

Paulina NALIVAİKAITĖ

# Transtekstualumo funkcijos Onutės Narbutaitės operoje „Kornetas“ (2012)

*The Functions of Transtextuality in Onutė Narbutaitė's opera Cornet (2012)*

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva  
El. paštas nalivaikaite.paulina@gmail.com

## Anotacija

Onutės Narbutaitės opera „Kornetas“ (2012) – reikšmingas Lietuvos kultūrinio gyvenimo įvykis ir savita žymė siaurame lietuvių operos lauke. Daugybė meno kūrinių citatų ar aliuzijų pavidalais formuoja „Korneto“ savastį, darančią postmoderniame kontekste ir provokuojančią atidesnį žvilgsnį ne tik į Narbutaitės opusą, bet ir į patį operos žanrą bei jo pokyčius postmodernioje aplinkoje, ypač sąsajų su svetimais tektais (transtekstų) gausą, inspiruotą visuotinio praeities reflektavimo. Aktyvus istorijos apmąstymas paskatino ne tik tam tikrų žanrų muzikos refleksijas, bet ir pačių žanrų autorefleksiją ir jos nulemtą intensyvią transformaciją – vienijanti reflektyvumo dimensija lemia glaudžią žanro ir transtekstualumo sąveiką.

Pasirinkto kūrinio atveju tyrimui taikytas individualiai išplėtotas analizės modelis. Operos žanro transformacijos aspektams apibūdinti naudojamos Gražinos Daunoravičienės žanro kriterijų klasifikacija. Kaip pagrindinė teorinė prietis klasifikuojant transtekstualumo apraiškas operoje pasirinkta prancūzų literatūros teoretiko Gérard'o Genette'o transtekstualumo teorija derinama su Raymondo Monelle'io teksto autorystės strategijos modeliu ir papildoma lingvisto Romano Jakobsono kalbos komunikacijos modeliu, kuriuo atskleidžiamos transtekstualių elementų funkcijos. Pasitelkus šias teorines prietis, bakalauro darbo pagrindu parengtame straipsnyje atskleistas Narbutaitės kultūrinių ir kompozicinių strategijų savitumas postmodernaus meno aplinkoje.

**Reikšminiai žodžiai:** transtekstualumas, Gérard'as Genette'as, opera, postmodernizmas, Onutė Narbutaitė, opera „Kornetas“.

## Abstract

Onutė Narbutaitė's opera *Cornet* (2012) was a significant event in Lithuanian cultural life and a distinctive imprint in the narrow field of Lithuanian opera. Many works of art, in a shape of quotations or allusions, form the individuality of *Cornet*, that fits the postmodern context and provokes a more attentive look not only at the work by O. Narbutaitė, but also at the opera genre and its changes in the postmodern environment, in particular, the abundance of links with borrowed texts (transtexts), that was inspired by overall reflections of the past. An active reflection of history has led not only to reflections of music in different genres, but also to self-reflection of the genres themselves and their intensive transformation, thus this reflective dimension determines the close interaction between the genre and transtextuality.

For the study of the chosen composition, an individually developed analysis model has been used. For designating the aspects of the transformation of a postmodern opera, Gražina Daunoravičienė's classification of the genre criteria was employed. As the main theoretical approach to the classification of the transtextual manifestations in the opera, French literary Gérard Genette's theory of transtextuality has been chosen which was combined with Raymond Monelle's model of text authorship strategy, and supplemented by linguist Roman Jakobson's language communication model, by means of which the functions of transtextual elements have been disclosed. Through these theoretical approaches, in the author's bachelor thesis based article, there has been revealed the uniqueness of O. Narbutaitė's cultural and compositional strategies in the post-modern art environment.

**Keywords:** transtextuality, Gérard Genette, opera, postmodernism, Onutė Narbutaitė, opera *Cornet*.

XX a. kompozitoriai negali pabėgti nuo savo praeities <...>. Jie nori kurti ryšius su tradicija, tačiau žino, kad įprastos tonaliosios praktikos prarastasis Edenas niekada nebegali būti atgautas savo originalia pilnatve.

Joseph N. Straus (1991: 447)

Postmodernizmas, kultūroje akumuliavęs aktyvų santykį su tradicija ir jos kritinę refleksiją, paskatino kompozitorius formuoti naujas muzikos kūrybos strategijas kaip įrankį naudotis praeities muzikiniu palikimu. Nuo maždaug XX a. septinto dešimtmečio šis dialogas su praeitimi

manifestuojamas ir meninėje praktikoje, ir teoriniuose svarstymuose. Intensyvūs ryšiai su praeities kūryba vis dar aktualūs muzikinės kompozicijos lauke. Ypač reikšmingas, platų atgarsį sukėlęs pastarojo meto Lietuvos kultūrinio gyvenimo įvykis buvo Onutės Narbutaitės (g. 1956) opera „Kornetas“ (2012), paliudijusi neblėstantį aktyvaus santykio su praeitimi poreikį. Atidesnio analitinio pjūvio vertas ir pats operos žanras – kaip ir kiti žanrai, postmodernioje aplinkoje permąstant muzikos tradicijas, patyręs intensyviai transformatyviuos raidos procesus.

## Operos žanro požymių apibrėžimo problematika

Svarstant apie operą žanro aspektu, kyla būtinybė pirmiausia pasakyti, ką laikysime žanru. Lietuviškų literatūros terminų žodyne žanras nusakomas kaip sąvoka, apibūdinanti skirtingas diskurso formas, tekstinių darinių grupes ir joms priklausančių veikalų kūrimo ir skaitymo modelius (Meržvinskaitė 2017). Žanrą muzikologijos aspektu sistemingai tyrinėjanti Gražina Daunoravičienė teigia, kad žanro kategorija poetiniu, kompozicijos ir teksto požiūriu skirtingus kūrinius leidžia abstrahuoti į tam tikrą vienovę. Literatūrologės, semiotikės Birutės Meržvinskaitės pateikta žanro samprata taip pat apima poetinį (diskursas), kompozicinį (kūrimo modelis) ir socialinį (klausymo modelis) aspektus. Anot Daunoravičienės, muzikos žanras yra dinamiškas objektas, jam būdingos trys egzistavimo fazės – formavimasis, stabilizacija ir destabilizacija (Daunoravičienė 2013: 86). Minėta vienovė, į kurią abstrahuojami įvairiais aspektais skirtingi kūriniai, nulemiama žanro kriterijų, klasifikuojamų pagal trijų rūšių veiksnus (Daunoravičienė 2002: 29):

1) socialinio determinavimo veiksniai – a) muzikos žanro sociogenezės ypatybės ir b) klausytojų auditorijos ypatybės;

2) komunikatyviojo determinavimo veiksniai – a) atlikimo vieta bei sąlygos ir b) atlikėjų sudėtis;

3) meninio determinavimo veiksniai – a) meninis turinys ir b) meninė forma.

Tačiau, kaip pažymi Meržvinskaitė:

<...> žanrų transformacijų aprašymo ir analizės keblumai atsiranda ne tik dėl juos formuojančių požymių gausos, bet ir dėl tų požymių svarbos eiliškumo nebuvimo, taip pat dėl daugybės to paties žanro variantų. (Meržvinskaitė 2017)

Net turint omenyje Daunoravičienės minėtas tris žanro raidos būkles, šiuo aspektu opera išskirtinė tuo, kad ji faktiškai nebuvo visuotinai kanonizuota, kitaip tariant, *stabilizuota* kaip žanras – galime atskirai kalbėti apie XVIII a. prancūzų ar italų operos tendencijas, lyginti XIX a. vokiečių romantinę operą su italų *bel canto* tradicija ar prancūzų *grand opéra*, tačiau net to paties istorinio laikotarpio kūriniai skiriasi estetiniais pamatais. Be to, operos kompleksiskumą liudija ir tai, kad galime kalbėti apie jos kompozicinių-struktūrinių elementų ir socialinių aspektų hierarchiją<sup>1</sup>.

