

Rūta GAIDAMAVIČIŪTĖ

# Vidmanto Bartulio „Pamoka“ – tarp aleatorikos ir autorinės interpretacijos

*‘Lesson’ by Vidmantas Bartulis – Between Aleatory Technique and the Author’s Interpretation*

## Anotacija

Straipsnyje nagrinėjama viena reikšmingiausių XX a. pabaigos lietuvių operų – kompozitoriaus Vidmanto Bartulio „Pamoka“ (1993). Aptariamas operos netradiciškumas, kompozitoriaus naudojama vokalinė maniera – „virvelinė“ technika, ironija, groteskas. Įvertinama autoriaus dalyvavimo pastatyme svarba, jo kaip personažo (dirigento) santykis su savo kūryba, taip pat tradicinio orkestro ir aleatorinio vokalo priešprieša, komunikavimo su klausytoju pobūdis. Operos pasirodymas siejamas su permainų valstybės gyvenime laikotarpiu. Straipsnyje naudojama autentiška pokalbių su kompozitoriumi medžiaga.

**Raktažodžiai:** netradicinė kamerinė opera, modernus teatras, aleatorika, „virvelinė“ technika, autorinė interpretacija, ironija, groteskas.

## Abstract

The article analyses one of the most important Lithuanian operas of the late 20th century – *Lesson* (1993) by composer Vidmantas Bartulis. It discusses unconventionalism in the opera, the vocal manner used by the composer (“rope technique”), irony, and grotesque. The importance of the author’s participation in the production is evaluated as well as his relation as the conductor-character with his oeuvre, the opposition of a traditional orchestra and aleatory vocal, and the manner of communication with the listener. The article is based on an authentic conversation with the author.

**Keywords:** non-traditional chamber opera, aleatory technique, “rope technique”, the author’s interpretation, irony, grotesque.

„Tai, kas vadinama ‘pranešimu’, iš tiesų yra tekstas, kurio turinį nusako daugiasluoksnis diskursas“

Umberto Eco<sup>1</sup> (1979, p. 57)

Šiandien jau ir kalbėdami apie lietuvių muziką dažniausiai turime reikalą ne tik su daugiasluoksne faktūra, bet ir su ten užkoduotomis keliasluoksniomis reikšmėmis, kurias klausytojas gali „perskaityti“ nebūtinai visas (net ir perskaitęs didžiąją dalį nežinai, kad būtent taip ir yra), bet gali jų ir padauginti (lyginant su autoriaus versija). Kalbant apie naująją muziką vienas iš jos vertinimo kriterijų galėtų būti toks: ar ji plečia prasmų lauką, ar tik daugina tam tikrų žinomų dalykų variantų skaičių. Ypač atkreipiame dėmesį, kai toks naujas kūrinys praplečia žanro ribas. XX a. teatras patyrė daugybę idėjinų sukrėtimų. Jo stilistika perėjo lūžius nuo natūralizmo iki simbolizmo, realizmo ir antirealizmo, konstruktyvizmo, sąlygiškumo, futurizmo, dadaizmo, sintetinio bei intelektualaus idėjų teatro paieškų, išgyveno žiaurumo ir politinio teatro etapus, daugybę kartų bandė grįžti prie ištakų, kūrė psichofizinio bei antropologinio teatro modelį ir t. t.

Tuo tarpu operos pasaulyje tie pasikeitimai iš dalies koreliavo su teatre vykstančiais procesais, bet didesne dalimi buvo susiję su pačios muzikos kalbos permainomis. Keitėsi meninė išraiška, dramatinė struktūra,

operos kaip žanro požymiai. Impresionizmo pradininko C. Debussy lyrinė drama „Pelėjas ir Melisanda“, ekspresionisto R. Strausso „Salomėja“, „Elektra“, A. Schönbergo „Laukimas“, A. Bergo „Vocekas“, „Lulu“, neoklasicistų I. Stravinskio „Karalius Edipas“, „Maura“, P. Hindemitho „Dailininkas Matisas“, minimalisto Ph. Glasso trilogijos „Einšteinas paplūdimyje“, „Orfėjas“, nuosaukaus modernisto B. Britteno „Peteris Grimas“ ir kt., S. Prokofjevo „Meilė trims apelsinams“, O. Messiaeno „Šventasis Pranciškus Asyžietis“, K. Stockhauseno septynių operų ciklas „Šviesa“, E. Denisovo „Dienų puta“ ir „Keturiolika mergaitės“ – tai tam tikros atskaitos viršūnės, pagal kurias sprendžiama, kas vyko XX a. operoje. Būta daugybės netradicinių operų (džiazinė G. Gershvino „Porgis ir Besė“, F. Poulenco monoopera „Telefonas“), daug įvairių roko operų XX a. II pusėje.

Studijuojant naujausią literatūrą, skirtą operos teatro tyrinėjimams, matyti, jog didelė jos dalis apima anksčiau epochų šio žanro palikimą, leidžiamos enciklopedijos, operos gidai. Iš naujesnių minėtina P. Hackso „Opera“<sup>2</sup>, E. Fischerio „Apie operos struktūros problematiką“<sup>3</sup>, H. S. Lindenbergerio „Opera. Ekstravagantiškas menas“<sup>4</sup>, M. Tarakanovo „Tarybinis muzikinis teatras. Žanrų problemos“<sup>5</sup>, E. Tarasti „Operos modalumai“<sup>6</sup>, R. Doningtono „Opera ir jos simboliai“<sup>7</sup>.

Nemažai autorių gilinasi į atskiro kompozitoriaus operinę kūrybą. Mūsų pasirinkta tema dar nėra pakankamai ištyrinėta. J. Chominskis ir K. Wilkowska-Chominska savo veikale „Opera i dramati“ atkreipia dėmesį į ekspresionizmo bei siurrealizmo elementus.<sup>8</sup>

Po R. Wagnerio reformų ir verizmo net iš garsiųjų XX a. modernizmo klasikų plunksnai priklausančių veikalų nedaug kas išsivirtino pasaulio teatrų scenose. Modernūs ieškojimai, meninė vertė ir publikos poreikiai čia dažnai prasilenkia. Tačiau, nepaisant to, kompozitoriai rizikuoja norėdami įgyvendinti savąją operos viziją.

Tarp reikšmingiausių XX a. pabaigos lietuvių kompozitorių operų, kurios keitė ir pačios operos sampratą, minėtina ir V. Bartulio „Pamoka“ (1993). Lietuvių opera per savo raidos šimtmetį, kurio jubiliejų minėsime šiemet, nuėjo labai ilgą kelią – nuo pirmosios Miko Petrausko operos „Birutė“ (1906), kurią tik su tam tikromis išlygomis galima vadinti opera, iki šiuolaikinių jos pavidalų, kurie iš esmės artimi šiems procesams kituose kraštuose.

Tarp svarbiausių paskutinių XX a. lietuvių operos žanro kūrinių, be abejo, minėtina Felikso Bajoro „Dievo avinėlis“ (1981–1982), įtvirtinusi polilogo sampratą ir kiek kitokia maniera nei Broniaus Kutavičiaus „Strazde – žaliame paukštyje“ (1981) susiejusi šiuolaikinę kalbą ir etnoženklus, taip pat giluminį autentiškumą, lietuviško mąstymo archetipinę išraišką. Kita B. Kutavičiaus opera „Lokys“ (2000), postmoderniu požiūriu pateikianti mums barbariškų protėvių mitą, savo muzikos kalba iš dalies sintetina daugumą B. Kutavičiaus ankstyvųjų kūrinių, o siužeto drastiškumu jau būtų artimesnė „Pamokai“.

Tuo tarpu V. Bartulis pabandė prasiveržti kita kryptimi, ryžtingai revizavęs pačią kalbą ir operos pateikimo manierą. Nuo A. Schönbergo, visai XX a. vokalo manierai įtakos turėjusio *Sprechgesang* jau buvo praėjęs kone šimtmetis, o lietuvių muzikoje iki šiol, kai turime reikalą su šiuolaikine poetine teksto interpretacija, dažnai nerandame adekvačios laikmečiui ir muzikos kalbai vokalinės išraiškos. Tas nenatūralumas slegia tiek atlikėjus, tiek klausytojus. Ir falšui labai jautri V. Bartulio ausis negalėjo neužkliūti už šios problemos.

Dar B. Kutavičius yra paliudijęs apie panašius sunkumus, su kuriais susidūrė rašydamas operą „Strazdas – žalias paukštis“. „Tam, kad surasčiau, kokia turi būti dainavimo maniera, nekelianti juoko, man reikėjo pusės metų. O paskui man vienas kompozitorius sako: ‘Tai kas čia yra rečitatyvais parašyt’. Bet rečitatyvas yra per daug lengvas ir nereikšmingas, kai tu jį naudoji tik kaip rečitatyvą, o man čia reikėjo muzikos“<sup>9</sup>. Taigi atrasti tokią kalbėjimo manierą, kuri iš-

reikėtų autoriaus mintį, klausytojui būtų suvokiama, o vokalistams įkandama, yra principinis uždavinys imantis panašaus sumanymo.

Toks sudėtingas uždavinys, matyt, daugiausia ir lemia tai, kad naujų operų lietuvių muzikoje randasi palyginti retai. Viena vertus, ta kalba turi būti natūrali pačiam autoriui, kita vertus, šiais laikais, kai itin pervertinamas originalus braižas, tvyro tokia nuomonė, jog vieno kompozitoriaus atrastą manierą kitam kompozitoriui perimti ir pratęsti būtų lyg ir negarbinga.

Kalbant apie „Pamoką“ taip pat yra svarbu pažymėti, kad V. Bartulis labai atsakingai ir sąmoningai rinkosi vokalinio kalbėjimo būdą. Dar 1986 m. kalbantis su autoriumi, kai jis balsui buvo parašęs tik vieną kūrinių – „Dvi epitafijas“ Antano A. Jonyno žodžiais, prisipažino, kad jį „visą laiką gąsdindavo poetinis tekstas, nes vokalinė muzika man dažnokai skambėdavo kažkaip ne taip, tekstas atrodydavo lyg sudarytas. Nedaugelis rašo taip, kad tekstas neprazūva, o suskamba naujai. Jeigu tekstą naudoji ne formaliai, o jungi jį su muzika, tai kreipi dėmesį ne į prasmę, ne į siužetą. Tekstas pradeda pats dainuoti, išryškėja kai kurie balsiai, priebalsiai, visa tai išsidėsto laike, erdvėje, – iš karto keičiasi prasmė. Taip turėtų būti. Vis dėlto poezija dažniausiai paskęsta muzikoje, jos nelieka. Arba žodžiai – tik iliustracija. Tekstas tampa lyg invalidas – tas pats būtų, jeigu sveikam žmogui sugipsuotum kojas, suraišiotum, duotum ramentus ir leistum vaikščioti. Kaip jis jaustųsi? Čia kaltas neišsprusimas – žodžių skiemenys tiesiog sudedami po natomis ir viskas. O juk gali būti savas požiūris į tekstą, žodis ar sakinytis gali būti pakartoti, savaip, be abejo, kūrybiškai pertvarkyti. Manau, poetai nepyktų“<sup>10</sup>.

