

Rita MAČILIŪNAITĖ-
DOČKUVIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Verbalika kaip muzikos komponavimo priemonė postdraminiame teatre

ANOTACIJA. Išgalėjęs postdraminio teatro sampratai, spektaklis suvokiamas kaip autonominis ir savarankiškas meno kūrinys, o ne dramatinio teksto iliustracija. Tai suformuoja naują požiūrį į tekstą teatro erdvėje: verbalika neapsiriboja tik teksto ir informacijos pateikimo ar perteikimo funkcija, ignoruojama taisyklė, kad tekstas kuria prasmę ir turi būti suprantamas. Šiame straipsnyje išskiriami ir analizuojami trys muzikiniai verbalinių priemonių komponavimo būdai: 1) nesemantinis literatūrinių tekstų naudojimas, 2) kalbos muzikalizavimas, 3) aktoriaus balso galimybių panaudojimas. Pateikiami postdramišku pasižyminčių (Miguelio ir Paulos Azguime'ų, Heinerio Goebbelso, Onutės Narbutaitės, Rūtos Vitkauskaitės, Roberto Wilsono ir straipsnio autorės) kūrinių, kuriuose verbalinės priemonės pasitelkiamos komponuojant muzikinę naraciją, pavyzdžiai. Kadangi straipsnio autorės kaip kompozitorės praktinės veiklos objektas yra tapatus analizuojamam šiame tekste, straipsnyje atstovaujama tiek mokslinei, tiek meninei-praktinei pusėms, t. y. atliekamas dalyvaujančio stebėtojo vaidmuo (angl. *participative observation*)¹.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

postdraminis teatras,
muzikinė naracija,
muzikalizavimas,
verbalika, logosas.

Postdraminis teatras kritikų ir tyrėjų dažnai įvardijamas kaip neliteratūrinis teatras, todėl neišvengiamai kyla klausimas, ar kūriniai, kuriuose egzistuoja verbalinis tekstas, apskritai turėtų būti priskiriami postdraminiam teatrui? H. T. Lehmannas knygoje *Postdraminis teatras* (2010) į tai atsako netiesiogiai, teigdamas, kad postdraminis teatras atsisako ne verbalinio teksto, o tik jo draminių principų. Logosas čia gali būti visiškai atviras ir išskaidytas, jis neprivalo perteikti žiūrovui svarbių ir esminių spektaklio dalykų. Toks požiūris į literatūrą ir žodį teatro erdvėje paskatino menininkus eksperimentuoti su tekstu ir taip suformuoti naujas jo funkcijas. Remiantis postdraminio teatro tyrėjais ir atliktomis kūrinių analizėmis, išskirti trys pagrindiniai muzikiniai verbalinių priemonių naudojimo būdai.

1 Antropologijoje ir sociologijoje naudojamas tyrimo metodas, kuriuo tyrėjas (dalyvis-stebėtojas) studijuoja tam tikrą veiksmų sritį, pats dalyvaudamas stebimųjų veikloje.

1. Nesemantinis literatūrinių tekstų naudojimas

Žvelgiant istoriškai, tiek retorikos mokslas, tiek tradicinis teatras vadovaujasi požiūriu, kad kalbantysis turi panaudoti savo balsą taip, kad perduotų klausytojui tekste esančią informaciją ir prasmę. Tačiau natūralizmo laikais, anot E. Fischer-Lichte (2013), įvyko balso ir teksto santykio permainos, t. y. kalbėjimo intonacija, akcentai, garso aukštis ir stiprumas galėjo nederėti su tariamais žodžiais. O nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio performanso menas ir teatras aktyviai bandė atskirti balsą ir kalbą. Spaldingas Gray'us, Laurie Anderson, Davidas Mossas ir kt. kūrė muzikinius performansus, kuriuose eksperimentuodavo su balsu ieškodami akimirkos, kai raiški artikuliacija virsta riksmu, juoku, dejavimu ir pan. Pasitelkdami medijas jie modifikuodavo balso ypatybes, kol jis liudavosi „ženklinę lytį, amžių, etninę priklausomybę ir t. t.“ (Fischer-Lichte 2013: 210). Postdraminiame teatre semantinė žodžio prasmė iš esmės keičia savo funkciją ir reikšmę, tad kalbos unikalumas ir jos stilius gali veikti kaip esminė muzikinio komponavimo priemonė. Atsisakius sampratos, kad žodis priklauso kalbančiajam ar yra jo kūno dalis, jis virsta garsiniu objektu.