Diskusijų kelia ne tik išoriniai operos atributai ir jų sąveikos – anot kai kurių autorių, nevienalytis yra šio žanro materialus būvis ir ontologinė plotmė. Carolyn Abbate mini operos dvilypumą – transcendentiskumą (žodžiais neišreiškiamą, efemerišką muziką) ir materialumą (gyvas atlikimas ir jį lydintys atributai: nuo kvėpavimo iki režisūros, interpretacijų). Anot jos, šie du poliai susijungia į „paradoksišką amalgamą – netgi, galima sakyti, į kvintesenciškai operinį fenomeną“ (Abbate 2001: vii). Kita

vertus, Abbate akcentuoja konfliktą ne tik tarp vidinių operos pradų, bet ir tarp žanro ir realybės. Muzikologė kaip argumentus pasitelkia operų libretus, kurie ignoruoja kasdienio gyvenimo detales, kalba apie egzistencines problemas, „aukštas materijas“ ir „beveik niekada nesvarsto įprastų dalykų“ (Abbate, Parker 2012: 15), o didžiausiu neįtikimumu Abbate laiko tai, kad veikėjai didžiąją laiko dalį dainuoja (Abbate, Parker 2012: 14) – tai visiškai ne-realistiškai koreliuoja su gyvenimo tikrove.

Tai, kad net tuo pačiu laikotarpiu nėra visuotinio operos žanro kanono, nuolatiniai konfliktai ir aistros dėl žanro siekiamybės, įvairiais istorijos tarpsniais vis skirtingesnės operos manifestacijos liudija užkoduotą šio žanro kompleksiskumą. Jo šaknys galėtų glūdėti imanentiškuose operos vidiniuose konfliktuose – tarp muzikos ir žodžio, tarp realybės ir fantazijos (utopiškai išreiškiamo gyvenimo). Nevienalytės teoretikų nuomonės tik patvirtina žanro kontroversiją.

## Postmoderni opera: žanro inovacijos

Jei apie šiandieninę operos būklę kalbėtume remdamiesi ne teatrų repertuaruose įsitvirtinusių daugiausia romantinės tradicijos kūrinių, o tenkindamiesi ne senesnėmis nei maždaug pusšimčio metų operomis, įsitikintume, kad vadinamųjų kanoninių ir šiuolaikinių veikalų skirtis akivaizdi vien pažvelgus į socialinius veiksnus. Šiuolaikinė opera nebetapatintina su elito (seniau – aristokratų) ar vidurinės klasės inteligentų pramoga – jie lanko tradicines operas; jos nebėra masinė pramoga – šie darbai domina iš esmės specifinę auditoriją, be to, nūdienos veikalus apskritai sunku būtų vadinti „pramoga“.

Taip pat pakito žanro komunikatyviaisiais veiksniais laikomi elementai. Šiuolaikinė opera yra liberalesnė atlikimo vietos aspektu – žinoma, daugybė kūrinių atliekami operos teatre, bet nemažai jų rodoma erdvėse, tiesiogiai nepritaikytose operai: koncertų salėse, kitose meno įstaigose<sup>2</sup>. Pakito ir operos atlikimo sudėtis. Žinoma, vokalistai išliko, tačiau simfoninis orkestras nebūtinai yra šio žanro veikalo atributas, dažnai vietoj jo pasirenkamas instrumentinis ansamblis – nuo maždaug XX a. vidurio vis gausėjo kamerinių operų. Ryškiausias operos atlikimo sudėties pokytis susijęs su elektronikos invazija į muziką, vis dar didinančia savo reikšmę nuo elektroninės muzikos studijų Kelne ir Paryžiuje įkūrimo. Vėliau technologijos operą veikė akustiškai ir vizualiai – pakito jos sudėtis ir įgyvendinimas. Taigi technologinės inovacijos pakeitė ne tik pačios muzikos skambesį, bet apskritai operos žanro pateikimo galimybes: scenografiją su tapyba bei butaforiniais objektais ir linearią veiksmą pakeitė multimedijos projekcijos, panaikinančios anachronistinę teatrinę vaizdo butaforiją ir skatinančios sukurti keliaplanį veiksmą.

Išvardyti pokyčiai, apimantys socialinius ir komunikatyviuosius veiksnius, yra veikiau išoriniai elementai, o pati žanro transformacijos esencija, be abejo, operos meninės raiškos kaita. Meninio turinio prasme opera, viena vertus, tęsė nuo pat žanro atsiradimo eksploatuojamas temas, pavyzdžiui, Orfėjo mitą ir kitus mitologinius ar istorinius siužetus<sup>3</sup>. Kita vertus, siužetų tematiką praplėtė tuolaikinės aktualijos – operose nagrinėjamos politinės ar socialinės problemos: vakariečio prezidento vizitas Rytuose, atominės bombos keliamos moralinės dilemos, skandalingas įžymybės gyvenimas (John Adams „Nixon in China“, 1987, „The Death of Klinghoffer“, 1991, „Doctor Atomic“, 2005; Turnage „Anna Nicole“, 2011). Operoje randasi ir refleksijų egzistencinėmis temomis (van der Aa „One“, 2002; Georg Friedrich Haas „Morgen und Abend“, 2015). Apibendrinamas XX a. operos charakteristikas, Arnoldas Whittallas teigia, kad XX a. operos tematikos vyraujanti tendencija vis dėlto yra realaus gyvenimo vaizdavimas, o per paskutinius tris amžiaus dešimtmečius labiau reflektuojama socialinėmis temomis:

<...> būtų sunku paneigti, kad įsimintiniausios operos nuo 1970-ųjų buvo arba amžinos temos – menininko ir pasaulio – apmąstymai <...>, arba moralinės pjesės apie tuos gyvenimo aspektus, kuriuos tiesiogiai iškėlė psichologija ir moderni istorija, ir ypač socialinės ir politinės valdžios temą (Mayer ir kt. 2017).

Kita vertus, siužetų tematiką praplėtė to laiko aktualijos – operose nagrinėjamos politinės ar socialinės problemos.

Kadangi muzikos kalba yra veikiau laikotarpio ar srovės sąlygojamas veiksnys, XX a. antros pusės tendencijos atspindi ir operos kūrinuose. Formos aspektu operoje neliko ilgalaičių atributų – arijų, kūrinys plėtojamas ištiesai; kita vertus, tai nėra naujiena jau nuo Richardo Wagnerio laikų, tiesiog ne iš karto įsigalėjusi. Kiti konkrečiai šiam žanrui įtaką darę svarūs pokyčiai – jau minėtas elektronikos ir apskritai technologijų integravimas, praturtinęs ir skambesį, ir žanro pateikimo galimybes. Bene specifiškiausia slinktis vyko eksploatuojant vokalą. XX a. antros pusės ryški instrumentinės muzikos tendencija plėsti instrumentų grojimo galimybes, taikyti išplėstinę techniką neišvengiamai darė įtaką ir vokalinei muzikai: jos raiška papildyta kalbėjimu, netradiciniais dainavimo būdais, teatro elementais, interpretacijos laisve (ne viskas notuojama tiksliai).

Pasirinkdami kalbėjimą kaip svarų kūrinio elementą, kompozitoriai tarytum tolsta nuo utopiško operos būdo, iš pažiūros bent kiek priartindami žanrą prie realaus gyvenimo. Kita vertus, dažnai naudojamos įvairios technologinės manipuliacijos skatina daugybę kompleksiško sumanymų, dėl kurių operai vis dar būdinga utopijos dimensija: nevienaplanis, nevienalaikis naratyvas (žinoma, tam įtakos turėjo modernioje literatūroje nenuosekliai konstruojamas naratyvas) sąlygoja ne mažesnę nei nuolatinis dainavimas

nerrealistiškumo įspūdį. Jau ir anksčiau neįtikimais laikyti operų siužetai šiuolaikiniuose opusuose dažnai sustiprina šią savybę; tai išryškėja vartojant ne perdėtai pompastišką, butaforinę kalbą, o kompleksiško laiko, absurdo elementus. Matyti, kad utopija kaip operos žanro tapatybės charakteristika vis dar egzistuoja, tik pakitusiu pavidalu.