„Pamokoje“ tekstas tikrai neprazūva. Priešingai, jis tarsi pro didinamąjį stiklą išryškinamas suteikiant jam kompozitoriaus norimą prasmę. Šį ganėtinai ilgą kompozitoriaus pasisakymą pacitavau visą todėl, kad jis puikiai atskleidžia kompozitoriaus išeities poziciją, galvojimą apie atlikimo manierą kaip kūrinio išeities tašką, kurio teisingai nenustačius neverta net pradėti rašyti. Ši maniera, „Pamokoje“ būdama iš esmės aleatorinė, yra labai arti to, ką vadiname išraiškinga deklamacija, koloratūriniais pagražinimais ir minėtais XX a. pradžioje atsiradusiais *Sprechgesang*, *Sprechstimme*. Apie tokį teksto pateikimą Linas Paulauskis teigia, kad kompozitorius „parodijuoja tiek tradicinį belkantinį vokalą, tiek ir mūsų amžiaus ‘instrumentinio’ vokalo atradimus, ironiškai paryškindamas atskirus žodžius – tuomet pats rečitatyvo būdas tampa lyg ir svarbesnis už operos veiksmą, fabulą“<sup>11</sup>. Su tuo gali būti siejamas ir palyginti lėtas fabulos vyksmo tempas, nes didžiausią malonumą teikia su kiekviena intonacija susijusios asociacijos.

Išlaikytas dialogiškumas, didesnę veikalo dalį pagrįstas Mokytojo ir Mokinės klausimų ir atsakymų kaita, tarsi suponuotų tam tikrą pusiausvyrą ar net sąlyginę darną. Tačiau tai tampa užslėpta, tariamos ramybės šešėliu pridengta drama, kuri nepastebimai iš elementaraus, žaismingo tono pereina į isterinį ir po kraupios atomazgos – Mokytojui nudūrus Mokinę – netikėtai (palikusi tik nuovargio žymes) vėl grįžta į pradinį tariamos ramybės būvį.

Išvedant analogiją su anglų rašytojos Jeanette Winterson teigimu, jog „Menas [...] yra svetimas miestas, ir mes apsigauname manydami, kad jis mums pažįstamas, [...] turime pripažinti, kad meno, viso meno, kalba nėra mūsų gimtoji kalba“<sup>12</sup>. Pati Mokinės ir Mokytojo situacija tiek pažįstama, jog tikrai skatintų jaukiai įsikurti ir stebėti vieną iš patirtyje esančių šio santykio variantų, tačiau, įsijausdami į situacijos paprastumą, elementarumą, mes tikrai apsigauname ir užkimbame ant autorių pakabinto kabliuko. Banali standarto plotmė ir originalus kūrėjų viržas. Toks tariamas paprastumas iš pat pradžių įtraukia be jokio pasipriešinimo.

Estetinė šio kūrinio žaismė kuriama naudojant kylančią priešpriešą tarp spontaniškumo, kuris natūraliai išplaukia esant nuolatiniam dialogui, ir tarsi specialaus jo pristabdymo, kai frazės dėl jų ornamentinio išdavinimo yra ištesiamos, tuo sukeliant įvairius išraiškos efektus. Mokytojo personažo atveju tai pateisina senatvinis nuovargis ir priekabumas, o Mokinės – nesusigaudymas, infantilumas. Čia lyg čiuopiama riba – kiek galima nugrimzti į detales nepakenkiant bendram spektaklio pulsui, jo tempo ritmui. Premjerinis variantas, kuriame beveik nebuvo režisūrinės išmonės, rodo, kad muzikos statika yra pakankamai talpi intonaciniam turiniui.

Remiantis Emile'io Jacques'o-Dalcroze'o euritmijos teorija, kuri teatro meno atlikėjams gelbsti pagal teksto ritmą ieškant personažo įvaizdį atitinkančių judesių, gestų, galima teigti, kad V. Bartulis tokią pagalbą teikia tiek visu muzikiniu audiniu (ypač fonogramoje įrašyta orkestro partijos versija), tiek konkrečiu, autorinio atlikimo paženklinantu įgyvendintu variantu.

Kadangi libretui paimta „sakininė literatūra“ yra visiškai laisva, specialiai nepritaikyta dainavimui, tai kompozitorius manė, kad to daryti jam ir neverta, nes pati dramos kalba labai spalvinga (nors ir vertimas). „Geriau muziką taikyti prie kitokio skambėjimo – kiekvieną sakinį suorganizuoti taip, kad atrodytų, jog jis specialiai padarytas. Lygiai taip pat galima adresų knygą sudainuoti ar instrukciją malimo mašinėlei. Principas išlieka tas pats. Kitas tikslas buvo. Vienareikšmiškai tai buvo teatrinis kūrinys, šiaip ar taip, vis tiek sceninis veikalas, o kadangi veikėjų nedaug – tik trys –

buvo paprasčiau pritaikyti ir padaryti“<sup>13</sup>. Aišku, jeigu tai būtų ne kamerinė, o didžioji opera, su choru, gausiais veikėjais ir keliomis veiksmo linijomis, būtų sudėtingiau pasiekti tokį skambesio vientisumą. Svarbu dar ir tai, kad aktorių ansamblis yra turėjęs nemažą bendros teatrinės patirties.

Žinia, intonacijos reikšmė yra operinio meno pagrindas. Pagal jos pobūdį paprastai apibrėžiamas autorius stilius, tačiau čia ji tarsi paliekama likimo valiai, atsitiktinumui. Pačiam kompozitoriui svarbiausia užduotis – kaip teatrinį sakinį pritaikyti vokalui. Dainuojamas toks tekstas skambėtų labai kvailai. Neprievartaudamas teksto kompozitorius pasirinko tarpinį variantą – nei kalbama, nei dainuojama. Nelabai nusižengiama teatrinei pjesei. Opera yra beveik jos vokalinė versija. Kartu tai patiems aktoriams yra labai akivaizdus pavyzdys, ką reiškia intonacija ir ką ji gali padaryti iš dramos kūrinio.

Kai veikalas buvo sukurtas, po kurio laiko spaudoje opera apibūdinta, kompozitoriaus lūpomis, kaip „postabsurdinė“. Jo nuomone, „Tai nėra tradicinė opera žanro prasme, bet jei kas sakytų, kad tai dramos spektaklis – irgi būtų neteisis. Atlikėjai – dramos artistai, jie vaidina dainuodami“<sup>14</sup>. Tuo tarpu muzikologė Beata Leščinska pagal konvencijos ir antikonvencijos priešpriešą bei prasmų daugiasluoksniškumą V. Bartulio „Pamoką“ gretina su Krzysztofo Pendereckio opera „Karalius Ūbas“<sup>15</sup>.

Galimybę būtent V. Bartuliui sukurti tokį netradicinį kūrinį lėmė tai, kad jis kaip kompozitorius nėra susireikšminęs, gali į save pažvelgti ir per humoro distanciją, nėra „apsivilkęs neklystamų sprendimų togos“. Kartu jis yra labilus, lengvai įsijaučia į skirtingos medžiagos diktuojamą erdvę, pasiduoda jos traukai. Kai autoriaus buvo teiraujama apie „Pamokos“ ypatingumo priežastis, kodėl ji yra būtent tokia, kas jį įkvėpė tokiam radikaliai veikalui, jis prisiminė pačią sukūrimo istoriją: „Dirbau teatre ir man teko daug visokių spektaklių matyti, pjeses žinodavau, sėdėdavau salėj ir fantazuodavau, kad tą ar kitą sceną galima pastatyti kitaip. Išeit iš šampų, kad teatras savo esme gali būti toks, gali ir kitoks, gal, aišku, tik jo niekas nežiūrėtų... Nieko aš specialiai nedariau, viskas buvo pjesėje, tik galiu pasakyti tokią analogiją – narkomanai mato viską ryškiau. Čia kažkas panašaus turėtų būti. Žmogus, jeigu haliucionuoja, mato ryškiau. Stengiausi atrasti kokį nors principą, kuris turėtų analogų žodžių sulėtinimui, išretinimui, ritmizavimui. Rašytojas parašo sakinį, bet tai nereiškia, kad jis turi būti perskaitytas buitiskai, kaip kokia parduotuvės reklama. Jis gali būti įvairiai perskaitytas“<sup>16</sup>. Mūsų laikais, kai apskritai visko tiek daug, kai nuo naujos informacijos ginamasi, atkreipti dėmesį, sustabdyti suvokėją ar net

priversti jį išsigilinti yra labai sunku, tą gali padaryti tik visiškai netikėtas požiūris. Bet kiek tų netikėtų požiūrių ir kaip dažnai gali būti?

Suformuoti tokį netikėtą požiūrį iš dalies padėjo ir būrys bendraminčių Kauno menininkų, kurie tuo metu buvo susijungę į Menų sambūrį. Teatrologė Ramunė Marcinkevičiūtė abejoja dėl sambūrio pavadinimo ir teigia, kad čia nėra labiau išgryninami paskiri menai ar pabrėžiamas jų funkcinis tikslingumas, kai „aktorius renkasi ne literatūrinio teksto įprasmintojo, o garsų laidininko vaidmenį, ne išgyvenimą, bet ritminę konstrukciją („Pamoka“). Naujojo konstruktyvizmo atmaina? Kurį nebeįtikinti pažintomis, tradicinėmis sceninės įtaigos ir iliuzijos kūrimo formomis, žiūrovo vaizduote manipuluojančiais ir daugelyje teatrų į erdvę plūstančiais vizualiniais klipais, visa tai išmetanti lauk ir tokiu būdu apnuoginanti ne tik scenos materiją, bet ir kažką esmingesnio – menininko techniką, patį spektaklio, teatro darymo metodą<sup>17</sup>. Toks apsinuoginimas, kai autorius nesislepia už tam tikros komponavimo technikos, stilistinių sąlygotumų, o kalba apie tai, kas jam iš esmės rūpi, būdingas daugeliui V. Bartulio kūrinių.

Šiandien, kai nauja režisūrinė poetika neretai „nebetiki klasikiniais harmonijos ir sintezės idealais, vengia pavaldumo principais grindžiamų atskirų elementų ryšių“, kai vyrauja „parataksės technika, koliažo ir montažo principai, nestabilūs ir paradoksaliūs skirtingų techninio veiksmo dėmenų junginiai“<sup>18</sup>, V. Bartulio „Pamoka“ priklausytų prie pakankamai patikrintais principais besiremiančių sprendimų. Čia tradiciškai muzikai, aktoriams tenka svarbiausias vaidmuo. Ryškesni šviesų efektai, režisūrinės manipuliacijos, ko gero, tik bereikalingai blaškytų, atitrauktų nuo savotiško garsinės materijos „tyrinėjimo“.

Toks viso kūrinio matymas, kai sufantazuojamas ne atskiras epizodas, o visa jo erdvė nejučiomis perkeliama į šiek tiek kitokią dimensiją, rodo prigimtinę gebą mąstyti plačiomis kategorijomis (neužstrigti išbandant kiekvienos atskiro takto intonacijos tikrumą) ir matyti panoraminę viso kūrinio išklotinę. Tuo pasižymi tikrai ne kiekvienas autorius. Be to, tam, jog galėtum taip matyti, reikalinga ir kita savybė – nebūti įsimylėjusiam kiekvienos savo sukurtos intonacijos ir neaukoti kūrinio logikos atskiro momento grožiui.

