

Inga JANKAUSKIENĖ

Konvencinės ir egzistencinės semiotikos taikymas operos analizėje

Conventional and Existential Semiotics in the Analysis of Opera

Anotacija

Straipsnyje kalbama apie muzikos semiotiko Eero Tarasti mokslinių leidinių „Mitas ir muzika“ („Myth and Music“), „Muzikos semiotikos teorija“ („A Theory of Musical Semiotics“), „Egzistencinė semiotika“ („Existential Semiotics“), „Klasikinės muzikos semiotika“ („Semiotics of Classical Music“) problematiką, apie jo veikalų pritaikymą analizuojant meno tekstus ir muzikos kūrinius. Tam tikri Tarasti darbų epizodai taikomi charakteringiems naratyviniams lietuvių autorių – Jono Tamulionio, Jurgio Gaižausko ir Zitos Bružaitės – operų bruožams atskleisti. Kūriniai analizuojami skirtingais, atskiriems veikalams struktūriškai ir žanro požiūriu artimesniais (struktūralistiniu ir egzistencinės semiotikos) aspektais. Atkreipiamas dėmesys į skirtingą operų formavimą ir traktuotę, konkrečiai naratyvumą kaip procesą ir sistemą vaizduojamojo ir psichologizuoto pobūdžio operose.

Reikšminiai žodžiai: operos, muzikos semiotika, sintagmatika, naratyvumas, egzistencinė semiotika.

Abstract

The article is about the topics of academic works by music semiotic Eero Tarasti *Myth and Music*, *A Theory of Musical Semiotics*, *Existential Semiotics*, *Semiotics of Classical Music*, where issues are raised about the application of his works while analyzing art texts and music works. Separate episodes of Tarasti's works are applied for revealing characteristic narrative features of operas by Lithuanian composers – Jonas Tamulionis, Jurgis Gaižauskas and Zita Bružaitė. The works are analyzed from different aspects (structural and existential semiotics of music) closer structurally and with genre to separate works. Attention is given to different opera formation and approach, specifically, narrativity as a process and as a system in the operas of descriptive and psychologized nature.

Keywords: operas, semiotics of music, syntagmatics, narrativity, existential semiotics.

Ivadas

Straipsnio objektas – muzikologo, semiotiko ir filosofo Eero Tarasti muzikos kūrinių analizei pritaikyti struktūralizmo, konvencinės muzikos semiotikos ir egzistencinės semiotikos darbai, kurie taikomi lietuvių autorių „pasakiniams“ kūriniams – Jono Tamulionio operai „Bruknelė“, Jurgio Gaižausko operai „Buratinas“ ir Zitos Bružaitės operėlei-parodijai „Grybų karas“ – analizuoti¹. Šie kūriniai pasirinkti neatsitiktinai, tai ryškiausi skirtingo operos žanro traktuotės pavyzdžiai (čia nekalbama apie žanrinę lietuvių autorių, kuriančių operai, įvairovę). „Bruknelė“ atstovauja vaizduojamajam operos teatrui. Tai analogiška struktūra, kurią kino tyrėjas Davidas Bordwellas yra apibūdinęs kaip vaizduojamąjį naratyvumą (Bordwell, 1985, p. xi). Pastarąjį jis prilygino rusų struktūralisto Vladimiro Proppo tirtai pasakai su jai būdingais bruožais – visumos formavimu iš atskirų sudedamųjų darinių, vadinamų funkcijomis, veikėjū, erdvės, laiko traktuote ir pan. (Propp, 1969). „Buratinas“ ir „Grybų karas“ yra kitas lietuvių muzikoje nusistovėjusios psichologizuotos operos pavyzdys (Bordwello nuomone, tai tokie kūriniai, kuriuose ryški procesualioji, pasakojimo akto raiška). Tokia kompozicijų traktuotės įvairovė atveria

keliuos įvairiems Tarasti keliamų teorinių darbų aspektams, tokiems kaip muzikos semiotika, naratyvumas, signifikacija ir pan., atskleisti. Tam tikriems teoriniams šių operų aspektams išryškinti pasitelkiami pasirinktinai skirtingi šio mokslininko veikalų motyvai.

Naudojamas lyginamasis komparatyvinis ir analitinis metodai, leidžiantys kiek neįprastu rakursu pasižiūrėti į minėtus kūrinius.

Patraukia Tarasti darbų, kuriuose susipina muzikos ir kitos humanitarinės temos, pavyzdžių gausa. Jo ankstyvuosiuose konvencinės semiotikos veikaluose „Mitas ir muzika“ ir „Muzikos semiotikos teorija“ lyginamoji ir struktūrinė teorijos taikomos analizuojant muzikos kūrinius. Tarasti naujadaras *egzistencinė semiotika* yra egzistencinės filosofijos ir semiotikos (muzikos semiotikos) darinys, kurio transcendentinės būties kontekste analizuojama meninių ženklų raiška. Išskirtiniai yra semiotiko darbai, apimantys kūrybinio Mikalojaus Konstantino Čiurlionio palikimo traktuotę.

Straipsnyje gilinamasi į operos žanro kompozicijas, atskleidžiamos būdingos jų savybės ir perteikiama, kaip gyvai kompozicijose funkcionuoja konvencinė ir egzistencinė semiotika.

1. Eero Tarasti tyrimų laukas

Šio darbo temą padiktavo Tarasti veikalai, kurie pasitelkiami analizuojant muzikos kūrinius. Mokslininko tyrimai padeda atskleisti įvairaus žanro muzikos kompozicijų aspektus: struktūrą, kūrinių plėtotės galimybes, kryptingumą, struktūrinę ir transcendentinę ženklų įvairovę.

XX a. aštuntame dešimtmetyje pasirodžiusiame darbe „Mitas ir muzika“ (1978)² mokslininkas gilinasi į struktūralizmą ir jo pritaikymą analizuojant muzikos kūrinius. Su struktūralizmu muzikoje paprastai siejame semiotiko Tarasti ir kitų dviejų mokslininkų Vladimiro Proppo ir Algirdo Juliaus Greimo veikalus, jų darbus Tarasti naudoja savo semiotiniuose tyrimuose. Čia pasitelkiamas atitinkamas suomių mokslininko tyrimo metodas muzikos kūriniams analizuoti, kurio esmę sudaro struktūrinis muzikos darinių (pagal Tarasti) ir pasakos darinių (pagal Proppą) palyginimas. Ši metodika yra ir gali būti plačiai taikoma muzikos kūriniams, kuriuose iškyla muzikos ir poetinio teksto derinimo kompozicijoje klausimai, tyrinėti.

Veikale „Muzikos semiotikos teorija“ (1994)³ Tarasti išplėtė savo tyrimų lauką naratyvinės muzikos semiotikos kryptimi⁴. Teorinį kūrinių pagrindą sudaro muzikos semiotikos, muzikinio diskurso, naratyvumo, modalumų, tiesos muzikoje sąvokų pagrindimas. Esminė šio darbo, vadinamosios konvencinės semiotikos, savybė – muzikai pritaikyta Greimo semiotikos teorija su jai būdingomis modalumo, izotopijų, laiko, erdvės ir atlikėjų – aktorių kategorijos, semiotinio kvadrato ir kitos naratyvinės semiotikos temos⁵. Minima teorija yra paranki detaliam analizuojant muzikos kūrinius – tokiu atveju gilinamasi į konkrečius muzikos teksto aspektus, skirtingus jo parametrus (garso aukštį, ilgį, agogiką ir t. t.). Muzikos kompozicijos pagal šį tyrimą analizuojamos semiotiškai, čia sutelkiant dėmesį į vadinamąją modalumų sistemą (su modalumą žyminčiais žodžiais: *būti, daryti, norėti, žinoti, galėti, privalėti*, kuriais nusakomas naratyvinio teksto kryptingumas). Šį mokslininko darbą dėl jo išsamumo galima laikyti pagrindiniu muzikos semiotikos vadovėliu, kuriuo paprastai naudojasi visi muzikos semiotikai.

Knygoje „Egzistencinė semiotika“ (2000)⁶ Tarasti pagrindė egzistencinės semiotikos terminą. Čia mokslininkas susiejo struktūrinės semiotikos, hermeneutikos, filosofinių refleksijų ir minėtus egzistencinės semiotikos klausimus, aptarė socialinius ir kultūros ženklų horizontus (Tarasti, 2000). Darbe jis aiškina gana skirtingus dalykus: etikos, poetikos, medijos proceso, augimo, simbolikos, peizažo muzikoje ir kt. Šias temas semiotikas naudoja kūrybiškai analizuodamas įvairiausias filosofinius – supratimo ir nesupratimo, nerimo, moralumo, autentiškumo, naratyvinės filmų muzikos analizės – aspektus. Šiame darbe Tarasti toliau plėtoja naratyvinę ir egzistencinę semiotiką, telkdamas dėmesį į analizuojamame tekste esančią jo

subjektų įvairovę (tai socialiai orientuoti, vadinamieji *Soi* ir psichologiškai traktuojami *Moi* subjektai). Pasirinktų semiotiškai tiriamų objektų gausa byloja apie universalų jų pobūdį – juos suabsoliutinę, Tarasti analizuoja ir gretina iš pirmo žvilgsnio minimam procesui „nepasiduodančius“ reiškinius. Mokslininkas čia į visumą susiejo teorinius savo plėtotos naratyvinės ir egzistencinės semiotikų lygmenis.