### Tradacijos perkūrimo strategijos XX a. pab.– XXI a. opere: tarp savo ir svetimo teksto

Postmoderniu laikotarpiu vykę žanro pokyčiai, viena vertus, bylojo apie norą priartinti operą prie realistiškos raiškos – didinant kalbėjimo reikšmę, siekiant tolti nuo tradicinio operinio dainavimo klišių. Kita vertus, pradėtos naudoti naujos vokalinės technikos tolino operą nuo natūralumo, kaip ir postmodernus, nevienalaikis naratyvas ir muzikiniame tekste susiduriantys skirtingų estetinių, stilistinių, epochų bruožai, svetimų kūrinų gijos, kurios išryškina žanre slypinčios utopijos šiuolaikinį pavidalą. Su šia tendencija tiesiogiai susijęs dar vienas inovatyvus aspektas – postmodernioje aplinkoje natūraliai kilusi žanro autorefleksija, kuri reiškėsi per *svetimo* teksto, daugiau ar mažiau eksplisitinio, inkliuzus. Taigi septintame dešimtmetyje įsitvirtinusi postmoderni kūrybos estetika paveikė ir operos koncepciją.

Skirtingų laikotarpių muzikos susidūrimas viename kūrinyje veikiausiai buvo nulemtas ir tuo metu vykusios žanro transformacijos, kurią supo postmoderni aplinka, natūraliai skatinusi poreikį reflektuoti praeitį ir tapusi katalizatoriumi praeties kūrybos adaptacijoms jas naujai įprasminančiame kontekste. Tokioje aplinkoje operos negalėjo nepaveikti postmoderniam menui būdingi minėti bruožai – praeties muzikos inkorporavimas teikė galimybę ir paradoksalumo, ir dirbtinumo raiškai, išmoningai reikšmių lauko plėtrai, o atviru santykiu su istorija skatino autorefleksiją. Operos žanrą paveikė postmodernus požiūris į naratyvo konstravimą (pvz., Berndo Aloiso Zimmermanno „Die Soldaten“ (1965) atsisakoma nuoseklaus naratyvo, skirtingas laiko dimensijas atitariant skirtingų laikotarpių kūrinų citatomis ir aliuzijomis; daugybe nuorodų į svetimą ir paties autoriaus kūrybą nužymėtoje Luciano Berio „Opera“ (1970) trisluoksniis vyksmas jungia tris skirtingų laikotarpių istorijas, vienijamas mirties temos), taip pat reikšmingas tapo pačios praeties muzikos permąstymas – ypač ryški komiška žanrinė refleksija skleidžiasi György Ligeti operoje „Le Grand Macabre“ (1974–1977), mirgančioje citatomis ir aliuzijomis į anks-tesnę operinę kūrybą ir kitus žanrus.

Anot prancūzų filosofo Jeano-François Lyotard'o:

<...> postmodernus žinojimas <...> tobulina mūsų skirtybių pojūtį ir sustiprina mūsų gebėjimą toleruoti nebendramatiškumą. Jis remiasi ne ekspertų homologiškumu, o tyrinėtojų paralogiškumu. (Lyotard 1993: 8)

Minimo nebendramatiškumo ir paralogikos įrodymai muzikoje – XX a. septintame dešimtmetyje kilusi tarp-tekstinių žaidimų banga, kurios akivaizdžiausi modeliai yra koliažai, panaudojant svetimą muziką ar stilių eklektiką, įterptos citatos, aliuzijos. Nors tarptekstinius ryšius muzikoje galima atsekti jau nuo Renesanso laikų (kvodlibetas, parodinių mišių žanrai), vis dėlto pavieniai atvejai keičiantis epochoms neliudijo šių ryšių kaip principinės kūrybinės nuostatos, ji išliko tik kaip postmodernizmo rezultatas.

Analizuojant naująją muziką, paveiktą tarptekstinių ryšių įveiklinimo tendencijos, neužtenka tradicinių muzikos analizės priemonių. Nevienakrypčiai šių ryšių realizavimo būdai (tekstai tiesiogiai cituojami, kuriamos tekstų ir stilių aliuzijos, parodijos, svetimi tekstai tampa pagrindu originaliai kūrybai, implikuojami kaip laiko nuorodos etc.) reikalauja sistemingos klasifikacijos, leidžiančios juos tyrinėti semantiškai.

### Gérard'o Genette'o transtekstualumo teorija

Semiotiniai tarptekstinių sąsajų tyrinėjimai užsimezgė literatūros mokslo lauke ir buvo intensyviai plėtojami XX a. antroje pusėje – savaime suprantama, skirtingų tekstų sandūros viename kūrinyje buvo ne vien muzikos meno tendencija; be to, teoriniai tarptekstinių ryšių svarstymai skleidėsi tuo pat metu kaip ir šios praktikos plitimas mene – šis sutapimas liudija viską apimančią postmodernų poreikį reflektuoti praeitį. Ir anuomet, ir dabar tarptekstiniai saitai dažniausiai siejami su intertekstualumo sąvoka – ją 1966 m. pirmą kartą pavartojo bulgarų-prancūzų filosofė Julia Kristeva straipsnyje „Žodis, dialogas ir romanas“ (pranc. „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“), nagrinėjančiame Michailo Bachtino dialogizmo<sup>4</sup> idėją; autorė teigė dialogizmo ir intertekstualumo giminybę.

Vienas iš autorių, išplėtojusių Kristevos intertekstualumo teoriją, buvo Gérard'as Genette'as. Prancūzų literatūros teoretikas išplėtė Kristevos konceptą sukurdamas transtekstualumo (arba *tekstinės transcendencijos*) teoriją, kurioje intertekstualumas tėra vienas iš penkių transtekstinių ryšių tipų. Platesnės studijos, įtraukiant struktūralizmo, postruktūralizmo ir semiotikos teorijas, lėmė Genette'o koncepcijos įvairovę. Tekstinės transcendencijos aspektams tyrinėti Genette'as skyrė tris knygas – „Įvadas į architektūrą“ („Introduction à l'architexte“, 1979), „Palimpsestai“ („Palimpsestes: La littérature au second degré“, 1982) ir „Paratekstai: interpretacijos ribos“ („Seuils“, 1987; angl. „Paratexts. Thresholds of Interpretation“, 1997). Apie tekstinę transcendenciją autorius pirmiausia rašo „Įvade į architektūrą“: tai „viskas, kas (atvirai ar užslėptai) sieja jį [tekstą] su kitais tekstais. Aš tai vadinu transtekstualumu“ (Genette 1992: 81). Keletu metų vėlesnėje knygoje „Palimpsestai“ Genette'as pateikia tokį transtekstualumo

apibrėžimą: tai yra „visa, kas susieja tekstą – aiškiai ar užslėptai – su kitais tekstais“ ir „apima visus konkretaus teksto aspektus“ (Genette 1997a: 5); taigi patikslinamas sąvokos funkcionavimo laukas.

Genette'o transtekstualumo teorija leistų į tarptekstinius ryšius pažvelgti plačiu rakursu, priklausomai nuo tekstų sąveikos pobūdžio. Formuota tada, kai postmoderni meno raiška siekė apogėjų, o klasikinėmis klasifikacijomis, konvencinėmis priemonėmis paremtos kūrinio refleksijos nebeužteko, ši teorija vėl gali būti aktuali tyrinėjant muzikos meną, juolab kad nuo postmodernaus iki šių dienų meno neįvyko didesnio stilistinio posūkio, nūdienos muzikoje vis dar figūruoja daug postmodernių veiksmų. Tad transtekstualumo teorija, apimanti įvairias tarptekstinių santykių dimensijas ir raiškos formas, numatoma kaip tinkamas tolesnės analizės būdas.

