai slogiai ir išeidamas kaip nusikaltėlis ar sadistas. Likusį ariozo *Se pourrait-il que sur son cœur* Dalila dainuoja tarsi negalėdama patikėti tuo, kas ką tik įvyko, apraudodama savo likimą, labai nerimastingai ir desperatiškai, laukdama savo tikro mylimojo. Ji nepasiduoda gamtos nostalgijai ar melancholiškam laukimui, o bando save nuraminti po ką tik įvykusios scenos.

### **5. III scena, Samsono atėjimas, duetas *Arrête ces transports*, ariozo *D'Israël renâit l'espérance* ir *Un dieu plus puissant que le tien***

Scena vystoma ištisai, be sustojimų, kaip ir II scena. Samsonas įeina ne kaip senovės didvyris, o kaip prieštaravimų, jausmų, gėdos ir gailesčio draskomas XIX amžiaus žmogus.

**Olgos Borodinos** Dalila jį pasitinka visiškai pasikeitusi, kaip meili ir jausminga mylimoji, siekianti numaldyti Samsono prieštaračius. Dueto *Arrête ces transports* metu Samsonas, plėšomas jausmų, lyg ir bando nuo jų išsivaduoti, o Dalila švelniai ir tvirtai jį įtikinėja ją mylėti, jausmingai liesdama Samsono pečius ir krūtinę. Šioje scenoje tikrai galima patikėti Dalilos jausmais ir rodomu švelnumu, ir norisi jais tikėti po tokios ilgos ir intensyvos blogio scenos su Didžiuoju žyniu. Norisi, kad Dalila pagaliau taptų žmogumi ir leistų mums pasigėrėti jausmais. Atrodo, Dalilai beveik pavyksta nuraminti Samsoną ir pajungti jį savo valiai, tačiau jis staiga prisimena, kad jo svarbiausias tikslas yra Izraelio likimas ir šiam tikslui įvykdyti jis buvo Dievo pasirinktas: *D'Israël renaît l'espérance*. Dalila sugrįžusį Samsono kovinį ryžtą pasitinka supykusi ir nusisukdama, akivaizdu, kad jos planai žlunga. Šioje scenoje veikėjai dega jausmais ir emocijomis, skulptūriškas ir didvyriškas buvo nebent Samsono ariozo, tačiau Dalila jį vėl sugrąžina į žmogišką realybę, sakydama, kad jos širdžiai visiškai nerūpi Izraelio likimas ir šlovė (*Qu'importe à mon cœur désolé le sort d'Israël et sa gloire!*). Dalila, įgavusi naujų jėgų ir surezgusi naują planą, vėl grįžta įtikinėti Samsono. Šį kartą griežčiau ir atkakliau, kaip užsispyrusi ir šiek tiek įžeista mylimoji. Galiausiai, grojant obojaus solo, ji griebiasi savo paskutinio ginklo – ašarų – ir mums pasidaro aišku, kad ji veikia tiksliai pagal savo planą. Samsoną tai galutinai suminkština ir jis ištaria Dalilai, kad ją myli. Plácido Domingo nuostabiai ir neįtikėtinai jausmingai atskleidžia prieštaračius draskomo žmogaus psichologiją. Olga Borodina, meistriškai valdydama balsą, įtikinėjimus baigia ariozo *Un dieu plus puissant que le tien*, galutinai sugundydama Samsoną, pajungdama visą savo meistrystę. Ji laikosi išdidžiai, bet kartu ir jausmingai, tobulai valdydama kiekvieną vokalinį niuansą, leisdama laisvai ir užtikrintai skambėti nugludintam nuostabiam tembrui. Samsonas, negalėdamas atsispirti, dar kartą pasako, kad ją myli ir atidengia raudoną lovos užtiesalą.

**Barbara Dever** ir Plácido Domingo sceną pradeda gana operiškai, naudodami jau gana nemažai kartų matytus šablonus. Dever Dalila skubiai išeina iš savo palapinės ir, kaip visada, pakiliai ir karališkai sutinka Samsoną. Dueto metu jiedu juda link vienas kito, kartais susiliesdami ir vėl išsiskirdami, laikydamiesi kiekvienas savo linijos: Dalila jį įtikinėja ją mylėti ir ją pasitikėti, Samsonas kol kas pasiduoda prieštaračiams. Samsono ariozo *D'Israël renaît l'espérance* metu, Dalila sustoja ir laikosi atokiai, leidžia jam netrukdomai dainuoti. Matome jos lengvą išgąstį. Kai ji vėl sugrįžta į centrą, šiek tiek įsižeidusi, bet toliau taip pat įtikinėdama, jaučiame jos klastą. Jos žodžiais nesinori tikėti, saldumas maišosi su gyvatiškumu. Dainuodama *qu'importe à mon cœur désolé le sort d'Israël et sa gloire*, ji laikosi tos pačios pozicijos, matome gal kiek didesnes jos pastangas. Jai baigiant savo intarpą žodžiais: *en m'enivrant de*

*tes caresses*, jie vos nepasibučiuoja, tačiau Samsonas ir vėl prisimena, kad jo pagrindinė misija – Izraelio likimas. Jai pradėjus verkti, Samsonas atsileidžia ir pasako, kad ją myli. Matome, kad Dalila veikia dviplaniškai: Samsonui ji taria meilės žodžius, tačiau viduje veikia pagal planą. Ji nėra iki galo įtikinanti, nesinori tikėti jos žodžių nuoširdumu. Ariozo *Un dieu plus puissant que le tien* ji sudainuoja tikrai jausmingai ir nuoširdžiai, lyg kenčianti mylimoji. Atsikračiusi savo pakilumo ir stoto, dabar ji lyg beginklė siūlo Samsonui visą savo meilę. Metusi šį paskutinį kozirį, ji tikrai jį pajungia savo valiai ir jis dar kartą ištaria, kad ją myli.

Samsonas neįeina į Dalilos kambarį, kol nesudainuoja. Jie vėl tarsi atskirti skirtinguose pasauliuose. Samsonas - tamsoje ir klaikume, **Anitos Rachvelishvili** Dalila – šviesiame savo kambaryje. Dalila nerimastingai jį pasitinka, tardama: *C'est toi! C'est toi, mon bien aimé!* Ji jautriai ir nekantriai jį sutinka, trokšdama jo artumo. Samsonas kaltina save ir jaučia gėdą, kad pasidavė savo silpnumui, savo jausmams ir pas ją atėjo, jis atrodo labai nelaimingas. Jie abu laikosi šios linijos viso dueto metu. Akivaizdu, kad Samsonas taip pat trokšta Dalilos artumo, bet nenori ir bijo jį sau leisti. Dalila jį švelniai liečia ir su skausmu priima jo atstūmimą. Skambant fanfariškam Samsono ariozo *D'Israël renaît l'espérance*, jis visas pasineria į didvyrišką ir dievišką savo misiją, o Dalila, priešingai, susinervinusi, susiima už galvos. Akivaizdu, kad šis jo dieviškosios misijos prisiminimas ją tikrai suerzina. Sukryžiuvusi rankas ant krūtinės, ji taria: *qu'importe à mon cœur désolé le sort d'Israël et sa gloire*, tikrai įsižeidusi. Žodžius: „baik daužyti mano širdį“ (*ah, cesse d'affliger mon cœur*), jis taria su didžiule jėga ir skausmu. Aišku, kad jis tikrai neatstumtų Dalilos, jei nebūtų įsipareigojęs savo tautai. *Je t'aime* - jis taria kaip tikras nusikaltėlis prisipažinimą, gėdydamasis ir norėdamas, kad to nebūtų. Šis jo prisipažinimas ją tikrai sujaudina. Atrodo, ir Dalila norėtų atsiduoti savo jausmams ir nevykdyti savo klaikiosios misijos. Abu veikėjai yra draskomi kovos tarp meilės ir pareigos. Dalila jaučiasi kalta už tai, kad įtikinėja Samsoną, svyruodama ir kaltindama save, ji *pianissimo* pradeda ariozo *Un dieu plus puissant que le tien*. Jis skamba kaip malda ar atgaila už tai, kad ji myli Samsoną ir už tai, kad, dainuodama kiekvieną žodį, vis dėlto, ji vykdo negailestingą savo misiją. Abu prieštari draskomi veikėjai, su ašaromis akyse sėdi ant lovos, kol Samsonas antrą kartą su didžiule kalte ištaria meilės prisipažinimą, vėl taip pat kalte nutvilkydamas Dalilą.

## **6. Duetas *Mon cœur s'ouvre à ta voix***

**Olgos Borodinos** Dalila viename scenos krašte laiko didžiulę raudoną paklodę, kurią traukia link savęs, o Plácido Domingo Samsonas kitame scenos krašte stovi ant kelių, ant raudonosios paklodės, ir pamažu juda link Dalilos. Yra kuriamas įspūdis, kad Samsonas yra

traukiamas Dalilos, kuri pamažu vynioja šią paklodę. Dalila labai lėtai vynioja savo aistros paklodę ir taip, po kurio laiko, Samsonas neišvengiamai priartėja prie jos tiek, kad dueto vietą, kurioje jie dainuoja kartu, jie dainuoja susiglaudę. Samsonas yra visiškai pakerėtas ir įsimylėjęs, o Dalila, priešingai, yra labai apgalvojanti ir lėtai tarsi tikra plėšrūnė vynioja savo auką į tinklą. Manau, tai labai simboliška operos vieta, atskleidžianti, kad Samsonas yra apvyniojamas, supakuojamas ir sumedžiojamas, praradęs visišką budrumą. Dalila, vaizduojama kaip tikra, savo amatą išmananti, grobuonė. Olga Borodina tikrai meistriškai dainuoja šią „ariją“, tačiau kartais susidarydavo įspūdis, kad ji per daug susikoncentravusi į save, į puikų dainavimą, į labai gražų balsą, visiškai pamiršusi šalia savęs esantį Samsoną. Samsonas pats jautriai reaguodavo į kiekvieną jos dainuojamą frazę, nesulaukdamas didesnio jos dėmesio. Gal tai ir buvo tokia šio pastatymo koncepcija: parodyti Samsoną kaip suviliotą ir apgautą įsimylėjęlį, o Dalilą - kaip šaltą, išdidžią, bejausmę, plėšrią ir kerštingą viliotoją? Jeigu taip, Olga Borodina, puikiai įvykdė savo užduotį. Kai jie dainuoja kartu, duetas iš tiesų gniaužia kvapą nuo muzikos grožio ir scenoje besiplieskiančių jausmų. Tai neabejotinai - tikra operos kulminacija ir gražiausia jos vieta. Įdomus ir simboliškas režisieriaus Hugo De Ana sprendimas panaudoti šį Samsono vyniojimo motyvą, o taip pat ir labai vizualiai apgalvotas, nes ryškiai raudona paklodė tiesiog rėkte rėkė apie aistrą, nuodėmę, geismą, pavojų visame tamsiame, tamsiai mėlyname kolorite.

**Barbara Dever**, priešingai nei Olga Borodina, buvo labai karšta, jausminga, rodanti labai daug dėmesio Samsonui. Beveik viso dueto metu jie lietėsi, laikėsi už rankų, netgi bučiavosi. Pradžioje Samsonas ir Dalila sėdėjo ant lovos, laikydami už rankų ir bučiuodamiesi. Jautėsi akivaizdi trauka ir puiki partnerystė, tai buvo tikras meilės duetas. Dalila buvo labai moteriška ir įsimylėjusi, Samsonas labiau mėgavosi puikia akimirka. Prasidėjus antram posmui, Dalila nuėjo šiek tiek toliau nuo Samsono, tačiau po kurio laiko Samsonas priartėjo ir jiedu vėl dainavo laikydami už rankų, stovėdami vienas už kito, Samsonas kiek aukščiau nei Dalila. Stovėjimas vienas už kito, kai vyras yra už moters, yra tradicinė meilės poza operoje, nes abu dainininkai mato dirigentą ir jų abiejų balsai sklinda tiesiai į žiūriovų salę. Aišku, gal ir buvo galima sugalvoti ką nors originaliau, bet režisierius ir dainininkai pasidavė natūraliai muzikos tėkmei, atlikėjų tarpusavyje traukos dėsniams ir labai toli neieškojo. Negalima sakyti, kad toks sprendimas nepasiteisino. Barbaros Dever gražus balsas skambėjo puikiai, nors kai kuriose vietose gal kiek stigo lygumo ir buvo per daug virpėjimo.

**Anitos Rachvelishvili** Dalila - švelni, moteriška ir atsidavusi. Stebina tikrai neįtikėtina puiki jos technika. Sulaužoma įprasta tradicija dainuoti: *Ah! répons, répons à ma tendresse*. Šiame pastatyme dainuojama taip, kaip parašyta partitūroje: *ah, répons à ma tendresse*, žodį:

*réponds*, pakartojant tik vieną kartą. Dueto pradžioje Dalila, švelniai liesdama Samsoną, nuima jam marškinius, nusiima savo apsiaustą ir veda jį link lovos. Samsonas, visiškai užburtas, net dreba nuo kiekvieno jos prisilietimo, trokšdamas jos artumo. Tikrai labai jauri ir įtaigi Aleksandrs Antonenko vaidyba. Dalila, atsigulusi šalia Samsono, švelniai jį glamonėja ir nuostabiu balsu toliau kerį Samsoną. Emocijų srautą kartais nutraukdavo trumpi pagalvojimai, kai tarsi abu atlikėjai galvodavo, ką daryti, arba mašinaliai pakeisdavo poziciją, tačiau tai nesugadino bendros nuostabios muzikos ir emocijų srauto tėkmės. Vėliau abu dainininkai atsisėda ir labai emocionaliai dainuoja kartu, visiškai nugrimzdę nuostabioje harmonijoje. Pabaigoje jie abu kartu dainuoja apsikabinę, Samsonas įsikniaubęs į Dalilą, Dalila glamonėja jam plaukus. Jaučiama tikra trauka, meilė, aistra ir troškimas. Vaidyba tarsi maišosi su realiais išgyvenimais ir jau darosi sunku atskirti, kur yra profesionalumas, o kur tikras atsidavimas muzikai ir meilei. Puikus atlikėjų duetas ir abipusė partnerystė. Dalila nėra apskaičiuojanti plėšrūnė. Ji inicijuoja dueto eigą ir veda Samsoną, tačiau, atrodo, kad ji tuo mėgaujasi ir jai malonus Samsono artumas. Ji galbūt net šiek tiek motiniška. Samsonas trokšte trokšta atsidurti švelniame ir saugiamе jos glėbyje. Sunku būtų atskirti tikruosius jos motyvus, bet, mano nuomone, tai yra privalumas.