Tarasti knyga „Muzikos ženklai: gidas į muzikos semiotiką“ (2002) kalba apie tolimesnius mokslininko darbus⁷. Ji skiriama jaunesiems muzikos semiotikams ir yra tarsi vadovėlis, kuriame supažindinama su bendraisiais istoriniais šios srities akcentais ir naujovėmis. Pirmoje jos dalyje, paveiktas Tomo Sebeoko, Tarasti muziką tiria „biosemiotiškai“, ir toliau perspektyva mokslininkui leidžia analizuoti specifinius, vadinamuosius „kūniškus“ (*corporeal*), ženklus, t. y. gestus, kuriuos Tarasti aptaria rašydamas apie naratyvumą ir transcendenciją. Be to, šiame darbe jis apsistoja prie semiotinės balso ir žanro traktuotės klausimų, muzikos organizavimo praktikos, traktuojamos komunikacijos, signifikacijos ir egzistencinės semiotikos aspektais.

Kokybiškai (19 skyrių) ir kiekybiškai (493 puslapių) dideliame darbe „Klasikinės muzikos semiotika“ (2012)⁸ Tarasti išplečia tyrimų lauką atradamas tam naujų horizontų ir drauge, dar kartą skaitydamas senuosius savo veikalus, juos naujai papildo. Pasak mokslininko, jis atsispiria nuo trijų savo monografijų ir juda į naujas studijų, metodo ir teorijos erdves, nepaneigdamas ryšio su prancūzų semiotikais, pradedant Claude Lévi-Straussu ir baigiant Greimu (Tarasti, 2012, p. xi). Šioje knygoje Tarasti išskiria keletą temų, susietų su skirtingais šių temų objektais. Paminėtini klasikinės, romantinės ir iš dalies XX a. pradžioje sukurti Mozarto, Beethoveno, Schumanno, Brahmsio, Wagnerio, Čiurlionio, Sibeliaus ir slavų muzikos kūrėjų darbai.

Kitas svarbus šio darbo objektas yra įvairios teorinės muzikos semiotikos, muzikos filosofijos ir egzistencinės semiotikos klausimai, kurie keliami juos susiejant su minėta muzika. Pavyzdžiui, klasikų Mozarto ir Beethoveno muzikos kontekste iškyla avangardizmo, kūrybinio individualumo ir socialumo problemos, o romantinės muzikos atstovų Schumanno, Brahmsio, Wagnerio kūryboje Tarasti kelia muzikos signifikacijos, retorikos, sinestezijos ir kitus semiotikos klausimus. Šiais atvejais mokslininkas kalba apie atskirus muzikos istorijos epizodus, kuriais konkretizuoja klasikinio ir romantinio stiliaus operas.

1.1. Struktūralizmas gyvai

Svarbiausias šio veikalo motyvas yra nustatyti mito ir muzikos sąsajas antropologinės bazės kontekste. Tai, kaip mini pats mokslininkas, atveria naujas muzikologinio tyrimo, apimančio muzikos struktūrų, semiotikos, muzikos estetikos ir filosofijos problemas, perspektyvas (Tarasti, 1978, p. 11).

Analizuodamas muzikos kūrinius mokslininkas pasi-
telkė Proppo pasakos morfologijos ir Greimo semantikos
bei semiotikos teorijas⁹. Tarasti, buvęs Greimo studentas,
muzikos kompozicijų tyrimams taikė įvairius semiotikos
mokslo lygmenis ir taip išplėtė muzikos kūrinių analizės
galimybes.

Kalbėdami apie struktūralizmą, dažnai turime galvoje
sintagmatinę analizuojamo teksto struktūrą, kurią lyginame
su formulinės (*formulaic*) literatūros kanoniniais kūrinių,
tokiais kaip pasaka¹⁰. Tarp struktūrinio archajiškumo pra-
dininkų minimas Proppas, tyręs formulinėmis vadinamų
stebuklinių pasakų morfologiją. Esminiais šio žanro kūrinių
bruožais, apie kuriuos „Pasakos morfologijoje“ rašo Proppas
(Пропп, 1969), laikomi invariantiški jos elementai – pasakos
funkcijos (*functions*) ir charakteringų jos personažų tipas¹¹.

Šis universalus naratyvinės formos elementų-funkcijų
ir formulių derinys bei struktūrinė funkcijomis grindžiama
analizė tapo viena iš semiotiko Greimo semantikos ir nara-
tyvinės gramatikos semiotikoje sudedamųjų dalių. Be to, į
savo semiotinį modelį iš Proppo teorijos Greimas perkėlė
pasakų personažų tipus, juos panaudodamas naratyvinės
gramatikos modelyje, kuri sudaro 6 personažai-aktantai: su-
bjektas, objektas, siuntėjas, gavėjas, oponentas ir padėjėjas¹².

Tarasti nuopelnas tas, kad jis sujungė struktūralistinius
šių mokslininkų tyrimus ir juos pritaikė analizuodamas
muzikos kūrinius. Poetinio teksto darinius, kuriuos tyrė
Proppas ir Greimas, jis prilygino muzikos dariniams pagal
analogijos principą (Tarasti, 1978, p. 51).

Paminėtinos mito (taip pat ir pasakos) ir muzikos
diskursų (naratyvinis aspektas) sąsajos, kurių atspirties
taškas yra vadinamosios funkcijos, t. y. fiksuoti ir pastovūs
pasakos elementai. Proppo funkcijų seką Tarasti lygina su
kitomis muzikoje naudojamomis pasakojimo grandinėmis.
Analizuojant operos žanro kompozicijas, kurių librete yra
struktūriniai Proppo išskirti pasakos motyvai, funkcionuoja
į vieną visumą kūrinyje sueinantys mitinis ir muzikinis
diskursai. Mitą ir muzikos kūrinius muzikologas lygina
įvairiais aspektais: estetikos, mito rekonstrukcijos muzikos
kūriniuose, mito ir muzikos kūrinių diskurso, mitinių semų
ir stiliaus, mitinių parametrų muzikoje ir kt.

Operos, kurių librete išlaikomi liaudies pasakai būdingi
bruožai, gali būti analizuojamos šiam tyrimui taikant Prop-
po pasakos morfologijos ir muzikai ją pritaikiusio Tarasti
darbus¹³. Mokslininkas sudarė struktūrinį mito ir muzikos
sintagmatiško derinimo modelį ir yra nustatęs penkis mi-
to-muzikos sąveikos tipus, pradedant visišku atitikimu ir
baigiant penktuoju variantu, kai pasakos funkcijas pakeičia
muzika (Tarasti, 1978, p. 56–61):

Mitas (kaip tekstas) A ... B ... C ... D ... E ... F ... G ...

Muzika A ... B ... C ... D ... E ... F ... G ... (pirmas variantas)

Konkrečiai kalbant, pirmuoju atveju mito ir muzikos
lygmenų raiška kūrinyje sutampa, antruoju ir trečiuoju –
sutampa tik iš dalies, nes vienu metu mito (kaip teksto)
funkcijos pakeičiamos muzika, kitu – muzikos dariniai
išleidžiami poetinio teksto sąskaita. Ketvirtuoju atveju,
kai muzikologas kalba apie iš dalies savarankiškus poetinio
teksto ir muzikos lygmenis, pavyzdžiu jis nurodo Glucko
operas (Tarasti, 1978, p. 58). Penktuoju atveju Tarasti mini
kompozicijoje dominuojančią muziką (poetinis tekstas čia
išleidžiamas ir turimas mintyse; Tarasti, 1978, p. 59).

Šią struktūrinę teoriją Tarasti naudoja plačiame mito
ir muzikos koreliacijos kontekste, pradėdamas antropolo-
ginėmis, estetinėmis mito ir muzikos sąsajomis ir baigda-
mas specifinėmis jų diskurso ypatybėmis – struktūriniais
elementais, segmentacija ir pan. Tai vienas iš būdų, kuriuo
naudojantis galima analizuoti muzikos kompozicijas, sujun-
giančias muziką ir poetinį tekstą. Šis būdas padeda nustatyti
tokios sąveikos ypatybes vokalinio-instrumentinio, operos,
muzikinio teatro, baletų ir pan. žanro kūriniuose.

1.2. Muzikos semiotikos teorija. Naratyvinės gramatikos taikymas muzikoje

Naratyvinės gramatikos taikymas muzikoje plačiai
aprašomas Tarasti „Muzikos semiotikos teorijoje“ (1994).
Čia mokslininkas detalizuoja keletą muzikos semiotikos,
muzikos diskurso logikos, modalumų, laiko, erdvės ir akto-
rių muzikoje sričių bei specifinius modalumo ženklų, tiesos
sakymo muzikoje aspektus, su tuo susijusias transformacijos,
komunikacijos, daug tarpusavio sąsajų turinčias naratyvinę
ir muzikos plėtojimo teorijas.