Šis V. Bartulio kūrinys labai akivaizdžiai patvirtina, jog muzika, kaip ir literatūra, iš esmės dažnai atskleidžia tai, kad „žmogaus plastiškumą lemia impulsas įgyti pavidalą neužsidarant jokiam gautame pavidale“<sup>19</sup>. Toks atviras autoriaus kreipimosi į pasaulį būdas, nesvetimas pačiai kompozitoriaus prigimčiai, puikiai atitiko laikmečio padėtį.

Kalbant apie modernųjį teatrą, jo raidą, be kita ko, svarbu pastebėti, kad „Mitologinį, iliuzinį požiūrį

į realybę keitė racionalia sąmone ir priežasties-pasekmės dėsniu grindžiamas suvokimas“ ir kad „išskirtinai, atpažįstamas stilius ir originali meninė vizija – tai modernios estetikos vertybės, didinančios atotrūkį tarp elitinės ir masinės kultūros“<sup>20</sup>. Tą atotrūkį taip pat didino estetikos autonomija moralės atžvilgiu. Šias savybes matome ir Eugène Ionesco veikale.

Pačiame operos pastatyme V. Bartulis vienu metu tarsi atlieka du vaidmenis: viena vertus, jis, kaip tradicinis dirigentas, labai tiesiogiai susijęs su kiekviena fraze, jos atlikimo greičiu, maniera, lyg „sufleris“ dramatos teatre; kita vertus, jis, kaip dirigentas personažas, išlaiko tam tikrą ironijos distanciją, kuria komišką situaciją, yra tarsi šiek tiek atsijęs nuo to, kas vyksta (lyg interpretuotų ne savo muziką), stebi, susireikšmina muzikos sąskaita kaip savimi pasitikintis „pasipūtęs“ dirigentas, kurio tarsi vien teikimasis dalyvauti pastatyme yra nepalyginamai vertingesnis nei pats veikalas, artistai, publika ir kt. Spektaklyje reikėjo žmogaus, sekančio partitūrą, nes aktoriams visiškai neįmanoma prisiminti visų veikale esančių pauzių, iškilimų, nusileidimų. Paprastai dirigentas – tai daugiau tarpininkas tarp orkestro ir solistų, bet šiuo atveju – labiau tarpininkas tarp autoriaus, solistų ir žiūrovų ir kartu techninis asistentas. Beje, jo, kaip dirigento, vaidmens prototipas buvo lenkų kompozitoriaus ir dirigento Krzysztofo Pendereckio figūra.

Tirdamas būdus, kaip galima įveikti nusidėvėjusios ir verčiančios susvetimėti išraiškos banalybę, U. Eco vieną jų nustato atskirdamas „pamatinis komunikacijos būdas“, bet taip pat mato galimybę ją pakeisti ir naudojant ironiją. „Taigi susiduriame su parodijos ir ironijos – kaip tikrojo avangardo slapto veikimo prieš „viešąsias“ revoliucijas – proveržiu“<sup>21</sup>. Tokio proveržio, kurio vienu iš ryškesnių pavyzdžių yra nagrinėjama opera, lietuvių muzikoje kol kas dar nėra labai daug, bet palaipsiui daugėja. Gal sulauksime ir „viešosios revoliucijos“?

Šiame veikale matome nebūdingų kompozitoriui muzikinių vaizdinių. Turbūt visoje V. Bartulio muzikoje nerasime priverstinio ar apsimestinio žvalumo demonstravimo. Gal tik nagrinėjamoje operoje „Pamoka“ paradoksaliai iš to šaipomasi susiejant jį su Mokinės (o per ją – su nemažos mūsų visuomenės dalies) naivumu ir tam tikru proto nepajėgumu. Tai išreiškiamas klasikiniams koloratūriniais išvingiavimams artimais pasażais.

Muzikologė Rūta Goštautienė, tirdama autorines strategijas ir naują muzikos mainų režimą, esminiu XXI a. lietuvių muzikos požymiu laiko „fragmentaciją ir recepcijos susitelkimą į individualias strategijas“<sup>22</sup>. V. Bartulio „Pamoka“ šiuo požiūriu yra puikus pavyzdys. Tai viena tokių amžių sandūroje atsiradusių

naujų kryptių žvalgymui priklausančių strategijų, kol kas dar nesulaukusi tešinio nei paties V. Bartulio, nei kolegų darbuose.

„Pamokoje“ ryškus demonstratyvumas – demonstruojamas atlikėjų elgesio būdas, dainavimo maniera, kai tarsi parodoma, kaip kiekvienas garsas „išrieda“ iš gerklės – tą demonstruoja tiek aktoriai, tiek „dirigentas“. Aišku, prie tokios stilstikos reikia priprasti, bet ji neabejotinai paveiks kūrinio vokalo, tarp jų ir operos, raidą. Kai kurie tyrinėtojai, pvz., Bonie Marranca, meninių stilių kaita aiškino net tokius visuomenės gyvenimo reiškinius kaip totalitarizmo žlugimas, nes, jos nuomone, mūsų laikais totalitarizmas galėjo realizuotis jau tik retoriškai, o šiuolaikinė sąmonė yra linkusi suvokti pasaulį pasitelkdama įvaizdį<sup>23</sup>. Ši atlikimo maniera V. Bartulio operoje tapo pagrindine personažų įvaizdžio dalimi, nes veikalo pastatymas, kaip minėjome, iš esmės yra statiškas.

Šiandien, kai „atkutusi vartojimo kultūra ragina ne esmingai domėtis gyvenimu ir mirtimi, o konjunktūriškai dirščioti, kutentis ir smaguriauti, dvasinį vektorių turintį susidomėjimą išstumia agresyvus fiziologinis smalsumas. Vizualinė civilizacija keičia girdėjimo, įsiklausymo kultūrą, dirgiklis atstoja išgyvenimą, triukšmas – tylą“<sup>24</sup>. Tokie veikalai tarsi išoriškai lengvai priverčia mąstyti visai ne apie lengvus dalykus, turi potencialios į ontologinių svarstymų lauką įtraukti ir tam nelabai pasiruošusius klausytojus.

V. Bartulis turi tokį keistą pasipriešinimo štampuotiems sprendimams talentą, geba pažvelgti taip, kaip dar niekas nežiūrėjo. Ir tai daro visai nesiafišiuodamas kaip atrandantis nebūtą. Pristatydamas operą „Gaidos“ festivalyje kompozitorius rašė: „Opera. Žanras, kuris, atlikęs savo vaidmenį praėjusiose epochose, išsigimė. Savo esme dirbtinis operos žanras galėtų gyvuoti ir savo naujomis formomis, nes turi senas, bet paviršutiniškas suvokimo tradicijas.

Ši opera – vienas bandymų įteisinti operą ŠIANDIEN. Tai bandymas, kai žodžio, frazės, sakinio intonacija „virsta daina“ (?).

Ar tai opera?

Partitūros pradžioje yra pažymėta, kad opera skirta atlikti neeilinių aktorinių gabumų dainininkams arba neeilinių vokalinių gabumų aktoriams“<sup>25</sup>.

Taigi šia trumpa anotacija kompozitorius tarsi užbėga už akių galimam pasipiktinusio klausytojo svarstymui, „ar tai opera“. Toks prikišamai neteigiantis, lyg švelniai siūlantys naują operos modelį autoriaus tonas iš dalies turėtų nuginkluoti griežtas ribas sau apibrėžusį vertintoją. Beje, ar įmanoma šiandien būti griežtai apibrėžusiam ribas?

Kalbėdamas apie paviršutiniškas suvokimo tradicijas, kompozitorius lyg perkelia akcento dalį nuo savo

kūrinio į paties žanro ir suvokėjo išprusimo problematiką, o tai jau yra netiesioginis kvietimas diskutuoti ir klausyti aktyviai. Be to, du kartus aptinkamas žodis „neeilinių“ tarsi nurodo akivaizdžią galimybę dėl primityvaus atlikimo šiai operai būti negrįžtamai pasiskandintai.

Daugelio operų silpnoji pusė – libretas. Imant jau turintį savo gyvavimo istoriją dramos veikalą toks pavojus eliminuojamas. E. Ionesco pavardė kultūrinėje apyvartoje aptinkama nuo XX a. 6-ojo dešimtmečio, kai siurrealizmo, ekspresionizmo teatro raiškos formos bandytos susieti su egzistencialistine – vienvės, būties absurdiškumo – problematika. Absurdiškos situacijos, sveikam protui prieštaraujantys personažai, netipiškas, nerišlus dialogas tarp jų. „Mechaniški, mūgės lėlių teatrui būdingi judesiai, beprasmis dialogas ir statiška kompozicija išreiškia požiūrį į žmogų kaip į bejėgę marionetę racionaliai nesuvokiamų būties dėsnių akivaizdoje. Tragiški būties aspektai atskleidžiami išoriškai komiška farsų forma, todėl vyraujantis absurdo teatro žanras – tragikomedija, arba „komiška drama“<sup>26</sup>.

„Pamoka“ (1951) yra antroji E. Ionesco drama. Nuo paprasto nuosekliai atveddamas prie nepaprasto autorius iracionalioje kasdienybėje per dialogus atskleidžia žmogaus vienvės. Pats E. Ionesco rašė, kad absurdiška personažų kalba jo pjesėse atlieka pantomimos funkciją ir įgauna prasmę tik intonacijos bei gestų dėka. Remarkose gana tiksliai nusakoma, kokie judesiai turi lydėti aktorių replikas ir koku tonu jos turi būti tariamos. Tad tam tikras muzikinis įprasminimas numatytas jau paties dramaturgo. Versdamas Mokinę paklusti jo valiai ir taip paversdamas ją auka, atskleiddamas savo sadistinę prigimtį Mokytojas kartu tarsi manifestuoja despotizmą. Per šį personažą autorius pasmerkia tuos, kurie prisidengdami moksliniais išvedžiojimais ir primesdami savo valią mėgina paralyžiuoti kito mąstymą.

Kadangi ši opera ypač yra susijusi su vienu iš manifestinių XX a. kultūros tekstų, kuris savo pobūdžiu tikrai netradicinis ir buvo sukėlęs daugybę diskusijų bei įvairių reakcijų daugelio šalių spaudoje, yra sulaukęs daugybės skirtingų interpretacijų įvairiose pasaulio scenose, būtų tikslinga pateikti ir trumpą pjesės autoriaus požiūrio į savo veikalą santrauką. Tai būtina padaryti, nes ji verčia abejoti visuotinai autoriui prilipinta absurdo pradininko etikete.

Pats E. Ionesco, jau kurį laiką stebėjęs savo veikalo gyvavimą, 1988 m. žurnalui „30 Giorni“ Stefano M. Paci duotame interviu teigė, kad „niekas arba labai nedaug kas iš tikrųjų perskaitė, ką aš parašiau. Aš nesu joks absurdo rašytojas: norėdamas parašyti tekstų apie absurdą, turėčiau žinoti, kas yra neabsurdas.