Jei verbalinis tekstas suvokiamas kaip muzikinis garsas, tada ir kalbėjimo aktą galima traktuoti kaip veiksmą, kurį reikia tirti kaip muzikinį reiškinį. Kaip pavyzdį galima paminėti teatro „Angelus Novus“ skaitymo performansą „Skaityti Homerą“ („Homer Lesen“, 1986), kurį dėl ilgos renginio trukmės (22 valandos) klausytojai suvokia kaip atskirą garsų pasaulį, o ne kaip skaitančiųjų perduodamą informaciją. Klausytojų dėmesį šiame kūrinyje prikausto „specifinis kiekvieno skaitovo balso medžiagiškumas“, o balsų kaita išryškina „kiekvieno balso ypatumą“ (ibid.: 32) nepriklausomai nuo kalbamojo teksto. Klausantis daugelio vokalinių kūrinių, pvz., operų (be rečitatyvo), taip pat įmanomas tik fragmentiškas verbalinio teksto prasmės suvokimas, nes „itin aukštai dainuojant, aiškiai artikuliuoti neįmanoma“ (ibid.: 208). Panašiai klausytojus veikia ir itin greitas dainavimo ar kalbėjimo tempas.

Atsiribojimas nuo logocentrizmo pastebimas ir straipsnio autorės elektroakustiniame vokaliniame cikle „Raidės“, kai, komponuojant dainininkų partijas, buvo pasirinkta ne poetinio teksto prasmė (eilėraščių autorius – Jonas Mekas), o fonetika. Šiame kūrinyje daug dėmesio skiriama žodžių dalumui į skiemenis ir raides bei galimybei juos rotuojant kurti naujas prasmes. Pirmosios kūrinio dalys („Užsklanda“, „Re“, „Mi“) sukomponuotos pasitelkiant sumaišytus žodžių skiemenis. Tiesa, kai kurie žodžiai – pagavūs, tačiau visa prasmė suvokiama tik palengva (žr. 1 ir 2 pav.). Šiai idėjai pakišo mintį Meko poezijos grafinis užrašymas knygoje (žr. 3 pav.).

pusiau kalbant, labai neužtikrinai

ri dėš įb dėš įb ri vi u du pės ry sto žmo vi gus dėš įb ri do at ro kas lyg nie jam pi ne ru

1 pav. R. Mačiliūnaitės elektroakustinis vokalinis ciklas „Raidės“ (2012), dalis „Re“, 5–11 taktai, skiemenų rotacija

ir be džiu min čiu džiu sė džiu ir be min čiu čiu ir džiu ir be sė džiu be vie nas aš be sė džiu

2 pav. R. Mačiliūnaitės elektroakustinis vokalinis ciklas „Raidės“ (2012), dalis „Mi“, 39–43 taktai, skiemenų rotacija

[...]

bet
ne
ra
dau

Aš maniau
kad
ateisi

Bet ne
atė
jai

Aš maniau
kad
bus

bet
nebu
vo.

kas yra
tame
taške

užu
to

[...]

3 pav. Ištrauka iš J. Meko I eilėraščio
(eilėraščių rinkinys „Žodžiai ir raidės“, 2007)

Vadovaujantis požiūriu, kad postdraminis teatras funkcionuoja kaip muzika, atsiakoma nuostatos, jog literatūrinis tekstas yra pagrindinis teatrinio kūrinio struktūros, naratyvo ar jausmų kūrėjas, ir kaip muzikinio komponavimo medžiaga pasirenkama tai, kas lieka už teksto prasmės. H. T. Lehmannas apskritai siūlo praplėsti literatūrinio teksto sampratą, nes įprastinis teksto suvokimas tokiame teatre yra per siauras ir turi būti kitoks (Lehmann 2010). Atsisakius semantinio konteksto, pirmenybė suteikiama muzikalumui, todėl tekstas gali būti komponuojamas muzikiniais principais ir nagrinėjamas kaip medžiaga, kurianti naujas (muzikines) prasmes.

2. Kalbos muzikalizavimas²

Čia kalbama apie visišką kalbos išlaisvinimą, pagrindinį dėmesį skiriant skambesiui, o ne prasmei. Kalbos muzikalizavimui itin didelę reikšmę turi akustinės kalbėjimo charakteristikos, ritminiai aspektai. Dažniausi kalbos muzikalizavimo būdai yra šie: 1) daugiakalbystės principas, 2) simultaninis kalbėjimas / dainavimas, 3) tempas, 4) beprasmiškai verbaliniai dariniai.

2.1. Daugiakalbystės principas³

Pasak vokiečių teatro kritikės Helene Varopoulou (Lehmann 2010), negimtoji kalba postdraminiame teatre yra traktuojama ne kaip prasminės mintys ar kuriama veiksmo fabula, o kaip muzikinis lobis ir naujos garsų kombinacijos. Panašios nuomonės laikosi ir H. T. Lehmannas, daugiakalbystės naudojimą įvardydamas vienareikšmiškai muzikiniu, o ne draminiu aspektu. Šis komponavimo būdas itin išsiskiria Peterio Steino „Orestėje“ („Oresteia“, 1980), Roberto Wilsono „Juodajame raitelyje“ („Black Rider“, 1990), Heinerio Goebbelso „Romos šunyse“ („Roman Dogs“, 1995) ir Onutės Narbutaitės operoje „Kornetas“ (2014).