Šiai muzikos semiotikos tyrimo daliai Tarasti pritaikė
Greimo teoriją. Čia, kaip ir literatūriniam tekste, nau-
dojantis generatyvinio tako (*parcours génératif*) schema,
analizuojami muzikos kūriniai, t. y. vadinamoji teksto
signifikacija (*signification*). Didžiąją darbo dalį sudaro
generatyvinio tako (*parcours génératif*) adaptacija muzikai,
pagal kurią konkretizuojami jo lygmenys (diskursyvinis,
naratyvinis), teksto struktūros (aktoriai, laikas, erdvė),
naratyvinės programos ir kt. Pats tekstas analizuojamas ne
tik horizontaliai, sintaksiškai, bet ir vertikalčiai, aiškinantis
išorinio (*surface*, t. y. diskursyvinio) ir giluminio (*deep*, t. y.
semionaratyvinio) jo lygmenų raišką.

Tyrimas pradedamas nuo mažiausių diskursyvinio
lygmens struktūrų muzikiniame tekste analizės – kon-
kretizuojama, kokia jo tematika, t. y. kas būdinga muzi-
kos temoms, kaip jos išdėstomos erdvėje (vyraujančios
dermės, registrai) ir laike (ritmo organizacijos ypatybės).
Abstraktesniame naratyviniame lygmenyje gilinamasi į
naratyvines programas ir jų raišką muzikoje. Čia susidaran-
tiems loginiams darinių-subjektų priešingumo (*contrary*),
prieštarinngumo (*contradictory*) ir papildymo (*implication*)
santykiams nustatyti naudojamos Greimo sudarytu semio-
tiniu kvadratu (*semiotic square*). Tolesniame naratyvinės

programos tyrimo etape gilnamasi į jos subjektų veiksmingumą, nusakomą modalumą žyminčiais veiksmažodžiais *būti, daryti, norėti, žinoti, galėti, privalėti*. Šios krypties tyrimas baigiamas loginiu-semantiniu tyrimo lygmeniu.

Naratyvumo muzikoje problema, Tarasti teigimu, yra viena svarbiausių, ypač kalbant apie kognityvinius klasikines ir romantines muzikos modelius, aptariančius ne tik kūrinių diskursą, bet ir jų aprašymus, t. y. diskursą *apie* ją (Tarasti, 1994, p. 22). Be to, minimame veikale mokslininkas svarsto, kada muzika būna naratyvi, jeigu ji nėra susieta su verbaline, gestų ar vaizdų kalbomis.

Tarasti knyga „Muzikos semiotikos teorija“ gali tarnauti kaip geriausias parankinis šios srities darbas ir vadovėlis tiems, kas siekia suvokti muzikos semiotikos pradmenis ir aktyviai praktiškai juos naudoti. Antroje jos dalyje minimos analizės temos (Klasikinio stiliaus semiozė, Naratyvinė Šopeno muzikos analizė, Simfonizmo semiotika, Moderni scenos muzika, Muzika ir vizualieji menai, Muzika ir literatūra) yra tarsi paskata semiotinei lietuviškos muzikos traktuotei plėtoti.

1.3. Egzistencinės semiotikos klausimai

Pirmiausia pažymėtina tai, kad egzistencinės semiotikos termino ir teorijos pirmtako vardas priklauso Tarasti. Vienu charakteringiausių šios semiotikos bruožų jis laiko ženklą (subjekto) raišką esamuoju besikeičiančios Būties (*Dasein* pagal Heideggerį), ne-Būties ir naujosios Būties X laiku. Plėtodamas šį teiginį, mokslininkas aktualizavo *būti ten ir būti čia* (*being out* arba *being in*) erdvės ir opozicijos „objektyvu–subjektyvu“ mene ir muzikoje kategorijas. Būties modalumo „tapsmas“ kategorija, kuri minima kartu su Greimo modalumą žyminčiais žodžiais *būti, daryti, norėti, žinoti, galėti privalėti*, Tarasti nusako klasikines muzikos darinių pavyzdžiu, o serijinę (ar dodekafoninę) muziką jis traktuoja kaip pirmosios neigimą – ją sieja su ne-Būti raiška ir vadina naująja Būtimi X.

Egzistencinės semiotikos teorijoje Tarasti plėtoja filosofinės refleksijos klausimus, tarp jų egzistencinės filosofijos ženklų raiškos temą muzikoje ir situacijas, kada jie funkcionuoja (Tarasti, 2000, p. 8). Čia atskleidžiamas vadinamasis vidinis ženklų judėjimas tekste (*pre-signs, act-signs, post-signs*) – *pre-signs* siejami su giluminiu (*deep*), *act-signs* – su išoriniu struktūros lygmenimis, *post-signs* – su interpretacija. Pastaruosius Tarasti „įkelia“ į įvairias semiotikos, komunikacijos, interpretacijos sistemas ir kartu su jais analizuoja kultūros reiškinius. Pavyzdžiui, mokslininkas mini atvejus, kai vienos kultūros ikonografija perkeliama į kitos kultūros ikonografiją ir įgyja naują turinį (tai vadinamasis *endo-sign* sukibimas su kita kultūra). Taip ir susidaro nauji ženklų kompleksai (*sign-complexes*). Šį judėjimą Tarasti apibūdina kaip dvi logines operacijas: trūkumo (*negation*) sukeltą neigimo operaciją ir vadinamąją „užpildymą“ (*affirmation*) nauja reikšme (Tarasti, 2000, p. 30).

Tarasti teorinės idėjos iliustruojamos įvairiais pavyzdžiais iš „aukštosios“ kultūros – tapybos, muzikos ir literatūros, taip pat ir iš plebėjiškosios medijos bei šiuolaikinės kultūros (ženklai tiriami tardalykiniame ir tarptekstualiaame kontekste).

Kituose „Egzistencinės semiotikos“ (2000) skyriuose Tarasti sprendžia semiotinio subjekto, supratimo ir nesupratimo, nerimo raiškos muzikoje klausimus, vadinamųjų „struktūrinio“ ir „egzistencinio“ stilių XX a. mene savitumus.

Lygindamas praėjusio šimtmečio struktūralizmo ir egzistencinį stilius mene, jis nurodo pagrindinius jų skirtumus. Svarbiausias – struktūralizmo kaip egzistencinio stiliaus antitezės traktuotė. Struktūralizmo stiliaus darbuose, mokslininko nuomone, operuojama struktūromis be subjekto (*subjectless structures*), o egzistencinis stilius reprezentuoja subjektus be struktūros (*structuraless subjects*).

Meno autentiškumą ir neautentiškumą Tarasti sieja su Greimo kategorijomis *atrodyti / būti* (*to appear / to be*), padedančiomis klasifikuoti ir aprašyti čia esančius reiškinius. Šią opoziciją (autentiška–neautentiška) mokslininkas pateikia greimiškojo semiotinio kvadrato kategorijomis: būti – nebūti, atrodyti – neatrodyti, tiesa – apgaulė, paslaptis – melas.

Kalbėdamas apie su tuo susijusią „nutraukimo“ kategoriją (*disengagement*), muzikologas nurodo keletą pavyzdžių. Minimalistinėje muzikoje jis išvelgia vyraujančius bruožus: natūralių ryšių nutraukimą su vadinamaisiais „dabar“, „čia“ ir „aš“ momentais, su trimis naratyvinėmis erdvės, laiko ir atlikėjų kategorijomis, dinaminėmis įtampos reguliavimo ir judėjimo formomis. Tai mokslininkas vaizdžiai apibūdina kaip savotišką meninį autizmą. Panašias „autistines“ nuotaikas jis nurodo esant brolių Taviani filme „Padre padroni“ (Tarasti, 2000, p. 119).

Novatoriškas Tarasti egzistencinės filosofijos ir muzikos semiotikos darinys apima subjektų (ženklų) raišką būties (*Dasein*) pasulyje. Šiuo aspektu mokslininkas tiria įvairius su tuo susijusius klausimus, o jo darbai plačiai taikomi įvairių kompozitorių kompozicijoms tirti.

Nurodytos egzistencinės semiotikos temos, kurias muzikos kūrinių analizėje naudoja Tarasti, taip pat gali tapti teoriniu lietuvių autorių darbų pagrindu. Kaip pavyzdį norėtusi paminėti šių eilučių autorės straipsnį, kuriame, kalbant apie būties *Dasein* raišką kūrinyje, filosofinės semiotikos kategorijomis analizuojamas Broniaus Kutavičiaus operos „Lokys“ antrasis veiksmas (žr. Jankauskienė, 2013). Pažymėtina, kad „Egzistencinė semiotika“ paranki subjektų meno kompozicijose traktuotei ir raiškai atskleisti („Muzikos semiotikos teorijoje“, kaip minėta, buvo tiriamos veiksmažodinės muzikos reiškinių formos).

1.4. „Klasikinės muzikos semiotikos“ temos

Naujajame Tarasti veikale, kaip teigia pats semiotikas, toliau ir naujai – metodikos ir teorijos prasme – plėtojamos temos, kurios buvo iškeltos ankstesniuose darbuose. Jų

atspirties taškas yra prancūzų semiotika, Lévi-Strausso ir Greimo darbai.