Aš ieškojau – galbūt nuotykių kupinu būdu – reikšmės ir prasmės. Mano teatras visuomet norėjo kai ką pranešti. Taigi čia turime reikalą su esmine klaida. O klaidintojus ir nesusipratimų kėlėjus gimdo noras supaprastinti<sup>27</sup>. Pašnekovui teigiant, kad E. Ionesco teatras atrodo labiau „kaip Dievo nebuvimo teatras, tarsi beviltiškas prašymas, kad Jis atsivertų ir mūsų pasauliui bei esčiai suteiktų prasmę“, dramaturgas patvirtina, kad „Becketto teatras – ir, kaip tikiuosi, mano – tai metafizinis teatras *par excellence*, o ne joks politinis ar socialiniu atžvilgiu angažuotas teatras, kaip tvirtinama. Čia reiškiamas nepasitenkinimas egzistencine būkle žmogaus, atskirto nuo transcendencijos. Ir taip didėja laukimas ir viltis, kad jis vieną dieną pasirodys. Mes abu esame baisaus nesusipratimo aukos“<sup>28</sup>. Taigi autorius prieštarauja jo veikalo tikslo ir perteikimo būdo supainiojimui.

Gali kilti klausimas, ar V. Bartulis savo muzika siekia tą metafizinį dramaturgijos lygmenį, ar tik palieka jį kaip menamą, suteikdamas netiesioginių postūmių klausytojui reikiama linkme. Dar prieš operos atsiradimą, 1986 m., neseniai baigęs studijas ir parašęs išimtiną muziką T. Wilderio dramai „Mūsų miestelis“ Kauno dramos teatre (rež. Gytis Padegimas), jis teigė, jog „spektakliui reikia, kad muzika būtų šiek tiek atitrūkusi nuo teksto, šiek tiek pakylėta, tada ji pačiam tekstui tarsi duoda naują kokybę. Kada muzika eina ne paskui tekstą, o būna virš jo arba savo pobūdžiu yra net priešinga teksto siūlomai prasmei, tada ir tekstas suskamba taip netikėtai, kad net įsivaizduoti sunku“<sup>29</sup>. Tokį netikėtumą kompozitorius tikrai pasiekė ir operoje „Pamoka“. V. Bartulis apskritai yra netipiskų sprendimų autorius. Jis vertina momentinę, nesikartojančią fantaziją.

Aiškinantis, kaip buvo ieškoma ar kaip kilo mintis operą kurti „virveline“ technika, kompozitorius prisiminė, kad atrado ją pats beskaitydamas įvairius tekstus. Kompozitorius mėgdavo tokį žaidimą – paskaityti tekstą jį intonuojant, kai kitaip susideda akcentai, atsiranda kita prasmė. „Man net atrodė, kad Ionesco taip ir įsivaizdavo. Tais laikais tai buvo forma, kuria ta literatūra galėjo egzistuoti. Tie visi hipertrofuoti formos, spalvų aspektai panašiu laiku toje pjesėje ir atsiranda. Emocijų perturbacijų ir egzaltacijos irgi galėjo būti. Pagaliau imkim Stravinskio baletą – viskas skamba ne taip, kaip dabar. Erico Satie muzika netelpa į jokių muzikologinių rėmus, bet ji tokia egzistuoja, arba Lautreco ar Modigliani paveikslai. Padarėta atsigręžiant į tų laikų meną – kiek žmonės buvo kitokie ir kiek aplinka jiems leido būti tokiais – gera sumaištis buvo“<sup>30</sup>. Intonacinė hipertrofija tam tikra prasme grąžina prie ištakų, kai apskritai atsirado dainavimas.

Kiekvienas veikalas, o ypač toks, kuris kažką keičia ne tik paties autoriaus kūrybiniame kelyje, bet ir reviduoja žanro tradiciją apskritai, iš dalies verčia patį kompozitorių užduoti sau klausimus, susijusius su savo pozicijos pasirinkimu ir jos pagrindimu. Įdomu, ar absurdo opera pačiam V. Bartuliui taip pat padėjo nesusireikšminti ir nesureikšminti savo kūrybos?

V. Bartulio manymu, E. Ionesco parašė linksmai tragišką absurdo pjesę, bet absurdo joje nedaug. Kai įsigilini, gal net visai nėra, nes teatre gali visko atsitikti. Paaiškėjo, kad visus dialogus, monologus galima pagrįsti visai kita logika – ne perskaityti tekstą, bet intonuoti jį pagal išankstinį planą. Aktorius nėra laisvas, tekstą jis turi sakyti ritmiškai ir nurodyta intonacija. Charakteriai hipertrofuoti, kiekvieno personažo ryškiai apibrėžtą pasaulėjautą lemia jo išprotėjimo laipsnis. Tekstai intonuojami ne neutraliai, bet kiek įmanoma perspaudžiant, specialiai artikuliuojant. Kiekvienas personažas turi savo kreivę – nuo paprasčiausios iki maksimalios isterijos. Operos dalyvių teigimu, teksto ritmizavimas per tris repeticijų mėnesius jiems tiek įsiėdė, kad ir nuėję į parduotuvę panašia intonacija prašydavo, tarkime, dešros. Kiekvienas sakinys iš anksto angažuotas. Tą tikslingą maivymąsi galima pavadinti teatrališku, bet ir teatre niekas taip nekalba, vadinasi, čia tikrai ne dramos teatro spektaklis. Lyg opera, lyg ne, turi uvertiūrą, arijas, bet atlikėjai lyg dainuoja, lyg ne. Paradoksų slinktis tampa dar viena provokacija.

Jeigu futuristinis teatras siekė netikėtumo, staugaus veiksmo, kad žiūrovas negalėtų jaustis saugus, tai E. Ionesco apskritai išmuša iš po kojų giluminį saugumą. V. Bartulio muzikos žaidybiškumas tarsi išoriškai sušvelnina padėtį akivaizdžiai perkeldamas ją į estetinę plotmę.

Iš pradžių dėl veikalo pastatymo buvo tartasi su operos dainininkais, bet paaiškėjo, kad jie visai nepasirengę improvizuoti, o jeigu kompozitorius sudėtingai užrašytą improvizaciją, su visomis galimomis kalbinio intonavimo subtilybėmis, natų raštas dėl savo sudėtingumo dainininkams taptų neišmokstamas... Tad ar ne geriau, kai atlikėjui paliekama beveik neribota improvizavimo laisvė? Esmė ta, kad intonavimas iš natų turi minusą, nes dingsta tarpai tarp natų, žodžiai atsiskiria, o kai užrašoma „virveline“ technika, žodis teka laisvai, nubrėžtos tik intonacinės ribos, kuriose atlikėjas turi veikti. Jis gali nusistatyti balso intensyvumą pagal savo balsą, jo registrus, pagal balsinę dramaturgiją, palikdamas rezervą kulminacijoms. Tada kalba nesusidarko, nepraranda savo pavidalo, bet įgauna naujų spalvų. Ir žodžiui, ir sakiniui tada suteikiama nauja slinktis, o monologas tampa nenuobodus. Visą išraišką lemia intonacija ir ritmas.

Aptartą vokaliųjų partijų laisvę kompensuoja gana nuosekliai serijiniu kanonu pagrįstos orkestro partijos. Kompozitoriaus teigimu, pats serijiškumas, nebūtinai dodekafonine prasme, bet laisvas, yra neišvengiamas, kai rašomas didelis kūrinys. Ir nors po kelių puslapių pradinė sistema kartais sugriūva, bet pradžia būna jau padaryta. Tačiau jokių būdu nereikia jaustis sistemos įkaitu. V. Bartulio požiūriu, kiekviena sistema yra kuriama tam, kad ją sugriautum arba apeitum. Jis ironiškai klausia, ką iš tų kaladėlių gali pastatyti, kam tai galėtų būti įdomu? Nebent pačiam autoriui, kuris jaučiasi atsakingas už tą sistemą. Jei nesijauti esąs joje įkalintas, tuomet ją reprezentuoti oriai. Bet ar verta aukoti gyvenimą kažkokiai sistemai? Tam tikruose operos epizoduose sistema galioja, kitur skamba derminė muzika, nes tai yra bendrinė kalba ir ji labai palengvina autoriaus darbą. Dažnai orkestras lyg pratęsia frazę arba ją papildo – tai gyvas pašnekovas, reaguojantis į kiekvieną intonaciją. Tas audinys permatomas, labai trapus, nutraukus vieną siūlą jis gali iširti kaip mezginys – nežinodamas akių skaičiaus ir eilių tvarkos niekaip nesumegsi kaip buvo.

Visai V. Bartulio muzikai būdingas metafizinis matmuo „Pamokoje“ gali būti suvokiamas tarsi iškreiptame veidrodyje išryškintas žmogiškas menkumas. Pjesės problematika skrodžia autoriteto, mokytojo, nusikaltimo, cinizmo, naivumo, netiesioginio bendrininkavimo ir panašius laukus. Čia labai tinka E. M. Ciorano ištara: „Kadangi žmogus yra sergantis gyvūnas, bet kuri jo ištara ar gestas yra reikšmingas kaip simptomas“<sup>31</sup>.

Ką gi diagnozuoja „Pamoka“? Ar ji vėlesnėms kartoms padės įsivaizduoti to meto visuomenėje vykusius sudėtingus lūžius?

V. Bartulio kūryboje labai organiškai dera tikras tradicijos laikymasis ir nėrimas į neišbandytas erdves. Ir jeigu tapytojo Arūno Vaitkūno lūpomis galima pasakyti, kad „nuolat nerdamas į amžinus dalykus privailai būti daug drąsesnis ir tvirtesnis už patį radikaliausią eksperimentuotoją“<sup>32</sup>, tai V. Bartulio muzikoje ne kartą stebėta drąsa (tiek neriant į nemirtingą F. Schuberto glėbį, tiek ir į neišbandytą performansų erdvę) pasitvirtino ir šį kartą, kuriant nebūtą operos modelį.

Kai pats kūrinio autorius dalyvauja savo kūrinio atlikime, rezultatui turi įtakos požiūris tiek į kūrybą, tiek į savo kaip atlikėjo vaidmenį, tiek ir į santykį su tais, kam ši raiška yra skirta. Kiek yra susireikšminama – ar užsidaroma savyje, ar stengiamasi komunkuoti su klausytoju. Ar vienodai pateikia save ir kaip autorių, ir atlikėją, ar „nemėto pėdų“ norėdamas pagauti į iš anksto paspėstus spąstus. 1998-aisiais kompozitorius savo vaidmenį taip įvertino: „savotiškas avantiūrizmas, nesu nei labai arogantiškas, nei susidaręs priverstinio savo išorinio vaizdo. O „Pamokoje“ buvo

padėtis be išėjimo – sakiau, salėje pirmoje eilėje pasėdėsiu, kokius tris spektaklius padiriguosiu, kol įsivaizduos, o išėjo matai kaip...“<sup>33</sup>

Toks keleriopas komunikavimas – tiek muzikiniu tekstu, tiek fonogramos rengimu ir galiausiai pačiu vaidmeniu – klausytojui į klausimą, „koks yra Bartulis“, tarsi pateikia iš karto keletą atsakymo variantų ir savo ruožtu provokuoja svarstyti, kas jį žavi, piktina, yra priimtina ir ką siekia sukelti mūsų sąmonėje, kam rengiasi paskatinti.

Jeigu vartosime semiotikų terminus, „Pamokos“ atveju V. Bartulis vienu metu yra ir pranešimo gavėjas (tai, kaip jis perskaitė E. Ionesco pjesę), ir siuntėjas, savo sukurtą jos interpretaciją „išsiuntęs“ klausytojui. Ir šiuo atveju su kaupu pasitvirtina U. Eco pastebėjimas, kad gavėjas gali taip interpretuoti gautą pranešimą, kaip siuntėjas to nebuvo numatęs<sup>34</sup>. Tad grandinėje *Ionesco – Bartulis – atlikėjai – klausytojas* kompozitoriaus dėmuo šiuo atveju, nors ir būdamas pats svarbiausias, visgi palieka galimybę pakankamai reikšmingai komunikuoti ir kitas grandis sprendžiant tokį buvusį aktualų XX a. pradžios teatrui natūralizmo ir simbolizmo prieštaravimą.