## 7. Samsono išdavystė

**Olgos Borodinos** Dalila toliau veikia pagal planą ir, įgavus Samsono pasitikėjimą, siekia išsiaiškinti jo paslaptį. Samsonas sunerimęs renka ir traukia atgal raudonąją aistros paklodę, ir vėl prisimena dieviškąją savo misiją. Dalila nepasiduoda ir dabar iš paskutiniųjų bando jį prispausti ašaromis, o vėliau pykčiu. Supykusi ji teigia, kad nori patikrinti jo meilę. Galiausiai ji ima jį varyti, šaukdama, kad jo meilė tuščia ir netikra. Įspūdingas ir dramatiškas antros oktavos sib žodyje: *lâche*, tik dar kartą įrodo, kad šioje mecosoprano partijoje viršutinis registras turi skambėti nepriekaištingai ir antros oktavos sib pasirodo gana daug kartų įvairiuose deriniuose. Šįkart Olgos Borodinos šaltumas ir užtikrintumas veikia itin tiksliai, ji sukuria ištisą įtaigią, užsispyrusią, išdidžią ir tvirtą Dalilą. Jos Dalila nepasiduoda, veikia labai dramatiškai ir labai greitai keičia strategijas: pereidama nuo ašarų prie pykčio, grįždama prie švelnumo ir keldama ultimatumus. Ši scena - tikrai labai paveiki ir įtikinama - parodo tikrą Dalilos galybę ir kovinį ryžtą, nepalikdama Samsonui jokių šansų išsisukti. Vyksta labai įtaigi drama ir siužetas nenustoja vystytis iki pat orkestro solo, kai mes vėl išgirstame Didžiojo žynio temas ir suprantame, kad Samsonas ir izraelitai pralaimėjo. Nėra išvystytos plaukų kirpimo scenos, kurios tarytum nenorėjo ir pats Saint-Saënsas, tačiau ji net ir nėra reikalinga, nes po įspūdingos scenos sekantis kareivių pasirodymas, skambant Didžiojo žynio temoms, mums aiškiai nurodo Izraelio pralaimėjimą. Šį suvokimą patvirtina Dalilos: *À moi! Philistins! À moi!* Tai skamba

kaip neabejotinas jos pergalės patvirtinimas, kurį paliudija Samsono: *Trahison!* („Išdavystė!“). Scena baigiama brutaliu Samsono suėmimu, skambant dramatiškam ir galingam orkestrui.

**Barbaros Dever** Dalila akivaizdžiai keičia skirtingas taktikas: supykusi pradeda ėjimą link Samsono paslapties, vėliau klaupiasi ant kelių prieš jį ir maldauja. Nusizėminusi ir maldaudama būna gana ilgą laiką, kol nusprendusi, kad ši taktika neveikia, tampa daug greičesnė ir ima primygtinai reikalauti, kelti ultimatumą. Jos virsmas į reikalaujančią ir griežtą buvo tikrai įtaigus, tarsi tik dabar ji būtų parodžiusi tikrąjį savo veidą. Išskleidusi rankas, visu kūnu ji juda link Samsono reikalaudama. Iki tol buvusi švelni, jausminga, maldaujanti, nusizėminusi, nuolanki, dabar ji tampa tikra furija. Visą laiką trunkantis jos nuolankumas visada turėjo gyvatiškumo ir užslėptumo priekonį, kuris šioje scenoje pagaliau išsiskleidžia. Supykusi ji ryžtingai nužingsniuoja į savo palapinę, netekęs vilties ir šiek tiek padvejojęs, Samsonas nueina paskui ją. Įvyksta jo ir viso Izraelio pralaimėjimas, vos suskambus pirmiesiems Didžiojo žynio temos akordams. Po orkestrinio intarpo, nusakančio palapinėje vykstančius įvykius, Dalila išeina dainuodama: *À moi! Philistins! À moi!* Tai skamba kaip pergalės šūkis, žengdama kaip čempionė, ji aukštai ir visiems rodydama kaip trofėjų, iškelia nukirptus Samsono plaukus. Jos veide - tikras triumfas ir pergalės džiaugsmas. Juokdamasi pilna gerkle, ji visiems rodo savo trofėjų, apimta tikros piktdžiugiškos euforijos. Tai, ko gero, labiausiai ir stebina, nes stebint ligtolinį jos charakterio vystymą, šis momentas yra šiek tiek netikėtas ir gal net truputį sukrečiantis, stebint kokį pasimėgavimą jai teikia Samsono suėmimas ir kančia. Peršasi išvada, kad Dalila tarsi pati netikėjo tuo, kad gali įveikti Samsoną, arba, kad ji melavo viską nuo pradžios iki galo, niekada nerodydama savo tikrojo veido, viską galiausiai atskleidusi tik savo triumfo akimirką.

**Anitos Rachvelishvili** Dalila primygtinai reikalauja atskleisti Samsono paslaptį kaip įsižeidusi mylimoji, ji nekeičia taktikų, tiesiog prašo jo meilės įrodymo. Samsonas čia daug tvirtesnis, jis atsisako ir panašu, kad ir neišduos paslapties, nes nesupranta, kam ji Dalilai reikalinga. Visiškai nereaguodamas į Dalilos priekaištus ir dramą, jis suklūsta, tik tada, kai Dalila tarytum praradusi viltį, išsitraukia šalia esantį peilį ir pagrasina juo persipjauti venas. Samsonas ir vėl elgiasi netikėtai: ištraukęs iš Dalilos peilį, jis juda link jos tarsi jai grasindamas, Dalila išsigandusi nuo jo traukiasi, kol, sukilus pykčiui, su tuo pačiu peiliu jis nusipjauna savo kasą ir jai ją numeta. Išsigandusi Dalila iš siaubo tą pat akimirką surinka: *À moi! Philistins! À moi!* Nukritus kambario uždangai, į jį subėga pilnas būrys ginkluotų kareivių. Dalila verkia dėl to, kas ką tik įvyko, o Samsonas su didžiausia neapykanta ir panieka ištaria: *Trahison!* Ši interpretacija gerokai skiriasi nuo to, ką yra įprasta matyti. Dalilos bandymas nusižudyti - tikrai

netikėtas ir naujas posūkis, iki tol buvusios Dalilos apsiribodavo kaltinimais, reiklavimais ir grasinimais. Nauja yra ir Samsono traktuotė: jis yra šaltas ir nepalaužiamas, praradęs savitvardą ir pasidavęs pykčiui tik po Dalilos mėginimo nusižudyti. Po tokio Dalilos sprendimo jo pyktis ir dramatiškas plaukų nupjovimas tampa visai logiškais. Įtampa laikosi iki paskutinės sekundės, nepaliekant orkestro vieno su žiūrovais. Žiūrovams taip pat nereikia numanyti, kas įvyksta Dalilos kambaryje, ar ateiti žinant, kad bus nukerpami plaukai - visas veiksmas vyksta prieš jų akis. Mano galva, įdomus ir sveikintinas sprendimas - nepalikti numanomų įvykių ir išnaudoti kiekvieną taktą, išlaikant įtampą iki pat galo. Netikėtas Samsono sprendimas pačiam nusikirpti plaukus, jeigu Dalila taip jau nori žinoti jo paslaptį, taip pat netikėtai ir baigiasi, nes rodant visą plaukų kirpimo sceną, kareivių pasirodymas atrodo labai staigus. Visa scena buvo pilna įtampos ir veiksmo, atskleidžiant netikėtus sceninius sprendimus ir siekiant nepraleisti tokios dramatiškos dalies kaip plaukų kirpimas, taip pat siekiant nepalikti jokių tuščių vietų.

#### **8. Dalilos pasirodymas ir arija *Laisse moi prendre ta main***

**Olga Borodina** pasirodo tik III scenoje, po bakchanalijos, Didžiajam žyniui ją pakvietus. Jos įspūdingas raudonas kostiumas ir sukelti plaukai paverčia ją tikra savo tautos karaliene ir savos religijos pranaše bei žyne. Su Didžiuoju žyniu šiuo metu jie turi vienodą statusą, jis nuolat ją kviečia kartu dalyvauti ceremonijoje, stovėti šalia jo. Arija *Laisse moi prendre ta main* skamba kaip pasityčiojimas iš Samsono ir jo meilės. Melodija ir orkestro partija yra sulaužyta karikatūriška *Mon cœur s'ouvre à ta voix* versija. Muzika, žodžiai ir fizinis veiksmas skelbia pasityčiojimą ir panieką. Dalila čia pasirodo kaip išties žiauri ir bejausmė, paniekinamai liesdama Samsoną, ji tyčiojasi iš jo meilės ir jo paties kaip kvailio. Abejingumą skatina ir sudėtinga vokalinė partija, neleidžianti atsiplaiduoti ir verčianti galvoti apie gerą techniką. Keletas ilgai laikomų, tęsiamų antros oktavos sol ir la bei daug šuolių sukuria tikrą dramatiškumą ir byloja apie reikalingą nepriekaištingą techniką. Dalila - abejinga Samsonui, tiksliau, jaučianti jam tikrą panieką ir pyktį, atrodo, tikrai jo nekenčianti. Muzikaliai ir dramatiškai pompastiški jos pareiškimai, kad atkeršijo už savo dievą, savo žmones ir savo pyktį (*Dalila venge en ce jour son dieu, son peuple et sa haine*), atskleidžia ne tik jos norą apginti savo dievą ir savo žmones, bet ir nurodo jos asmeninę neapykantą Samsonui. Atrodo, jis jai kelia pačius tamsiausius jausmus ir ji mėgaujasi galimybe jį sutrypti. Dalila - išties monumentalė, galinga, vykdanči savo pačios teisingumą, patenkinta savo laimėjimu ir stipriai įsitraukusi į Dagono kultą.

**Barbaros Dever** Dalila pasirodo jau II scenoje, choro *L'aube qui blanchit déjà les coteaux* metu. Ji įžengia kaip tikra valdovė, apsiausto kraštus nešant dviems žynėms, skambant

tam pačiam chorui kaip ir I veiksme. Tai sukuria tam tikrą arką su pirmuoju veiksmu, Dalila nepraranda savo didybės, o ją tik padidina, nepaisant to, kad operos metu visko labai daug įvyko. Ji karališkai apsirengusi, jos veide ir kūne atsispindi jos aukštas statusas, kilmingumas, valdžia ir galia. Bakchanalijos metu ji ir Didysis žynys sėdi sostuose, scenos viduryje, ir kaip valdovai ir šeimininkai stebi pasirodymą, gerdami vyną. Didžiojo žynio, Samsono ir choro dainavimo metu Dalila sveikina savo žmones, daužiasi su jais taurėmis, atrodo pakiliai ir šventiškai nusiteikusi. Tai atskleidžia didelį jos žiaurumą ir abejingumą kančiai, nes priešais esantis Samsonas, išdurtomis akimis, tuo metu yra stumdomas ir mušamas filistiečių. Dainuodama ariją *Laisse moi prendre ta main*, Dalila taip pat iškilmingai vaikšto aplink Samsoną, visiškai jo neliesdama, gerdama vyną ir arijos žodžius labiau adresuodama susirinkusiems filistiečiams, besistengdama juos palinksminti. Jos abejingumas ir mėgavimasis švente atrodo net šiek tiek niekingi, nes šalia esantis Samsonas neįtikėtinai kontrastuoja: netekęs vilties ir sužalotas, jis atrodo skausmo pervertas. Sudėtingi arijos uždaviniai Barbarai Dever nesukelia jokių problemų ir, baigusi ariją, ji grįžta prie Didžiojo žynio, sveikindama filistiečius, kurie ją pasitinka, šlovindami ir kartodami paskutinius jos žodžius: *Dalila venge en ce jour son dieu, son peuple et sa haine*. Dalila šios scenos metu atrodo kaip švenčianti pergalę čempionė, besimėgaudama dėmesiu ir buvimu šventimo priežastimi. Visiškai abejinga Samsonui, negailėdama jo kančios, ji ne tiek vykdo savo teisingumą, kiek mėgaujasi buvimu dėmesio centre.

**Anitos Rachvelishvili** Dalila pasirodo jau I scenoje, Samsonui dainuojant: *Hélas! Israël dans les fers*. Dalila, apsirengusi tais pačiais drabužiais, atrodo tikrai nelaiminga ir kenčianti. Samsono dainavimo metu ji dvejoja, eiti link jo ar ne, kol verkdamą jį paliečia, tik dainuojant chorui: *Dieu nous confiait à ton bras*. Samsonas ją stumia tolyn nuo savęs, nes nieko nemato ir nežino, kas jį liečia, traukdamasis nuo jos, ją stumia, atrodytų, lyg žinotų, kad tai Dalila jį liečia, tačiau, dainuodamas: *Frères! Votre chant douloureux, pénétrant dans ma nuit profonde* („broliai, jūsų skausmingas dainavimas skverbiasi į mano gilią naktį“), jis ją galiausiai apkabina, tarsi pajutęs broliškus jausmus ir vienybę su savo tauta ir manydamas, kad tai kažkas iš jo tautiečių jį apkabino. Dalila verkia ir švelniai jį glosto, kol, chorui dainuojant: *Pour une femme il nous vendait. De Dalila payant les charmes* („Moteriai jis mus pardavė, Dalilai sumokėjus vilionėmis“), ji atiduoda jam savo skarą, kurią taip pat atidavė ir I veiksme. Samsonas su didžiausiu troškimu ir aistra ją uosto ir geria į save, lyg tai būtų brangiausias jam daiktas, primenantis apie jo neblėstančią meilę. Tai, vėlgi, sukuria arką su I veiksmu, atrodo, režisieriams svarbu sugrįžti į ten, kur viskas prasidėjo. Dainuodamas: *à tes pieds, brisé mais*

*soumis* („prie tavo kojų sudaužytas, bet nuolankus”), Samsonas atgauna patriotinius jausmus ir numeta skarą ant žemės, Dalila paima skarą ir graudžiai verkia, po kurio laiko orkestre pasigirsta *Printemps qui commence* melodija, Dalila nukrenta ant kelių. Aliuzija į I veiksmą ir akivaizdus parodymas, kaip pavasarinė meilė viską drastiškai pakeitė. Dalila pasirodo kaip kenčianti ir atgailaujanti dėl to, ką padarė, ir akivaizdžiai mylinti Samsoną.

II scenoje, skambant chorui *L'aube qui blanchit déjà les coteaux*, keletas vyrų ateina jos perrengti senovės romėnų drabužiais. Viso veiksmo metu ji atrodo susitvardžiusi ir liūdna. Įeina Didysis žynys, taip pat apsirengęs romėniškais drabužiais, atrodydamas lyg romėnų dievas su taure vyno, jis pradeda bakchanaliją. Jos metu nėra šokama, o prasideda romėniška šventė dievo Bakcho garbei, pamažu perauganti į tikrą orgiją. Choro artistai scenoje persirengia romėniškais drabužiais, Didysis žynys jiems mēto pinigų, pakviečia prisijungti ir Dalilą. Dalila prisijungia be didelio noro, tačiau dalyvauja, atrodytų, norėdama neiškristi iš bendro konteksto. Kai Didysis žynys mēto duoną žydams, kurie ją puola rinkti ir valgyti, Dalila su siaubu stebi vykstančią sceną, akivaizdu, kad visa tai jai yra koktu. Galiausiai yra atvedamas visas kruvinas Samsonas, kuris yra spardomas ir stumdomas, iš jo masiškai tyčiojamasi, kol, įėjus keliems vyrams su benzino baku, jis yra šlakstomas ir kažkas išsitraukia žiebtuvėlį. Netikėtai atėjusi Dalila, visų nuostabai, ištraukia žiebtuvėlį vyrui iš rankų. Visi nuščiūva, tačiau ji, bedusi pirštu į sutrikusius veidus, ima juoktis ir įtampa nusiūgsta.

Dainuodama ariją *Laisse moi prendre ta main*, ji, aiškiai kenčianti, priklaupia prie Samsono ir jį leidžia. Nuostabus *piano* ant žodžio: *bras*, frazėje: *tu m'enlacaïs de tes bras* („tu savo rankomis mane apkabini”), nepaisant to, kad reikėjo įveikti nemažą šuolį, pasiekti ir palaikyti antros oktavos *fa# piano*. Iki tol girdėtose interpretacijose dar niekam nebuvo pavykę to padaryti. Su skausmu ir kančia dainuodama arijos tekstą, Dalila blaškosi, o kulminacinė arijos frazė: *Dalila venge en ce jour son dieu, son peuple et sa haine*, skamba kaip tikra agonija. Tai atskleidžia, kad visa tai, kas įvyko Samsonui, kelia jai didžiulį skausmą ir ji negali to pakelti. Dalila atrodo kaip tikra drąsuolė, įsisiautusias minios akivaizdoje nebijanti parodyti savo tikrųjų jausmų, tai ją paverčia kone Žana d'Ark. Tai tikrai nesumenkina ar nesuminkština jos įvaizdžio, o tik dar labiau atskleidžia teisingumą vykdančią sielą. Suerimęs Didysis žynys prie jos prieina, karštai pabučiuoja ir nusiveda į šalį. Nemenkina ir nebaudžia jos, o elgiasi kaip su nepaklūstančiu vaiku. Nuėjusi toliau nuo šurmulio, Dalila sukniumba ant sofų. Ši interpretacija ganėtinai išsiskiria iš vyraujančių, tačiau yra išpildyta ir pagrįsta, atskleidžianti Dalilą kaip teisingumo vykdytoją, tačiau ne savo žmonių labui, o Samsono, ir nebijančią elgtis kitaip nei likusi minia. Ji kuria stiprios, jautrios ir kenčiančios moters įvaizdį, kuri nesimėgaujama Samsono agonija ir jaučia jam meilę.