Skyriuje „Ižanga į muzikos semiotiką“ analizuojamos temos, susijusios su klasikinio stiliaus kūriniais, poetiškai vadinamos romantinės eros muzika. Čia gilinamasi į retorikos ir sinestezijos (*synaesthetics*) aspektus – rašoma apie Marcelį Proustą ir Richardą Wagnerį, muzikos diskurso, retorikos, stilistikos, notacijos, komunikacijos ir kitus dalykus.

„Klasikinės muzikos semiotikoje“ (2012)¹⁴ kalbama apie Čiurlionio, kuris laikomas savo srities pionieriumi, dailės ir muzikos darbus. Su Čiurlionio vardu siejami du šios Tarasti knygos straipsniai. Skyriuje „M. K. Čiurlionis ir menų tarpusavio ryšiai“ („M. K. Čiurlionis and the interrelationships of arts“; Tarasti, 2012, p. 353–368) menininkas pristatomas kaip asmuo, metęs iššūkį semiotikams, tyrėjams, muzikologams ir meno istorikams.

Čiurlionio kūrybos vientisumas, kaip matyti, lemia darbų analizės pobūdį. Skirtingai nei kiti tyrėjai, mokslininkas atkreipė dėmesį į tai, kad šio menininko muzikos ir dailės kūrinius jis tiria ne atskirai, bet lygindamas juos tarpusavyje, dailės kūriniuose išvelgdamas muzikos darinių, formų ir pan. raišką. Tarasti pasitelkia kito moderniojo meno novatoriaus Kandinskio traktatą apie abstrakčiojo meno teoriją „Taškas ir linija plokštumai“ („Punkt und Linie zu Fläche“, 1926). Beje, anot Tarasti, mūsų laikais gyvendamas Čiurlionis „greičiausiai eksperimentuotų abstraktaus audiovizualinio meno srityje“ (Tarasti, 2012, p. 353).

Skyriuje „Čiurlionis, Sibelius ir Nietzsche: trys profiliai ir interpretacijos“ („Čiurlionis, Sibelius and Nietzsche: Three Profiles and Interpretations“; Tarasti, 2012, p. 369–389) lyginami du vadinamieji „nacionaliniai“ kompozitoriai – suomis Jeanas Sibelius ir lietuvis Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, tarp jų muzikologas randa daug panašumų. Be to, čia pristatomi meniniai filosofo Nietzsche's darbai, kurie vertinami juos traktuojant egzistencinės semiotikos, *Moi, Soi ir the Other* kategorijomis.

Be to, šiame darbe autorius išplėtojo teorines peizažo semiotikos (*Semiotics of landscapes*) įžvalgas (Tarasti, 2012, p. 154–163). Čia jis konkretizuoja ryšius, t. y. gamtos ir žmogaus komunikaciją: gamta kaip siuntėja siunčia žinią, kurią priima jos gavėjas – žmogus. Be to, mokslininkas konkretizuoja centro ir periferijos, gamtos ir kultūros klausimus, susiedamas juos su dailės ir muzikos pavyzdžiais. Tarasti išskiria keletą teorinių peizažo traktuotės atvejų: (1) kai peizažas ir jo aprašymas orientuojamas į kodus (pvz., baroko sodas, reprezentuojamas tekste), (2) peizažas tarsi kodas, perteikiamas kaip žinia (*message*), reprezentuojamas siurrealistiniame dailės kūrinyje, (3) peizažas ir jo aprašymas žinutės forma (*qua message*) ir (4) peizažas tarsi žinutė, kurios aprašymas yra ekvivalentiškas kodui (Tarasti, 2012, p. 162). Du pastarieji atvejai, semiotiko nuomone, charakteringi dailės kūriniams.

Egzistencinė Tarasti semiotika apibendrina, susumuoja ir parodo plačius šio mokslininko interesus, apimančius jo tyrimus filosofijos, muzikos semiotikos, estetikos ir artimose joms humanitarinėse srityse.

2. Analizuojamos operos

Straipsnyje lietuviškos operos – Jono Tamulionio „Bruknelė“¹⁵, Jurgio Gaižausko „Buratinas“¹⁶ ir Zitos Bružaitės „Grybų karas“¹⁷ – detaliau pristatyti pagal Tarasti semiotikos teoriją pasirinktos neatsitiktinai – jos yra ryškūs skirtingai traktuojamų operų pavyzdžiai, kurių būdingiems bruožams atskleisti padeda moksliniai Tarasti darbai. „Bruknelė“, jai analogiška Kutavičiaus opera „Kaulo senis ant Geležinio kalno“ ir pan. yra ryškūs vaizduojamojo pobūdžio šio žanro kūriniai, jiems būdinga struktūriškai funkcinė, analogiška pasakai, kompozicijos daryba. Joms priešingos yra operos su jose vyraujančiomis muzikinės darybos formomis, tarp jų Gaižausko „Buratinas“ ir Bružaitės operėlė „Grybų karas“, taip pat ir diduma tradicinėmis laikomų psichologizuotų operų (pavyzdžiui, Giuseppe's Verdi kūriniai).

2.1. Jono Tamulionio opera „Bruknelė“ (2009)

Tamulionio opera „Bruknelė“, op. 327, – puikus vaizduojamojo spektaklio pavyzdys. Šią operą neabejodami galime laikyti viena iš stipriausių lietuvių muzikos scenai operos žanro kūrinių. Tai pasakytina apie visus jos lygmenis, pradedant libretu, vizualiai nepriekaištingais elementais – dekoracijomis, drabužiais, choreografija, šviesos ir pirotechnikos efektais bei išraiškingomis instrumentine, vokaline, vokaline-instrumentine operos muzikos formomis. Be to, ši kompozicija leidžia prisiminti ankstyvuosius muzikologo ir semiotiko darbus „Mitas ir muzika“ (1978) bei „Muzikos semiotikos teorija“ (1994), kuriuose rašoma apie folklorą, naratyvumą muzikoje, kalbama apie bendrąsias semiotikos ir muzikos sąsajas.

Struktūrinei Tamulionio operos „Bruknelė“¹⁸ analizei atlikti, jos savitumui atskleisti naudojamas ne tik Tarasti kūrinys „Mitas ir muzika“, bet ir šio mokslininko knygoje minimi Proppo bei Greimo veikalai, praturtinę sintagminę operos su pasakai būdinga struktūra ir tematika tyrimą. Straipsnyje remiamasi Tarasti ir Proppo pasakos darbu, kuriame rašoma apie pasakos funkciją ir muzikos tekstų atitikimą pasaka grindžiamuose kūrinuose ir čia esančiam pasakojimui būdingus jo herojus ir jų atliekamus teminius vaidmenis – funkcijas. Šis Proppo tyrimas papildomas Greimo įžvalgomis apie sintagminę jos struktūrą, darinius, jų seką, naratyvinę atlikėjų-aktantų, erdvės ir laiko traktuotėje juose (Greimas, 1989, p. 172).

Diskursyvinis lygmuo

Pirmo paveikslo pradžia „Saulutė ugnelė“ galima vadinti teatro įžanga (tai Proppo vadinama parengiamoji pasakos dalis), kurioje supažindinama su veiksmo vieta (Akivarų slėnis), aktualizuojamas laikas – ankstyvas rytas. Muzika yra aktyvi operos spektaklio dalyvė, dažnai atliekanti pasakotojo vaidmenį. Pradiniame operos etape skambanti išplėtota uvertiūra pasižymi laipsnišku dinamikos augimu (nuo *pp* iki *ff*), ritmo verčių smulkinimu ir charakteringa operos pradžia pagrindinių operos temų pakartojimo santrauka.

Vėliau prie šios įžanginės dalies instrumentinės partijos prisijungiantis choras perima pasakotojo funkcijas ir savo pasakojimą pristato kaip išvaizduojamas „analizuojantis autorius“ (Gérard'o Genette'o terminas; Genette, 1980, p. 162)¹⁹. Choras pasakotojo vardu dainuoja apie po nakties bundantį Akivarų slėnį ir pristato pagrindinius operos veikėjus – Nykštuką Dzingutį ir Uogelę Bruknelę, kuri paverčiama Mergele Uogele.

Pasakos veikėjų veiksmai gali būti nusakomi funkcijomis iš Proppo „Pasakos morfologijos“. Tarp būdingiausių minėtini: Uogelės Bruknelės pavertimas Mergele Uogele; piršimasis jai; pažadas tekėti, jeigu Dzingutis Mergelei atneštų vestuvių žiedą (tai užduoties Dzingučiui skyrimas). Tarp tolesnių pasakojimo funkcijų: Dzingučio išjojimas

atlikti užduoties (pasikeitimo erdvėje funkcija), geroji ragana Piesta (vadinamoji padėjėja), dovanojanti Dzingučiui žiedą (dovanojimo funkcija) ir jį perspėjanti nesukti iš kelio, kur tykantys pavojai (perspėjimo funkcija); laumės Žydrūnės žabangos ir Dzingučio užkerėjimas pamiršti Bruknelę (išbandymų funkcijos) ir, kaip būdinga pasakoms, laiminga pabaiga su herojų vestuvėmis.