- 2 Kalbant apie ryškiu muzikos diskursu pasižymintį teatrą, ypač patogu vartoti muzikalizavimo (angl. *musicalization*) terminą: juo įvardijamas ne tik muzikos vaidmuo teatre, bet ir nusakoma paties teatro kaip muzikos idėja (muzikinė partitūra komponuojama naudojant verbalines priemones, instrumentus, elektroninius garsus, garso efektus). Pasak belgų mokslininkės C. Bouko, muzikalizavimo terminas yra skirtas spektaklio (angl. *performance*) muzikinei konstrukcijai apibrėžti, t. y. teatro veikalui, kuris yra konstruojamas kaip muzikos kūrinys (Bouko 2010). Z. Dunbaro teigimu, muzikalumo teatre idėja padeda suprasti naujas klausytojo suvokimo ir režisūros taisykles (Kendrick, Roesner 2011). D. Roesneris, analizuodamas šiuolaikinį vokiečių *Sprechtheater*, teigia, jog į muzikalizavimą galima žvelgti trimis skirtingais aspektais – iš kūrybinio ar repetitijų proceso pozicijų, kaip atlikimą organizuojantį principą, kaip suvokimo procesą (analizuoti pastarąjį siūlo išskiriant tris pagrindinius aspektus: hierarchiją, trukmę ir lūkestį) (Roesner 2008).
- 3 Skirtingų kalbų vartojimas vieno spektaklio metu.

„Orestėje“ vokiškai murmančiame vyriškų balsų chore beveik neįmanoma atpažinti kalbos, o atsiradus graikiškam žodžiui, svetimos kalbos skambesys kontrastuoja su vokiška „mantra“. „Juodajame raitelyje“ aktorių dialogai vyksta dviejų kalbų mozaikos principu: tekstai išsakomi anglų ir vokiečių kalbomis, o dainos, nors spektaklis orientuotas į vokiškai kalbančią auditoriją, – atliekamos angliškai. Šiame spektaklyje yra dramatinis tekstas, tačiau dėl nuolatinės kalbų kaitos jis praranda daugybę reikšmių ir pavirsta labiau muzikine, o ne dramine išraiška (Rambo-Hood 2010). „Romos šunyse“ garsinis-muzikinis koliažas dėliojamas iš spiričiuelio, vokiškų (Heinerio Müllerio), angliškų (Williamo Faulknerio) tekstų ir prancūziškai deklamuojamų (Pierre'o Corneille'io) aleksandrinų; pastarieji yra labiau dainuojami, todėl darosi panašūs į mikčiojimą. „Kornete“ dainuojama lietuviškai, vokiškai, prancūziškai ir itališkai. Šios operos autorės teigimu, konkretų tekstą ir jo kiekį ji rinkosi taip, kad jis „neardyty pagal muzikos „įgeidžius“ formuojamos teatrinės plastikos ir tėkmės“ (Gedgaudas 2014); tam pasitelkiama kalbų įvairovė, dėl kurios ir gimsta nauja fonetika.

2.2. Simultaninis kalbėjimas / dainavimas

Šio komponavimo būdo užuomazgos galbūt glūdi *dadaistų* poezijos skaitymuose, nes jau 6-ojo dešimtmečio pradžios tradiciniuose skaitymuose buvo galima išvysti performatyvių atlikimų (pvz., keli skaitovai kalba vienu metu, skaitydami spjaudosi, keičia mimikas), kuriuose išgaunamas skambesys buvo svarbesnis už teksto prasmę. Simultanio komponavimo rezultatas – klausytojas „apkraunamas“ tiek, kad teksto prasmė tampa nebesuvokiama: vyrauja tik chaosas ir triukšmas.

Tokį komponavimo būdą itin dažnai naudoja šių dienų autoriai, tačiau jį galima rasti ir Johno Cage'o kūryboje, pvz., kūrinyje „Europeras 1 & 2“ („Europeros 1 ir 2“), kuriame kiekvienas orkestro muzikantas ir 19 dainininkų atlieka ištraukas iš skirtingų operų, t. y. groja (dainuoja) savo partiją nepriklausomai nuo kitų.