## 9. Duetas *Gloire à Dagon* ir Finalas

Didysis žynys ir Dalila (**Olga Borodina**) praeina į scenos priekį ir pradeda Dagono kultą iškilmingu duetu, kuris veikiau primena Purcello ar Händelio kanoną barokinėje operoje. Šis numeris smarkiai iškrenta iš viso konteksto ir skamba kaip barokinė citata. Kai kurių muzikologų manymu, Saint-Saënsas į šį Dagono kultą ir religiją žiūri su ironija ir tokiu būdu pašiepia Dalilos ir Didžiojo žynio atliekamą ceremoniją. Dalila ir Didysis žynys šiek tiek primena dievus barokinėse operose, kurie operos pabaigoje išsprendžia konfliktą ir pabaigia operą. Labai išdidūs, karališki, galingi, jie vėl primena skulptūras, kadangi beveik nenaudoja jokių judesių ir monumentaliai bei iškilmingai dainuoja duetą. Šiame duete abiemis atlikėjams reikia pademonstruoti puikią koloratūrinę techniką. Dalilos koloratūriniai pasažai užkopia iki antros oktavos sol. Baigus duetą į sceną įeina šokėjai. Prisipildžiusi veikėjų scena primena bakchanaliją ir tokią pačią šventinę orgiją. Dalila ir Didysis žynys, atsisukę į šokėjus ir chorą, tiesiog ją stebi. Jie nedainuoja pabaigos: *ah*, kuriuos dubliuoja choras, tiesiog ramiai stebi vykstančią sceną. Taip pat nedainuoja ir pabaigos aimanos, kurią taip pat dubliuoja choras, Samsonui sugriovus šventyklą. Tokia veikėjų traktuotė gal ir primena oratoriją, nes yra niveliuojami asmeniniai charakteriai ir susitelkiama į dainavimą, visą dramaturginį svorį perkeliant į chorą, kuris tampa dar vienu veikėju, taip pat šiek tiek išlaikant oratorijos charakterį. Dalila ir Didysis žynys kaip tikros Senojo Testamento figūros veikia kaip archetipai ant postamento, praradę gyvų žmonių bruožus, nusilenkę visa apimančiai pasaulio tvarkos idėjai.

**Barbaros Dever** Dalila ir Didysis žynys taip pat veikia kaip statiški personažai, pakilę nuo savo sostų, su vyno taurėmis rankose, jie pradeda iškilmingą Dagono kultą. Primenantys dievus ir valdovus, jie dainuoja barokinį šlovinimo kanoną beveik oratorijos principu. Veiksmas sustoja, visas dėmesys yra perkeliamas į muziką. Po dueto, aktyviai veikiant chorui, svorio centras ir veiksmas yra sutelkiami choro partijoje. Dalila su Didžiuoju žyniu išlieka skulptūriškai ir tik stebi choro veikimą ir vykstančią šventę. Jie taip pat neprisijungia prie choro ir nedainuoja: *ah*, kuriuos dubliuoja choras. Visi pasyviai stebi, kaip vaikas nuveda Samsoną link kolonų. Samsono šventyklos griovimo momentas išties - įspūdingas, privertęs klykti iš siaubo visą salę. Dalila kartu su Didžiuoju žyniu yra barokiški personažai, savo asmeninius charakterius bei motyvus paaukoję bendrai operos idėjai, pasyviai veikiantys scenos stebėtojai, savo vaidmenis atidavę filistiečiams. Būdami tik sraigteliais bendrame organizme, jie atlieka savo funkciją, tačiau nebetenka galios valdyti ar keisti įvykių eigą. Demiurgiškos jų galios

pasibaigia, sulaikius Samsoną. Iš aktyviai veikiančių personažų jie virsta mitologinėmis idėjomis.

*Gloire à Dagon* dueto metu **Anitos Rachvelishvili** Dalila pirmą kartą aktyviai prisijungia prie vykstančios orgijos ir šoka bei glamonėja Didįjį žynį. Jiedu kuria šėlstančios poros įspūdį ir tokiu būdu pateisina barokinį skambesį, visiškai prie jo prisiderindami. Dalila parverčia Didįjį žynį ant pagalvių, užsideda jo karališką apsiaustą ir auksinį laurų vainiką. Galiausiai, numetusi šiuos aksesuarus, ji ima šokti scenos viduryje, o Didysis žynys atsega jai suknelę ir ji vėl pasilieka su savo naktinuku. Atrodytų, ir ją pagaliau pagavo šventinis pergalės šėlsmas ir ji atskleidė savo tikrąją žiauriąją prigimtį, tačiau jos veide nuolat matomas nuovargis ir lengvas abejingumas tam, ką ji tuo metu daro, kurie išduoda, kad jos šėlsmas nėra nuoširdus. Samsonui *molto espressivo* uždainuojant: *Seigneur, inspire-moi* („Dieve, įkvėpk mane”), ji atgauna savo tikrąjį pavidalą: nusimeta visus blizgučius, išsileidžia plaukus, neramiai blaškosi po sceną, kol paima benzino baką. Dainuodama: *ah*, nepaisant to, kad šią vietą dubliuoja choras, ji karštligiškai visur pila benziną, nepamiršdama savęs ir Samsono. Jos dainuojami pasažai tampa skausmo ir kančios aimanomis, kuriuos ji atlieka tarsi pagauta nežemiško šėlsmo. Suvokdama savo liūdną likimą ir žinodama, kad negalės pakelti kaltės, ji susiranda žiebtuvėlį ir, Samsonui dainuojant: *souviens-toi de ton serviteur*, jį jam atiduoda. Pasiryžusi geriau mirti nei gyventi kančioje, ji taip pat ir sugrąžina Samsono orumą, atiduodama žiebtuvėlį į jo rankas. Šįkart įvykiai nebus pakeisti, Samsonas, o ne Dalila sugriaus šventyklą, istorijos dėsningsumai nebus pažeisti. Dainuodamas paskutinius žodžius: *en ce lieu* („šioje vietoje”), Samsonas uždega šventyklą, pasipylus auksiniams popierėliams, visi krenta ant žemės. Dalila su Didžiuoju žyniu jau nebesudainuoja savo paskutinio: *Ah!* Jį atlieka choras. Galbūt scena taip baigiama dar ir dėl to, kad buvo siekiama išvengti visa lemiančio Dievo įsikišimo, kuris gal būtų kiek netikėtas ir neorganiškas operoje, kurioje viskas buvo gana realistiškai išpildyta, nepaliekant jokių numanomų įvykių ar mistikos. Dalila veikia kaip pagrindinis ir viską lemiantis personažas, pakreipiantis visus įvykius, tik paskutinę akimirką vadžias kiek simboliškai atiduodanti Samsonui, tarsi siekiant neiškraipyti įvykių. Priešingai nei daugelyje pastatymų, Dalila nėra statiškas personažas, praradęs veikimo jėgą, ji prisiima demiurgišką likimą ir netgi atlieka Samsono funkciją. Ji nutraukia vykstančią orgiją ir lyg Taidė Atėnietė, sudeginusi Persepolį Aleksandro Makedoniečio akyse, padega šią beveik Sodomos ir Gomoros šventyklą ir pati žūva liepsnose. Pasaulio tvarką atkuria ne Dievas, veikdamas per Samsoną, o Dalila, kuri tampa pagrindiniu personažu šioje antikines tradicijas menančioje operoje.

## 2.2 Personažo rengimo problematika

Ekspertų nuomone, Dalilos personažo rengimui yra reikalinga teisinga ir išsami dramatinė personažų analizė, kuri atskleistų teisingas personažo gyvenimo aplinkybes, istorinį kontekstą, personažo motyvus, tikslus, ambicijas, norus, troškimus. Labai svarbu suprasti, kodėl personažas ryžtasi vienokiems ar kitokiems veiksams, kokie yra jo asmeniniai tikslai, kokie tarpusavio santykiai su kitais veikėjais. Režisierės Dalios Ibelhaupatitės teigimu: „Jeigu užduosi daug teisingų klausimų, tai iš tikrųjų nėra taip labai svarbu, ką sau atsakysi, bet svarbu, kad kontekstą supras. Jeigu užduodi klausimą, kodėl Dagono žynys išrenka iš visų egzistuojančių moterų Dalilą eiti ir panaudoti savo kūną kaip objektą suvilioti didžiausiam priešui? Ne dėl to, kad ji puikiai kotletus verda! Turi sau išnagrinėti visais aspektais ir tada gausi teisingus atsakymus. <...> Nesvarbu koks istorinis, religinis, biblijinis kontekstas, gali net ir dievus vaidinti, bet turi juos perkelti ir juos nagrinėti dramatiškai kaip žmogų atitinkamose aplinkybėse. Kai tai padarysi, gausi atsakymą, kas yra Dalila.” Ypatingai svarbu išanalizuoti viską, kas parašyta librete, natose, suvokti kompozitoriaus sumanymą, aprašomąją epochą, kultūrinį mentalitetą. Dainininkė Justina Gringytė pažymi: „Kaip visi legendiniai, pasauliniai režisieriai yra pasakę, kad viskas yra natose ir tekste, tik mokėti išskaityti ir nieko režisuoti nebereikės. <...> kai mes visi susėdę skaitėm, analizavom, taip ir įžiūrėjom, kokie yra charakteriai, kad jie yra kompleksiški, nėra vienaplaniai, kur yra visokios subtilybės – viskas yra parašyta. Aš manau, apskritai dainininko ir režisieriaus, ir dirigento didžiausias darbas yra tiesiog pasitikėti tuo, kas parašyta, nes, ką parašė, tas turėtų būti gerbiama ir tokia mintis ten ir yra. <...> Reikia vesti visą personažo liniją, viską, ką jis sako, kur jis meluoja, kur jis tiesą sako, čia prasideda interpretacija. Galima įvairiai skaityti tekstą, tačiau kardinalių pokyčių, man atrodo, negali būti. Jeigu vyksta kardinalūs nukrypimai, interpretacijos kardinaliai skirtingos, tai reiškia, jog tai yra ganėtinai nutolę nuo to, kas buvo parašyta.“

Vokalinis Dalilos personažo paruošimas turėtų būti nepriekaištingas, nes šis vaidmuo reikalauja nepaprastai didelės ištvermės, balsinio paslankumo, labai plataus diapazono, koloratūrinės technikos, gilaus kvėpavimo, įgūdžio greitai mobilizuotis ir naudoti įvairias vokalinės išraiškos priemones. Kone svarbiausias kriterijus ruošiant šią partiją yra vokalinės technikos užbaigtumas, užtikrintumas, branda. Ypatingą reikšmę turi gebėjimas balsu išreikšti veiksma ir aplinkybes, nes tai partija reikalaujanti labai kontrastingų vokalių spalvų ir gelmės. Pasak Justinos Gringytės: „Partija yra ne tik vokaliai sudainuojama, bet yra klausimas - jos spalvos, dramatinis jos išpildymas charakterio prasme. Partija yra kompleksiška, turinti labai stiptų charakterį kaip veikėjas, kaip personažas. Balse visa tai turi atsispindėti: ir spalvos, ir stiprybė, ir visa, ko tik nori.“ Ji taip pat pabrėžia ir būtinybę įvaldyti prancūzų kalbą: „kad

žmogus turėtų patirties dainuoti prancūzų kalba, būtų imlus tai kalbai, nes prancūzų kalba ne visiems pasiduoda, ne visiems yra lengva“.

Tiek balsiniu, tiek dramatiniu požiūriu Dalila išsiskiria kaip personažas, turintis nepaprastai didelį arsenalą priemonių ir spalvų, kuriuos reikia nuolatos auginti, kaupti, keisti ir atnaujinti. Pabrėžiamas šios partijos nuolatinis vystymasis metų bėgyje, ją dainuojant scenoje. Teigiama, kad tai yra personažas nuolatiniam procese ir augime, kuris vis keičia savo galutinį pavidalą. Scenoje Dalilos atlikėja turėtų būti be galo mobili, greita, susikoncentravusi, dinamiška ir pasitikinti savimi. Režisierė Dalia Ibelhauptaitė išskiria šias savybes: „tai turi būti labai fiziškai gyvas, labai atraktyvus fiziškai žmogus. Kad tai turi būti žmogus, kuris naudoja savo kūną kaip įrankį fantastiškai. Aš nekalbu, kad dalilos turi būti „kūdos“ solistės. Aš kalbu, kad tai turi būti drąsios solistės, kurios nebijo naudoti savo kūno kaip įrankio gauti tai, ką nori. Negali būti statikos. Ji turi būti kaip gyvsidabris. Ji turi būti labai atviro ir aštraus proto, nes ji yra kovotoja. Visas dėmesys turi būti sukonzentruotas į veiksmą. Ji siurbia informaciją iš to, ką mato iš Samsono. Ji yra fantastinė, puiki, makiaveliška manipulatorė, nes ji žino, kaip, paėmus informaciją, taip susukti sekundiniu greičiu ir reaguoti.“

Nekalbama apie tai, kad Dalilos atlikėja privalo būti išskirtinio grožio moteris, pabrėžiamas jos gebėjimas naudotis savo kūnu ir jo laisvė, nepaprastai didelis pasitikėjimas savimi, savo fiziniu kūnu. Nurodoma, kad Dalila yra išskirtinai fizinis personažas, reikalaujantis nepaprastai didelio savęs pažinimo, psichologijos išmanymo. Režisierė išreiškia šią mintį taip: „kad nebijotų naudoti savo kūno. Tai ne apie grožį, tai apie tai, kaip išreikšti savo mintį fiziškai“.