### Transtekstualių ryšių tipai

Genette'as nurodo penkis transtekstualių ryšių tipus, kuriuos skiria nevienodo pobūdžio naujojo ir senojo (-ųjų) tekstų sąveika ir santykis:

- 1) intertekstualumas;
- 2) paratekstualumas;
- 3) metatekstualumas;
- 4) architekstualumas;
- 5) hipertekstualumas.

Matyti, kad Genette'ui kuriant klasifikaciją buvo svarbu apimti įvairius teksto sluoksnius – nuo archetipinio iki metalygmens. Į tai atkreipdamas dėmesį, autorius palyginimui pasitelkė prancūzo Michaelio Riffaterre'io intertekstualumo sampratą – plačią tarytum Genette'o transtekstualumo konceptas (tai skaitytojo suvokimas, kad esama skaitomo ir kitų tekstų ryšio; Genette 1997a: 2), tačiau apribojamą vien semantinėmis-semiotinėmis mikrostruktūromis sakinio, ištraukos ar trumpo teksto lygmenyje. Tokiu atveju, teigia Genette'as, interteksto „pėdsakas“ artimesnis ribotam laukui nei teksto visumai – kaip tik jos tyrinėjimas buvo Genette'o tikslas („viską apimantis sąryšių laukas yra tai, ką ketinu čia ištirti“ (Genette 1997a: 3)).

**Intertekstualumas.** Genette'as išskiria šias intertekstualumo formas mažėjančia aiškumo ir atvirumo tvarka: a) citata, b) plagiatas, c) aliuzija. Mąstant apie šios sampratos taikymą muzikos srityje, problemiškesnis yra plagiato atvejis. Literatūros tekste citatą nuo plagiato iš esmės skiria kabutės – cituojant jos dedamos, plagijuojant nededamos, o muzikoje atitinkamų simbolių nėra.

**Paratekstualumas** ne toks atviras nei intertekstualumas, o tarptekstinis santykis taip pat tolimesnis. Genette'as skiria dvi paratekstualumo rūšis: a) peritekstą ir b) epitekstą. *Peritekstas* egzistuoja knygoje (viršeliai, antraštės, dedikacijos,

epigrafai, pratarės, epilogai, dalių arba skyrių pavadinimai, komentarai), jis tiesiogiai siejasi su pagrindiniu tekstu, pateikia teksto apibūdinimus, be kurių jo kartais nebūtų galima suvokti. *Epitekstas* – tai paratekstas už knygos ribų, jis yra labiau komunikacinio, reprezentatyvaus pobūdžio. Anot Irinos Melnikovos, epitekstai „laisvai cirkuliuoja kultūros aplinkoje ir žymi išorinių teksto ribų reliatyvumą“ (Melnikova 2017). Matyti, kad paratekstualumas praplečia kūrinio semantinį (peritekstualiai) ir kontekstinį (epitekstualiai) laukus. Paratekstualumo apraiškos muzikoje savo išraiška nesiskirtų nuo literatūrinio atvejo, nes išvardytos paratekstų apraiškos dažniausiai yra verbalinės arba grafines (ilustracinės).

Trečiasis tekstinės transcendencijos tipas – **metatekstualumas** – paprastai laikomas komentaro pobūdžio santykiu. Kūriniai gali būti susiejami nevartojant citatų ar net neminint pavadinimų; anot Genette'o, šis santykis yra kritinis *par excellence*. Muzikoje metatekstualumo galima būtų ieškoti kūrinuose, reflektuojančiuose konkrečią kompoziciją ar kurio nors autoriaus kūrybą, tačiau faktiškai tokio tipo darbų pavyzdžių rasti sunku.

**Hipertekstualumas** apibrėžiamas kaip „bet koks sąryšis, jungiantis tekstą B (jį vadinsime hipertekstu) su tekstu A (hipotekstu), kuris „įskiepijamas“ ne komentaro pobūdžiu“ (Genette 1997a: 5). Genette'as išskiria du hipertekstualumo tipus: a) imitaciją ir b) transformaciją. Šie tipai dalijasi tomis pačiomis modalumo kategorijomis – „žaidybine“, „satyrine“ ir „rimta“, įkūnijamomis per skirtingus funkcinius tipus. Muzikos pavyzdžiai būtų Karlheinzio Stockhauseno kompozicija „Hymnen“ (1967), kurioje naudojamos įvairių šalių himnų fragmentais, kuriant elektroakustinį kūrinį, arba Berio „Sinfonia“ (1968) III d., kurioje iš citatų sluoksnių kuriama kokybiškai nauja, originali kompozicija.

Penktasis transtekstualumo tipas **architektualumas**, anot Genette'o, abstrakčiausia ir labiausiai implicitinė transcendentinė kategorija. Jis apima:

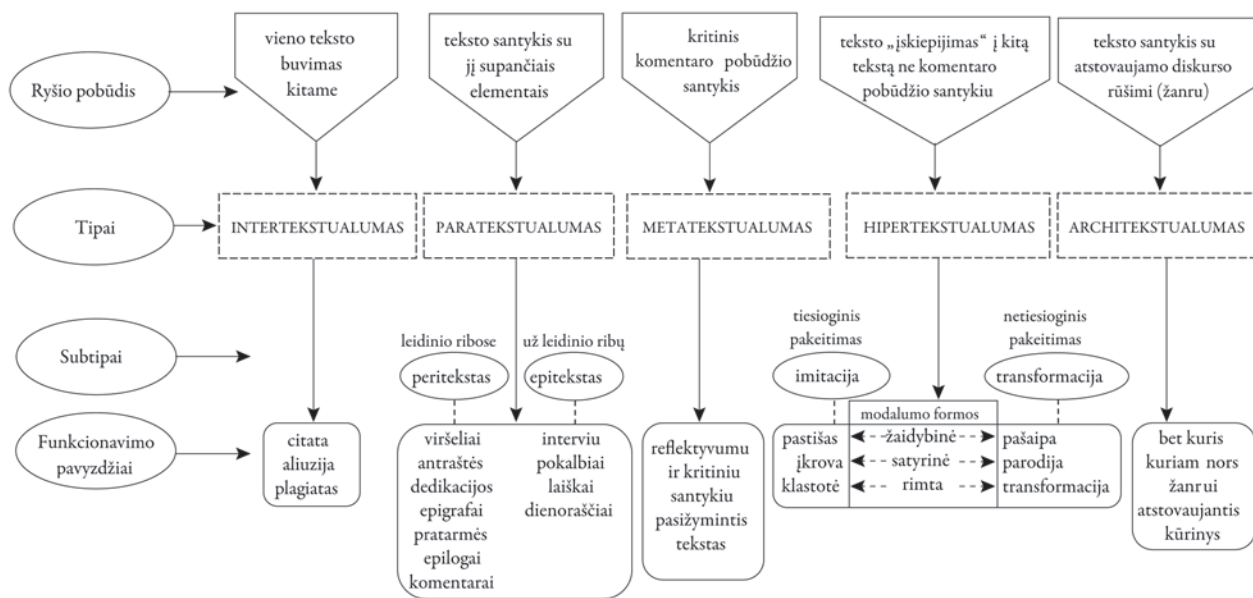
<...> visiškai tylų santykį, išreiškiamą daugiausia paratekstine užuomina, kuri gali būti pavadinime arba dažniausiai paantrašėje (prie pavadinimo pridėdant nuorodą – „Romanas, Pasakojimas ar Eilėraščiai“). (Genette 1997a: 4)

Architektualumas apibrėžia tarptekstinį santykį, kai vienas tekstas susiejamas su „įvairiomis reprezentuojamo diskurso rūšimis“ – su tam tikru žanru. Šiuo požiūriu neįtikima atrodo, kad Genette'as architektualumą įvardija kaip menkai išreikštą (implicitinę) kategoriją, nes bet koks žanras turi griežtesnius ar laisviau traktuojamus požymius, kuriuos, labiau susipažinus su tekstu, galima pastebėti ir nepažvelgus į pavadinimą ar paantrašę. Kaip ir literatūroje, muzikoje architektualumo apraiškos yra žanrai, kurie turi gana išreikštus požymius (pvz., fuga, koncertas, valsas...).