Scenos žanras apskritai tik dar labiau apsunkena visus santykius. Jurijus Lotmanas, nors pabrėžia informacijos kodavimo ir iškodavimo simetriškumą, tačiau pastebi, kad komunikacijos procese neperskaičius ar ne iki galo, neteisingai perskaičius kodą gali rasti nauja informacija<sup>35</sup>. Tokia nauja informacija su muzikos kūriniais dėl jos specifikos ir tarpininkų (atlikėjų) dalyvavimo teikiama permanentiškai, ir tai, ko gero, yra daugelio veikalų ilgaamžiškumo sąlyga. Aleatoriką naudojantys autoriai turi daugiau progų paskleisti tokią naują informaciją.

Tam tikra prasme „Pamoka“ yra ir tradicinė opera: joje yra pagrindiniai dėmenys – solistai ir orkestras, vyksta dramatis veiksmas. Orkestro funkcija joje yra pakankamai tradiciška (Linus Paulauskis atkreipė dėmesį, kad V. Bartulis diriguoja „virtualiam orkestrui“, nors scenoje tik keli muzikantai, o visa partija girdima iš įrašo<sup>36</sup>), aiškūs veikėjai, pagarbiai elgiamasi su tekstu, jis išdainuojamas. Taigi iš dalies galima teigti, kad operoje „Pamoka“ tęsiama V. Bartulio mokytojo Eduardo Balsio ryškios ir raiškios muzikos tradicija.

V. Bartuliui vis dažniau tenka būti scenoje, ir tam atsiranda vis netikėtesnių situacijų. Pradėjo jis nuo performansų, vėliau – opera. Neseniai „Tinklų“ festivalyje jis įgarsino (ne tik sukurdamas muziką, bet ir talkindamas ją atliekant) klasikinį prancūzų filmą „Fantomamas“ (1913). Kaip pastebėjo kino kritikas Saulius Macaitis, „V. Bartulio muzika, kurioje atsiranda vietos ir improvizacijai, nesistengia iliustruoti naivaus

siužeto, bet ir nekonfrontuoja su juo. Tik visą laiką junti atlaidžią, švelnią autoriaus šypseną, skirtą ne vien šiam konkrečiam filmui, bet ir pačiam kino meno kūdikystės etapui<sup>37</sup>. Visa tai įrodo, kad ši veikla nėra atsitiktinė autoriaus kelyje, kad jis yra ne tik puikios muzikos teatrui rašytojas, bet ir iš prigimties teatro žmogus, visa savo esybe „komentuojantis“ mūsų gyvenimą. Todėl ir jo bandymas keisti apmirusį operos žanrą ne vien muzikos idėjų pagrindu buvo išsiskiriantis ir sėkmingas.

Dar vienas dalykas, apie kurį būtina užsiminti kalbant apie „Pamoką“, – groteskas. Groteskas muzikoje ne toks ryškus ir akivaizdus kaip, tarkime, dailėje ar literatūroje, tačiau V. Bartulio operoje išvelgčiau gana ryškias jo apraiškas. Pats kompozitorius mano, kad kaip tik „muzikoje groteskas gali būti daug ryškesnis nei kituose menuose, tik jis vis dar per menkai „reiškiasi“... Reikėtų turėti galvoje tai, kad muzikoje jis įmanomas ir egzistuoja daug platesne prasme, nėra toks tiesmukas ir „apčiuopiamas“, iš karto „perskaitomas“. Tai suteikia jam gilesnes asociacijas, daro tokią muziką daug prasmingesnę visame kultūriniame kontekste<sup>38</sup>. Gaila tik, kad „Pamokos“ sceninis gyvavimas nebuvo ilgas ir ji liko nedaugelio klausytojų atmintyje, kad veikalas nepraėjo keletu funkcionavimo stadijų ir nebuvo išbandyti įvairesni įprasminimo variantai.

Įvairūs humoro atspalviai – ironija, sarkazmas, groteskas – būdingi ne vienam šios dienos meno reiškiniui. Tą patvirtintų ir amerikiečių muzikologo Paulo Griffithso nuomonė, jog daugelyje naujų operų, parašytų po 1976 m., ryški autoironija<sup>39</sup>. Maždaug nuo to laiko visų kraštų menotyroje kalbama ir apie postmodernizmą, kurio laisvė operuoti nusistovėjusiomis konvencijomis ir trikdo, ir žavi. Anot B. Leščinskos, „Pamokoje“ „iškeliami beprasmiškai žodžiai ir klisėmis tapusios intonacijos, pašiepiamas absurdo teatrui būdingas beprasmybės akcentavimas“<sup>40</sup>. Tačiau kartu tvyranti autoironija neleidžia prikabinti viena-reikšmių etikečių.

Kuo neįprastesnė kompozicija, ypač kol dar nenusistovėjęs jos pavidalas ir vertinimas, tuo didesnį potencialių „reikšmių lauką“ ji gali savyje kondensuoti. Kiekvienas klausantysis, lyginantis ją su savąja patirtimi, gali rasti sąsają ir bendrų bruožų su ganėtinai skirtingais reiškiniais. V. Bartulis taip pat pastebi, kad apie groteską muzikoje gana sunku šnekėti, nes tai yra „aukštojo pilotažo“ sąvoka, kada egzistuoja labai didelė tikimybė užbaigti „mirties kilpą“ tikra mirtimi (aišku, saviraiškos prasme)<sup>41</sup>. Kiek tai yra groteskas ar parodija, labai priklauso nuo atlikėjų požiūrio ir sugebėjimų, taip pat nuo klausytojų gebėjimo suvokti, jų muzikos raiškos reikšmių diferencijavimo skalės platumo. Žinoma, tam, kad žmogus galėtų adekva-

čiai klausytis muzikos, reikalingas tam tikras išsilavinimas, tos kultūros reikšmių ir žaidimo taisyklių suvokimas. Tuo tarpu norint skonėtis grotesko, parodijos teikiama malonumais, reikia turėti daug platesnį reikšmių palyginimų lauką, skirti subtilesnius muzikos raiškos niuansus.

Daugelis tyrinėtojų pabrėžia, kad postmoderniems kūrėjams ir apskritai šio laiko kultūrai dažnai svarbu ne tai, kas yra pasakoma, parodoma, o kiek ir kaip tai padaroma. Andrius Martinkus teigia, kad šiandien „ženklas, reklama ir įvaizdis nustelbia esmę, o pats gyvenimas tam tikra prasme tampa žaidimu, improvizacija ir, pasitelkiant beveik sakralia tapusią frazę, menų prisiderinti prie nuolat kintančių aplinkybių“<sup>42</sup>. Neatsitiktinai ir meno kūriniuose, dažnai jau kuriant, yra suprogramuota tokia kaitos galimybė. Muzikoje viena iš jų yra aleatorika.

Apie postmodernizmą Lietuvoje, panašiai kaip ir apie minimalizmą, galima kalbėti ne tik kaip apie meno madą, bet ir kaip apie reiškinį, turintį rimtų prielaidų mūsų ligšiolinėje kultūroje. Postmodernizmo atveju tai daugialypės ir skirtingų rangų patirties kogzistavimas, nuolatinė reikšmių dominančių kaita. Sovietmečiu buvo oficiali ir tarsi pagrindinė jai oponuojanti kultūra, o šiandien naują opoziciją sudaro buvusi aiški praeities ir neaiški, naujomis vertybėmis paremta Vakarų kultūra, jos rinkos santykiai.

Zygmuntas Baumanas, lygindamas modernybės ir postmodernybės identitetų sampratą, išvelgia, kad postmodernybėje vengiama pastovumo pasiliekant atvirumą, nesusisiejant su stabiliais identitetais, prie nieko neprisiriant ir lengvai mainant viena į kita.<sup>43</sup> Kartu tai tokioms kategorijoms, kaip stiliaus pastovumas ar „gyvenimo tema“, uždeda neigiamą atspalvį. Pasak Henri Pousseurio, „„atviro“ kūrinio poetika yra linkusi skatinti interpretuotojo „sąmoningos laisvės veiksmus““<sup>44</sup>. Galimybių laukas ir jame pasireiškianti momentinė atlikėjo valia priklausomai nuo daugybės subjektyvių ir objektyvių aplinkybių gali pakrypti ganėtinai skirtinga linkme.

Nuo to laiko, kai 1957 m. „Nouvelle Revue Française“ Pierre'as Boulezas paskelbė straipsnį „Alea“, aleatorika yra pakankami ištyrinėta, tad šiame straipsnyje pačios teorijos požiūriu nesiekiami išskelti diskusinių elementų. Gilinamasi į tai, ką ji konkrečiu atveju teikia.

Aleatorika ir lietuvių muzikoje turi jau kelių dešimtmečių tradicijas. Iš patirties galima pasakyti, kad gryniosios aleatorikos pavyzdžių ne tiek jau daug. Jeiigu atsiribosime nuo liaudies kūrybos, kurioje aleatorika turi organišką nišą, čia vienas pirmųjų buvo B. Kutavičius (siuita smuikui ir fortepijonui „Nuo madrigalo iki aleatorikos“). Dažniausiai aleatorika vienaip ar



kitaip būna ribota. Galima prisiminti Antano Rekašiaus, Mindaugo Urbaičio, Felikso Bajoro ir kitų kūrinius. Ir V. Bartulio „Pamokoje“ aleatoriką galima apibrėžti keliaprasmiškai: viena vertus, „virvelinė“ technika leidžia veikėjams būti pakankamai laisviems, kita vertus, – orkestras ir tekstas kietai išlaiko rėmą.

Tą aleatoriką iš dalies riboja būtent paties kompozitoriaus dalyvavimas atlikimo procese. Vokalinių partijų atsitiktinumo momentą jis kiek galėdamas apriboja parengiamuoju etapu dirbdamas su dainuojančiais aktorais. Tačiau, jei jie veikalą ruošė vieni, neabejotinai atsitiktinumo dalis labai padidėtų. Kadangi dramos veikale esama išsistinių dialogų, tai pauzės tarp žodžių, frazių ir pačių žodžių ištarimo greitis gali gerokai keisti kūrinio pulsą. Ir jei dramos teatre tai ne taip svarbu, tai muzikos veikale – neabejotinai. Apskritai aleatorika apeliuoja į atlikėjo atskirų epochų stilių puikų įsisavinimą. Ji reikalauja iš jo (ypač jei tai teatrinis kūrinys) išmanyti ir išlaikyti kultūrinį kontekstą, pasirinktą stilistiką. Ir tais atvejais, kai autoriaus naudojama stilistika dar nėra įsitvirtinusi, kai tai susiję ne tik su nauja muzikos stilistika, bet ir nekonkrečiu jos užrašymo būdu, net ir dalyvaujant pakankamai kūrybiškiems atlikėjams yra daug vietos rizikai, ne visai sklandiems ir organiškiesiems epizodams, pagaliau logiškam ar ne išėjties taškui.