Pasiruošimo procese klausomasi labai daug įrašų, analizuojama video medžiaga, kitų dainininkų, dirigentų interpretacijos. Lyginama ir ieškoma patogiausio, efektyviausio, patraukliausio varianto, stengiamasi išvengti klaidų. Solistė Justina Gringytė išskiria Olgos Borodinos interpretaciją: „man galbūt iš esančių Borodinos labiausiai patinka. Ne viskas, tikrai ne viskas, bet labiausiai patinka jos Dalila.“ Etaloningą interpretaciją, anot jos, sukūrė Shirley Verrett: „mano vienas iš pirmųjų ir iš tikrųjų labiausiai patikusių spektaklių, tai buvo Shirley Verrett su Jon Vickers ar Plácido Domingo. Tas pastatymas yra ikoninis, mano akimis, ir jos atlikimas.“

Didžiausias operos iššūkis, manoma, yra antrasis veiksmas, kuris yra laikomas kulminaciniu ir pagrindine operos ašimi. Kompozitorius jį sukūrė pirmiausiai ir režisierė jį išskiria kaip dramatiškai itin svarbų ir sudėtingą, jame atsiskleidžia visas veiksmas, visa Dalilos personažo psichologija ir spalvų amplitudė, meistriškumas ir gebėjimas greitai keisti taktiką: „Man atrodo, antras veiksmas yra labai sudėtingas dramatiškai, nes yra labai ilgas Dalilai, labai

daug fizinio veiksmo. Kovinė scena, ilga su Dagono žyniu ir ilga su Samsonu. <...> Reikalinga Dalilai judėti labai daug.“

Baigiant šį skyrių, galima būtų teigti, kad yra įmanomos įvairios Dalilos personažo traktuotės, tačiau labiau jaudinančios ir efektingos jos yra tada, kai vengiama statikos, monumentalumo. Stipresnį įspūdį kuria ryškūs veikėjų išgyvenimai, su kuriais galima susitapatinti. Derėtų vengti, kurti personažą kaip istorinę figūrą, tik vykdančią savo misiją, neturinčią asmeninių tikslų. Taip pat derėtų vengti vienos vyraujančios savybės, patartina, kad personažo spalvos, motyvai ir taktikos nuolat kistų, būtų nenuspėjami. Verta pagalvoti apie tai, kad Dalila turėtų jausti stiprius jausmus Samsonui ir taip pat ryžtingai kovotų ir vykdytų savo misiją. Labai svarbu kurti prieštarinę veikėją. Galimos įvairios balsinės interpretacijos, tačiau yra aišku, kad dainavimo technika turėtų būti nepriekaištinga, reikalingas atitinkamo tembro ir charakteristikų balsas. Svarbios ne tik balsinės galimybės, bet ir išraiškos priemonių gausa, galimybė balsu išreikšti kiekvieną niuansą, nupasakoti veiksmą. Dramaturginei interpretacijai labai padėtų pasitikėjimas savimi ir savo kūno žinojimas bei mokėjimas juo naudotis.

## IŠVADOS

Išstudijavus literatūrą ir atlikus meninį tyrimą, galima teigti, kad ryškiausiai personažo galimybes ir kompozitoriaus sumanymą atskleidžia geras kompozitoriaus ir kuriamojo laikotarpio muzikinio konteksto suvokimas: orientalizmas, R. Wagnerio muzika, F. Lizsto įtaka, J. S. Bachas, G. F. Händelis, bažnytinė muzika, simfoninė poema, vyraujantis nusistatymas prieš kompozitorius simfonistus. Taip pat kuriamojo laikotarpio istorinė situacija bei istorinė situacija operos veiksmo metu: Prancūzijos – Prūsijos karas, Senasis Testamentas, senovinių civilizacijų tradicijos ir papročiai, Paryžiaus suklestėjimas. Norint išsamiai atskleisti personažą, svarbu išsiaiškinti vyraujančią kultūrinę kontekstą – *la femme fatale* reiškiny, Pauline Viardot fenomenas. Reikalinga puikiai išanalizuoti personažo muzikinę kalbą: kiekvienos arijos, dueto, terceto charakterį, leitmotyvus, sugrįžtančių motyvų reikšmę, orkestro vaidmenį, tonacijų pasikeitimus, muzikinės faktūros ir skirtingų stilių išraiškas, suvokti kulminacijas, užuomazgas ir atomazgas.

Atlikus komparatyvinį video įrašų tyrimą, paaiškėjo, kad Dalila turi kurti prieštaravimo įspūdį: vienu metu būti ir karališka, ir laukinė, įsimylėjusi, kovotoja, manipulatorė. Svarbu ieškoti skirtingų išraiškos priemonių, kiekvienoje arijoje atskleisti skirtingas savybes, neužsibūti viename amplua ilgą laiką. Reikalingas stabilus, gilus kvėpavimas, labai platus diapazonas, vokalinė ištvermė, kūno laisvė, puikios prancūzų kalbos žinios. Kokybinės turinio analizės metu, ištyrus interviu, paaiškėjo, kad šiam personažui tinkamai atskleisti reikalinga didelė vidinė jėga, drąsus ir užtikrintas minčių reiškimas kūnu, mokėjimas naudotis kūnu, nepaprastai didelis pasitikėjimas savimi, azartas, gebėjimas mainytis ir naudoti skirtingas strategijas. Personažo jautrumas, pažeidžiamumas, gelmė, kovotojo charakteris yra labai pravartūs stipriam efektui sukurti. Norint atrasti teisingas personažo gyvenimo aplinkybes, reikia užduoti klausimus ir atlikti išsamią draminę analizę.

Personažo galimybes ir kompozitoriaus sumanymą geriausiai atskleistų nepaprastai dinamiška, profesionali, kintanti, pasitikinti, drąsi, kontrastinga, brandi, gili, bebaimiška, jausminga, jusliška, stipriai fiziškai išreikšta, muzikiniu požiūriu nepriekaištinga interpretacija, reikalaujanti paslankaus, didelių techninių galimybių, sodraus tembro balso, išsiaiškinus istorines aplinkybes ir motyvus.

## REKOMENDACIJOS

- 1) Balso lankstumas, paslankumas;
- 2) platus diapazonas, gilus, stabilus kvėpavimas;
- 3) gebėjimas reikšti mintį kūnu ir balsu;
- 4) pasitikėjimas savo fiziniu kūnu, pasitikėjimas savo jėgomis;
- 5) dinamiškumas, strategijų keitimas, greita reakcija;
- 6) jausmingumas, pažeidžiamumas, plati emocijų ir išraiškos priemonių amplitudė;
- 7) išsami ir konkreti dramatinė analizė;
- 8) detalus muzikinės medžiagos studijavimas;
- 9) siekis atskleisti skirtingas vokalines ir jausmines galimybes;
- 10) karingumas ir ambicingumas;
- 11) konkretus suvokimas, kas buvo Pauline Viardot, kokia jos asmenybė, balsinės savybės;
- 12) supratimas, kas yra *la femme fatale*, kokios jos savybės ir išraiškos galimybės;
- 13) klasikinės muzikos išmanymas;
- 14) personažo istorinių aplinkybių suvokimas, istorijos studijos;
- 15) vidinė jėga, bebaimiškumas;
- 16) esamų interpretacijų analizė;

## LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Batta András. *Opera. Composers. Works. Performers*. Kiolnas: Könnemann, 1999
2. Bilodeau Louis. *La tentation triomphante. Avant Scène-Opéra (L') n° 293 : Samson et Dalila*. Paryžius: Avant Scène-Opéra, 2016
3. Cazaux Chantal, de Solliers Jean. *Avant Scène-Opéra (L') n° 293 : Samson et Dalila*. Paryžius: Avant Scène-Opéra, 2016
4. Delage Roger. *Saint-Saëns humaniste. Avant Scène-Opéra (L') n° 293 : Samson et Dalila*. Paryžius: Avant Scène-Opéra, 2016
5. de Solliers Jean. *Introduction et Guide d'écoute. Avant Scène-Opéra (L') n° 293 : Samson et Dalila*. Paryžius: Avant Scène-Opéra, 2016
6. de Solliers Jean. *Lexique biblique. Avant Scène-Opéra (L') n° 293 : Samson et Dalila*. Paryžius: Avant Scène-Opéra, 2016
7. de Solliers Jean. *Saint-Saëns hier et aujourd'hui. Avant Scène-Opéra (L') n° 293 : Samson et Dalila*. Paryžius: Avant Scène-Opéra, 2016
8. Élarť Joann. *Saint-Saëns et Dalila à Rouen. Avant Scène-Opéra (L') n° 293 : Samson et Dalila*. Paryžius: Avant Scène-Opéra, 2016
9. Holden Amanda. *The New Penguin Opera Guide*. Londonas: Penguin Books, 2001
10. Merlin Christian. *Dalila est un serpent. Avant Scène-Opéra (L') n° 293 : Samson et Dalila*. Paryžius: Avant Scène-Opéra, 2016
11. Milton John. *Samson Agoniste. Avant Scène-Opéra (L') n° 293 : Samson et Dalila*. Paryžius: Avant Scène-Opéra, 2016
12. Muzikos enciklopedija, 3 tomas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007.
13. Saint-Saëns Camille. *Sans Liszt, Samson n'existerait pas. Avant Scène-Opéra (L') n° 293 : Samson et Dalila*. Paryžius: Avant Scène-Opéra, 2016
14. Soret Marie-Gabrielle. *Saint-Saëns et Dalila : une histoire d'amour contrariée. Avant Scène-Opéra (L') n° 293 : Samson et Dalila*. Paryžius: Avant Scène-Opéra, 2016
15. Teller Ratner Sabina. *L'orientalisme de Saint-Saëns. Avant Scène-Opéra (L') n° 293 : Samson et Dalila*. Paryžius: Avant Scène-Opéra, 2016

## KITI ŠALTINIAI

1. Aran Sue. Pauline Viardot: A Forgotten Woman of Musical Genius. Prieiga per internetą: <<https://bonjourparis.com/history/pauline-viardot-a-forgotten-woman-of-musical-genius/>> [žiūrėta 2019-04-29]
2. Reel James. Pauline Viardot. Prieiga per internetą: <<https://www.allmusic.com/artist/pauline-viardot-mn0001596677/biography>> [žiūrėta 2019-04-29]
3. The Editors of Encyclopaedia Britannica. Pauline Viardot. Prieiga per internetą: <<https://www.britannica.com/biography/Pauline-Viardot>> [žiūrėta 2019-04-29]
4. Victorian Paris. Prieiga per internetą: <<https://victorianparis.wordpress.com/tag/living-conditions-in-19th-century-paris/>> [žiūrėta 2018-03-25]
5. Wikipedia. France in the long nineteenth century. Prieiga per internetą: <[https://en.wikipedia.org/wiki/France\\_in\\_the\\_long\\_nineteenth\\_century](https://en.wikipedia.org/wiki/France_in_the_long_nineteenth_century)> [žiūrėta 2018-03-25]
6. Wikepedia. Pauline Viardot. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Pauline\\_Viardot](https://en.wikipedia.org/wiki/Pauline_Viardot)> [žiūtėta 2019-04-29]

### Natos:

Camille Saint-Saëns operos „Samsonas ir Dalila” klavyras. Maskva: A. Gutheil, 1976.

### Video įrašai:

1. C. Saint-Saëns „Samsonas ir Dalila” Milano La Scala, 2002, dirigentas Gary Bertini, režisierius, kostiumų dailininkas ir scenografas Hugo De Ana, Samsonas – Plácido Domingo, Dalila – Olga Borodina.
2. C. Saint-Saëns „Samsonas ir Dalila” Meksiko Palacio de Bellas Artes, 1998, dirigentes Guido Maria Guida, režisierius Matías Cambiasso, kostiumų dailininkas ir scenografas Beni Montresor, Samsonas – Plácido Domingo, Dalila – Barbara Dever. Bendras projektas kartu su Buenos Airių Colon teatru.
3. C. Saint-Saëns „Samsonas ir Dalila” Paryžiaus Opéra Bastille, 2016, dirigentes Philippe Jordan, režisierius Diamiano Michieletto, kostiumų dailininkė Carla Teti, scenografas Paolo Fantin, Samsonas – Aleksandrs Antonenko, Dalila – Anita Rachvelishvili.

## PRIEDAI

### 1 priedas. Interviu su Justina Gringyte

#### **Kokio reikalauja balsinio ir fizinio pasiruošimo Dalilos personažas?**

Viskas priklauso nuo to, kokiame pastatyme dalyvausi. Tarkim, ar reiks Dalilai šokti, ar nereiks. Šiame pastatyme, „Vilnius City Opera“, Dalila šoka ir tai yra ganėtinai sudėtinga, nes po šokio iš karto eina *Printemps qui commence* arija, kuri yra labai ramybės, stabilaus kvėpavimo reikalaujanti, ir jeigu tu šoki prieš tai, tai ganėtinai pavargsti ir uždūsti. Šitas aspektas yra sudėtingas ir šiaip, fizine prasme, ta rolė yra ganėtinai ilga. Ištvėrmės tiesiog kūno reikia ir lankstumo, kad pastatyme galėtum ir atsigulti, ir atsisėsti, ir greitai nueiti kažkur, „nepadusti“. Ko gero, dabar, šiais laikais, mes susiduriame su šiuo klausimu bet kuriame pastatyme. Šiais laikais dainininkas turi būti ganėtinai fiziškai pasiruošęs, o vokaline prasme, tai, žinoma, bet kokią partiją dainuojant, technika turi būti puiki, stabili. Partija yra plati, gan žema, tačiau turi ir aukštų, didelių natų. Tai kompleksiška partija ir ji yra labai sudėtinga, kuri dainininkui su kiekvienais metais yra auganti. Man atrodo, kiekvieną kartą gali naują klodą ant jos uždėti. Tai yra tokia partija, kuri gali augti, augti ir augti daug metų. Jeigu, mano nuomone, iš Karmen, labai buitiškai pasakysiu, nelabai ką ir išspausi, ta prasme, yra, kas yra, vokališkai, tai Dalila kiekvieną kartą su kiekvienu dirigentu yra tokia spalvota ir tokia gili, tiek visko turi savyje. Aš, gink Dieve, nenuvertinu Karmen, tiesiog pati muzika ir vokalinės linijos yra labai daugialypės ir bręstant, su kiekvienais metais, jos gali, žinoma, ne per vėlai, kada jau amžius neleidžia, keistis ir stiprėti. Priklauso nuo kiekvieno žmogaus. Ji yra visada procese.

#### **Dainininkas, prieš imdamasis šios partijos, turi būti tikrai nemažai vaidmenų sudainavęs ir būti labai patyręs?**

Taip, taip... Partija yra ne tik, kad vokaliai sudainuojama, bet yra klausimas - jos spalvos, dramatinis jos išpildymas charakterio prasme. Partija yra kompleksiška, turinti labai stiprų charakterį kaip veikėjas, kaip personažas. Balse visa tai turi atsispindėti: ir spalvos, ir stiprybė, ir visa, ko tik nori. Tai nepriklauso nuo žmogaus amžiaus, nes kitas ir labai patyręs su nemažai metų sceninės patirties, vis tiek negali išnešti visų spalvų.

#### **Ar Jūs kaip nors ypatingai ruošėtės šiam vaidmeniui? Kaip Jūs ruošėtės?**

Ne, tiesą pasakius, kaip visada. Aš visada dirbu su savo vokalo mokytoja, su „coucheriu“, dirbu su kalbos „coucheriu“, klausausi, analizuoju įrašus, muzikinę medžiagą, dirigentų interpretacijas, dainininkų, dainininkių interpretacijas, paruošimą, skaitau daug libretą, analizuoju, galvoje kuriu istorijas. Tiesą pasakius, mano procesas visada toks pat.

**Ar prieš pradėdama repetuoti partiją su režisiere turite konkretų režisūrinį sprendimą?**

Ne, prieš pradėdama repetuoti su režisiere režisūrinio sprendimo neturiu. Manau, kad režisieriaus darbas, režisieriaus dalis yra režisuoti, tačiau, ką aš noriu pasakyti vienu ar kitu sakiniu, kaip noriu perteikti mintį, vieną ar kitą, arba, ką aš manau, kur yra užslėpta mintis, tai aš visada pasakau režisieriui, šiuo atveju, režisierei, nes vis tiek analizuoju muziką, žodžius, tai, ką sako, bandau rasti paaiškinimus, galvoju pati apie interpretaciją. Visada žiūriu, ko nori režisierius, kokią viziją jis mato, ir tiesiog bandau surasti „middle ground“, kaip sako angliškai, tą aukso vidurį. Nebuvo tai visiškai sunku, nes tai, ką režisierė matė, yra tikrai labai puikūs sprendimai. Vis tiek, ateinant į pirmą repeticiją, negali susigalvoti ir daryti taip, o ne kitaip - tikrai ne. Šitoje profesijoje turi būti labai lankstus, nes tiek režisierius, tiek dirigentas, tiek ir tarp kolegų reikia bendrą kalbą rasti. Turi būti lankstus ir prisitaikyti, ir daryti tai, kas tau šiandien nevisiškai atrodo taip, o rytoj tau atrodys taip, arba iš karto sutinki. Tiesiog kiekviename pastatyme visą laiką tas pats, tik labai gera, kaip ir šiuo atveju, tiek su Dalia Ibelhauptaite, tiek su maestro Gintaru Rinkevičiumi mūsų vizijos labai sutapo. Tai buvo ganėtinai, gal žodis: „lengva“ yra netinkamas, malonu ir nebuvo jokių prieštaraujančių jausmų ar noro protestuoti, kitą kartą gal būnančio darbe su režisieriais. Buvo labai malonu ir paprasta iš esmės. Pats darbas yra labai sunkus, nes charakteris yra labai sunkus, drama didelė.