Remiantis Tarasti ir Proppo teorija, galima matyti, kaip išmoningai, kartais netradiciškai, kompozitorius Tamulionis derina vokaličius ir instrumentinius operos epizodus. Pavyzdžiui, gana ilgą operos veikėjos Piestos pasakojimą (antro paveikslo partiją) pajvairina naratyvinė jos traktuotė. Dalį šio pasakojimo atlieka viena solistė, kitą nuo žodžių „Gražuolis Žėlūnas / Visus užkerės...“ – ji drauge su choru. Mimetinį Piestos pasakojimą (žodžiai „Pražūsi pamynęs žiniuonių kerus“) sustiprina diegetinis choro, pratęsiančio jos žodžius, pamokymas.

Kiekviena operos situacija, kaip matyti šioje kompozicijoje, diktuoja vis naujus jos traktuotės muzikoje ir kituose kūrinių lygmenyse raiškos sprendimus, priklausančius nuo esamos situacijos. Pavyzdžiui, Dzingučio atliekama „Ulonų dainelė“ išsiskiria savo paprastumu ir griežto ritmo figūrų pasikartojimu (atliekama pakiliai, su būgneliu ir valtornomis):

12

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Perc. 2

Dzing.

U - lo - nai, u - lo - nai, ko - vą pir-mi, kar-dai si-dab - ri - nai, ris-tū - nai šir

17

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Perc. 2

Dzing.

mi, kar-dai si-dab-ri - nai ris - tū - nai šir mi!

1 pvz. Dzingučio „Ulonų dainelė“ Jono Tamulionio operoje „Bruknelė“ (2009)

„Ulonų dainelėje“ jojančio karalaičio dainavimas papildomas valtornomis, tambūrinu ir mušamaisiais, maršo intonacijomis su vyraujančiais kvartos-kvintos intervalais ir charakteringu ritmu. Pavyzdžiui, tuomet, kai Dzingutis bučiuoja kemsynų Bruknelę ir ji virsta gražia mergele, pasakotojo vaidmenį perima muzika. Tarasti teorijoje – tai penktasis mito (kaip teksto) ir muzikos struktūros sąveikos kūrinyje tipas, kai pasakojimo funkcijos perduodamos muzikai (Tarasti, 1978, p. 69).

Naratyvinės programos raiška

Abstrahuotam veiksmui, taip pat ir operos, nusakyti gali būti naudojama muzikai pritaikyta Greimo ir Tarasti naratyvinė gramatika²⁰. Remiantis ja, galima abstrahuotai užrašyti pagrindinių operos Dzingučio (subjekto S1) ir Bruknelės (subjekto S2) bendrų veiksmų scenos išklotinę, kurioje pabrėžiama veikėjų veiksmų įvairovė:

F – funkcija
 b (m) – modalumas būti
 d (m) – modalumas daryti
 Ad. – adresantas
 O – objektas
 S1, S2 – subjektai
 \cap – konjunkcija (t. y. sujungimas)

Dzingučio kaip subjekto S1 įtvirtinimas:

$F = b(m) : S1$
 (t. y. subjekto buvimas kaip viena iš vadinamųjų modalinių funkcijų)

Veiksmą kito subjekto (S2), t. y. Bruknelės, atžvilgiu atliekantis ir jai minėtą bučinį kaip objektą perduodantis Dzingutis (S1) dabar jau yra kaip siuntėjas ir adresantas Ad1. Bruknelės pabučiavimą ir virsmą mergele galima užrašyti semiotine formule:

$F = d(m) [S1 \rightarrow (S2 \cap O)]$
 (funkcija atskleidžiama per modalumą daryti, kai Bruknelė virsta mergele)

Dzingučio siekis paimti Bruknelę į pačias užrašomas:

$F = \text{norėti}(m) : [S1(m) : (\text{turėti } S2)]$
 $F = \text{turėti}(m) (S1 \leftrightarrow S2)$
 (Dzingutis peršasi Bruknelei – kviečia ją tekėti)

Dėl to, kad Bruknelė ištekėtų už Dzingučio, jis turintis atnešti jai žiedą (objektą, reikalingą tai sąlygai įvykdyti):

$F = \text{norėti}(m) [Ad2 \rightarrow O \rightarrow A1]$
 (Bruknelė (Ad2) siučia Dzingutį (Ad1) atnešti jai žiedo (O))

Galiausiai opera baigiasi laimingai – Dzingutis parneša Bruknelei žiedą ir veda ją:

$F = \text{turėti}(m) (S2 \cap O)$
 (Bruknelė S2 gaunanti objektą, t. y. žiedą)

Dzingučiu S1 į žmonas kaip objektas tenkanti Bruknelė:

$F = \text{turėti}(m) (S1 \cap O)$

Pagal Tarasti ir Greimo naratyvinės semiotikos schemą užrašyti operos veikėjų veiksmai leidžia juos traktuoti abstrahuotai.

Išraiškingasis „Bruknelės“ muzikos lygmuo ir veikėjų traktuotė

„Bruknelėje“ yra gana ryškus instrumentinės muzikos vaidmuo, kuriuo papildomos ar apskritai pakeičiamos vokalinės partijos. Tai tas atvejis (pagal Tarasti ir Proppo mito ir muzikos derinimo modelį), kai pasakos funkcijos kaip sudedamieji vienetai pakeičiamos muzikos dariniais (Tarasti, 1978, p. 79):

Mitas (kaip tekstas) (.....)

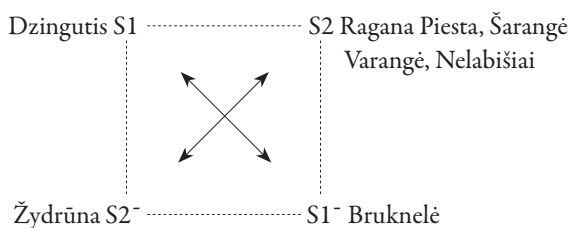
Muzika A ... B... C ... D ... E ... F ... G ...

Šią operą galima vadinti išplėtos instrumentinės puotos kompozicija, kuriai skiriamas didelis dramaturginis vaidmuo, išryškėjantis kiekvienoje, net mažiausioje, prasminėje jos detalėje. Minėtina išskirtinė operos muzikos instrumentuotė, jos derinimas su vokalinėmis partijomis ir išmoningas instrumentų naudojimas apskritai, o tai byloja apie puikų kompozitoriaus išmanymą operą pajvairinti išraiškingu vokalių partijų papildymu ir atskirais instrumentinės muzikos epizodais. Pavyzdžiui, Dzingučio scenoje su Žydrūna: kai Dzingutis apsvaigsta nuo užkerėto jos gėrimo, karalaičio partijoje išsivrauja atonalumas, bylojantis apie atraminių tonacijos tonų (taip pat ir Dzingučio pusiausvyros bei blaivaus proto) praradimą.

Raganos Piestos partiją pajvairina tam-tam, marimbos, *glockenspiel* instrumentai, įvairi styginių ir mušamųjų agogika (akcentai, *marcato*, *staccato*, triolės). Muzikiniams veikėjų – Šarangės Varangės, Nelabišių – charakteriams perteikti jų partijose naudojama aleatorika (ketvirtas paveikslas). Operoje gausiai pasitelkiami išplėsti, keičiantys vokales partijas instrumentinės muzikos (mizanscenos, pantomimos ir pan.) epizodai. Vienas tokių – lošimo su velniais epizodas:

2 pvz. Jono Tamulionio operos „Bruknelė“ (2009) dešimtas paveikslas „Nelemtas lošimas su velniais“

Ši „Bruknelės“ veikėjų traktuotė gali būti užrašoma semiotiniu kvadratu:



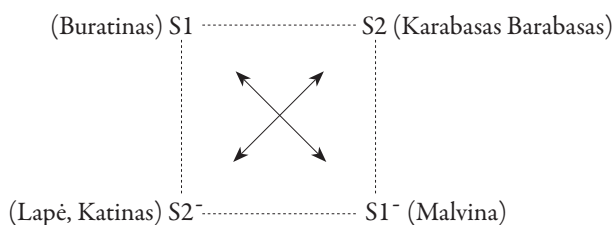
Tarp karaliačio Dzingučio ir jo išrinktosios Mergelės Bruknelės pradžioje buvę priešingumo (Greimo terminas) santykiai (\leftrightarrow), kai išrinktoji Bruknelė iš karto netekanti už Dzingučio ir siunčianti jį parnešti jai žiedo. Prieštaravimo santykiais (----) galima apibūdinti Dzingučio ir jam trukdančių vadinamųjų kenkėjų – Raganos Piestos, Šarangės Varangės, Nelabišių, velnių – ryšį. Karaliačio santykis su Žydrūna vadintinas papildymu (...) tik iš dalies, nes su Dzingučiu ji elgiasi įvairiai – ir palankiai, ir kenkėjiškai – visa tai priklauso nuo situacijos. Panašiai vertintinas ir kitų čia minimų veikėjų santykis.