Išskirsime tris tokius pagrindinius atvejus (nors galimi ir įvairūs jų variantai):

- 1) įsivaizduojamas idealusis – kai kompozitoriaus tekstas įgyvendinamas taip, kaip buvo sumanytas;
- 2) daugiau mažiau perskaitytas meninis tekstas, bet neperskaityta prasmė;
- 3) neperskaitytas net tekstas.

V. Bartulio „Pamokos“ atveju galimi visi trys variantai, kadangi „virvelinės“ technikos įsisavinimui reikalinga speciali nuovoka, stiliaus suvokimas, sceninės patirties bagažas.

Šitaip postmodernistiškai išlaisvintas garsas tarsi grįžta prie pirmąpradžio intuityvaus intonavimo, kita vertus, neišvengiamai girdisi įvairiems kultūriniais sluoksniams priklausančios užuominos, kurios klausytojų asociatyviai gali būti suvokiamos priklausomai nuo jų patirties ir nuo to, kiek jos turi įtakos atlikėjams ir kaip ryškiai atlikėjai tai perteikia.

Šiame autoriniame V. Bartulio „Pamokos“ atlikime E. Ionesco teksto įgarsinimas labai glaudžiai susijęs apskritai su viso spektaklio apipavidalinimu, kuris taip pat yra pabrėžtinai akivaizdus – pradedant nuo minimalių, bet drastiškų medicinos, o ne akademinę kabinetą primenančių dekoracijų, charakteringų, ženkliskų veikėjų kostiumų (senoviniu surdutu vilkintis Mokytojas su ryškiai raudonu išsidraikiusiu peruku, erotiška aerobikos šokėja, o ne filosofijos doktoratą

besiruošianti ginti Mokinė, transvestitinių perversijų užuominų kupina Tarnaitė) ir baigiant manieringa parodomąja artikuliacija, kuri daugiausia turi komiško atspalvių. Recenzentas Anatolijus Lapinskas taikliai apibūdino scenografo Jono Arčikausko, „supratusio absurdo teatro neurotiką ir pasiūliusio orkestrantams jūrininko, barmeno, juokdario kostiumų mišrainę“<sup>45</sup>, darbą.

Netikėtą siužeto posūkį kompozitorius pasiekia pateikdamas laukimų neatitinkančius kiekvieno dėmens šios sintetinio veikalo kalbos kodus. Čia labai tiktų Umberto Eco pastebėjimas apie klasikinį meną, kai jis buvo kuriamas „nusižengiant sutartinei tvarkai tik *aiškiai apibrėžtose ribose*, o vienas esminių šiuolaikinio meno bruožų yra jo pastanga *pirminei tvarkai* nuolat primesti visiškai „neįtikimą“ pavidalą“<sup>46</sup>. Postmoderni epocha apskritai dėkinga įvairiai dorojantis su semantiniais laukais.

Operos reprizoje jau turime naują komunikacinę grandinę, nes klausytojo patirtis tuo metu visiškai kita nei kūrinio pradžioje ir analogišką situaciją jis suvokia visiškai kitaip. Jei iš pradžių turėjome opoziciską patirties ir naivumo porą, tai dabar ji suvokiama kaip išaugusi iki aukos ir budelio priešpriešos, o atsitiktinė absurdo situacija suponuoja permanentinio absurdo vaizdą.

Kompozitorius savo pasirinkta intonacine maniera tarsi paryškina E. Ionesco dramos siužeto pagrinde slypintį kartinį atsitiktinumo elementą – juk Mokinė galėjo kreiptis į kitą Mokytoją, veiksmas tragiška linkme irgi pakrypsta tarsi atsitiktinai. Klausytojai irgi tarsi atsitiktinai čia susirinko ir tikėtina, kad džiaujančią komandą primenantį atlikėjų grupę scenoje kitą kartą pateiks visai kitą istorijos variantą.

Įdomu, kad orkestro partija nėra aleatoriška. Orkestro vaidmuo pakankamai norminis, kaip ir tradicinėje operoje. Yra tiksli partitūra ir viskas sugrojama. Orkestras šiaip jau gana tradicinis, jame yra taškų ir akcentų, kurie padeda solistams ar yra tam tikri orientyrai. Nuo šios operinėje muzikoje įsitvirtinusios praktikos nelabai gali pabėgti. Orkestro vidinis muzikos gyvenimas visiškai savarankiškas. Jis nepasiduoda solistų hipertrofavimui, tarsi akmuo yra šaltas ir pastovus, nes jei būtų kitoks, būtų ryški disproporcija į vieną pusę, o dabar yra atsvara. Dabar yra labai rimtas orkestras ir tai, ką jis griežia, lyg pasakoja – labai rimtą istoriją, tragediją, su visomis blogomis nuojautomis ir bloga pabaiga. Solistų partijose pabrėžiamas manieringas mandagumas, kuris būsimą atomazgą daro sunkiai numatomą, o santykiuose tarp solistų ir orkestro atsiranda dar trečias santykis.

Orkestras gali būti traktuojamas kaip ironiškas vien dėl to, kad yra perdėm rimtas. Nors skamba nemažai

įrašų, keli muzikantai sukuria tikrą operos laukimo atmosferą. Rimta įžanga su menamais leitmotyvais. Tokiai operai uvertiūros lyg ir nereikėtų, o čia ja tarsi išreiškiama dalis sarkazmo pačiam žanrui.

Dar vienas operos sluoksnius, kurį kompozitorius apibūdina kaip ketvirtąjį operos veikėją, – tai džiaz baterija. Jai pavesta komentuoti, iliustruoti pagrindinių veikėjų žodžius ir situacijas. Kaip partitūros įžangoje rašo V. Bartulis, šis veikėjas „turi paryškinti atmosferą, o dažnai ir atvirksčiai – įnešti sumaišties, nelogiškų skambesiu, netikėtų akcentų“<sup>47</sup>. Ši džiaz baterija, atlikimo metu būnanti scenoje, yra pakankamai autonomiška, jai negalioja orkestro tempas, ritmas, o kartais ir dinamika (išskyrus „Tempo di valse“). Taigi tai yra dar vienas ryškus aleatorikos komponentas, palankus prisiderinti prie scenos vyksmo.

Šio konkretaus V. Bartulio veikalo kūrybos metodu iš dalies galima pritaikyti A. Schönbergo įžvalgą, pasak kurios, „... sudaromas nerimasties, sutrikusios pusiausvyros būvis, kuris stiprėja didesnę kūrinio dalį ir kurį dar labiau sustiprina panašios ritmo funkcijos. Metodas, kuriuo atstatoma pusiausvyra, man regis, ir yra tikroji kūrinio idėja“<sup>48</sup>. Reprizinė V. Bartulio „Pamokos“ forma, kuri lyg ir grąžina į išėjties tašką, pagal medžiagos pobūdį lyg ir turėtų sukelti katarsiškos harmonijos pojūtį, tačiau tik ką išgyventa psichologinė įtampa, žinojimas, kuo pasibaigs vėl prasidedanti, atrodytų, idiliška scena – naujas įvykių ratas, palieka klausytojui dvilypį jausmą. Įtampa lyg ir išspręsta, tačiau ji dar labai apčiuopiamai tvyro klausytojo sąmonėje.

Paklaustas, kaip keistųsi operos atlikimas pasikeitus kultūriniam fonui, V. Bartulis tos kaitos nelabai mato. Autoriaus požiūriu, joje užfiksuotas tas neapibrėžtas laiko tarpsnis (Lietuvos lūžio istorija), kuris turi savo prasmę, ir „reikėtų sugrįžt ir suprast, dėl ko taip buvo ir kodėl taip vyko“<sup>49</sup>. O pagrindines veikalo atsiradimo paskatas žaismingai įvardija taip: „Buvo paskelbtas konkursas operai sukurti ir būtinai viena-veiksmei su baisiai kilniu devizu – atgaivinti operos kultūrą. Tai kodėl nepabandyti atgaivint?“<sup>50</sup>

Kitą kartą V. Bartulis yra prasitaręs apie tai, kad „Pamokos“ laikas – 1993-iejį – buvo gana keistas. Visų pirma pats pastatymo faktas buvo per daug nerealus, todėl pilnas visokios ‘neatsakomybės’ ir visų iš to einančių pasekmių. „Tikrai netikėjau, kad įmanoma šitą ‘muzikinį’ tekstą išmokti. O kai tai tapo realu (tai yra pasimatė kažkoks „horizontas“), atsirado visokie polinkiai kompromisams (aišku, ne visada maloniems, tokiems kaip mano atsiradimas scenoje), tariamam dirigavimui, o iš tikrųjų sufleravimui. Bet visa tai buvo žaismingai įprasminta, ‘išspręsta sceniškai’ ir t. t., todėl buvo be galo smagu visa tai daryti...“

Ir kiekvieną kartą viskas vykdavo kitaip, nes kiekvieną kartą kažkas kitaip užmiršdavo ar ką nors ne iš blogos valios ‘pridėdavo’, sukeisdavo vietomis ar šiaip ‘pagražindavo’... Būdavo labai juokinga (mums patiems), o kartu ir baisu, kad ‘ši kartą dar nesugriuvo, bet jei taip tęsis ir toliau – tai bus tikrai blogai’, bet kitą kartą vėl kas nors ‘atsitikdavo’<sup>51</sup>. Renata Dubinskaitė, kalbėdama apie dažniausius Lietuvos menininkų vaidmenis, taip apibrėžia menininko-aktoriaus strategiją: „Aktorius kriuoją, demonstruoja visa ko teatriškumą ir dirbtinumą, kopijuodamas ir perkurdamas, žaisdamas skirtingais tapatumais ir paneigdamas jų substancionalumą“<sup>52</sup>. Tačiau iš esmės V. Bartulis čia daugiausia pasireiškia kaip menininkas-„komunikuotojas“.

Aleatorika žavi tuo, kad kiekvieną kartą kūrinys prieš klausytoją tarsi įgauna naują rūbą, kartu mobilizuoja atlikėjus gyvam kūrybos aktui, kuris gali iš dalies kisti ir tų pačių klausytojų reakcijos inspiruotas. Pagaliau opera klausoma ne vieną kartą. Čia negalima kartą išmoktą meninį tekstą mechaniškai kartoti. Tai ypač svarbu, kai veikalas turi ironijos, žaismės, kai jis nėra sustingdytas savo tobulo rimtumo.

Kvočiamas apie tai, kuo paremtas toks linksmas žvilgsnis, ar tokia jo savybė yra įgimta, kompozitorius teigia, kad jam juoktis ar šaipytis iš įvairių, netgi labai rimtų situacijų labai smagu, ir tai „Visą situaciją ‘praplečia’, ji tampa ne tokia ‘globaliai’ reikšminga (nes smarkiai reikšmingų dalykų gyvenime yra labai nedaug, tik keletas). Tai vyksta ne tik „Pamokoje“. O įgimta tokia ‘savybė’ negalėtų būti, ji, manau, įgyjama laikui ir gyvenimui bėgant (pro šalį?)... O improvizacija, vidinė, vyksta visą laiką, tik kartais, kai nerandi būdų jos fiksuoti, pasiūlai šį žaidimą aplinkiniams... Aišku, išnyksta fiksacija, dingsta „išlikimo“ galimybė, tačiau, kadangi beveik viskas ‘pažymėta’ laikinumo žyme, viskas lyg atsistoja į savo vietas... Kuo mažiau sureikšminimų, tuo geriau...“<sup>53</sup>, – sako kompozitorius.