Transtekstualių tipų klasifikaciją apibendrina 1 schema (žr. apačioje).

### Transtekstualumo raiška operose po 1960 m.

Daugybė kūrinių liudija, kad nuo apytikriai XX a. septinto dešimtmečio pakito muzikos raiška ir atsivėrė naujos idėjinės plotmės. Kitoks santykis su ankstesniu kūrybiniu palikimu – nebe pagarbiai „neliečiamu“, o „pasiskolinamu“ ir išmoningai naudojamu – lėmė drąsesnį kritinį žvilgsnį į praeitį, taip pat stiprėjančią eklektikos, stilistinio kaleidoskopo efektą, kartu su juo vis laisvesnį požiūrį į muzikos komponavimo taisykles, paskatinusias intensyvią žanrų kaitą. Postmodernizmas ir jį it šešėlis lydėjusi transtekstualumo tendencija paliko gilius įspaudus ir operos žanre.



1 schema. Transtekstualumo tipų klasifikacija pagal Gérardą Genette'ą

Nuo septinto dešimtmečio operose pastebimai pagausėjo intertekstualių ir hipertekstualių elementų. Tarkime, Zimmermanno „Die Soldaten“ (1965) ekspresionistinė raiška koreliuoja su praeities ženklais (citatomis ir istorinėmis formomis) ir anuomet modernaus skambesio neakademinės muzikos elementais (džiazas, magnetofono juosta). Šie veiksniai, šalia stilistinio pliuralizmo, yra užuominą į siužeto belaiškiškumą (veiksmas vyksta „vakar, šiandien ir rytoj“). Intertekstai taip pat galėjo funkcionuoti kaip savotiška refleksija – pavyzdžiui, to paties žanro Ligeti opera „Le Grand Macabre“ (1974–1977) kupina nuorodų į Claudio Monteverdi, Gioacchino Rossini, Giuseppe's Verdi, Albano Bergo, Wagnerio ir kitų kūrybą (Searby 1997: 11). Galima numanyti, kad komiško, parodijos pobūdžio kūrinys ironizuoja ne vien pasakojamą istoriją, bet ir patį žanrą – turint omenyje tai, kad Ligeti nenorėjo kurti tradicinės operos ir laikė šį žanrą nerelevantišku gyvenamajam laikui (Everett 2009: 26). Taigi „Le Grand Macabre“ šalia intertekstualumo matomas ir svarus architekstualumo aspektas – kritiškas santykis su žanro tradicija.

Iš dalies panašiai parodija įveiklinta Louiso Andrieseno operoje „The Death of Composer: Rosa – A Horse Drama“ (1994): joje parodijuojamas tam tikras žanras – vesterno filmas – ir jo muzika. Anot Everett, šis kūrinys yra nusistovėjusio žanro socialinė kritika<sup>5</sup>. Hipertekstualumas pasireiškia tiek dramaturgijoje (operoje, pasakojančioje apie žymių XX a. kompozitorių mirtis, satyriškai pateikiami stereotipiniai vesterno filmų charakteriai, specifinės brutališkos scenos ir kt.), tiek muzikoje (parodijuojamos muziką daugybei vesternų kūrusio Ennio Morricone'io melodijos).

Literatūrinis (libreto) požiūriu hipertekstualios yra Beato Furrerio operos – šalia antikinį Orfėjo mitą transformuojančios „Begehren“ (2001), kurioje svarstomas moters ir vyro balso santykis (Sigrid; Daniel 2017), charakteringa yra kita jo opera „La bianca note“ (2015), perteikianti tapatybės krizės temą. Ji įgyvendinama remiantis istoriniu veikėju, italų poetu Dino Campana ir jį supančiu istoriniu kontekstu – XX a. pradžia<sup>6</sup>. Libretas yra hipertekstas iš Campanos poezijos, laiškų ir dokumentinės medžiagos – taip parodoma, kaip iš asociatyviai jungiamų fragmentų, susietų su kūrinio veikėju, galima sukonstruoti ir perteikti tapatybę, nebūtinai sutampančią su objektyvia realybe.

Paratekstinė raiška operose įdomesnė ir, ko gero, svarbesnė ne peritekstuose, o epitekstuose, kurie dažniausiai labiau pajėgūs atskleisti inspiracijas – kompozitoriaus įžvalgos (epitekstai) yra vertingas šaltinis kūrinio suvokimui ir konteksto, asociatyvaus lauko plėtimui. Tarkime, Andrieseno opera „Writing to Vermeer“ (1999), įkvėpta XVII a. nyderlandų tapytojo Jano Vermeerio paveikslų<sup>7</sup>, liudija, kad ne vien inspiracija, bet ir idėjiniu pagrindu naujai operai gali tapti kitos meno šakos kūriniai. Vermeerio įtaką pirmiausia nurodo pavadinimas, tačiau ji ne paviršinė, o viską persmelkianti: opera grindžiama tapytojo paveikslais,

libretas kuriamas Vermeerui laiškus rašiusių moterų vardu, o muzika atspindi Andriessena inspiravusias Vermeerio darbų ypatybes – geometrinę pusiausvyrą (juo modeliuotos operos struktūros proporcijos) ir šviesos bei atspindžių vaizdinius (jų analogai operoje yra palindrominės viso kūrinio proporcijos) (Everett 2006: 186).

Tiriant transtekstualumo apraiškas operos žanre manyti, kad dar viena svarbi inspiracija yra pati opera. Viena vertus, tokiu atveju iškyla dviprasmiškumas tarp meta- ir architekstualumo, tačiau išsiaiškinus, kad architekstualumu laikysime šių kategorijų – diskurso tipo, dėstymo manieros, žanro – visumą, t. y. veikiau formalių ir stilistinių kūrinio elementų lemiamą kūrinio ryšį su atstovaujama žanru, lieka erdvė metatekstualumui kaip pačios operos refleksijai idėjinėje plotmėje. Operos metatekstu iš dalies galima laikyti jau minėtą Ligeti „Le Grand Macabre“ dėl autoriaus aiškiai išreikšto kritiško požiūrio į žanrą, ankstesnių epochų operos elementų ir klišių panaudojimo žanro parodijai; kita vertus, Ligeti kūrybą analizavęs Richardas Toopas šį kūrinį pavadino „antiopera“ (Everett 2009: 26), o tai žymi santykį su žanru (architekstu), tačiau vien kompozitoriaus intencija sukurti konvencijas laužantį kūrinį nenulemia antižanrinio rezultato, juolab kad šioje operoje figūruoja žanrui būdingi elementai.

Transtekstualumas operose dažnai įveiklinamas įvairaus pobūdžio refleksijai – parodijuojant kitą žanrą, iš naujo įprasminant praeities kūrinius ar apmąstant patį operos žanrą; tam dažniausiai pasitelkiamas hiper- ir metatekstualumas. Paratekstai funkcionuoja veikiau kaip pagalbinių priemonė kūrinio suvokimui, tačiau ši pagalba gali būti skirtinga: vienaip svarbu pažinti tiesiogiai su kūriniumi nesusietas inspiracijas, tačiau visai kitokią reikšmę turi operą įkvėpusių kontekstų pažinimas. Architekstualumas iš esmės suteikia galimybę apie kiekvieną veikalą kalbėti transtekstualumo aspektu, aptariant žanro požymių raišką ir santykį su žanro tradicija. Vis dėlto gana svarbią vietą užimančio reflektatyvaus transtekstualumo raiška muzikoje atspindi postmodernaus konteksto kritinį santykį su praeitimi.