2.2. Jurgio Gaižausko opera „Buratinas“ (1969)

Vaizduojamajai operai „Bruknelė“, kurioje vyrauja pasakos formos, struktūra ir raiška, priešinga yra opera „Buratinas“. Ši vaikams skirta kompozicija – vienas pirmųjų šios srities lietuvių muzikos kūrinių²¹. Joje tradiciškai pagal XIX a. operos traktuotės pavyzdžius vyrauja muzikinės formos, klasikine vadinama muzikinė kalba.

Paminėtini operai būdingi jos epizodai – uvertiūra, arijos ir ansambliai. Tam tikros jų temos atitinka naratyvinių subjektų (S), kuriais grindžiama uvertiūra, raišką. Įsimintinas šiame kontekste energija trykštančio Buratino muzikinis paveikslas ir jo arija, skambanti iš karto po uvertiūros. Muzikos erdvė čia sudaro pagrindinių T, S, D funkcijų dariniai, o laikas formuojamas iš šokinių 6/8 ritmo, sekstolių figūrų.

Remdamiesi Greimo semiotiniu kvadratu, galime apibūdinti jo elementų ryšiais nusakomus tarp operos darinių, šiuo atveju tarp veikėjų-subjektų, esančius priešingumo (\rightarrow), prieštaringumo ($---$) ir papildymo (...) santykius (Greimas, 1989, p. 160). Atitinkami išdėstytų operos veikėjų-subjektų ryšiai:



3 pvz. Buratino arija „Tra-lia-lia, tra-lia-lia“ Jurgio Gaižausko operoje „Buratinas“ (1969)

Buratinas, gyvenantis ten, kur yra visus į laimingą šalį vedantis židiny, su Karabasu Barabasu ($S2^-$) susietas disjunkciniais prieštaringumo ryšiais. Nuo blogo jo elgesio kenčia beveik visi Buratino šalies gyventojai. Karabasas Barabasas, t. y. Subjektas $S2^-$, charakterizuojamas disonansine muzika.

Daugiau dėmesio operoje skiriama prieštaringų jos veikėjų Buratino ir Malvinos, t. y. subjektų $S1$ ir $S1^-$, ryšiui apibūdinti. Buratinas yra gaivališkas, neatsargus, lengvatis, tingus personažas, Malvina, priešingai, – darbšti ir pareiginga, siekianti Buratiną pratinti prie darbo. Šiuos apibūdinimus atitinka juos palydinti muzika. Buratinas charakterizuojamas pakilia ir nuotaikinga, Malvina – lyriška muzika. Kiti operos veikėjai Lapė ir Katinas ($S2^-$) su Buratinu susieti papildymo ryšiais. Šie aktoriai-subjektai sudaro kompozicijos naratyvinės programos branduolį.

2.3. Zitos Bružaitės operėlė-parodija „Grybų karas“ (1996)

Kūrinyje, sukurtame vaikams, juokiamasi iš jo herojų toli gražu ne tik vaiko juoku, nes čia, panašiai kaip Antoine'o de Saint-Exupery „Mažajame prince“, parodomas sudėtingas, tuštybės kupinas gyvenimas²².

Kūrinys turi charakteringą, vadinamąjį teatro teatre rėmelį – jis pradedamas ne tik scenos kūriniams būdinga įžanga, bet ir pradžioje bei pabaigoje grybų choro atliekamu epizodu „Ei, tai vija Pinavija, – visą dieną grybais lyja“. Jį sudaro trumpi vienu balsu dainuojami ir orkestro palaikomi motyvai.

Bružaitės operėlėje „Grybų karas“ vietoj libreto tiesiogiai naudojamas Justino Marcinkevičiaus poemos tekstas. Tai kūriniui suteikia savitumo, nes spektaklyje neišskiriami poemoje esantys pasakojimas diskursas ir pasakojimas procesas (Genette, 1980, p. 162–163). Tas pats veikėjas komentuoja veiksmo įvykius, prisistato ir galiausiai pats kalba-dainuoja (tiesioginė kalba). Pavyzdžiui, Baravykas dainuoja: „Baravykas kad supyko [...]: „Grybai, eisime į mūšį!“ Anot Genette'o, operos veikėjai pasakoja savo pasakojimą ir drauge yra jo stebėtojai (Genette, 1980, p. 186).

Poema (taip pat ir opera) išsiskiria veikėjų gausa, jie skiriami į tris dideles grupes – grybų, gyvūnų, grybautojų. Pažymėtina, kad laipsniškas jų pristatymas kuria intrigą – pradžioje prieštaringumo ryšiais (pagal Greimą) susieti grybai ir gyvūnai (grybai *vs* gyvūnai) poemos pabaigoje pasikeičia – prieštaringumo ryšiai nusistovi tarp miško senbuvų ir jame apsilankiusių vaikų.

Be to, įvykių komentatorėmis (pagal susiklosčiusias situacijas) iš dalies galima laikyti pušis, kurios linguoja išgirdusios apie karą – muzikoje tuomet skamba chromatinės slinktytys aukštyn žemyn.

Norėtusi atkreipti dėmesį ir pažvelgti į operėlę Tarasti teorijų aspektu. Kompozicija išsiskiria gausa veikėjų, kuriuos, remiantis Greimu ir Tarasti, galima traktuoti kaip naratyviniame paviršiniame lygmenyje esančius atlikėjus, o

jų grupes, pvz., grybus, gyvūnus – kaip aktantus (aktantai yra sintaksės junginiai, dalyvaujantys laiko apibrėžtame pasakojime). Kiekvienam iš operėlės-parodijos veikėjų suteiktos žmogui būdingos išskirtinės arba netradicinės išvaizdos bei charakterio savybės, iš kurių čia šaipomasi²³.

Kūrinio muzika atitinka jos poetinį tekstą: vyrų-jaunčią klasikinę harmoniją ir jai būdingą muzikinę kalbą pajavairina daugiagarsiai sąskambiai (palydintys Kazlėka, Raudonikis), papildo aleatoriniai intarpai (Baravyko partijoje), chromatinės slinkty (kai linguoja pušys), *tremollo* efektai (kai dreba grybautojų išsigandęs grybas-žvalgas), įmantresnis ritmas (charakteringas Raudonikio partijos pritarimui) ir pan. Visa tai traktuotina kaip atskirų muzikinių subjektų raiška (Tarasti, 1994). Veiksmas papildomas nedideliais instrumentiniais tarpais, kurie pakeičia arba papildo poetinį tekstą (plačiau apie tai Tarasti, 1989). Tai vestuvinis šokis, verkiančios Ūmėdėlės epizodas, Grybų paradas, jų maršas.

Kaip pavyzdį galima paminėti epizodą, kuriame, pasitelkus muziką, perteikiamas sujudimas, palydintis žinią apie besiantinantį karą. Poetinis tekstas – įvykių komentaras, kaip būdinga šiai kompozicijai, išdainuojamas grybų ir pušų balsu. Kyla vėjo banga (p-ff-ppp), linksta pušys – muzikoje tuo metu vokalo (grybų ir pušų) ir instrumentinėse partijose skamba chromatinės slinkty ir *glissando*:

4 pvz. Laukiant numatomo grybų karo („Grybų karo“, 1996, klavyras, p. 42–43)

Tarasti „Egzistencinės semiotikos“ kontekste galima kalbėti apie „Grybų karo“ veikėjus ir juos traktuoti kaip Būties (*Dasein*) ženklus, kai akcentuojami čia esantys tapsmo, būties „dabar“ momentai (*being inside the world of Dasein*) ir vadinamoji „nebūties“ (*Nothingness*) erdvė (Tarasti, 2000, p. 10). Skirtingus jos lygmenis atitiktų Tarasti schema:

Teigimas – Neigimas – Naujas teigimas

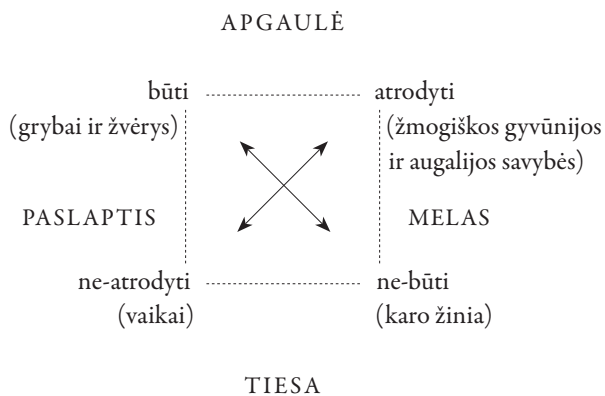
Tai „Grybų kare“ atitiktų:

Būtis, t. y. operos veikėjai grybai, žvėrys ir vaikai – „sužmogintas“ šių veikėjų charakterizavimas – naujas turinys. Būties lygmenį mokslininkas susieja su modalumą reiškiančiais veiksmožodžiais „būti“, „norėti“, „sugebėti“ ir „žinoti“, kurie atitinka personažų veikimo pobūdį. Pavyzdžiui, operėlės personažų – grybų sumanymas kovoti (modalumas „norėti“) ir šio sumanymo beprasmiškumas, kai norima kovoti su visais ir iš esmės neaišku dėl ko. Netikėtas posūkis operos pabaigoje, susijęs su naujų personažų – vaikų grybautojų pasirodymu, traktuotinas kaip naujo turinio raiška. Ją Tarasti sieja su kategorija „kitas“ (*the Other*), o schema parodo pereinamųjų ženklų kryptingumą (Tarasti, 2000, p. 23):

Būtis (*Dasein*) 1 – Būtis (*Dasein*) 2 – Būtis (*Dasein*) 3

Šuo atveju traktuojamą operėlės „Grybų karas“ ženklų kaitą galima pavadinti Tarasti taikomais tapsmo ar situaciniais ženklais (*signs of becoming and signs in situation*) bei būties ir atrodymo (*being and seeming*) simbioze (Tarasti, 2000, p. 125).