Nors, viena vertus, aleatorika tarsi grąžina į tuos laikus, kai apskritai nebuvo jokios fiksacijos, kita vertus, mūsų amžius, turėdamas garso ir vaizdo įrašų galimybę, yra tarsi pasirengęs atlikti antrinę fiksaciją, kuri ypač palengvina kitų tradicijų ir mokyklų atlikėjams susipažinti su panašaus pobūdžio kūriniais. V. Bartulio „Pamoka“ taip pat turi vaizdo įrašą, kuriame užfiksuoti puikūs Kauno dramos teatro atlikėjai Valentinas Masalskis (Mokytojas), Audronė Paškonytė (Mokinė), Robertas Vaidotas (Tarnaitė), muzikantai R. Stonkus ir S. Astrauskas bei pats V. Bartulis.

Pagal Rimanto Janeliausko klasifikaciją, pateiktą komponavimo problemoms skirtoje 2005 m. konferencijoje, V. Bartulis priklausytų autoriams, kurie

kurdami vadovaujasi daugiausia „įgijimo“ būdu. Jį tyrinėtojas apibūdina taip: „„Įgijimo“ archetipo inicijuotam kūrybos procesui galbūt labiausiai būdinga mimetinė, arba supanašėjimo, nuostata. Kompozitoriams būdingas kūrybinių idėjų bei įkvėpimo sėmimasis iš įvairių „ne Aš“ objektų. Ankstyviausia forma ši veikla pasireiškėdavo paprasčiausiu muzikinės tradicijos perėmimu (Merriam)“<sup>54</sup>. V. Bartulis stiprus tradicijos perėmimu ne grynu jos pavidalu, bet neįtikėtinais mikstais. Dar vienas skirtumas yra tas, kad šios dienos kompozitoriai tą tradiciją gali labai plačiai traktuoti. Globalizacijos laikais jau kartais tampa sunku susigaudyti, iš kokių kultūrinių mikstų yra išauštas konkretaus kūrinio muzikinis audinys, juo labiau, kokių idėjų jis yra inspiruotas. Aleatorikos buvimas tą globalumo dimensiją dar praplečia potencialia atlikimo stilių, mokyklų įvairove.

Gary Tomlinsonas savo garsiajame straipsnyje „Kultūrinis dialogas ir džiazas: baltasis istorikas įreikšmina“ perspėja dėl dažnai kritikų peršamo požiūrio, jog „reikšmė (taigi ir vertė, atsirandanti tik sykiu su reikšme) kažkoku būdu glūdi pačiose natose. Už to slypi absurdiška prielaida, neva pati muzika, nepriklausomai nuo žmonių aplink ją kuriamų kultūrinių terpių, įstengia reikšti“<sup>55</sup>. Šiai nuomonei yra artimas ir Edmundo Husserlio perspėjimas, kad suvokimas turi savo horizontus, kurie siūlo kitas suvokimo galimybes, tokias, kokias įmanoma turėti nukreipus suvokimo procesą kita kryptimi, t. y. nukreipus žvilgsnį ne vienu, o kitu kampu, žengiant pirmyn ar į šoną, ir t. t.<sup>56</sup> Kadangi suvokėjų yra ne vienas, tai ir potenciali reikšmių aibė yra begalinė.

Taigi grįžtant prie apibrėžtų straipsnio ribų – tarp aleatorikos ir autorinės interpretacijos – apie V. Bartulio operą „Pamoka“ galima pasakyti, kad premjerinis jos variantas (turint minty ir keletą vėliau įvykusių spektaklių) neabejotinai buvo pažymėtas ryškiu autorinės interpretacijos ženklu. Jis išliko ir įrašė. Tačiau rengiant operą savarankiškai, ypač jeigu nebūtų galimybės juo naudotis ar konsultuotis su autoriumi, aleatorikos dalis labai padidėtų. Ji didėtų ir tolstant istorinei epochai, kai neišvengiamai būtų aktualizuojamos kitos jos savybės. Čia dainininkams (aktoriams) labai plačios galimybės individualizuoti intonacinę kalbą, išlaisvinti metroritminį pulsą, provokuoti ir reaguoti į vienas kito pateiktus naujus impulsus.

Kategorijos „modernusis jautrumas“ esmė: ar pripažindami naujovišką kūrinio kalbą mes atpažįstame savo gyvenimo realijas ir galime į jas reaguoti. Kompozitoriaus darbas svarbus ir kaip savitas bandymas interpretuoti vieną iš XX a. dramaturgijos iššūkių. Kaip ir kiekvienas meninis aktas, „Pamoka“ skatina peržengti nepasitikėjimą ir atsiverti naujai patirčiai.

Kaip teigia garsus vokiečių literatūros tyrinėtojas Wolfgangas Iseris, „Užuot buvęs savo galimybių pilnatve, žmogus gali išeiti iš to, kas jis yra, nes užleisdamas, prarasdamas arba pražaisdamas tai, kas jis atrodo esąs, žmogus atsiveria kitoms galimybėms“<sup>57</sup>.

Aiškinantis, kodėl būtent toks V. Bartulio kūrinys atsirado tokiu laiku, galima prisiminti to meto Lietuvos, tik ką atgavusios nepriklausomybę, politinės ir kultūrinės padėties neapibrėžtumą, naujų elgesio normų visuomenėje formavimąsi, kultūrinį ir žmogišką nevisavertiškumą, netikrumą. Permainų laikas buvo ryškus ir dvasiniame gyvenime. Operoje „Pamoka“ galima įžiūrėti ir tam tikro laikotarpio dvasinio pasimetimo, ir naujų atramų paieškos atspindį. Tuomet paaiškėja, kodėl tam postūmį davė būtent E. Ionesco dramaturgija.

Opera tiesiogiai su istorija tarsi ir niekuo nesisieja, tačiau jei prisiminsime mūsų valstybės gautas „pamokas“ iš įvairių sąjungų, unijų, kultūros ir religijos perteikimo atvejų, pamatysime, kad aliuzijų gali kilti ne viena. Pati kultūrinė situacija nepriklausomybės laikotarpiu buvo nevienareikšmė. Daugelis „išmoktų“ gyvenimo pamokų tapo visiškai nebepanaudojamos.

Kompozitorius yra prasitaręs, kad ir iš tyrinėtojų laukia ne akademinio požiūrio į jo muziką, ko, be abejo, tikisi ir iš savo muzikos suvokėjų. Ar „Pamoka“ yra iššūkis standartui Lietuvos mastu? Tikrai taip. Ja buvo sužavėti ir lenkų kolegos, planavę parodyti „Varšuvos rudens“ festivalyje. Tai, kad muzikologai visgi sugeba pažvelgti neakademiškai ir įvertinti kompozitoriaus fantaziją, liudija tas faktas, jog lietuvių muzikologai tarp geriausių pastarojo penkiasdešimtmečio kūrinių „Pamokai“ paskyrė aštuntąją vietą. Vos parašyta opera pelnė Vytauto Marijošiaus premiją (1993), o vėliau ji tapo svarbiu argumentu pristatant ir paskiriant kompozitoriui Lietuvos Nacionalinę premiją (1998). Pats sunkiausias klausimas – kaip atrodo ši viena paskutinių XX a. lietuvių operų ryškiausių pasaulio kūrinių fone. Kadangi jos intonacinė medžiaga itin stipriai susijusi su pačios lietuvių kalbos specifika, tai „išversti“ ją į kitas kalbas reikštų ir gerokai keisti intonacinį žodyną, jau nekalbant apie kitų teatrinių mokyklų įtaką.

Kadangi menas, siekdamas sukurti baigtinumą, kuris kartu aprėptų ir begalybę, anot Gilles'o Deleuze'o, išskleidžia tokį kompozicijos planą, kuris per estetinių figūrų veiksmus kuria monumentus ir komponuoja pojūčius<sup>58</sup>, net ir aleatorika grįstas veikalas tuo savo konkrečiu pavidalu yra baigtinis dydis, kreipiantis mus autoriaus norima linkme.