Simultanio kalbėjimo ir dainavimo principus operoje „Skylė“ tikslingai pritaiko Rūta Vitkauskaitė, siekdama perteikti žmogaus minčių begalinio srauto įspūdį (4 pav.). Aktoriai-muzikantai, įprasminantys Sienų personažus, kalba (ar dainuoja nurodytu aukščiu) skirtingus tekstus, o juos dar papildoma fonogramoje skambantys balsai. Nors kiekvienas personažas atlieka skirtingu tekstu paremtą vokalinę partiją, dėl simultanio jų skambėjimo sunku identifikuoti kiekvieno veikėjo balsą ir suvokti atskirų eilučių prasmes, tad klausytojas girdi vieną sonorinį „debesį“.

173

tyliai burbėti patogiam registre, greitai

Siena I
 Tu pažūrėki į mane, tarsi į veidrodi
 brūžinti per švitrinį popierių,
 labai greitai, vidutiniškai garsiai
 neritmiškai

(S.I:perc.)

tyliai burbėti patogiam registre, greitai

Siena II
 Kad mūsų amžius, feminizmas ir
 abstrakcijos iš proto veda
 brūžinti per švitrinį popierių,
 labai greitai, vidutiniškai garsiai
 neritmiškai

(S.II:perc.)

tyliai burbėti patogiam registre, greitai

Siena III
 Ir kam tau tokia egzistencija,
 tarsi verslo planas?
 brūžinti per švitrinį popierių,
 labai greitai, vidutiniškai garsiai
 neritmiškai

(S.III:perc.)

tyliai burbėti patogiam registre, greitai

Siena IV
 Lyg nieko ir nestinga, bet vistiek nesi
 brūžinti per švitrinį popierių,
 labai greitai, vidutiniškai garsiai
 neritmiškai

(S.IV:perc.)

tyliai burbėti patogiam registre, greitai

Siena V
 Kai viską sukramtai, gal ir kitaip atrodo
 brūžinti per švitrinį popierių,
 labai greitai, vidutiniškai garsiai
 neritmiškai

(S.V:perc.)

tyliai burbėti patogiam registre, greitai

Siena VI
 Tu pažūrėki į mane, tarsi į veidrodi
 brūžinti per švitrinį popierių,
 labai greitai, vidutiniškai garsiai
 neritmiškai

(S.VI:perc.)

4 pav. R. Vitkauskaitės opera „Skylė“ (2009), 173–176 taktai,
simultaninis kalbėjimas

Straipsnio autorė savo kūryboje taip pat yra išbandžiusi simultaninį komponavimo būdą beprotybės ir „masiškumo“ įspūdžiams sukurti, kuris ryškiausiai atsispindi operoje „Nebūti ar nebūti“ (2009). Antrojo veiksmo antroje scenoje skamba šešios skirtingos vokalinės linijos: keturi moteriški balsai atlieka keturias partijas (skiriasi garso aukščiai, ritmas ir tekstas), o du vyriški balsai „mantruoja“ skirtingus tekstus (jei kiekviename iš vyriškų balsų yra daugiau nei po vieną dainininką, tekstas kalbamas asinchroniškai,

311

S. bal - tra - mie - jaus iš bam - bas - g - triu - mo šal - dik - lio iš pei - lio

M-S. iš tar - kos ce - men - to mai - tyk - lės rū - lo iš ša - li - nio

A. ká - bo iš pi - ta - lo to žie - do vi - tos

Bar. no - ta - do iš ja - do iš ma - no ta - vo ty - los iš bro - lio iš brai - lio

Bar. kalbėti reičiaoti kaip mairra, be rečstojo, jei vyrų yra daugiau nei du - visiems kalbėti nesinchroniškai, kanono principu

is dūmo iš saulės žvaigždžių iš absoliučiojo nutilio iš šventojo užriebio juodųjų skylių iš purvo

313

S. sū - nams and - rie - jaus jo - no pi - lyg po to - mo - jo - kū - bo pi - ly - po iš jo - mo

M-S. iš ko - vo ge - gu - žės bir - žė - lio iš lie - pos rug - pjū - čio rug - sė - jo iš spa - lio

A. al - fū - jaus sū - nams jo - kū - bo al - fū - jaus sū - nams jo -

Bar. iš ant - ro jo si - mo - no ta - do iš ja - do iš ant - ro jo si - mo -

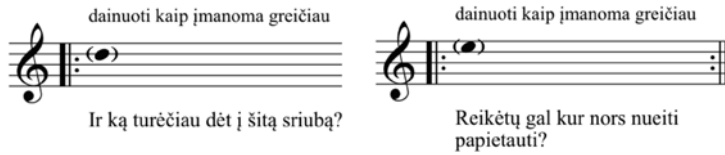
Bar. iš dūmų iš saulės žvaigždžių iš absoliučiojo nutilio iš šventojo užriebio juodųjų skylių iš purvo
iš dūmų iš saulės žvaigždžių iš absoliučiojo nutilio iš šventojo užriebio juodųjų skylių iš purvo
iš dūmų iš saulės žvaigždžių iš absoliučiojo nutilio iš šventojo užriebio juodųjų skylių iš purvo

5 pav. R. Mačiliūnaitės opera „Nebūti ar nebūti“ (2009), 311–314 taktai, simultaninis dainavimas

taip išgaunamas dar didesnis triukšmo darinys). Simultaniškumo principas šioje operoje padeda sukurti pagrindinio veikėjo vidinių balsų chaosą, kelią link beprotybės (5 pav.). Įspūdžiui sustiprinti choristų balsai įgarsinami atlikimo metu, papildomai naudojamas garso vėlavimo efektas.