**Gal pasakytumėte, kokiais interpretacijų pavyzdžiais naudojotės, kokių dainininkų klausėtės? Gal yra kokia nors dainininkė, kuri Jums yra etalonas, kurios įrašų labai daug klausėte? Ar neišskirtumėte ko nors konkrečiai?**

Tiesą pasakius, negalėčiau išskirti, nes jų visokių yra ir galbūt vienam patinka vienas dalykas, o kitam – kitas. Visi aukščiausio lygio atlikėjai, dirigentai, pastatymai yra savaip etapiniai. Aš nesu iš tų aklų žmonių, kurie myli vieną dainininką ir tikrai jo klausosi, nepaisant, ar tikrai labai gerai, ar nelabai, ar patinka, ar ne, tiesiog akiai viską priima. Aišku, vertinu ir labai džiaugiuosi, kad yra įrašai, ir žaviuosi daugeliu atlikėjų. Praktiškai kiekviename pastatyme, kiekviename atlikime yra ką paanalizuoti, iš ko pasimokyti. Aš negaliu išskirti. Galbūt, jeigu atsiųstumėi sąrašą, galbūt galėčiau pasakyti, ką aš manau, kas man priimtina tame, kitame...

**Ką Jūs pasakytumėte apie 2002m. La Scalos pastatymą su Olga Borodina ir Plácido Domingo, režisierius Hugo De Ana, dirigentas Gary Bertini?**

Su Borodina aš viso pastatymo nuo pradžių iki galo nesu mačiusi, tikrai ištraukas, bet aš turiu jos CD su José Cura. Aišku, man galbūt iš esančių Borodinos labiausiai patinka. Ne viskas, tikrai ne viskas, bet labiausiai patinka jos Dalila. Kai kada man yra šiek tiek, bet tai, vėlgi,

galbūt yra kažkokie režisieriaus dalykai, abejingumo per daug, nebuvimo, bet čia tokios detalės, gal reikėtų labiau žiūrėti į pastatymą, tada galėčiau kalbėti su pavyzdžiais, nes dabar kalbu aplamai. Gal nelabai profesionalu taip kalbėti. Labai sunku kartais analizuoti. Kai klausaisi tikrai garso įrašo, tuomet gali labiau kalbėti ir analizuoti patį dainininką ir jo charakterio pateikimą, nes, kai nematai, tikrai girdi, labai girdisi spalvos arba jų negirdėsi visai, jeigu jų nėra. Tarsi visa atsakomybė, didelė atsakomybė, krenta ant dainininko pečių, tačiau, kai žiūri video, spektaklio pastatymą, ne garso įrašą, tuomet nuo atlikėjo pečių labai daug nukrenta, nes kitą kartą galbūt režisierius liepė dainininkei absoliučiai niekada nenusišypsoti ar niekada nepakelti vienos rankos, tai, nežinodamas režisūrinių užmojų, nelabai gali dainininką, jo interpretaciją kritikuoti. Kitą kartą sakoma, kad to paties režisieriaus keli atlikėjai, atlikdami tą pačią partiją, yra labai skirtingi ir vienas dainininkas tą patį padaro visiškai kitaip ir arba pateisina režisieriaus sprendimą, arba, atvirkščiai, ne. Labai sunku analizuoti, aš dėl to apskritai kritikos nemėgstu ir visada žiūriu su pagarba, analizuoju ir tiesiog galvoju, kas man šitoje situacijoje yra priimtina, kas man pačiai tiktų, ką galėčiau pasiskolinti, iš ko pasimokyti, kas man gražu arba negražu, bet nuo stiprių žodžių noriu visada susivaldyti dėl to, kad niekada nežinau priešistorės, nežinau visų aplinkybių.

#### **Kaip Jums Anitos Rachvelishvili interpretacija 2016m. Paryžiaus pastatyme?**

Spektaklio nemačiau, aš girdėjau tikrai garsą. Dar vienas dalykas, kadangi tai yra visiškai nesenai įvykiai, kai aš pati dainuoju, tą pusmetį stengiuosi nežiūrėti ir neklausyti, kad nebūtų per daug įtakos mano pačios darbe. Kadangi Anitos darbai yra pakankamai pripažinti, aš juos žinau, bet nesigilinu tam, kad neperteikčiau kažko. Kartais sopranai labai klausosi Marios Callas ir tada visos dainuoja jos balsais. Tai yra toks mažas pavojus. Kitą kartą netyčia, nesąmoningai imi ir pakopijuoji kažką. Aš manau, kad tai yra labai negerai, nes aš esu labai individuali atlikėja ir niekada nenoriu kopijuoti. Man gal labiausiai įstrigęs, tik aš dabar neatsimenu, kas buvo dirigentas ir režisierius, reikėtų pažiūrėti, bet gal mano vienas iš pirmųjų ir iš tikrųjų labiausiai patikusių spektaklių, tai buvo Shirley Verrett su Jon Vickers ar Plácido Domingo. Tas pastatymas yra ikoninis, mano akimis, ir jos atlikimas.

#### **Arčiausiai etalono?**

Taip, arčiausiai.

#### **Kokia interpretacija Jums yra artimiausia: ar Dalila plėšrūniška, ar Dalila abejojanti ir galbūt net įsimylėjusi Samsoną?**

Aš nemanau, kad tai yra arba taip, arba taip. Aišku, gali būti arba taip, arba taip. Dalila gali būti labai plėšri, po to manipuliuojanti ir verkianti: „Och, manęs nemyli, kokia aš nelaiminga!“ Tekste būtent tai ir yra išrašyta ir tai, kas man labai patinka, yra, kad Dalia tą

viską išskaitė ir nori tą perteikti, ir mes tą perteikėm, kai pirmą kartą darėm. Dalila nėra vienaplanė. Aš manau, kad daugelis personažų, bent jau kuriuos aš atlikau, nėra vienaplaniai, nes gal ir žmonių tokių gyvenime, ypatingai apie kuriuos yra opera pastatyta, nėra visiškai vienaplanių. Aš niekada neatmečiau galimybės, kad Dalila pati galbūt ne tiek įsimylėjus, bet jautė stiprią trauką Samsonui, nes, kaip bebūtų, jis yra labai galingas, labai charizmatiškas, labai patrauklus vyras ir natūralu, kad Dalila, ko gero, jautė jam geismą. Tai nebūtinai visiškai „falšas“, bet jinai to savo geismo, to savo troškimo mokėjo atsižadėti varan didesnių tikslų – savo tautos išsaugojimo. Kaip Samsonas yra savo šalies saugotojas ir vedėjas, taip ir Dalilai tenka tokia pati veidrodinė užduotis – išsaugoti filistiečius, išsaugoti savo tautą, nuo Samsono apsaugoti. Jai tas didesnis tikslas yra svarbiau nei jos pačios asmeniniai jausmai ar geismai. Visiškai atmesti, kad Dalila nenorėjo, nemėgo Samsono, manau, kad būtų per daug drąsu. Taip pat ji nėra skysta, ištižusi ir verkšlenanti, vykdanči tik Dagono žynio nurodymus, neturinti pati asmeniškai noro atkeršyti. Tiesiog tekste yra sakoma, Dagono žynys sako: „Aš tau sumokėsiu, bet tu paversk Samsoną bejėgiu, atrask jo paslaptį!“ Ji atsako: „Kam man reikalingas tavo auksas, aš pati svajoju apie kerštą!“ Mano nuomone, Dalila nėra vienaplanė, net ir turinti jausmus, ji vis tiek turi aukštesnį tikslą ir, kad pasiektų tą tikslą, ji naudoja visas taktikas.

**Tokia interpretacija būtų artimiausia Saint-Saënso sumanymui, padaryti Dalilą labai kompleksišką?**

Aš manau. Dėl to, kad, kai mes su režisierė Dalia Ibelhauptaite nagrinėjome kartu visi susėdę: Vaidas Vyšniauskas, Kostas Smoriginas, mes visi nagrinėjome libretą ir muziką, natose, kas kaip yra, kaip vystoma muzikinė tema, kaip keičiasi, kokie žodžiai tuo metu. Šitie įskaitymai ir atėjo iš to, kas yra parašyta, ne išgalvota, pavyzdžiui: „padarykime Dalilą tokią ir anokią“. Režisieriams šių dienų tai yra labai būdinga: sugalvoti idėją ir tą idėją bandyti įtraukti į operą. Dalia kaip tikrai nuostabi režisierė išskaito iš teksto. Kaip visi legendiniai, pasauliniai režisieriai yra pasakę, kad viskas yra natose ir tekste, tik mokėti išskaityti ir nieko režisuoti nebereikės. Kas yra nuostabu, kad Dalia Ibelhauptaitė nesivaiko koncepcijų, bet veikalą pakelia iš to, kas yra parašyta, moka išskaityti ir, kai mes visi susėdę skaitėm, analizavom, taip ir įžiūrėjom, kokie yra charakteriai, kad jie yra kompleksiški, nėra vienaplaniai, kur yra visokios subtilybės – viskas yra parašyta. Aš manau, apskritai dainininko ir režisieriaus, ir dirigento didžiausias darbas yra tiesiog pasitikėti tuo, kas parašyta, nes, ką parašė, tas turėtų būti gerbiama ir tokia mintis ten ir yra. Iš tikrųjų nėra ko vaikytis kažkokių idėjų. Aišku, galima, varan įdomumo, naujumo ar norėjimo šokiruoti, ar paneigti tai, kas buvo, bet tai tampa egoistiniu planu, o ne didžiausia pagarba kompozitoriui, libretistui. Reikia vesti visą personažo liniją, viską, ką jis sako, kur jis meluoja, kur jis tiesą sako, čia prasideda interpretacija. Galima

įvairiai skaityti tekstą, tačiau kardinalių pokyčių, man atrodo, negali būti. Jeigu vyksta kardinalūs nukrypimai, interpretacijos kardinaliai skirtingos, tai reiškia, jog tai yra ganėtinai nutolę nuo to, kas buvo parašyta.

**Kas buvo sunkiausia dainuojant, ruošiant partiją, dainuojant spektaklio metu?**

Šokis. Šiaip tiesiog jaustis drąsiai. Visokie atsakymai lenda į galvą ir tada šalia būna: „Bet tai čia visada taip, bet kur, net ir rečitalyje būna.“ Pačios Dalilos pasitikėjimas savimi, aš manau.

**Šiai rolei reikalingas didesnis pasitikėjimas savimi nei kitoms rolėms?**

Taip. Aš manau, pasitikėjimas savimi. Kitą kartą man sunku taip sakyti, nes mano pačios gyvenimo linija, kas vyksta mano asmeniniame gyvenime, daro įtaką sceniniam gyvenimui ir, jeigu būna sudaužyta situacija gyvenime, sunkiau scenoje būti nesudaužytam, ir atvirkščiai. To nepriskirčiau prie partijos, prie pačios rolės, nes aš visada pastoviai dirbu, nesu iš tų žmonių, kurie atsipalaidavę nedirba, nemiega. Aš visada pastoviai dirbu dėl to drastiškų šuolių nejaučiu. Yra reguliarus, stabilus, pamažu darbas, augimas.

**Ypatingų sunkumų ši rolė nesukėlė? Gal kai kurios arijos ar scenos?**

Man pats sunkiausias dalykas, galiu ranką prie širdies pridėjus pasakyti, ir prieš pusantrų metų tą patį norėjau pasakyti, yra po šokio, prieš pirmąją ariją *Printemps qui commence*. Tai yra pats, pats sunkiausias dalykas dėl to, kad dar yra operos pati pradžia ir tas jos šokis - „viliotinis“... Na, taip, nešokinėju, bet jis yra ganėtinai fiziškas ir reikia sutelkti visą kūną, ir po to dainuoti būtent tokią ariją. Jeigu po šokio sekanti arija būtų labai dramatinė kaip antroji *Amour, viens aider ma faiblesse*, tai būtų žymiai lengviau, bet, kadangi tai yra *Printemps qui commence*, kuri yra labai lygi, labai rami, švelni pradžia, yra labai, labai sunku po šokio tai atlikti, tikrai labai sunku. Tai yra man pats, pats sunkiausias dalykas visoje operoje.

**O kaip kulminacinė scena, duetas *Mon cœur s'ouvre à ta voix*?**

Tai yra „kaifas“. Čia viskas yra „kaifas“.

**O pats dramatiškas finalas, duetas *Gloire à Dagon vainqueur* su Didžiuoju žyniu, III veiksmas?**

Mano nuomone, pati pradžia: *Laisse moi prendre ta main*, ten viskas normaliai, tačiau, kai prasideda altoriaus tema, *Gloire à Dagon*, man staiga po Saint-Saënso įsijungia Purcellas ir aš nesuprantu, kaip jis tai sukūrė ir kam viso to reikia. Aš iš esmės nukirpčiau tą galą.

**Būtent tą duetą ar didesnę dalį?**

Tą visą barokinį gabalą. Man asmeniškai jis visiškai nedera ir, kai su daugeliu „coucherių“ dirbu, man jis visiškai nedera prie viso to, kas buvo, ir po to vėl pasijungia Samsonas, griaua rūmus. Man labai ta dalis keista ir būtent staiga tokios keistos koloratūros ir

keista muzikinė medžiaga, man yra labai nederanti prie viso to, kas buvo visus du veiksmus ir trečio veiksmo pradžioje. Labai, labai keista. Man labai norėtusi Saint-Saëns'o užklausti: „Ką maestro ten galvojo?“

**Jeigu būtumėte teatro komisijos narė ir ruoštumėtės statyti operą „Samsonas ir Dalila“, ir į perklausą eitų pretendentės į Dalilos vaidmenį, kas Jums būtų svarbu, kokią Dalilą Jūs rinktumėtės, kas jai būtų reikalinga?**

Visų pirma, vokalinės galimybės, kad žmogus gali techniškai, stabiliai, tvarkingai viską padainuoti, kad žmogus turėtų patirties dainuoti prancūzų kalba, būtų imlus tai kalbai, nes prancūzų kalba ne visiems pasiduoda, ne visiems yra lengva – čia iš vokalinės pusės. Aišku, žinoma, kad žmogus būtų pakankamai brandus, techniškai stabilus, kad galėtų išreikšti balsu dramą ir spalvas, ir reikšmę. Na, o iš fizinės pusės, aš nemanau, kad Dalila turėtų būti aukšta, žema, stora, plona, rudų akių, mėlynų ar violetinių, nes visa tai yra kostiumai ir rūbai, ir makiažas viską padaro, tačiau žmogus turi turėti vidinę jėgą, taip pat ir aktorines galimybes: mokėjimą laikyti žiūrovą, mokėjimą dresuoti vidinę jėgą, gebėjimą būti momente. Aišku, šituos dalykus yra labai sunku įžiūrėti perklausos metu. Aš manau, kad kitą kartą gero režisieriaus darbas atlikėjų labai augina ir brandina, bet, ko gero, galima įžiūrėti, kuris žmogus yra potencialus. Perklausoje žmogus gali viską daryti, bet, manau, kad yra svarbu pamatyti ir įžiūrėti potencialą, nes kitą kartą žmogus nežiba perklausoje, bet matai, kad jo potencialas yra didesnis negu to, kas tą akimirką pasirodė labai gerai. Mes žinom, kad yra tokie atlikėjai, vadinami „konkursų“, „15minučių atlikėjais“, kurie perklausose ar konkursuose gali tobulai viską padaryti, tačiau jie visos partijos negali „išnešti“, neturi tų savybių. Tai yra labai skirtinga: vienam reikia įsibėgėjimo, o kitas moka tik toms penkioms minutėms susikaupti ir tiesiog visus nušluoti, ir dėl to ne visada konkursų nugalėtojai tampa pačiais geriausiais atlikėjais. Tai sunkus reikalas, aš manau. Tai labai sunki užduotis. Tokiu atveju reikia nueiti pažiūrėti žmogaus sceninį darbą kur nors. Jeigu apie tą žmogų galvoji rimtai, geriau pažiūrėti jo darbą scenoje, kitoje operoje, kitame vaidmenyje, tada gali daugiau matyti. Tokia užduotėlė „wow“ būtų.