## Nuorodos

- <sup>1</sup> U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- <sup>2</sup> P. Hacks, *Oper*, Mn, 1980.
- <sup>3</sup> E. Fischer, *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jh.*, Wbdn, 1982.
- <sup>4</sup> H. S. Lindenberger, *Opera. The Extravagant Art*, Ithaca, N.Y., 1984.
- <sup>5</sup> *Советский музыкальный театр: проблемы жанров*, ред.-сост. М. Е. Тараканов, Москва, 1982.
- <sup>6</sup> E. Tarasti, On the Modalities of Opera, *Semiotica*, 1987, vol. 66, p. 155–168.
- <sup>7</sup> R. Donington, *Opera and its Symbols. The Unity of Words, Music and Staging*, New Haven, L., 1990.
- <sup>8</sup> J. Chominski, K. Wilkowska-Chominska, *Opera i dramata*, PWM, 1976, s. 374–379.
- <sup>9</sup> Tikiu įkvėpimu, Su kompozitoriumi Broniumi Kutavičiumi kalbasi muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė, *Pergalė*, 1987, Nr. 12, p. 145.
- <sup>10</sup> Vidinė garsų laisvė, V. Bartulio ir R. Gaidamavičiūtės pokalbis, *Kultūros barai*, 1986, Nr. 11, p. 21.
- <sup>11</sup> L. Paulauskis, Keli žodžiai apie kompozitoriaus Vidmanto Bartulio kūrybą, *Šiaurės Atėnai*, 1999 vasario 13, Nr. 6.
- <sup>12</sup> Cit. iš: L. Jonušas, Banalybės trauka ir jos įveikimas, *Metai*, 2005 gruodis, p. 95.
- <sup>13</sup> Iš autorės pokalbio su kompozitoriumi 2005 m. gegužę.
- <sup>14</sup> E. Ulienė, Vytauto Marijošiaus premija – Vidmantui Bartuliui, *Muzikos barai*, 1996, Nr. 2, p. 18.
- <sup>15</sup> B. Leščinska, Konvencijų žaismas Krzysztofo Pendereckio operoje buffa „Karalius Ūbas“ ir Vidmanto Bartulio operoje „Pamoka“, *Kultūros barai*, 1998, Nr. 2, p. 54.
- <sup>16</sup> Iš autorės pokalbio su kompozitoriumi 2005 m. gegužę.
- <sup>17</sup> R. Marcinkevičiūtė, Kad garsas neįkristų į kurčių ausis, *Kultūros barai*, 1996, Nr. 6, p. 28–29.
- <sup>18</sup> R. Mažeikienė, Postdraminio teatro linkme, *Lietuvos scena*, 2006, Nr. 2, p. 57.
- <sup>19</sup> W. Iser, *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas*, V.: Aidai, 2002, p. 8.
- <sup>20</sup> J. Staniškytė, *Modernus teatras*, Kaunas, VDU Menų institutas, 2006, p. 8–9.
- <sup>21</sup> U. Eco, *Atviras kūrinys*, V.: Tyto alba, 2004, p. 262.
- <sup>22</sup> R. Goštautienė, Autorinės strategijos ir naujas muzikos mainų režimas, *Pažymėtos teritorijos*, V.: Tyto alba, 2005, p. 171.
- <sup>23</sup> B. Marranca, The century Turning International Events, *Performing Arts Journal*, 1990, No. 2, vol. XII, p. 66–74.
- <sup>24</sup> M. Šidlauskas, Įdomumo dėlei, *Metai*, 2005 rugpjūtis–rugsėjis, p. 115.
- <sup>25</sup> V. Bartulis, „Gaidos“ festivalio bukletas, V., 1996, p. 51.
- <sup>26</sup> G. Baužytė, Absurdo drama. XX a. Vakarų literatūra, 1945–1985 m., II d., VU, 1995, p. 212.
- <sup>27</sup> Ten pat.
- <sup>28</sup> Ten pat.
- <sup>29</sup> Vidinė garsų laisvė (R. Gaidamavičiūtės ir V. Bartulio pokalbis), R. Gaidamavičiūtė. *Kūrybinių stilių pėdsakai. Pokalbiai su muzikais*, LMTA, 2005, p. 225–226.
- <sup>30</sup> Iš pokalbio su kompozitoriumi 2005 m. birželį.
- <sup>31</sup> E. M. Cioran, Prisipažinimai ir anatemos, *Metai*, 2005 liepa, p. 129.
- <sup>32</sup> V. Savičiūnaitė, Paskutiniai tapybos riterio eskizai, sukurti Gruzijos danguje, *Lietuvos rytas, Mūsų malūnas*, 2005 rugsėjo 20 d.
- <sup>33</sup> Kompozitorius Vidmantas Bartulis visur atsiranda ir dings-ta laiku (R. Gaidamavičiūtės pokalbis su V. Bartuliu), R. Gaidamavičiūtė. *Kūrybinių stilių pėdsakai. Pokalbiai su muzikais*, p. 231.
- <sup>34</sup> U. Eco, *A Theory of Semiotics*, p. 141.
- <sup>35</sup> Ю. М. Лотман, *Несколько мыслей о типологии культур*, Избранные статьи в трёх томах, Таллинн: Александра, 1992, т. 1, с. 34.
- <sup>36</sup> L. Paulauskis, Keli žodžiai apie kompozitoriaus Vidmanto Bartulio kūrybą, *Šiaurės Atėnai*, 1999 vasario 13, Nr. 6.
- <sup>37</sup> S. Macaitis, „Tinklai“ pagavo „Fantomą“ į švelnų muzikiniį glėbį, *Lietuvos rytas, Mūsų malūnas*, 2005 rugsėjo 6 d.
- <sup>38</sup> Iš pokalbio su kompozitoriumi 2006 m. sausį.
- <sup>39</sup> P. Griffiths, The Twentieth Century: 1945 to the present Day, *The Oxford Illustrated History of Opera*, New York: Oxford University Press, 1994, p. 336.
- <sup>40</sup> B. Leščinska, Konvencijų žaismas Krzysztofo Pendereckio operoje buffa „Karalius Ūbas“ ir Vidmanto Bartulio operoje „Pamoka“, p. 53.
- <sup>41</sup> Ten pat.
- <sup>42</sup> A. Martinkus, Blogis ir realybė, *Šiaurės Atėnai*, 2004 gegužės 8 d.
- <sup>43</sup> Z. Bauman, From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity, *Cultural Identity*, Stuart Hall ir Paul du Gay (sud.), London, New Delhi: SAGE Publications, 1996, p. 18.
- <sup>44</sup> H. Pousseur, La nuova sensibilità musicale, *Incontri Musicali*, Nr. 2, 1958, p. 25.
- <sup>45</sup> A. Lapinskas, „Pamoka“ – absurdo teatre, *Respublika*, 1996, balandžio 12, p. 17.
- <sup>46</sup> U. Eco, Atviras kūrinys, p. 134.
- <sup>47</sup> V. Bartulis, „Pamoka“, partitūra, 1993, p. 2.
- <sup>48</sup> A. Schoenberg, New Music, Outmoded Music, Style and Idea (1946), *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. by Leonard Stein, Berkeley: University of California Press, 1989, s. 123.
- <sup>49</sup> Iš autorės pokalbio su kompozitoriumi 2005 m. gegužę.
- <sup>50</sup> Iš autorės pokalbio su kompozitoriumi 2005 m. gegužę.
- <sup>51</sup> Kompozitoriaus laiškas autorei 2005 m. rugsėjo 21 d.
- <sup>52</sup> R. Dubinskaitė, Nuo narcizo iki komunikatojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutinio dešimtmečio video-darbuose ir šiuolaikinėje fotografijoje, *Pažymėtos teritorijos*, V.: Tyto alba, 2005, p. 92.
- <sup>53</sup> Kompozitoriaus laiškas autorei 2005 m. rugsėjo 23 d.
- <sup>54</sup> R. Janeliauskas, Kompozitoriaus veiklos tipai, *Muzikos komponavimo principai: kūrybos procesas*, 5-oji tarptautinė muzikos teorijos konferencija, V., LMTA, 2006, p. 136.
- <sup>55</sup> G. Tomlinsonas, Kultūrinis dialogas ir džiazas: baltasis istorikas įreikšmina, *Muzika kaip kultūrinis tekstas*, sud. R. Goštautienė, V.: Apostrofa, 2006.
- <sup>56</sup> E. Husserl, *Meditazioni Cartesiane*, Milano: Bompiani, 1960, p. 91.
- <sup>57</sup> W. Iser, *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas*, V.: Aidai, 2002, p. 277.
- <sup>58</sup> G. Deleuze, F. Guottari, *What is Philosophy?*, New York: Columbia University Press, 1994, p. 197.

## Summary

Among the most important operas of Lithuanian composers at the end of the 20th century that changed the concept of the opera itself, *Lesson* (1993) by Vidmantas Bartulis is definitely worth mentioning. Generally speaking, Bartulis is an author of non typical solutions who values an unrepeating fantasy of the moment. Alongside with Bartulis, among the most important works in the opera genre of Lithuania in the late 20th century, mention must be made of the *The Lamb of God* (1981–1982) by Feliksas Bajoras which consolidated the idea of polylogue and related, in a manner different from that of *Thrush – the Green Bird* (1981) by Bronius Kutavičius, the contemporary language, ethno signs and deep authenticity as well as the archetypal expression of Lithuanian thought. Another opera by Bronius Kutavičius – *Bear* (2000) – in a postmodernistic view presenting us with a myth of barbaric ancestors, to a certain extent synthesizes the major part of Kutavičius' early works through the language of music, and, in terms of its drastic plot, is closer to *Lesson*.

Meanwhile, Bartulis tried to break through in a different way, having resolutely revised both the language itself and the manner of presenting opera. Since Arnold Schönberg, the whole vocal manner of the 20th century was influenced by sprechgesang; even though nearly a century has passed, when dealing with the interpretation of contemporary poetic text in Lithuanian music one cannot usually find an adequate vocal expression for the time and the language of music. That unnaturalness has a depressing effect on both performers and listeners. And being very sensitive towards falseness, Bartulis could not miss it.

In the very production of the opera, Bartulis performs two roles simultaneously; on one hand he is extremely directly connected to every phrase, tempo and manner of the performance, as if he were a “prompter” in a drama theatre. Being a conductor-character, on the other hand, he keeps a certain ironic distance towards what he is doing; he creates a comical situation and is somewhat detached from everything that is going on around (as if interpreting someone else's music); he observes, makes himself important like a self-confident ‘pompous’ conductor whose very participation in the production is much more valuable than the work itself, artists or listeners, etc. Interestingly, his prototype was the Polish composer and conductor Krzysztof Penderecki.

When the author participates in the performance of his work, the result is influenced by his attitude towards his work and his role as a performer: to what

extent a person makes himself important – whether he shrinks into himself or tries to communicate with the listener, whether he presents himself at the same level as the author, the performer, or deludes the listeners wishing to catch them into traps prepared before.

Another thing worth mentioning while speaking about *Lesson* is an element of grotesque. Grotesque in music is not as distinct as, I suppose, in art or literature but in Bartulis' opera one can discern its distinct presence. Many analysts point out that for contemporary culture in general and for postmodernists specifically it is usually important not what is said or done but how much and how it is done. Aleatory technique in Lithuanian music has the tradition of several decades. In *Lesson* aleatory technique can be described in many ways: on the one hand the ‘rope technique’ allows the characters to be rather free, on the other hand, the orchestra and the text make up a strict frame.

Aleatory technique was partly limited by the composer's participation in the process of the performance. He limited the accidental moment in the vocal parts as much as he could while working with singing actors. But had they prepared the parts themselves, the accidental moment would undoubtedly have increased. It is interesting to note that the orchestral part is not aleatoric. The role of the orchestra is rather similar to that in a traditional opera. There is a precise score and all notes can be played. The orchestra is rather traditional, with points and accents that offer help to the soloists or serve as some kind of orientation points. The orchestral life is absolutely independent and does not give into the soloists' hypertrophy. It is like a stone, cold and constant; if not, there would be a distinct disproportion towards the other side. Now there is a very serious orchestra and the music it plays tells a very serious story, a tragedy with all bad premonitions and a bad end. In the soloists' parts, manneristic distinct politeness is accentuated. Moreover, the relationship between the soloists and the orchestra forms a third relationship.

The charm of the aleatory technique lies in the fact that every time the work puts on new clothes as it were in front of the listener and mobilizes the performers for a live creative act. One cannot mechanically repeat a once-learned artistic text. It is especially important when the work includes irony, playfulness and when it is not stagnant in its perfect seriousness. If we roughly single out three main levels (actually, different variants are possible), these would be:

1. an imaginary ideal – when the composer's text is performed exactly the way it has been devised;
2. a moderately read artistic text leaving out the meaning;
3. the very text has not been read.

In the case of Bartulis' *Lesson*, all three variants are possible since to master the 'rope technique' one needs a special wit, understanding of style, a great amount of experience on the stage.

We can partly apply to Bartulis' creative method the insight of Arnold Schönberg, according to which "a state of restlessness and unstable balance is made up, which increases during the major part of the work and which is more strengthened by the similar rhythm function. Method, with which help balance is gained, is, in my opinion, the real idea of the work". The repetitive form of *Lesson* which seems to return to its initial point should cause a feeling of catharsic harmony based on the nature of the material, but the psychological tension suffered not long ago upon discovering how the repetitively beginning scene, which seems to be idyllic, will end – a new round of events – leaves the listeners with a twofold feeling. A feeling of tension which seems to ease but the shadow of the former tension is more tangibly lingering about the consciousness of the listener.

Thus, returning to the boundaries described in the article between the aleatory technique and the author's interpretation we could say that the premiere variant of Vidmantas Bartulis' opera *Lesson* (in comparison with its successive performances) was undoubtedly marked by a distinct sign of the author's interpretation. The recording has also preserved these characteristics. But while preparing the opera independently, especially if it were impossible to use the recording or to consult the author, the part of aleatory technique would increase. In this case, there are possibilities for the singers (actors) to widely individualize speech intonation, free metrorhythmic pulse, provoke and react to each other's new impulses.

While elucidating why such a work of Bartulis appeared at this time, one should bear in mind the political and cultural indetermination of the the Lithuania and the formation of a new etiquette in the country that had recently restored its independence. The time of changes was also distinct in spiritual life.

138

picc.

Fl.

Vib.

Piauv.

T.

B.

Aukli.

(reikia)

(tampa už rankovės)

...mu geranard bylas ket a-rit-me-tika- ji vi-sai ne-nei-ka- lin-fa fi-

pūso ma-kyto-jau

Ištrauka iš Vidmanto Bartulio operos „Pamoka“