## **Onutės Narbutaitės opera „Kornetas“ (2012)**

### *Paratekstai kaip kultūrinių inspiracijų atskleisties erdvė*

Nuo kamerinės, daugiausia abstrakčios, librožanrinės muzikos per tarpinius stambesnius opusus kamerinio orkestro sudėčiai Narbutaitė nukeliavo iki stambių žanrų, kuriuos akumuliuo oratorijos „Centones meae urbi“ (1997) sėkmė<sup>8</sup>. Po keliolikos metų kompozitorė vėl sulaukė didžiulio dėmesio ir įvertinimo sukūrusi operą „Kornetas“ (2012): kaip ir oratoriją, kuriamą iš gausybės tekstų fragmentų, tačiau reflektuojančią egzistencines meilės, mirties, menininko problemas. Šis kūrinys – tai gausus literatūrinių ir muzikinių

nuorodų tinklas, supamas įvairių kultūrinių inspiracijų, kurių dalį Narbutaitė jau atskleidė. Vis dėlto „Kornetas“ yra tarptekstinių ryšių kompozitorės muzikoje ligšiolinė kulminacija, iki kurios vedė ilgalaikė transtekstualių ryšių manifestavimo tendencija<sup>9</sup>.

„Korneto“ daugialypį tarptekstualumą pirmiausia liudija **paratekstai** (žr. 2 schemą). Operos libretas turi paantraštę – peritekstą, nurodantį žanrą: „Improvizacija pagal Rainer Maria Rilke „Sakmė apie korneto Kristupo Rilke's meilę ir mirtį“ (toliau straipsnyje – „Sakmė“). Interviu su Narbutaitė (viešajame autoriniame epitekste) sužinojome, kad Rilke's sakmė tapo libreto fabulos, kuri apipinama įvairiais asociatyviais teksta, pagrindu.

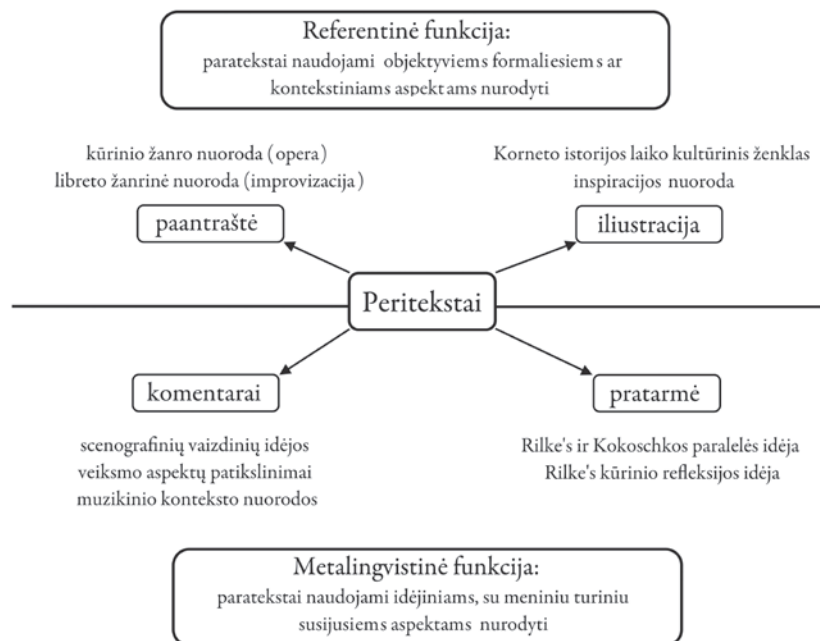
Pratarmėje taip pat atskleidžiama viena iš pagrindinę operos teminę giją papildančių idėjų: tai Rilke's ir Oskaro Kokoschkos – kaip „vienai kultūrai ir tarsi vienai epochai priklausančių, o visgi gana skirtingų meninių pasaulių“ (Narbutaitė 2012: 2) – sugretinimas. Šią paralelę manifestuoja kompozitorės minimos literatūrinės-vaizdinės inspiracijos iš Kokoschkos knygos „Sapnuojantys berniukai“ („Die träumenden Knaben“, 1907): su Rilke's „Sakmė“ Narbutaitės librete koreliuoja šios knygelės teksto fragmentai ir iliustracijos, įvietinami Korneto sapnų scenose (1, 4, 6, 8, 10 scenose). Kokoschkos knygelės atgarsiai yra ne tik šių operos scenų meninis turinys, bet ir jų pavadinimai (šiuo atveju jie tampa parateksta): kaip tik jie yra pirminis signalas, nurodantis Narbutaitės ir Kokoschkos kūrybinių ryšių. Sapnų scenų pavadinimuose randame akivaizdžius sąsajas su šiais paveikslais (pvz., 4 scena „Tolima sala. Sotas“, 6 scena „Laivas. Miegantys“, 8 scena „Šaukiantys jūreiviai“). Tai tarsi vaizduojamojo meno – hipoteksto – literatūrinis

hipertekstas, papildantis Rilke's „Sakmės“ pagrindą. Todėl akivaizdu, kad „Korneto“ transtekstualumas driekiasi ne tik per muziką: operoje skirtingos meno rūšys sugretinamos ir suvedamos į vieną meninę realybę.

Kai kurie „Kornete“ įkūnyti transtekstualūs ryšiai išryškunami kitokiuose peritekstuose – kompozitorės komentaruose, įrašytuose librete. Komentaruose, šalia muzikinių kontekstinių nuorodų, taip pat išryškintos autorės mintys, patikslinami veiksmo aspektai, išreiškiami scenografinių sprendimų pageidavimai. Komentarai dažnai yra labiau „techninio“ pobūdžio (t. y. veiksmo tikslinimas, scenos vaizdinių pateikimas), tačiau bet kuriuo atveju jie praturtina kūrinį detalėmis, kurių neįmanoma perteikti muzikoje ar libreto tekste.

Operą supančiuose **epitekste** (šiuo atveju *viešuosiuose autoriniuose*) šalia pristatomosios, faktinės informacijos įvardijama ir tai, kas nepateiktina librete ir neišdainuojama operoje: tai pamatinės „Korneto“ idėjos, kurias išsamiau išdėstyti tinkama erdvė yra interviu, autorinės anotacijos. Viename interviu Narbutaitė išsako Rilke's „Sakmės“ kvintesencijas – metaerdviškumą, metalaikiškumą ir metakultūriškumą, kurios inspiravo ją tikslingam „operiniam žaidimui“ įvairių kūrybinių fragmentais:

<...> šio kūrinio siužetas ir poetinis tekstas neužsklendžia jo konkrečioje vietoje ir laiko erdvėje – tai yra universalios Europos kultūros ir istorijos erdvė, atvira įvairioms interpretacijoms. <...> Tai sukuria naujas potekstes ir sąsajas, tarsi įveda operinei tikrovei slapta akompanuojantį asociatyvumą (priklausomą visų pirma nuo paties klausytojo patirties, išprusimo, meninių asociacijų lauko...) bei dokumentinį aspektą. (Gedgaugas 2014)



2 schema. „Korneto“ paratekstų funkcijos

Asociacijų laukas ir dokumentiškumas liudija ne tik prasminį kūrinio daugiasluoksniškumą – tai aspiracija į apibendrinantį, metatekstualų kultūros audinį:

Kornetas Kristupas Rilke tampa lyg apibendrintu Poeto vaizdiniu, jungiančiu laikus ir kraštus. Su tekstais atsiranda ir kalbų mozaika bei įvairūs muzikinio ir tiesiog kultūrinio asociatyvumo ženklai. (Gedgaugas 2014)

„Korneta“ persmelkę daugialypiai kultūros artefaktai (kiekvienam subjektyviai žadinantys papildomų asociacijų) ir įvairių literatūros bei muzikos tekstų fragmentai suformuoja multiteksta<sup>10</sup> iš įvairių kūrinių, kalbų, žanrų, stilių, universalių kultūros simbolių.