Pasinaudodami vienu iš Tarasti „Egzistencinės semiotikos“ pasažų jo plėtojamomis meno autentiškumo ir neautentiškumo temomis, galime kalbėti apie operėlės veikėjus-atlikėjus ir jų raišką kūrinyje, operuojančioje kategorijomis būti (*to be*), atrodyti (*to appear*), tiesa (*truth*), apgaulė (*falsehood*), melas (*lie*) ir paslaptis (*secret*):



Su menine apgaule galima sieti veikėjus, kurie traktuojami tarsi žmonės, su melu – žinią apie miške kiliantį karą ir iš tiesų į mišką atsilankiusius grybautojus – vaikus.

Gilindamasis į autentiškumo terminą muzikoje, mokslininkas detalizavo terminus „atrodyti“ (*seeming*) konkrečiuose kūrinuose, šiuo atveju poetiniame Bružaitės operėlės „Grybų karas“ lygmenyje.

Išvados

Straipsnyje pateiktam tyrimui atlikti pasirinkti įvairūs suomių mokslininko Eero Tarasti darbų aspektai naudojami kaip analizės įrankiai (čia pateikiami atskiri jų aspektai), taikomi lietuvių autorių – Jono Tamulionio, Jurgio Gaižausko ir Zitos Bružaitės – operoms tirti.

Semiotiniai straipsnyje minimi jo darbai parodė platų šio mokslininko temų pasirinkimą. Maloniai nuteikė Tarasti domėjimasis lietuvių kultūra ir kruopščiu atskirų jos sričių tyrimu (Čiurlionio kūrybos analize ir jo veiklos propagavimu). Šio kūrėjo darbus mokslininkas traktuoja semiotiniu aspektu.

Straipsnyje smulkiau kalbama apie tuos Tarasti kūrinius, kurie naudojami lietuvių autorių, konkrečiai Tamulionio, Gaižausko ir Bružaitės, darbams analizuoti. Semiotiniu aspektu čia buvo nagrinėjami šių autorių operų teksto (plačiąja prasme) bruožai.

Tamulionio „Bruknelė“, t. y. jos mito (pasakos žodinio teksto) ir muzikos struktūroms būdingi bruožai ir jų koreliacija, tirta naudojantis Tarasti veikalu „Mitas ir muzika“. Gaižausko opera „Buratinas“, priešingai nei „Bruknelė“, formuota pagal joje vyraujančių muzikos formų sudarymo principus. Tarp XIX a. operai būdingų bruožų – uvertiūra, arijos ir ansambliai. Apie naratyvinius operos bruožus rašyta naudojantis jo muzikos semiotikos analize – šiuo atveju kalbėta apie naratyvinę operos teksto analizę, kuri atlikta naudojantis Tarasti muzikai pritaikyta Greimo semiotika. Remdamiesi Greimo semiotiniu kvadratu galime apibūdinti tarp svarbiausių jos elementų (subjektų-veikėjų) susidarancius ryšius. Be to, čia konkretizuoti naratyviniai ir diskursyviniai operos „Bruknelė“ bruožai. Analogiškai taikant šią priemonę, charakterizuojami Gaižausko operos „Buratinas“ veikėjai.

Operėlės „Grybų karas“ analizėje naudojamos Tarasti „Egzistencinė semiotika“ ir „Klasikinės muzikos semiotika“ ir šio kūrinio pavyzdžiu pateikiami mokslininko veikaluose minimi egzistencinės semiotikos klausimai. Muzikos semiotikos ir egzistencinės muzikos semiotikos aspektai, į kuriuos gilinamės analizuodami operas ir kito žanro kūrinius, padeda atskleisti šiais aspektais tiriamų kompozicijų savitumą. Į kūrinių čia žvelgiama kompleksiskai, turint mintyje reikšminį ir jo raiškos lygmenis. Tai ypač aktualu tada, kai kalbama apie scenos kūrinius – tai būtų opera, baletas ar šiuolaikinė medijos žanro kompozicija.

Šiuo atveju dėmesys sutelktas į analizuojamų operų žodinio ir muzikinio tekstų lygmenis, į pasirinktą sintagminės, naratyvinės ir egzistencinės semiotikos raiškos pagal Tarasti darbus traktuotę.

Nuorodos

- 1 Kūrinio „Grybų karas“ apibūdinimą operėlė-parodija yra nurodžiusi jo kompozitorė Zita Bružaitė.
- 2 Tarasti, Eero. *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth and Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Acta Musicologica Fennica 11. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura, 1978.
- 3 Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Advances in Semiotics. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- 4 Pagrindinis šios knygos redaktorius yra Thomas A. Sebeokas, vienas garsiausių XX a. semiotikų.
- 5 Daugiau apie tai rašoma: Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga. *Pagoniškasis avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*. Vilnius: Gervė, 2001.
- 6 Tarasti, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- 7 Tarasti, Eero. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Walter de Gruyter, 2002. Vėliau apie tai rašoma: *A Sounding Sign: Modalities and Moments in Music, Culture, and Philosophy*. Essays in Honor of Eero Tarasti on his 60th Anniversary. Edited by S. Hatten, Pirjo Kukkonen, Richard Littlefield, Harri Veivo, and Irma Vierimaa. Acta Semiotica Fennica XXX. International Semiotics Institute at Imatra Semiotic Society of Finland, 2008.
- 8 Tarasti, Eero. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to us*. Semiotics, Communication and Cognition. Ed. by Paul Cogley and Kalevi Kull. Volume 10. KG, Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2012.
- 9 Semiotinis tyrimų metodas (ir semiotika apskritai) išpopuliarėjo XX a. semiotiko Greimo dėka ir plačiai imtas taikyti įvairiose humanitarinių mokslų srityse. Pvz., 1979 m. susibūrė Tarptautinė semiotikos studijų asociacija (International Association for Semiotic Studies), kurioje aktyviai dirbaujasi šis suomių muzikologas ir semiotikas (1990–2004 m. jis buvo šios asociacijos viceprezidentas, nuo 2005 m. – prezidentas).
- 10 Apie formulinę literatūrą žr. Hawthorn, Jeremy. *Moderniosios literatūros teorijos žinytas*. Vertė Dalia Čiočytė. Vilnius: Tyto alba, 1998, p. 98–100.
- 11 Savo veikaluose Proppas tyrė universalų naratyvinės formos elementų – funkcijų ir formulių derinį ir nustatė vadinamajai formulinei literatūrai būdingus bruožus – pasikartojančius elementus ir struktūras, tarp kurių išskyrė joms charakteringą 7 pasakos personažų modelį (tai 7 invariantiškai vaidmenys: priešininkas (antagonistas), dovanotojas, stebuklingas padėjėjas, siuntėjas, herojus, netikras herojus ir caraitė (arba jos tėvas). Proppas minėjo šį realų pasakoje esančių funkcijų skaičių (iš jų galima paminėti tokias funkcijas kaip herojaus išvykimas, draudimas, sutarties pažeidimas, kova, sugrįžimas, persekiojimas, atpažinimas) ir tam tikrą chronologinę jų seką, t. y. pasiskirstymą laike, nes vienas funkcijas lemia prieš taiėjusios funkcijos, kurios priklauso tam pačiam branduoliui. Pasakos struktūrą mokslininkas įvardijo kaip įvykių ir situacijų seką, kuriai suteikė griežtą formatavimą, t. y. modelio statusą – taip pasakoje esantys įvykiai buvo atskirti nuo subjekto veiklos, o subjektas imtas laikyti sintaksės elementu.
- 12 Minėta Proppo teoriją Greimas laikė tobulu sintagminiu sinchroninio aprašymo modeliu, ją taikė savo struktūrinės semantikos teorijoje ir aprašė knygoje „Struktūrinė semantika“ (joje Greimas, be kitų temų, toliau išplėtojo esminius Proppo

teorijos bruožus). Greimo teorijos – jo pasakos struktūralistinės semantikos modelį sudaro 20 jai būdingų funkcijų, kurios siejamos su 6 aktantais, išdėstant juos poromis. Tai subjekto – objekto, siuntėjo – gavėjo ir padėjėjo – oponento vaidmenys. Šių aktantų modelį Greimas traktuoja gana abstrakčiai – aktantas (*the actant*) jam – tai sintaksinis naratyvinio lygmens vienetas. Pasakojimą (kaip naratyvinės analizės struktūrą) šis mokslininkas laiko struktūrinės semantikos ir naratyvinės semiotikos suma.