**Ar Jums nėra tekę kažko tokio daryti?**

Taip, yra. Konkurso užduotis yra parodyti, kas tą dieną pasirodė geriausiai, surinko daugiausiai taškų techniškai ar fiziškai, vokališkai ir t. t. Bet jeigu mes kalbame, kas dainuos tą rolę dar ateinančius mėnesius, tai žiūri, ne kas šiandien pasirodė geriausiai, bet koks potencialiai gali būti geriausias. Pavyzdžiui: man dėl to labai skaudu: aš turiu savo labdaros paramos fondą, kur kas metai vyksta konkursas metinei stipendijai laimėti. Pamenu, antrais metais mano širdis tiesiog suplyšo, nes berniukas, kuriuo aš tikrai labai tikėjau ir kuris, mano nuomone, buvo geriausias, konkurso metu labai stipriai suklydo ir turėjo sustoti, ir pradėti, ir visa kita... Aš vis

tiesiog norėjau, kad jis laimėtų, bet komisija, kiti komisijos nariai, labai griežtai užprotestavo ir pasakė, kad jokia būdu, nes čia yra konkursas, o konkurso natūra yra kita. Konkurse turi būti, kas tą minutę geriausiai pasirodė, švariausiai ir kas daugiausiai surinko taškų. Ne bendras potencialas, bet tos akimirkos veiksniai. Man buvo labai sunku, bet aš labai daug išmokau, būnant komisijos nare, bet perklausa ateičiai, aš manau, yra kažkas kito.

### **Kiek vaidmuo priklauso nuo partnerių, režisieriaus, dirigento?**

Labai daug. Iš esmės viskas ir priklauso. Režisieriaus temą mes jau apkalbėjome. Žinoma, savaime aišku, jeigu režisierius tau staiga neleis atskleisti, tau prieštaras ir tavo siela prieštaras jo norams, tada jau esi sugautas. Jeigu dirigentas nepadedą arba siūlo daryti tai, kaip tavo balsui netinka: tempai, spalvos, interpretaciniai momentai, tai, vėlgi, esi labai suvaržytas. O jeigu kolegos nėra tie, kurie tau taip pat duoda ir apsiukeičia energija, arba iš tavęs tik ima viską, bet tau neatiduoda tos energijos, jeigu nėra transpokalbio, bežodinio pokalbio scenoje ir vienas kito supratimo, tai tampa beprotiškai sunkiu darbu ir nebūtinai gali baigtis sėkmingai.

### **Ar daugiau priklauso nuo partnerio nepasiruošimo ar nuo kontakto nebuvimo tarp jūsų, priešiško nusistatymo?**

Aukščiausiam lygyje pasiruošimas vis tiek turi būti, bet, žinoma, kitą kartą žmonės nėra pasiruošę, pasirengę, jie tiesiog negali nieko transliuoti. Yra labai daug savybių, daug niuansų. Iš tikrųjų su neduodančiais maksimaliai daug, nedarantais maksimaliai, kiek jie gali, geriausio yra beprotiškai sunku, dėl to, kad tu jautiesi, kad vienas „veži“, „neši“ visą krūvį ir, ar gali „išnešti“, nes vienas – ne karys, labai banaliai pasakius, bet tai tiesa. Žinoma, šioje mūsų „Samsono ir Dalilos“ operoje yra visiškai atvirkščiai dėl to, kad Kostas ir Vaidas, ir visi kiti vaidmenų atlikėjai yra tiesiog fantastiniai. Negali norėti nieko daugiau.

### **Ar gyvenimo situacijos daro stiprią gerą arba blogą įtaką sceniniam veiksmui?**

Profesionalūs atlikėjai, iš tikrųjų profesionalūs, nepaisant to, kas įvyko prieš 10 minučių, kaip bebūtų gerai ar blogai, scenoje profesionalas savo vaidmeniui atiduos viską ir niekas nesužinos, kad kažkas atsitiko. Gali širdis kraujuoti ar kojos kraujuoti, ar pirštai būti sulaužyti, bet žiūrovas to nesužinos ir padarysi absoliučiai viską – tai, vadinasi, profesionalai. Aš esu dislokavęs ranką scenos metu ir toliau tęsiau dainavimą, ir vos skyniausi, ir niekas nesužinojo. Po to išvažiavau tiesiai į priimamąjį ir visokių kitokių emocinių dalykų yra įvykę, tragiškų ir siaubingų, kada iš tikrųjų niekas to nežino, bet mobilizuoji save taip, kaip jokia kitu būdu gyvenime nemobilizuotum. Dėl to tie dalykai negali pakenkti, neturi pakenkti. Tada žmogus nėra pasirengęs būti scenoje, jeigu jam kažkas kiša koją, jo paties kažkokie dalykai. Tai nėra profesionalas.

**Kas reikalinga Dalilos atlikėjai? Kas jai yra svarbiausia?**

Man atrodo, kad tradiciškai tokie vaidmenys, kadangi tai yra toks sunkiasvoris mecosoprano vaidmuo, tai nėra lengvas nei vokaliai, nei dramatiškai vaidmuo. Tradiciškai jį dainuoja tokios vidutinio, vyresnio amžiaus moterys ir, kadangi siužetas yra biblijinis ir mes dažnai operoje mėgstame įsivaizduoti klasiką, istorinį reikalą, tai spektakliai būna labai sunkiasvoriai, monolitiniai, oratoriški, kur labai mažai veiksmo ir tokie statiški personažai, statiški santykiai tarp žmonių, teoretiniai santykiai. Man atrodo, kad, jeigu pradedi žiūrėti net nuo pačios Biblijos laikų, tai labai svarbu, nagrinėjant bet kokią personažą, nesvarbu, kur jis būtų gyvenęs pagal istorinį periodą, tu jį turi nagrinėti pirmiausia kaip žmogų tam tikroje situacijoje. Jeigu pradedi žiūrėti į Bibliją, kas yra Samsonas, kas yra Dalila, Dalila yra buvusi laisvo elgesio moteris. Ji yra, šiuolaikiniu lietuvišku žargonu šnekant, prostitutė, bet Biblijos laikais tai nėra taip, kaip dabar. Tai nėra suskirstyta „political correct“, kad žmogus, kuris yra laisvo elgesio, yra blogietis. Žiūrime visiškai į kitą kultūrą. Daugelyje religijų, kas gali įvykti švenčiausio, tai, kai paaukoi savo vaiką. Tai reiškia, kai atiduodi savo pirmą vaiką, svarbiausią vaiką, „first-born“, jam nupjauna galvą su visomis fanfaronėmis, religiniais paradais ir, kuo vaikas yra aukštesnės kilmės, tuo duoklė dievams yra didesnė. Tai yra normalu, tai yra jų tradicija. Mes žiūrime taip pat, po visų didžiausių šventųjų apeigų bakchanalijos vyko. Kas yra bakchanalija? Tai – mūsų žodžiais tariant, orgija. Mes turime nagrinėti pirmiausia aplinką, istoriją ir tada žiūrėti, kas yra personažas. Kas yra Dalila? Jinai naudoja savo seksualumą, savo moteriškumą, savo visą seksualią, sensualią galią. Ji nenugali Samsono savo intelektualiais sugebėjimais, traktatus jam skaitydama. Ji naudoja savo kūną kaip įrankį, kaip ginklą nugalėti priešui. Viskas sutampa. Tada pasižiūrėkime į tolimesnę struktūrą. Ji yra labai aukšto rango. Dagono žynys ją siunčia į šitą misiją. Tai reiškia, kad tai yra moteris, kuri turi labai didelę įtaką, turi labai didelę galią ir galima įtarti, kad ji turi taip pat didelę galią pačiam Dagono žyniui. Samsonas jam yra priešas nr. 1, kurio jis niekaip, jokiais kitais būdais, negali nugalėti. Jis jau ir armijas prarado, ir į karus ėjo, ir tą darė, ir aną darė, ir dabar jo paskutinis ginklas yra pasiūsti moterį. Jis nesiunčia kokios nors Genutės iš Pakrūmio, jis siunčia „number one“. Jis geriausią žmogų siunčia, taip? Dalilą. Dabar klausimas: kokia yra Dalilos pozicija su pačiu Dagono žyniu, su pačiu aukščiausiu šventiku? Ką ji daro, kad jinai yra „number one“ toje karalystėje? Turi sau užduoti šituos klausimus. Tada mes kiekvienas galime atsakyti, kaip aš mėgstu juokauti, pagal savo sugedimo laipsnį. Ką tu atsakysi? Jeigu užduosi daug teisingų klausimų, tai iš tikrųjų nėra taip labai svarbu, ką sau atsakysi, bet svarbu, kad kontekstą supras. Jeigu

užduodi klausimą, kodėl Dagono žynys išrenka iš visų egzistuojančių moterų Dalilą eiti ir panaudoti savo kūną kaip objektą suvilioti didžiausiam priešui? Ne dėl to, kad ji puikiai kotletus verda. Turi sau išnagrinėti visais aspektais ir tada gausi teisingus atsakymus. Iš karto viskas aišku pasidaro. Nereikia jokių kitokių primąstymų. Apie ką aš bandau kalbėti? Nesvarbu koksai istorinis, religinis, biblijinis, gali net ir dievus vaidinti, bet turi juos perkelti ir juos nagrinėti dramatiškai kaip žmogų atitinkamose aplinkybėse. Kai tai padarysi, gauni atsakymą, kas yra Dalila. Ir tada, kai visą meniu pasižiūri, supranti, kad tai turi būti labai fiziškai gyvas, labai atraktyvus fiziškai žmogus. Kad tai turi būti žmogus, kuris naudoja savo kūną kaip įrankį fantastiškai. Aš nekalbu, kad dalilos turi būti „kūdos“ solistės. Aš kalbu, kad tai turi būti drąsios solistės, kurios nebijo naudoti savo kūno kaip įrankio gauti tai, ką nori. Negali būti statikos. Ji turi būti kaip gyvsidabris. Ji turi būti labai atviro ir aštraus proto, nes ji yra kovotoja. Visas dėmesys turi būti sukoncentruotas į veiksmą. Ji siurbia informaciją iš to, ką mato iš Samsono. Ji yra fantastinė, puiki, makiaveliška manipulatorė, nes ji žino, kaip, paėmus informaciją, taip susukti sekundiniu greičiu ir reaguoti. Antro veiksmo pagrindinėje kovos scenoje ji keičia taktikas labai daug kartų. Tikrai žmogus, kuris yra „at the top of the game“, kuris yra geriausias, patyręs, kuris yra greitas, protingas, aštrus strategas, žino, kad, jeigu kažkas neveikia, jis gali iš karto pulti ir keisti taktiką. Tai yra aukštasis pilotažas, nes šitoje vietoje Dagono žynys yra taip pat Dalilos sąpustuose kaip ir Samsonas, tik iš kitos pusės. Čia pasidaro labai įdomus Dalilos personažas, moteriai personažas iš tų moterų kaip, pavyzdžiui: Karmen. Tai yra stiprios, labai šiuolaikinę mentalitetą turinčios moterys, laisvos, drąsios, atviro proto, kurios sąmoningai naudoja viską, ką turi, gauti tam, ko nori. Tas Dalilos atlikėjai yra labai svarbu, t. y. požiūris, bebaimiškumas, kai turi suprasti, kad tai yra labai fizinis vaidmuo. Turi daryti viską, nes esi draskomas, taip pat esi kontroliuojamas, daug prieštarinių dalykų turi gebėti daryti ir labai greitai.

### **Ar būtų reikalavimas, kad ji būtų graži, seksuali moteris?**

Aš papasakosiu vieną istoriją. Tai buvo prieš labai daug metų Londone. Dariau kastingą „Rigoletto“ Madalenos vaidmeniui. Vaidmenukas nedidelis, o konkurencija didžiausia, nes ten ėjo madalenos nuo ryto iki vakaro dvi dienas. Kiekviena Madalena, kuri įeidavo dažniausiai būdavo labai „sexy“ apsirengusi, su trumpu sijonu, su aukštakulniais, su pilna šukuose, raudonos lūpos... Ir jos ėjo ir ėjo... Turi visą laiką prisiminti, kuris patiko, nepatiko. Antros dienos pabaigoje man visos madalenos susirinko į vieną komplektą. Jos visos kaip vienas žmogus mano galvoje. Prieš antros dienos galą ateina solistė iš Australijos. Ir visos buvo pasipuošusios, kitos! Ji įeina. Ji yra su timpom ir „maike“, bet jina yra, na, tokio storumo, gal ne kaip Pavarottis, bet taip šalia. Labai didelė, labai. Tada aš taip: „Nesupratau?“ Ji nusiima

batus, išvis basom, ir „išvaro“ dainuoti. Basom, su timpom ir „maike“, labai didelis žmogus. Tai buvo seksualiausia, ką aš mačiau, ne tik per dvi dienas, bet per ilgą laiką.

### **Ką ji darė?**

Naudojo kūną, akis, balsą. Ji neturėjo jokios problemos su tuo faktu, kad ji yra labai didelė. Ji buvo labai laiminga savo kūne. Ji jį naudojo, kaip nori: ir „papus“ krutino, ir ko tik nedarė. Tai buvo aukščiausias pilotažas. Aš jai daviau rolę. Kai susitikau su kostiumų dailininku, kuris buvo už galvos susiėmęs: „Kaip mes rengsime tą Madaleną?“ Aš jam pasakiau: „Jai reikia duoti raudoną, šilkinį, beprotiškai ilgą kimono chalata ir jo neužsegti.“ Ji su tuo raudonu chalatu užėmė lygiai pusę scenos: ji su juo plazdenosi, ji suvalgė visus scenoje buvusius vyrus, moteris, žiūrovus ir t.t. Čia yra atsakymas, ar tas žmogus turi gerai atrodyti. Mes labai dažnai duodame atributus fizinei išvaizdai, ypatingai XXI amžiuje, operoje, visa kita... Bet labai dažnai, taip, žiūrovams dažnai yra vis sunkiau ir sunkiau įveikti psichologinį barjerą, nes jie dabar įpratę viską matyti kine. Anksčiau žmonės matydavo teatre arba operoje, dabar jie mato kine, o kine, ką tu matai, amžius sutampa su vaidmeniu ir t. t. Tai jokių būdu nėra pirminis faktorius. Ta mano patirtis, ta mano istorija parodo, kad gali būti bet kokio fizinio dydžio, jeigu esi laimingas savo kūne ir žinai, kaip jį naudoti. Pažiūrėk, koks grožis yra „Fausto“ „Valpurgijos nakty“! Tai yra grožis. Tai yra gražiausias, seksualiausias, fantastiškiausias sceninis kūrinys, nes ten yra visi. Kai žiūrovas tai žiūri, jis negalvoja: „O yra 20 „balerūnų“ ir aš „balerūnu“ nebūsiu.“ Kai žiūrovas žiūri, jis mato save. Dėl ko? Dėl to, kad jau pagal praktiką, pagal mūsų ilgą darbą jūs išmokote naudoti savo kūnus. Tu turi būti laimingas toks, koks tu esi, nes kitaip visą gyvenimą būsi nelaimingas.