2.3. Tempas

Tiek muzikalizuojant kalbą, tiek naudojant simultaninį komponavimo būdą ypač svarbų vaidmenį atlieka pasirinktas tempas (lėtas, greitas, pastovus, kintantis, skirtingų tempų derinimas vienu metu). Pavyzdžiui, labai lėtas kalbėjimo tempas ar tam tikrų elementų (pauzių, muzikinių garsų) įterpimas tarp skiemenų ar žodžių nutolina klausytoją nuo prasmės ieškojimo, nes tokia medžiaga suvokiama ne kaip komunikacijos priemonė, o kaip būseną ar atmosfera.



6 pav. R. Vitkauskaitės opera „Skylė“ (2009), 79 ir 88 taktai,
greitas dainavimo tempas

Lėtas tempas naudojamas jau minėto vokalinio ciklo „Raidės“ pradžioje, siekiant verbalinio teksto prasmę nustumti į antrąjį planą: kol žmonės renkasi į salę, girdima lėtai skaitoma abėcėlė, tačiau jai iki galo nenuskambėjus pasigirsta ir pavienės raidės (ne pagal abėcėlės tvarką). Dėl tokio kalbėjimo tempo ir pauzių tarp raidžių klausytojai neidentifikuoja jokio tarpusavio jų ryšio, nors jis ir egzistuoja (raides „sujungus“, t. y. atlikus be pauzių, būtų girdimi atlikėjų ir poeto vardai: Nora, Vytas, Jonas Mekas). Panašus efektas pasiekiamas naudojant ir itin greitą tempą. Atlikimo greitis neabejotinai priklauso nuo muzikanto ar aktoriaus gebėjimų (varijuoti tempu patogu komponuojant jau įrašytus balsus). Siekiant sukurti įvairias naratyvines detales ar chaotiškumo, isteriškumo, triukšmo įspūdį, atlikėjui dažnai pateikiamos nuorodos kalbėti nepertraukiamai, t. y. nedaryti loginių kirčių sakinyje, akcentų, intonacijų, prislopinti kvėpavimą. Vienas ši būdą iliustruojančių pavyzdžių – opera „Skylė“, kurioje, be jau minėto simultaneo kalbėjimo ir dainavimo, naudojamas ir maksimalus aktoriaus-muzikanto kalbėjimo (dainavimo) greitis. Antai veikia Marta solo numeryje turi dvi verbalines frazes („ir ką turėčiau dėt į šitą sriubą?“, „reikėtų gal kur nors nueiti papietauti?“), kurias pagal partitūroje esančią nuorodą („dainuoti kaip įmanoma greičiau“) reikia kartoti labai greitai daug kartų (6 pav.). Tempas šiuo atveju padeda apibūdinti veikėją: kuriamas isteriškos, choleriškos, skubančios asmenybės įspūdis.

2.4. Beprasmiškie fonetiniai dariniai

Beprasme fonetika galima vadinti įvairiausių verbalinius darinius: nuo pavienių garšų, kurie gali veikti kaip akcentai, iki beprasmiškos (verbaliniu lygmeniu) kalbos, kuria galima sukurti naujas, kartais net reikšmingesnes, prasmes. Vieną tokių pavyzdžių, kai muzikaliizuota beprasme kalbėsena naratyvą perteikia paveikiau už verbalinį tekstą, analizuodamas šiuolaikinį vokiečių teatrą pateikia Davidas Roesneris (2008). Christopho Marthalerio spektaklyje „Stunde Null oder die Kunst des Servierens“ („Nulinė valanda, arba Servavimo metas“), kuris buvo sukurtas 50-osioms Antrojo pasaulinio karo pabaigos metinėms, aktorius pradeda kalbą, sudarytą iš sąjungininkų dekretų tekstų (anglų, prancūzų, rusų ir



7 pav. Miguelio ir Paulos Azguime'ų multimedijinė opera „Salt Itinerary“ (2003, 2006), interaktyvi garso vizualizacija

vokiečių kalbomis) ir Kurto Schwitterso garsų poezijos. Nuobodų ilgą kalbą pamažu tampa beprasme ir ima panašėti į klideshowus ir vokalius garsus. Šis teksto virsmas beprasmiu verbaliniu lygmeniu kuria naują „prasmingesnę situaciją turinį“. Kartu įvyksta perėjimas nuo biurokratinio žargono (prasmingų žodžių) į beprasmius (verbališkai) vokalius garsus, sukuriančius vokalinį karo garsovaizdį (skiemėnys panašėja į sunkvežimių, ginklų, bombų, radijo trukdžių garsus). Taigi tuščių žodžių virsmas atpažįstamais garsais ne tik emociškai stipriau veikia žiūrovus, bet ir naujai įprasmina karo siaubų atminimą.