### Opera architeksto aplinkoje

Į „Korneta“ žvelgiant kaip į architeksto – operos žanro – atstovą, nesunku pastebėti, kad šis kūrinys turi nemažai konvencionalių žanro požymių. Tradicijos laikymąsi liudija konkretūs socialinio, komunikatyviojo ir meninio determinavimo veiksniai (žr. 3 schemą).

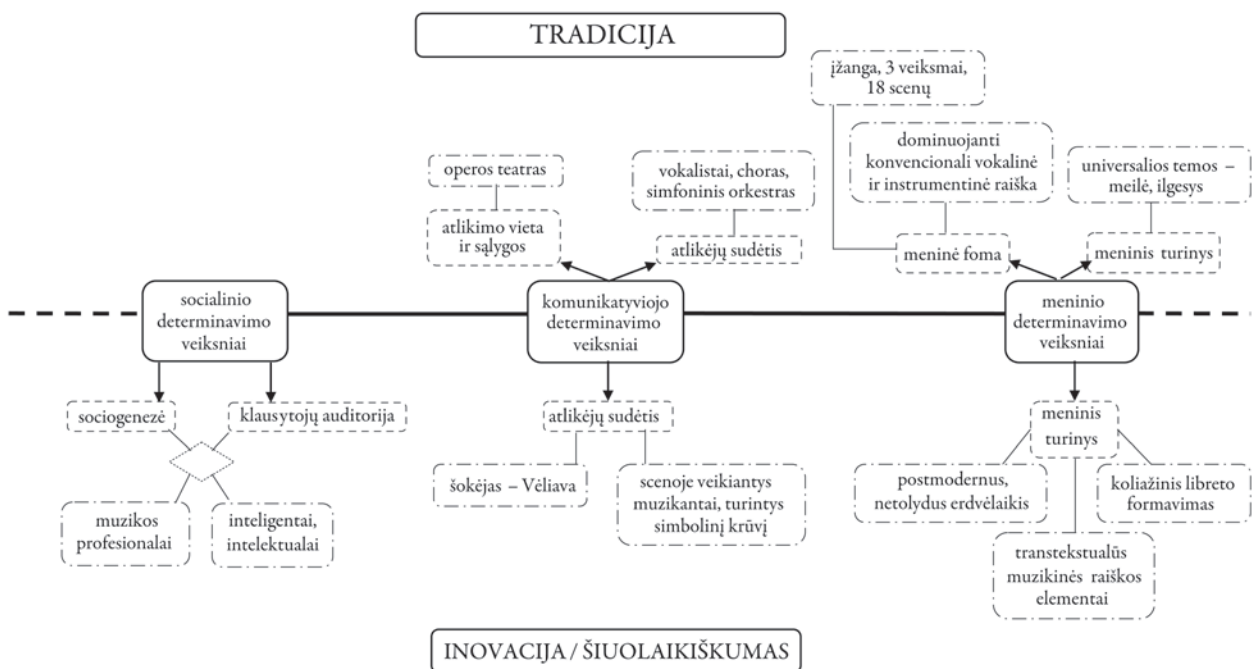
Netradiciškiausias operoje yra meninis turinys. Viena vertus, „Kornetas“ perteikia universaliąsias, bendražmogiškas temas (meilės, ilgesio). Ir tematikos, ir muzikos požiūriu jis siejasi su Kaijos Saariaho opera „L'amour de loin“ (2000)<sup>11</sup>, pasakojančia apie XII a. Akvitanijoje gyvenusio trubadūro Jaufré Rudelio tobulos ir tolimos meilės ilgesį. Kita vertus, į „Korneto“ pagrindinę idėjinę giją taip pat įaudžiamas menininko refleksijos motyvas, suteikiantis kūriniui metatekstualaus atspalvio ir kuriantis Narbutaitės

„Korneto“ sąsajas su tam tikromis šiuolaikinės operos tendencijomis (refleksyvumu, netolydžiu erdvėlaikiu). Rilke's kūrinyje dominuojančią meilės temą papildant menininko problematikos aspektu, Narbutaitės „Korneto“ tematinis laukas prasiplečia ir kontekstualiai siejasi su kitomis XX a. operomis apie menininkus<sup>12</sup>.

Meninio turinio aspektu nekonvencionaliausias yra operos libretas – ir dėl postmodernaus, netolydaus pasakojimo laiko ir erdvės, ir dėl formavimo technikos. Nors veiksmo laikas nėra apibrėžtas, o pasakojimas apskritai galėtų būti „belaikis“, vis dėlto įsiterpiantis choro cituojamas Rilke's poemos įžangos fragmentas su veiksmo data („1663 metų lapkričio mėnesio dvidešimt ketvirtą dieną...“) suponuoja tam tikrą laikotarpį. Tačiau Rilke's „Sakme“ tiesiogiai grįstą veiksmo liniją pertraukia tarpas iš XX a. (Rilke's, leidėjo ir kitų veikėjų pokalbis) ir sapnai, savo esme neapibrėžti nei laike, nei erdvėje, žymintys ribą tarp realybės ir anapusbės. Formavimo technikos požiūriu „Korneto“ libretas yra įvairių literatūrinių, daugiausia poezijos, nuotrupų koliažas, postmodernus žaidimas tekstais.

### Libretas kaip transtekstualių sąveikų erdvė

Narbutaitės operos libretas nepriskirtinas aibei tipinių operų libretų, formaliai pasakojančių siužetą. Viena vertus, tai lemia tekstui pasirinktos medžiagos pobūdis, kita vertus – darbo su šia medžiaga pobūdis. Iš esmės „Korneto“ libretas – atsižvelgiant į meninį turinį, originalumą, poetiškumą, išbaigtumą – galėtų funkcionuoti kaip savarankiškas literatūros kūrinys, nepriklausomas nuo operos. Galima



3 schema. Tradicinės ir šiuolaikinės operos žanro bruožų pasiskirstymas „Kornete“ pagal trijų rūšių žanro veiksnius



būtų teigti, kad šiuo požiūriu Narbutaitė laužo operos konvencijas, turint omenyje tai, kad libretui dažniausiai renkamos tokie tekstai, kurie neturi pretenzijų į aukštą literatūrinį lygį, o „Korneto“ libretas ne tik grindžiamas aukštos literatūrinės vertės tekstais, bet ir išprususiam žiūrovui gali atskleisti papildomų prasmų, plėsti kūrinio asociacijų lauką. Beje, tokį patį dainuojamo teksto suformavimo principą – tarsi mozaiką, skiautinių iš literatūros fragmentų – Narbutaitė taikė ir oratorijoje „Centones meae urbi“ (1997)<sup>13</sup>.

„Korneto“ libretą kompozitorė „suimprovizavo“ iš įvairių literatūros tekstų fragmentų<sup>14</sup>, kurie asociatyviai jungiami į poetinį naratyvą. Jį galima apibūdinti kaip dviejų lygmenų hipertekstą: viena vertus, hipertekstas yra Rilke's kūrinio techninė transformacija, originalą apipinant temiška susijusiais svetimais tekstais, kita vertus, hipertekstu tampa šios techninės transformacijos rezultatas – Rilke's saktmė papildoma įvairiomis naujomis teminėmis plotmėmis, kaip antai menininko autorefleksija (I veiksmo 2 scena).