### **Ar smarkiai keistųsi Dalilos koncepcija, jeigu būtų kita atlikėja, kitas mecosopranas?**

Ne, koncepcija visą laiką išlieka ta pati, nes koncepcija – tai yra turinys, kas tai yra. Dalilos personažo analizė išlieka ta pati, nesvarbu, koks žmogus tai daro. Kas pakinta, tai pakinta, kaip daro. Turinys – tas pats, bet, kaip, kinta su kiekvienu žmogumi, nes kiekvienas žmogus turi turinį perleisti per save. Finale, kas išeis, bus unikalu, nes, kaip jis padarys pats per save. Kiekvienas žmogus turės kitokius vidinius pojūčius, vienas tą ryškiau padarys, kitas – tą. Jeigu yra teisinga dramatinė analizė ir teisingas išdėstymas, požiūris, tai praktiškai, kaip, irgi turi būti artima. Galiausiai yra tik keli pasirinkimai, bet nėra uždavinio padaryti identiškaip taip pat. Labai svarbu, kai renki žmones arba duoti žmonėms vaidmenis, kurie atitinka jų vidų arba kažkokius aspektus, arba, kas man labai patinka, kai tu pasiimi solistą ir jam sakai: „Aš tau šitą duodu dėl to, kad tau niekas to neduoda. Tu toks nesi, bet čia tau yra šansas būti, va, tokiu.“ Tada solistas labai aiškiai supranta, kad jis turi eiti į tą savo pusę, į tą puodą, kurio gyvenime

jis galbūt nelabai išnaudoja. Mes visi turime tą patį meniu, tą patį emocionalų meniu, tik tai vieną vienos spalvos išsina, kitą – kitos. Net pats kukliausias pasaulyje žmogus, pats tyliausias pasaulyje žmogus, jeigu jam uždegsi žiebtuvėlį prie odos, jis ką nors darys. Jis nebus nei kuklus, nei tylus. Čia tikslas klausimas yra: ar nusprendi: „Ok, šitas tylus, kuklus, tegu jis toks ir būna.“ Arba tu galvoji: „Ne, žmogus turi turėti, kiekvienas atlikėjas, kiekvienas solistas turi turėti, kaip galima, daugiau spalvų.“ Kuo daugiau spalvų, emocijų, dalykų jūs turite savo paletėje, tuo esi universalesnis ir tuo esi atraktyvesnė propozicija bet kokiam režisieriui, nes gali būti ir toks, ir toks, ir anoks – aš galiu viską. Tie, kurie daug daro, kuo didesnis chameleonas yra aktorius ar solistas, tuo jis turi didesnę amplitudę galimybių ir vaidmenų, tuo jis turi didesnę amplitudę būti įdomesnis tuose vaidmenyse. Šitoje vietoje aš, matyt, nesu tik režisierius, aš galėčiau vadintis režisieriumi-pedagogu: man svarbu yra uždegti tą žiebtuvėlį, kad tas žmogus, kuris visą laiką buvo toks, parodytų savo dantis. Kai mes pradedame dirbti prie vaidmens, mes pradedame dirbti ne nuo tų savybių, kurios jau yra, mes kalbame daugiausiai apie tai, kaip turi savyje rasti visiškai kitas spalvas ir savybes, ir dirbame daugiausiai prie to.

**Dalilą paprastai dainuoja dramatiniai mecosoprana, fatališkos moterys, kurios paprastai dainuoja Eboli, Azučena, jų vaidmenys labai dramatiški, tamsūs, kompleksiški, ar šiam vaidmeniui reikalingas konkretus personažas ir žmogus, kaip Jūs galvojate?**

Manau, kad, jeigu tai bus žmogus, kuris neturi vidinio stuburo, bus labai sunku. Aš tikiu, kad gali išgauti labai daug. Tada jau klausimas: kiek tu išgausi, kokiam lygiui tai yra tinkama? Ar gali atlikti žmogus tą rolę? Koks kokybinis rezultatas gaunasi finale? Vieni atlieka „Covent Gardene“, o kiti atlieka Vokietijos regioniniame teatre. Tai yra ne apie blogai ar gerai, tai yra apie sluoksnius.

**Ar tai ir būtų atsakymas į klausimą, kodėl „Samsonas ir Dalila“ yra retai statoma opera?**

Manau, ne. „Samsonas ir Dalila“ yra iš tų retesnių operų dėl to, kad iš tikrųjų tai yra *grand opéra*. Tai yra labai brangūs pastatymai, nes dažniausiai labai daug dalykų, kad ir kaip mes norėtume šnekėti apie meną, intelektą ir viską, susideda į pinigus. *Grand opéra* reiškia baletas. Juk daugiausia teatrų, kurie daro „Samsoną ir Dalilą“, turi didelį baletinį intarpą. Tai reiškia, kad teatrui reikalinga baleto trupė, reikalingas choreografas, reikalinga šimtai kostiumų ir t. t. Papildomas aspektas yra, kad, vis dėlto, Samsono ir Dagono žynio, ir Dalilos vaidmenis turi atlikti labai stiprūs solistai, vokaliai labai stiprūs solistai. Tų solistų gal nėra tiek daug. Žmonės galbūt ne tiek ruošia tuos vaidmenis ir viskas gaunasi labai brangu, labai reta. Man atrodo, žiūrovas eina į Verdį, į Puccinį, jis gal žino Mozartą, Wagnerį, bet Saint-Saënso „Samsonas ir Dalila“ yra jau prie retesnių kūrinių. Labai svarbu tuos aspektus išsinagrinėti iš

visų pusių. Tai nėra tikrai kūrinys, tai yra ir balsai, dideli pastatymai. Jeigu rizikuoji nesurinkti žiūrovų, tai yra minusiniai projektai ir užtai jie tada pasidaro reti.

**Daug kas šią operą lygina su oratorija, ar tam turi įtakos biblinis siužetas, Senasis Testamentas, tradicija kurti gana statiškus personažus šioje operoje?**

Taip, taip. Pasakyk jaunam žmogui: „Biblinis siužetas, „Samsonas ir Dalila.“ Pažiūrėk, kiek žmonių ateis. Žmonės labai daug praranda, nes, jeigu išeisi ir reklamuosi „Samsoną ir Dalilą“: „Įspūdinga moteris, kuri panaudojo visus savo seksualius triukus, kad įviliotų priešą, nukirpo jo plaukus, išdūrė akis, išmetė, tauta nužudyta.“ Visais amžiais, visose šalyse. Jeigu nueisi ir žmonėms pasakosi, gali daug žiūrovų surinkti. Tai biblinis siužetas, kaip jį analizuosi ir kaip žmonėms pasakosi. Susiduri su „preconception“, žmonės įsivaizduoja, kaip turėtų būti, bet čia su bet koku vaidmeniu. Dalila yra kovotoja, ji negali pralaimėti. Mes žiūrime jos aplinkybes, jeigu ji nelaimės. Ji turi įrodyti Dagono žyniui, kad ji yra nr. 1. Vyrai negalėjo, armijos negalėjo jo nugalėti, o ji gali. Pas ją yra „žiauriai“ didelė ambicija.

**Jos asmeninė neapykanta ir kova su Samsonu ar noras įtikti Dagono žyniui, ar kova už savo tautą, ar viskas kartu?**

Aš manau, kad tai yra absoliučiai viskas kartu. Niekada nebūna vieno arba kito, bet aš turiu vieną labai subjektyvią teoriją: bet koks veiksmas tokiam mastelyje, jeigu jis neturi asmeninių priežasčių, jis yra per silpnas. Turi turėti asmeninę priežastį: iš vaikystės, iš praeities, išmokti kažką. Kodėl „bohemiai“ laikosi 13 metų? Todėl, kad aš visą laiką galvoju, kaip padaryti taip, kad žmonės turėtų asmeninę priežastį atvažiuoti, kad visi turėtų asmeninę priežastį ateiti. Jis atėjo, jis kažką išmoko, jis pasitobulino, jis gavo praktiką. Man atrodo, kad tų dalykų negali nusipirkti. Tie dalykai duoda visiškai kitas patirtis ir tu augi kaip menininkas. Jeigu grįžtame prie Dalilos, aš netikiu, kad tai yra vien tik dėl savo tautos. Jeigu ji eitų dėl savo tautos, ji eitų kitaip. Man atrodo, čia yra asmeninė ambicija – parodyti, kad aš galiu. Kodėl aš tapau režisierė? Nes visi man sakė, kad moterų režisierių nebūna. Tai buvo asmeninė ambicija parodyti, kad būna. Ir tiek žinių. To programėlėje nerašai, bet tai yra tas „draivas“. Jeigu situacija tokia: Dagono žynys jai pasako: „Jeigu tu jo neįveiki, aš tau nupjaunu galvą.“, arba: „Aš tave išvarau į gatvę.“ Jeigu neįveiki, esi niekas, gali eiti ir Sodų gatvėje stovėti, o ne rūmuose sėdėti. Pas ją tas „draivas“, per visą operą ji eina kaip pantera, išėjusi į medžioklę. Trečias veiksmas, kai jau Samsonas pagautas, kai jau jo akys išdurtos ir jis kalėjime, ji visą trečią veiksmą „chillina“. Dalila trečiame veiksmo dalyvauja, žiūri apeigas, truputį padalyvauja apeigose, bet ji yra karalienė, ji yra nr. 1. Ji turi poziciją, jai niekur judėti nebereikia, bet prieš tai ji turi brautis, kad užsidirbtų savo pergalę, sau poziciją. Trečiame veiksmo Dalila gali nieko nedaryti, gali solistę pastatyti centre, ji gali stovėti ir išvis nieko nedaryti, ir absoliučiai „makes

sense“. Tada ji turi būti kaip velnias, kaip suktukas, kol ji to pasiekia, nes tada yra arka. Ji siekia ir pasiekia. Taip, kaip ji sukasi, taip, kaip ji manipuliuoja, taip, kaip ji dirba, yra toks jausmas, kad jai tai yra gyvenimo arba mirties klausimas. Jai asmeniškai. Užtai mums reikia daryti tokią vaidmens analizę, kuri suteiks visas galimybes viską panaudoti maksimaliai, kad po to trečiame veiksmo galėtum „chillinti“, nes jau pasiekei, šitame etape jau gavai poziciją, jėgą, įvertinimą – viską. Trečiame veiksmo Dagono žynys eina į ją. O koks jis pradžioje buvo? Žvėris! Dėl ko ji daro? Ji daro dėl šito. Taip, jeigu pakeliui ji išgelbėja tautą, jeigu pakeliui ji nuopelnus gauna ir t.t., tai yra fantastika. Iš esmės tai turi būti asmeninis „draivas“, asmeninė priežastis.

### **Ar būtų galima sakyti, kad jai patiko Samsonas?**

Aš asmeniškai galvoju, kad gyvenime mums patinka vyrai, kurie yra blogiečiai arba kurių mes negalime turėti. Samsonas yra vyras, kurio ji negali turėti, nes jis yra priešų vadas, jis yra legenda. Vis viena tas „buzzas“ būti šalia legendos, įveikti ją. Manau, kad jis jai turi patikti. Jis jai turi patikti ir gal kitose aplinkybėse ji būtų su juo, o ne su savo tauta, bet aplinkybės yra tokios. Kur ji pabėgs su juo ir ką darys? Bus žydų karalienė iki sekančio mūšio, o po to kabės pakabinta ant pakelės medžio nuoga? Negyva? Ji realistė, bet tam, kad atliktų tas scenas fantastiškai, nepriekaištingai ir „very sexy“, Samsonas jai turi patikti lygiai taip, kaip mums patinka blogiečiai ir tokie, ir kitokie herojai. Jis yra nepasiekiamas, tai jam uždeda papildomo „wow“ efekto, nes jis yra nepasiekiamas, neįveikiamas, legenda, „wow“, „number one“...

### **O kas buvo inspiracija? Kuo rėmėtės? Gal kažkokie konkretūs pastatymai?**

Aš kitų pastatymų nelabai žiūriu, o ir tie pastatymai, jie visi tokie nuobodūs, mirštantys arba labai vizualūs, bet viskas „ant dekoracijų“, statiški. Man atrodo, kad viena iš inspiracijų buvo mano noras visą laiką žiūrėti į istorijas kaip į žmonių istorijas. Dar prieš kokius metus, kai rengiausi daryti, turėjau puikų pokalbį su monsinjoru Kulboku, kuris yra aukščiausias lietuvių dvasininkas Vatikane, buvęs aukščiausioje pozicijoje, labai arti popiežiaus. Mes su juo kalbėjome ir aš klausiu: „Koks Jūsų požiūris?“ Jis man sako: „Tai žinai, Dalila buvo prostitutė.“ Ir tai, kad šitais žodžiais, paprastais, tikrais, dvasininkas įvardina, kuris Bibliją žino visą. Tada, kai jis man pradėjo pasakoti, nagrinėti, jis man puikią medžiagą parašė. Man labai buvo svarbūs tie pokalbiai ir tas supratimas, istorinis supratimas. Kitas dalykas, man buvo labai didelė inspiracija japonai. Kokias darėme dekoracijas, kokius darėme kostiumus? Man labai imponuoja japonų dekonstrukcija ir, kaip jie moka paimti istorinį periodą ir jį apversti aukštyn kojomis. Jis neatrodo kaip istorinis, bet turi istorinių elementų. Man labai patinka, kaip jie sugeba paimti kažkokį daiktą ir jį taip perdirbti, kad nežinai, jog tai yra senas daiktas, nes jis pasidaro nauju kūrinium. Mes turėjome „Užburtąją fleitą“, fantastinius „Užburtosios fleitos“ kostiumus. Praktiškai „couturas“ - visi kostiumai, į kuriuos buvo įdėtos beprotiškos pastangos

surinkti visas detales, aksesuarus. Taip, kaip jie buvo pasiūti, labai daug rankų darbo – fantastiniai kostiumai. Atėjo laikas, kaip kiekvienas spektaklis, 10 metų praeina, turi uždaryti. Mes uždarėme tą spektaklį ir buvo tie kostiumai. Ir staiga - „Samsonas ir Dalila“, biblijiniai, bet yra tie kostiumai. Man buvo didžiausias „kaifas“: „Samsono ir Dalilos“ kostiumai yra perdirbti, dekonstruoti, visiškai sukarpyti ir persiūti „Užburtosios fleitos“ kostiumai. Labai mane „vežė“ tas „vizualas“, nes, man atrodo, mes padarėme istorinį periodą šiuolaikiškai. Jis nėra istorinis, jis yra fantazija, yra istorinio kostiumo kažkokios mozaikos, kažokie elementai, bet jie nėra tipiniai. Tai yra apie gyvus žmones, tą, ką mes nešame savyje, tą istoriją, mes esame čia ir dabar. Japonai buvo didelis įkvėpimas tam, kaip spektaklis atrodys, kokie bus kostiumai. Kas dėl istorijos, tai Kulbokas ir Kristina Sabaliauskaitė. Opera statoma retai, o kiek yra beprotiškai daug „Samsono ir Dalilos“ išraiškų mene, paveiksluose?! Labai daug! Labai daug dailėje. Vadinasi, tai buvo kažkokia „sexy“, įdomi, atraktyvi istorija apie vyrą ir moterį. Ji pasidarė ikoninė, yra labai daug atkartojimų. Kaip „Salomėja“, irgi iš tos serijos personažas.