Verta išskirti Miguelio ir Paulos Azguime'ų multimedijinėje operoje „Salt Itinerary“ („Pūdo druskos maršrutas“⁴) (2003, 2006) esančią aktorius ir jo veido interaktyvios projekcijos (reaguojančios į garso dažnių pasikeitimą) sceną, kurioje vaizdą suponuoja beprasmius garsus tariančio balso dinamika. Veidas (projekcijoje) reaguoja (judą, keičia formą) į sakomo teksto garsą: esant dideliame garso dažniui projekcija virsta chaotišku, beformiu objektu, o tyloje (pauzių metu) projekcija grįžta į pradinę padėtį (7 pav.).

Remiantis aptartais pavyzdžiais, nesunku pastebėti, kad muzikalizuojant kalbą dažnai dingsta semantinė verbalinio teksto prasmė. Vis dėlto tiriant kalbos muzikalizavimo būdus reikėtų akcentuoti naujus komponavimo būdus ir gimstančią naują (kartais net paveikesnę) muzikinę prasmę.

4 Vertimą, kuris nėra pažodinis, atliko kompozitorius Mindaugas Urbaitis. Tokį pasirinkimą lėmė kūrinio turinys ir druskos metafora (apie ją kūrinio aprašyme kalba operos kūrėjai). Kuriant lietuvišką pavadinimo versiją pasirinktas posakis „kartu pūdą druskos suvalgyti“ ir jo visa apimanti reikšmė, kuri atskleidžia žodžio „druska“ semantinę kūrinio kontekstą.

3. Aktoriaus balso galimybių panaudojimas

Kadangi tekstą sudaro du komponentai – semantinė prasmė ir garso šaltinis, galima teigti, kad balsas, atliekantis lingvistinio ar muzikinio kodo funkciją, dėl savo specifinių ypatybių (tembro įvairovės, diapazono, etc.) turi būti analizuojamas kaip garsas, o ne kaip diskursas. Kiekvieno individo balsas, net ir neperteikdamas teksto prasmės, įvairiomis muzikos išraiškos priemonėmis (registru, tempu, ritmu, dinamika ir kt.) gali sukurti pasakojimą. Riksmiai, atodūsiai, dejonės, juokas yra labai svarbūs komponuojant muzikinę naraciją.

Didesnė multimedijinės operos „Salt Itinerary“ muzikinės partitūros dalis – įgarsinimas ir garso efektai, tačiau lygiai taip pat svarbus aktoriaus balsas ir jo kalbos muzikalizavimas. Pavyzdžiui, scenoje, kurioje aktorius sėdi prie stalo laikydamas rankoje lazdelę su bumbulu, tekstas kalbamas neįprastai: išstėsiamos kai kurios priebalsės, lyg muzikiniai garsai išdainuojamos balsės, o lazdele, tarsi muzikiniu instrumentu, braukiant per stalą išgaunamas muzikinis tonas. Dar ryškiau balso panaudojimo galimybės atsiskleidžia jau minėtoje aktoriaus ir jo veido interaktyvios projekcijos scenoje.

Wilsonas ir Rufusas Wainwrightas „Sonnetuose“ („Sonnets“, 2009) aktoriaus balso savitumą, tembro, vokalo galimybes pasitelkia kurdami veikėjų charakteristiką. Kadangi kūrinys naudojamaose poetiniuose tekstuose (Williamo Shakespeare'o sonetuose) personažai nėra aprašyti, pirmojoje scenoje veikėjai prisistato pasitelkdami individualią balsinę raišką (murmėjimą, riaumojimą, šūksnius, juoką, dainavimą (be teksto), beprasmius verbalinius darinius). Kiekvieno personažo išėjimas į sceną yra palydimas jo individualios balsinės raiškos: pirmasis berniukas išbėga linksmai krizendamas ir juokdamasis, antrasis, priešingai, – niurzgėdamas ir „burbuliudamas“ nerišlius, beprasmius verbalinius darinius, dama įeina dainuodama operine maniera, vėliau visi trys kartu (išlaikydami savo individualias vokales „technikas“) atlieka trumpą trio, o juos pakeitęs jaunasis poetas savo judesius įgarsina šūksniais. Spektaklyje kūrėjai veikėjus charakterizuoja ne tik meistriškai išnaudodami visas balso galimybes, bet ir atsižvelgdami į aktorių balso tembrą. Norėdamas suklaidinti žiūrovą, Wilsonas pakeitė visų personažų lytį, t. y. vyrus (pvz., Shakespeare'ą, juokdarį) vaidina moterys, moteris (pvz., Elžbietą I ir II) – vyrai, o kai kurie personažai (Kupidonas) – išvis belyčiai (tokiu poelgiu režisierius tarsi atkreipia dėmesį į galimą Shakespeare'o biseksualumą ar homoseksualumą⁵). Spektaklyje, skambant pirmiesiems vokaliniais numeriais, matyti akivaizdus neatitikimas tarp atlikėjo balso tembro ir jo lyties. Tokia išvaizdos ir balso konfrontacija klaidina, sunku suprasti, ar personažas yra moteris ar vyras, todėl jis suvokiamas kaip translytis.