- ¹³ Plačiau apie tai rašoma straipsnio autorės darbe: Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga. *Pagoniškas avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*. Vilnius: Gervėlė, 2001.
- ¹⁴ Tarasti, Eero. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to us*. Semiotics, Communication and Cognition. Ed. by Paul Copley and Kalevi Kull. Volume 10. KG, Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2012.
- ¹⁵ Jono Tamulionio opera „Bruknelė“ sukurta pagal Martyno Vainilaičio pasaką (Mildos Brėdikytės libretas).
- ¹⁶ Jurgio Gaižausko opera „Buratinas“ sukurta pagal Aleksejaus Tolstojaus pasaką (libreto autorius Anzelmas Matutis).
- ¹⁷ Zitos Bružaitės operėlė „Grybų karas“ sukurta pagal to paties pavadinimo Justino Marcinkevičiaus poemą (ji naudojama kaip libretas).
- ¹⁸ Tai pasaka, kaip Karalaitis Dzingutis Uogelę Bruknelę paverčia Mergele Bruknele ir, įveikęs jam paskirtas užduotis (kaip būdinga pasakoms), ją veda.
- ¹⁹ Operai būdingam naratyviniam pasakojimui apibūdinti galima pasitelkti naratologo Gérard'o Genette'o teoriją (Genette, 1980). Pavyzdžiui, chorinėje įžangos dalyje skamba netiesioginis kompozitoriaus pasakojimas (vadinamasis jo „požiūrio taškas“ – Genette'o terminas) – ten naratyvinis pasakojimas perleidžiamas kompozitoriaus „atstovui“ – chorui. Tai dinamasis diegezinis (*diegėsis* – grynas) pasakojimas. Ten, kur Dzingutis kalba savo vardu, priešingai, yra mimezinis (*mimėsis* – tobula imitacija) pasakojimas, jame išgirstame sumanymą Bruknelę paversti mergele. Mimezinis Dzingučio ir Bruknelės duetas, sudarytas iš vienuolikos kitą papildančių partijų, byloja apie jų sutarimą – šie veikėjai parodomi kaip siekiantys vienodo tikslo – vestuvių – bendraminčiai.
- ²⁰ Tarasti, pritaikęs muzikai Greimo naratyvinę gramatiką, konkretizavo jo *generatyvinį taką*, kuriame yra išskirti semiotinis, t. y. giliausiai esantis loginis-semantinis, vidurinis – naratyvinis ir paviršiuje išskiriamas diskursyvinis lygmenys.
- ²¹ Tai pasaka apie medinuką Buratiną, kuris, susidraugavęs su lėlėmis, išgelbsti jas nuo Karabaso Barabaso piktadarybių ir atveda į pasakų šalį, įėjimas į ją yra už jo tėtės Karlo židinio. Kūrinį sudaro du veiksmai ir dešimt paveikslų.
- ²² Minėtini „Lėlės“ teatro režisieriaus Algirdo Mikučio, kuris pagal šią poemą 2012 m. gruodžio 12 d. pastatė lėlių teatro spektaklį, žodžiai: „Tai tikras muilo burbulas! Visų grybų vado Baravyko Pulkaunuko žmona Riebi Paliepė vyrui naują skarą parnešti liepė. Taigi, grybai skelbia karą dėl pakirmijusios moteriškos užgaidų... Visi karai iš esmės kyla dėl tuščių nedidelės grupelės ambicijų arba slaptų grobikiškų ekonominių paskatų,

tačiau visa tai išsivysto į masinį karščiavimą, kuomet dauguma net nesusimąsto, dėl ko gi jie kariauja, laimėti, užgrobti! Visa tai labai tragikomiška“ (žr. „J. Marcinkevičiaus „Grybų karas“ pirmą kartą griaudės „Lėlės“ scenoje“. ELTA ir Irytas.lt. inf., 2010 12 06).

- ²³ Zitos Bružaitės opera-parodija sukurta pagal Justino Marcinkevičiaus poemą „Grybų karas“ (poema naudojama kaip kūrinio libretas). Joje hiperboliškai miško augalijos ir gyventojų pavyzdžiu pasakojama apie kritikuotinus žmonėms būdingus bruožus. Pasakojama, kaip grybų karalius Baravykas dėl tuščiagarbiškų savo žmonos Paliepės užmačių priverčiamas skelbti karą miško žvėrimis dėl to, kad tuščiagarbei ir valdingai žmonai parneštų skarą kaip karo grobį. Kelmučiui, priešingai, žmona neleidžianti kariauti, nes jai sunku vienai tvarkytis su daug vaikų – todėl, užuot ejęs kariauti, jis kartu su Kazlėku nueina žvejoti. Dabita Lepšis taip pat nenorintis kariauti, nes jis, būdamas pilvotas, nesusijusiantis diržo, be to, negalėsiantis dainuoti. Šias grybų užmačius nutraukia į mišką grybauti pasipylę vaikai (žr. 17 išnašą – dalis čia pateikiamos informacijos ankstesnėje išnašoje).

Literatūra

- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: Methuen, 1985.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse*, transl. by Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell Ltd. 1980.
- Greimas, Algirdas Julius. *Semiotika*. Darbų rinktinė. Sudarė ir vertė R. Pavilionis. Vilnius: Mintis, 1989.
- Jankauskienė, Inga. Veridiction in Opera. Opera and Object of Value in it. In: *Music, Function and Value*. Proceedings from the 11th International Congress on Musical Signification. Kraków, Poland, October 2, 2010. Edited by Teresa Malecka and Małgorzata Pawłowska. Published by Academia Muzyczna w Krakowie and Musica Jagellonica, Kraków, 2013, p. 399–411.
- Tarasti, Eero. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to us*. Semiotics, Communication and Cognition. Ed. by Paul Copley and Kalevi Kull. Volume 10. KG, Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2012.
- Tarasti, Eero. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Walter de Gruyter, 2002.
- Tarasti, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Advances in Semiotics. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Tarasti, Eero. *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth and Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Acta Musicologica Fennica 11. Helsinki: Suomen Musiikkiteorettinen Seura, 1978.
- Пропп, Владимир. *Морфология „волшебной“ сказки*. Собрание трудов. Москва: Лабиринт, 1969.

Summary

The article is about works of Eero Tarasti, the Finnish musicologist, semiotic and philosopher, who writes about structuralism, semiotics of conventional music and of existential music. It is written about his works' variety and uniqueness which are used to analyse and to reveal the originality of three differently composed Lithuanian operas, *Bruknelė* (Tinny Lingonberry, 2010) of Jonas Tamulionis, *Buratinas* (Pinocchio, 1969) of Jurgis Gaižauskas, and *Grybų karas* (Mushroom War, 1996) of Zita Bružaitė.

First of all, Tarasti's studies and their themes are introduced beginning with the first study *Myth and Music* (1978) and finishing with *Semiotics of Classical Music* (2012). Each of the study is enlarged on its characteristics, i.e. in *Myth and Music* it is plumbed the connection of myth and music, which was used by Propp and Greimas in their studies.

The most widely used book of Tarasti is *A Theory of Musical Semiotics* (1994). It could be called the ABC-book of semiotics of music and is based on the works of Greimas, Sebeok and others. The ideas of narrative, analysis of music discourse modalities in music are developed in this book. The new term "existential semiotics" coined by Tarasti is discussed in the book *Existential Semiotics* (2002) in which the expression of subjects in Dasein space is enlarged on. *Semiotics of Classical Music* (2012) is about classical and romantic music; various aspects of research are freely and newly used by the author. In two chapters of this study, Tarasti shows in rather an unusual way the uniqueness of synthesis of audio and visual arts by Čiurlionis. In the other chapter, the researcher compares Čiurlionis with Sibelius and Nietzsche; he uses comparative and semiotic aspects. The second part of the study is about Čiurlionis' operas

for children; attention is paid to differences in how they are formed, which can be discovered using the mentioned methods of Tarasti.

The distinctive concept of *Myth and Music* in music compositions lets us speak about syntagmatic particularity of opera based on fairy tale – typical functions of characters, their order of appearance, etc. The other chapter is from *A Theory of Musical Semiotics* and deals with Tarasti's narrative programme for narrative analysis of music compositions, which is used for narrative analysis of the same opera.

In analysis of Gaižauskas' opera *Buratinas*, attention is paid to overtures, arias, ensembles – the forms of music that dominated in romantic operas of the 19th century. Tarasti adapted the Semiotic square developed by Greimas for analysing musical compositions, and it is used for analysis of relations of operas characters. Mentioned actors-subjects are in the centre of the narrative programme of composition.

There are few aspects of analysis of Bružaitė's operaparity *Grybų karas*; one is based on Tarasti's narrative semiotics studies, another on Genette's *Narrative Discourse*. Attention is paid to the originality of this opera's libretto – the text of the poem *Grybų karas* by Justinas Marcinkevičius is used instead of it. The narrative discourse and narrative process of the poem are not separated in the opera. The same character comments events, introduces himself, speaks and sings. A large group of characters of *Grybų karas* is shown by Tarasti in the context and categories (to be, to appear, truth, falsehood, lie, secret) of *Existential Semiotics*. Attention in this case is concentrated on the levels of narrative and lyrics, on the expression of chosen syntagmatic, narrative and existential semiotics according to the ideas of Tarasti's studies.