#### **Ar yra skirtumas statyti pagal biblijinį siužetą?**

Manau, kad analizė turi būti visą laiką apie žmogų ir apie aplinkybes, nepaisant to, iš kur tai paimta. Tai yra mūsų įsivaizdavimas. Mūsų įsivaizdavimas, jeigu darai Šekspyra, turi būti labai kažkoks. Nueik į Šekspyro teatrą, „Globe“ teatras Londone. Šekspyro teatre, parterioje, žiūrovai stovėdavo. Tai buvo pigiausios vietos ir parterioje stovintys žiūrovai gėrė alų, „sisiojo“ ten, kur stovėjo, ir valgė šonkaulius, „kulšis“, „butterbrodus“ ir pomidorus. Jeigu tiems žiūrovams nepatiko aktorius scenoje, jie mėtė tas „kulšis“, pomidorus ir sumuštinis į sceną. O mes? Nušvilptų trečią minutę! Jeigu išsiaiškini aplinkybes, supranti, kad, vis dėlto, teatras visais laikais buvo žanras „užkabinti“ energetiškai kitą žmogų. Turėjai būti gyvas, kad užkabintum. Aišku, buvo kalba kita, išsireiškimai kiti, bet žmonės buvo tie patys ir teatro kultūra buvo. Pažiūrėk, antikiniai laikai! Dabar, kai mes važinėjame po pasaulį žiūrėti graikų ir romėnų griuvėsių, koks yra išlikęs didžiausias griuvėsis bet kokiame griuvėsių komplekse? Teatras. Didžiausias išlikęs griuvėsis yra teatras. Po kiek žmonių būdavo tie teatrai? Po 10 000, po 20000. Tai reiškia, teatras buvo gyvenimo širdis, į kurį galėjo ateiti kiekvienas, o ne penki elitiniai išrinktieji. Teatras turėjo visai kitą funkciją nei jis turi dabar. Jis turėjo svarbiausią gyvenimo funkciją, dvasinę, energetinę. Žmogus, kai ateina į teatrą, jis ateina pasisemti energijos, emocijų, minčių, turi tapatintis su tuo, ką mato scenoje, tai turi jį priversti mąstyti, tai turi jį priversti keistis, turi įtakoti žmogų ir įtakoti visuomenę. Dėl ko rašytojai yra stipriausi intelektualai? Turi įtakoti visuomenę, nes visuomenė disertacijos tavo gal ir neskaitys, o į teatrą atėjus, jeigu disertaciją pateiksi tokia forma, kad žmonės ne tik galės išklaudyti, bet ir priimti širdimi, tai turėsi visai kitą emocinį pasiekiamumą. Pavyzdžiui: tai, ką darome mes, mano

uždavinys visą laiką buvo padaryti operą, kaip galima, platesniam žmonių ratui. Aš šventai tikiu, kad, jeigu žmogus, kuris neturi susilietimo ar patirties su klasikine kultūra ar klasikine muzika, kokią mes teisę turime jį nurašyti, kad jis toks, kitoks ar anoks? Mes turime jį prisivilioti, nes, jeigu jis ateis į teatrą, jeigu jis nesupranta kalbos, kuria yra kalbama scenoje, jis gali jaustis atstumtas, per barjerą, jam nuobodu ir jis nebegriš. O opera turi šventą misiją, nes tai yra muzika. Muziką supranta kiekvienas, nereikia nei kalbos, nei nieko. Mūsų misija yra dvigubai didesnė, nes mes galime paimti žymiai didesnę ratą žmonių negu dailė, negu dramos teatras, net negu knygos, nes mes turime tam visą kompleksą, kuriame yra muzika, o muzika eina tiesiai į žmogaus sielą. Tada turi pasakoti ir transliuoti istorijas, kurios gali paveikti žmogų.

**Jeigu darytumėte perklausą į Dalilos vaidmenį, į ką pirmiausia atkreiptumėte dėmesį? Kas Jums būtų svarbiausia? Ko reikalautumėte?**

Aš visą laiką manau, kad kiekvienas turi daryti tai, ką daro geriausiai, tai aš nesakysiu, kad aš sėdėčiau ir žiūrėčiau vokalą, nes, jeigu tai būtų profesionali situacija, šalia sėdėtų žmogus, kuris supranta apie vokalą ir būtų už jį atsakingas. Jeigu kalbėtume, tik iš mano pusės, aš manau, pirmiausia žiūrėčiau, kad žmogus būtų labai gyvas ir paslankus emociškai ir psichiškai, su labai greitomis reakcijomis, kad būtų su aiškiai išreikštu vidiniu stuburu ir daug vidinės jėgos, kovotojas, ir kad nebijotų naudoti savo kūno. Tai ne apie grožį, tai apie tai, kaip išreiški savo mintį fiziškai, nes, jeigu tik stovi ir dainuoja, tai tada vien tik tavo galva veikia ir tai yra oratorinis žanras. Jeigu tavo kūnas išreiškia mintį, bet kokią, ir tada, kai aš žiūriu į tave, aš suprantu situaciją. Kūnas pasakoja istoriją. Dažnai, kai mes išeiname į sceną, mes pasidarome „laikas dainuoti“ ir tada jokios istorijos nepasakojame, nes, neva, jau mano balsas ir žodžiai pasakos. Dėl to yra skirtumas tarp koncerto ir spektaklio. Kai yra spektaklis, visą laiką turi žiūrėti, kiek žmogus transliuoja savimi, apie ką jis šneka.

**Ar tai yra išmokstama?**

Aš tikiu, kad taip. Tai yra sunkus ir didelis darbas su savimi. Turi reikalauti iš savęs, nes labai dažnai režisieriai, kurie neturi tos mokyklos, kurią aš turiu, jie nesupranta. Jie sako: „Šitas medinis! Next!“ Jis ne medinis, su juo reikia dirbti, jis pats su savimi turi dirbti! Jis galbūt nebus idealus, bet jis gali būti. Pasakyti: „Tu taip nedaryk!“ – tai nieko gero. Turi duoti idėją, ką daryti. Tai yra bendras intelektualus dalykas. Turi žiūrėti kinus, stebėti, į save krauti, krauti, krauti ir visą laiką dirbti. Visą laiką pradėti lyg naujas nuo nulio. Dirbti ne tik su galva, bet dirbti su fizika. Po 10 metų mes turime solistą, kuris gali daryti bet ką, tiesiog fiziškai bet ką. Tai yra kelionė, tu turi dirbti. Dažnai, kai yra geri režisieriai, stiprūs, nereikia sakyti, kas yra gerai, nes, kai yra gerai, tai žinai. Iš esmės, kad augtum, reikia žinoti, kas blogai, nes tada gali prie to dirbti. Ar tu gali išmokti naudoti savo kūną, scenines laisves ir panašiai? Tūkstančiu

procentų! Tai buvo mūsų pagrindinis uždavinys ir misija: bendradarbiavimas su jumis visais ir akademija, nes aš šventai tikiu, kad žmonės, kurie suvaidino „Fausto“ spektaklius bet kur nuėję, jie atrodys 5 kartus laisviau negu tie, kurie nevaidino. Kas esi bet kokioje scenoje? Nuvažiuoji į naują teatrą, nueini į naują pastatymą, tavo scenoje bučiuojasi. O šiais laikais senovinis, tarybinis: „prisidengsime“, gali ir neišeiti. Turi turėti tą galimybę. „Ok, čia yra darbas, čia yra scena – važiuojam!“ Ir tada visi: „O žiūrėk, puikiai dirba!“ Tai galvoje yra sulaužoma ir, man atrodo, ką Johnas darė ir tada, ir dabar per „Pikų damą“, jis laužo tai, kas yra žmonių galvose. Automatiškai, jeigu supranti metodiką, ją toliau pritaikai ir toliau su savimi dirbi. Kas man patiko, tu negali sėdėti ir galvoti: „O kaipgi aš čia atrodau?“ Esi susikontcentravęs į veiksmą ir tada esi drąsus, laisvas, „cool“, „sexy“ ir visapusiškas. Mums labai reikia gilioje jaunystėje, kuo anksčiau mes pradedame įveikti tuos barjerus, kurie yra visuomenės sukurti, auklėjimo sukurti, o scenoje ar kine tu nežinai, ką tau reikės vaidinti. Labai svarbu, kaip tu galvoji, įsivaizduoji, kaip įsigyveni, nes dažnai mūsų preconcepcija ir tai, kaip yra iš tikrųjų... Tas „kaip“ yra kitaip, bet turinys „kas“ yra visiškai tas pats. Visas negalėjimas yra tavo galvoje. Jeigu mes nuspręstumėm bėgti iki Katedros, yra tikimybė, kad tu nubėgtum greičiau negu aš, bet aš irgi nubėgčiau dėl to, kad, jeigu mes nuspręsimė, kad bėgame, tai reiškia, bėgtume. Jeigu tas, kas bėga, nusprendžia eiti, tai mes taip ir bėgame, taip mums ir reikėjo.

**Tai viskas priklauso nuo žmogaus pasirinkimo, nuo tikslo, nuo inspiracijos, nuo užsivedimo?**

Nuo tikslo. Nuo to, kokius uždavinius jis sau kelia, kiek jisai iš savęs reikalauja. Tai yra pastovus augimas. Tu turi pastoviai augti. Jų visų pasiekimai yra kombinacija iš visų žmonių, tai nėra vienas žmogus, tai yra kombinacija, turi susidėti savo mozaiką. Iš to imi tą, iš ano – tą, tobulėji, judi, judi, judi... Nėra didesnės dovanos režisieriui arba žmogui su tokia misija, kurią aš pasirinkau, kai tu matai jų sėkmę ir aš žinau, kad aš buvau toje kombinacijoje. Aš buvau kažkuri Rubiko kubo sienelė, nesvarbu, kuri, bet žinau, kad tas visas skausmas ir tos visos nelaimės, ir tas „dusinimas“, kažką teisingai gyvenime padarei, nes tie žmonės išaugo stiprūs, drąsūs, laisvi. Tada supranti, kad visa tai yra verta to, ką darome. Mes padarėme Lietuvoje, kad operos solistai yra žymiai labiau tarptautinė, išplėsta grupė laisvų žmonių, kurie neemigruoja, visi migruoja, t. y. pasaulį padidinome. Negali užmigti ant savo laurų, nesvarbu, kokiame amžiuje būtum, visą laiką turi augti. Dėl to turi visą laiką turėti asmeninį „draivą“, tada bus „draivas“. Man asmeninis „draivas“ buvo noras prodiusuoti, aš norėjau išmokti prodiusuoti. Aš norėjau prodiusuoti, kad tai būtų tai, ko Lietuvoje nebuvo. Praktiškai visi pinigai arba bilietų pardavimai yra privatūs, kad įrodyčiau, kad tu gali daryti gerus dalykus ir būti laisvas, ir tu gali tai daryti pats. Čia buvo mano „draivas“. Nėra galutinės stotelės, galutinė stotelė yra

Rokantiškių kapinėse arba Antakalnio ir, manau, kad ir po to dar negalutinė. Turi visą laiką kaip menininkas, kaip kūrėjas, kaip solistas augti. Tai, ką tu padarai tam vaidmenuke dabar, jau, kai grįžti į jį, jeigu teisingai viską užauginai, tu jau į jį grįžti, tu turi jį padaryti kitaip, jau kitame lygyje, jau kažką daugiau, jau daugiau detalių. Kai esi jaunas, gali žinoti, kaip reikia padaryti, jausti, bet nebūtinai dar viskas gali išeiti. Žinojimas, kaip, atsiranda su praktika. Ir spalvos. O jeigu sako: „O koksai puikus!“, ir jeigu viskas, jau tu susitaikai su tuo, kad puikus, tai viskas. Tai jau amen.

**Justina Gringytė sakė, kad, priešingai nei Karmen, Dalilos personažas yra visą laiką augantis ir visą laiką procese, kuris auga su kiekvienais metais, jeigu yra visą laiką dirbama...**

Taip, taip, nes yra galimybė išduoti daug naujų spalvų. Dalila naudoja savo pažeidžiamumą. Tu turi naudoti ir minkštumą, ir pažeidžiamumą, ir jėgą. Juk ji yra manipulatorė. Kas yra geriausias manipulatorius? Kuris turi daugiausiai spalvų. Kuo tu gali daugiau „užkabinti visiems makaronų“ pačiomis įvairiausiomis spalvomis.

**Ar Jūs sutiktumėte, kad Dalilai reikalingas didesnis pasitikėjimas savimi nei kitiems vaidmenims?**

Taip, dėl tų visų savybių, kurias mes apšnekėjome. Turi naudoti savo kūną, daug skirtingų spalvų, daug jėgos. Pagrindė naudoji save kaip sekso įrankį. Čia yra kita dimensija.

**Ar Jūs išskirtumėte sunkiausią operos momentą?**

Man atrodo, antras veiksmas yra labai sudėtingas dramatiškai, nes yra labai ilgas Dalilai, labai daug fizinio veiksmo. Kovinė scena, ilga su Dagono žyniu ir ilga su Samsonu. Grynai ištvermės prasme – antras veiksmas. Reikalinga Dalilai judėti labai daug.

**Ar Jūs sutiktumėte su idėja, kad jeigu yra viskas išskaitoma, kas yra librete, kas natose parašyta, nereikia režisuoti?**

Kas yra geriausia režisūra? Visaip gali skaityti. Aukščiausia režisūra yra kokia? Mes kalbame, kalbame, kalbame, aš tada sakau: „O ką tu galvoji?“ Tu man sakai, ką tu galvoji, tada tu manęs klausai: „O ką aš galvoju?“. Tada aš sakau, ką aš galvoju. Mano uždavinys tau papasakoti taip, kad tau būtų įdomu. Tada tu nueini namo, tada praeina dvi savaitės, jeigu trys mėnesiai, tai išvis gerai, nes per dieną gali būti per greitai. Tada ateina repeticija ir tu grįžti, ir tu man sakai: „Aš galvoju, aš taip sugalvojau!“ Tu man pasakai viską, ką aš tau sakiau. Tai yra aukščiausias režisūros pilotažas, aukščiausia klasė, nes daryti nieko nereikia, nes padarei taip, kad niekas nesuprato, kaip tu darei. Iš tikrųjų tai yra technologija, kaip ir kiekvienas darbas yra technologija. Kai imi, nagrinėti kūrinį ir, nagrinėdamas kūrinį, duodi viziją, kelią. Tai ir yra režisūrinis sprendimas, dramatinė analizė, kad visi būtų kūrybinio proceso dalimi. Tai yra labai

svarbu, nes yra vienas dalykas, kai režisierius sako: „Reikia daryti taip, taip, taip.“ Ok, bet yra kitas dalykas, kai tai yra iškalbėta, išspręsta, išjausta kartu, nes tai tada yra tavo asmeninis dalykas. Tu tada eini ir kovoji už tai, ką pats sugalvojai, pats buvai procese. Tas, man atrodo, yra labai svarbu. Mes dažnai galvojame, kad režisūra yra vokiečių konceptualus teatras. Jeigu aš liepiu tau ant galvos stovėti, tai jau čia režisūra. Ne, režisūra yra personažų dramatinė analizė, kūrinio dramatinė analizė ir turinys. O visa kita po to, kaip? Na, tai, va, taip apvilksime. „Samsoną ir Dalilą“ gali aprengti, koku nori kostiumu, turinys visą laiką tas pats. Turinys, santykiai, apie ką, kova... Gali būti su tokia suknele, gali būti su džinsais, vis viena tas pats. Tada tikrai popieriukas, saldainis visą laiką yra tas pats. Tikra režisūra yra apie saldainį, o ne apie popieriuką. Režisūros pasaulyje per paskutinius kelis dešimtmečius, ypatingai vokiečių konceptualus teatras, yra labai apie popieriuką. Režisūra yra turinys, nes visa kita yra koncepcija, dailininkų darbas... Tai nei gerai, nei blogai. Kaip kinas: yra mokslinė fantastika, yra veiksmo filmai, yra romantinė komedija ir visokie kitokie.