5 Apie netradicinę autoriaus seksualinę orientaciją yra kalbama dėl dalies sonetų, adresuotų vyrui.

19 *non vibr.*

22

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

8 pav. R. Mačiliūnaitės nanoopera „Dresscode’as: Opera“ (2012), 19–37 taktai, boso-baritono partijos fragmentas

Kryptingas aktorius balso panaudojimas gali charakterizuoti personažus be jokio literatūrinio teksto. Straipsnio autorės nanooperoje⁶ „Dresscode’as: Opera“, kurioje visiškai atsisakyta literatūrinio teksto, veikėjai charakterizuojami ne tik pasitelkiant skirtingo balso tembro (dramatinio tenoro ir lyrinio boso-baritono) atlikėjus, bet ir atsižvelgiant į librete esančias remarks (ramiai, koncentruotai, sodriai, piktai, kaprizingai) ir fonetinius garsus (*a*, *o*) lydinčius skyrybos ženklus (daugtaškis, klaustukas, šauktukas). Snobiškas ir taurus Don Vitto personažas kuriamas sustiprinant boso-baritono tembro savitumą – gilumą, sodrumą. Melodinėse linijose vyrauja žemas registras, *non vibrato*, *glissando*, *legato* artikuliacijos būdai (žr. 8 pav.). Priešingai (vaizduojant herojų „dvikovą“) buvo kuriamas Don Rafaelio charakteris: aksominiam bosui-baritonui priešpriešinamos išskirtinės dramatinio tenoro savybės – didelė dinaminė amplitudė, gebėjimas dainuoti aukštame registre. Don Rafaelio isteriškumas, choleriškumas kuriamas naudojant melodinius šuolius, *molto vibrato* artikuliaciją (9 ir 10 pav.).

6 Opera trunka 2 min. 40 sek.

25 *molto vibr. poco a poco cresc.*

31

9 pav. R. Mačiliūnaitės nanoopera „Dresscode'as: Opera“ (2012), 25–40 taktai, tenoro partijos fragmentas

53

ff

10 pav. R. Mačiliūnaitės nanoopera „Dresscode'as: Opera“ (2012), 53–61 taktai, tenoro partijos fragmentas

Apibendrinimas

Apibendrinant galima teigti, kad postdraminiame teatre keičiasi teksto ir muzikos samprata bei jų santykis. Verbalika peržengia įprastos (informacijos pateikimo / perteikimo) funkcijos ribas ir virsta muzikine komponavimo priemone. Įsigalėjusį platesnį teksto diskursą patogu analizuoti kaip ritminį, melodinį, erdvinį ir garsinį fenomeną, kitaip tariant, tekstą, kurio komponavimu siekiama sukurti muzikines reikšmes, reikia suvokti kaip muzikinį garsą. Toks naujas požiūris leidžia kurti naratyvą kitu (pvz., muzikiniu) lygmeniu, verbalinį tekstą traktuoti kaip ritminį, melodinį, erdvinį ir garsinį fenomeną, muzikalizuoti kalbą (ją suvokti kaip muzikos kūrinį ir jos perteikimui naudoti muzikos komponavimo būdus), išplėsti aktorius (muzikanto) kūno ir balso panaudojimo galimybes.

*Įteikta 2016 07 25
Priimta 2016 09 05*

LITERATŪRA

- Bouko, C. Jazz Musicality in Postdramatic Theatre and The Opacity of Auditory Signs. *Studies in Musical Theatre*, 2010, Vol. 4, No. 1, p. 75–87.
- Bouko, C. The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics. *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 2009, No. 17, p. 25–35.
- Dunbar, Z. Melodic Intentions: Speaking Text in Postdramatic Dance Theatre. *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Ed. L. Kendrick, D. Roesner. Newcastle: Cambridge Scholars publishing, 2011, p. 164–174.
- Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
- Gedgaudas, E. Rilke, kornetas, opera... Pokalbis su kompozitore Onute Narbutaite. *Literatūra ir menas*, 2014, Nr. 3459. Prieiga per internetą: <<http://literaturairmenas.lt/2014-01-31-nr-3459/1488-muzika/2319-rilke-kornetas-opera-pokalbis-su-kompozitore-onute-narbutaite/>> [žiūrėta 2016 04 01].
- Kendrick, L.; Roesner, D. Introduction. *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Ed. L. Kendrick, D. Roesner. Newcastle: Cambridge Scholars publishing, 2011.
- Labanauskaitė, G. Naratyvo konstravimo tendencijos šiuolaikinėje dramaturgijoje. *Menotyra*, 2012, T. 19, Nr. 2, p. 139–148.
- Lehmann, H. T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
- NOA festivalio tinklalapis. Nepriklausoma kūrybinė grupė OPEROMANIJA. Prieiga per internetą: <www.noa.lt/> [žiūrėta 2016 05 29].
- Novak, J. *Contextualizing Opera in a Post-dramatic Context: Differences and Repetitions*. Bangor: University of Bangor, 2007. Prieiga per internetą: <<https://www.scribd.com/document/152130309/Contextualizing-Opera-in-a-Post-dramatic-context-Differences-and-Repetitions-Novak-Postopera>> [žiūrėta 2016 05 29].
- Novak, J. *Singing Corporeality: Reinventing the Vocalic Body in Postopera*. PhD Thesis. Amsterdam: University of Amsterdam, 2012.
- Rambo-Hood, M. Postdramatic Musicality in The Black Rider. *Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 2010, Vol. 3, No. 2. Prieiga per internetą: <<http://ojs.mesccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/52>> [žiūrėta 2016 04 29].
- Roesner, D. The Politics of the Polyphony of Performance: Musicalization in Contemporary German Theatre. *Contemporary Theatre Review*, 2008, Vol. 18, No. 1, p. 44–55.
- Rebstock, M.; Roesner, D. *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol: Intellect, 2012.

Verbal tools as music composition methods in post-dramatic theatre

SUMMARY. As post-dramatic theatre has become an established concept, a theatre show is seen as a self-sufficient artwork rather than an illustration of a literary text. Hence, verbal expression is not limited to the function of conveying the text, while the rule is ignored that the text, as a tool of meaning creation, must be clearly communicated. This kind of attitude towards literature encourages those involved in theatre production to experiment with the text. In this article, the author distinguishes and analyses three dominant ways of the use of verbal tools: 1) the non-semantic use of literary texts; 2) the musicalisation of verbal expression; 3) the utilization of actor's vocal capabilities. The article examines particular instances when these tools have been employed to create a musical narration in post-dramatic stage productions by Miguel and Paula Azguimes, Heiner Goebbels, Onutė Narbutaitė, Rūta Vitkauskaitė, Robert Wilson and the author of this article. The object in practice carried out by the author of the article (who is also a composer), is equivalent to the topic of the article. Therefore, in preparation for this article, the author embodied the roles of both scientific and artistic/practical participants, as a participating observer.

In the first section of this article, the author explains how the non-semantic use of literary texts can be applied in post-dramatic theatre. In accordance with Lehmann (2010), who calls for a broader concept of a literary text, because the customary understanding of a text is too narrow for this type of theatre, she states that a literary text might be used to create musical material and a musical narrative rather than for purely semantic goals. In this case, a literary narrative may turn into a different kind of story once it puts on a musical robe. If a text is treated as a musical sound, the very act of speaking might be regarded as an action which should be analysed as a musical phenomenon.

The second section is devoted to present the musicalisation of verbal expression. The author talks about an unrestricted freedom of the text, where the main emphasis is its sonority rather than its actual meaning. The acoustic characteristics and rhythmical aspects of speech are particularly important in any effort aimed at the musicalisation of verbal expression. The author distinguishes and analyses four, the most common, ways: 1) the use of multiple languages; 2) simultaneous speaking and singing; 3) tempo; 4) meaningless verbal derivatives.

The third section presents the utilisation of actor's vocal capabilities, because not only the text, but also the voice should be treated and analysed as a sound rather than as a discourse in post-dramatic

KEYWORDS:
post-dramatic theatre,
musical narration,
musicalisation,
verbal tools, text.

theatre. By employing various tools of musical expression (register, tempo, rhythm, dynamics, etc.), each individual voice is capable of creating a story even when it does not convey the actual meaning of a text. Screams, sighs, groans and laughter all become very important while composing musical narration.

Summing up, the author claims that post-dramatic theatre changes the concept of text and music and the balance between the two. Verbal expression is not limited to conveying and delivery of text and information. Text as such is no longer expected to act as a basis of the narrative, yet it might become a tool of musical composition.