#### Autorstės diskurso ir transtekstualumo sąveika „Kornete“

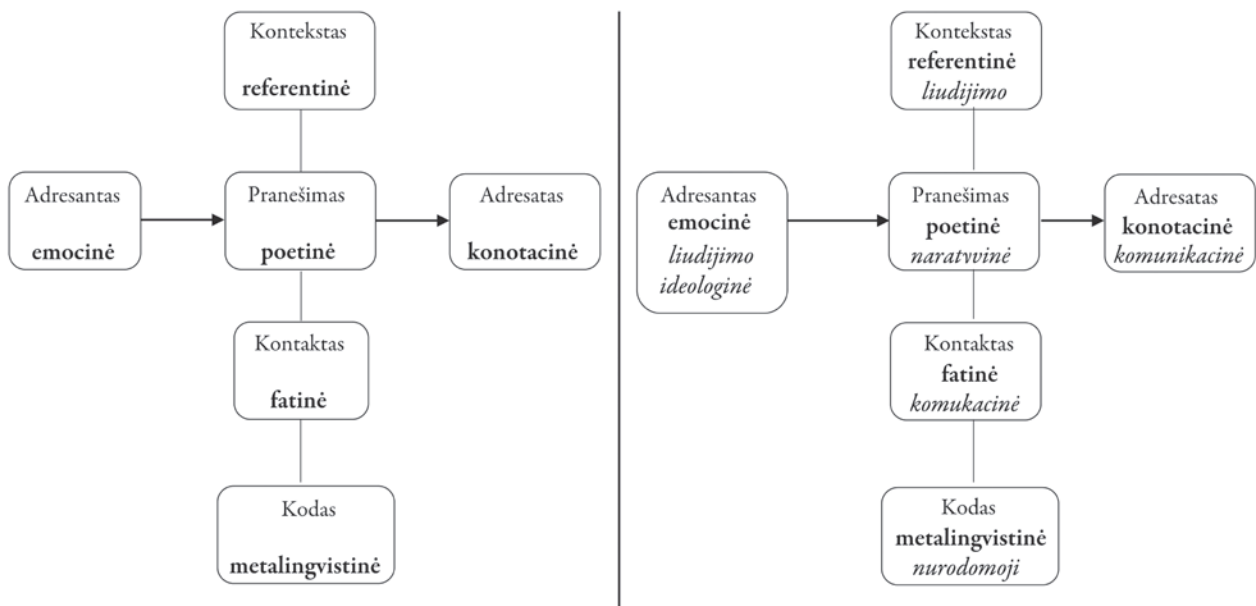
„Korneto“ libretas – postmodernaus mąstymo rezultatas, jame susidurdami skirtingi tekstai implikuoja skirtingas kalbėsenas, netolydų pasakojimo laiką ir išskaidytą erdvę. Todėl muzikinio transtekstualumo apraiškos „Kornete“ gali būti siejamos su diskurso strategija.

Poezijos specifika lemia, kad šiuo atveju pasakotojo – lyrinio subjekto – kalbėseną yra kur kas įvairesnė, galinti reflektuoti pasaulį ar patį subjektą, svarstyti universaliąsias

egzistencines problemas, perteikti būseną ir kt.; be to, skirtingų autorių tekstai taip pat suponuoja skirtingas kalbėjimo manieras. Skirtingas kalbėjimas būdingas ir „Korneto“ veikėjams. Kad teksto „pasakotojas“ gali būti daugialypis, literatūrologijoje nemažai svarstyta nuo postmodernizmo. Kaip naratologijos specialistas, Genette'as knygoje „Pasakojimo diskursas“ (pranc. „Discours du récit“, 1972), šalia kitų pasakojimo aspektų – laiko ir būdo (maneros), išskiria balsą. Šio veiksnio raišką atlieka *naratorius* – pasakotojas (išskiriami keturi naratorių tipai), kuriam Genette'as priskiria penkias funkcijas; jis aptaria jas naudodamasis lingvisto Jakobsono komunikacijos modeliu (žr. 4 schemą).

Minimame komunikacijos modelyje sąveikauja šeši veiksniai, turintys konkrečias paskirtis – Jakobsonas kalbai priskyrė šešias funkcijas: 1) **emocinė** (arba **ekspresyvinė**) – atstovauja *adresantui*; tai pranešimo santykis su siuntėju – perteikiami jo jausmai, nuomonės, visuomeninė padėtis etc.; 2) **konotacinė** – išreiškia pranešimo poveikį *adresatui*; 3) **referentinė** – išreiškia *kontekstą*, siekia tiksliai perteikti faktus; 4) **fatinė** – atsakinga už adresanto ir adresato *kontaktą*, jų fizinį ir psichologinį ryšį; 5) **metalingvistinė** – leidžia nustatyti vartojamą *kodą*, kuriuo siuntėjas perduoda žinių gavėjui; 6) **poetinė** – tai *pranešimo* santykis su pačiu saviimi – nukreipimas (*Einstellung*) į patį *pranešimą* (Jakobson 1960: 356).

Jakobsono kalbos komunikacijos modelis turi gana universalias naudojimo galimybes (jis grįstas informacijos teorijos modeliu) ir galėtų būti taikomas ne tik lingvistikoje, bet ir mene, ypač tose šakose, kurių raiška dinamiška laike (pvz., muzika, šokis, teatras)<sup>15</sup>. Mūsų atveju Jakobsono modelis naudingas tuo, kad jį taikant galėtų būti atskleidžiamos operos transtekstualių elementų funkcijos: Genette'o teorija



4 schema. Komunikacijos modelis pagal Romaną Jakobsoną (kairėje) ir pagal jį Gérard'o Genette'o pritaikyta schema pasakotojo funkcijoms nusakyti (dešinėje)

paranki detalio tarptekstualių ryšių klasifikacija, tačiau ji neišryškina turinio prasmų.

Transtekstualumą „Kornete“ prasminga sieti su diskurso ypatybėmis, konkrečiai – kalbėtojo „balsu“, kuris kinta veikiant skirtingiems personažams. „Korneto“ veikėjų balsais atskleidžiami įvairūs veiksniai: veikėjų vidinis pasaulis, nešališkas pasakotojas, „visažinis“ pasakotojas, istoriniai faktai ir kt. Suvokiant, kieno balsu veiktas kalba, atsiveria naujos muzikinio teksto perskaitymo galimybės. Gana universaliai pritaikomą koncepciją pateikia Raymondas Monelle'is (Monelle, 2000), remdamasis Roland'o Barthes'o esė „S/Z“ (1970) išskirtais „teksto autorių“ tipais (Monelle 2000: 160):

- 1) *žmogiškasis autorius* – tekste atspindima jo biografija, psichologija, ideologija; šis autorius atsakingas už kūrinį, kuriame bus išreikšta jo valia;
- 2) *pasakotojas* – subjektas, išsakantis tekstą ir numanomas jo struktūroje; tai fiktyvus, visuomet daugialypis autorius;
- 3) *transcendentalus autorius* – teksto motyvuotojas, kuriuo remiantis turi būti sprendžiami visi interpretacijos klausimai ir kurio intencijos sukuria susietų savybių visumą;
- 4) teksto (arba kūrinio, stiliaus), įsmeinto kaip sąmoningas „išradėjas“/„pramanytojas“ (*artificer*), struktūrinė dinamika.

Analizuojant „Kornetą“ prasminga būtų remtis pirmaisiais trimis tipais, atkreipiant dėmesį į su kalbėtojo balsu susijusią transtekstualumo raišką. Be to, kaip atskirą kalbėseną reiktų išskirti „lyrinio subjekto“ tipo ištarbę, netelpančią į aukščiau nurodytą schemą (Monelle'is rėmėsi prozos tekstais), tačiau tokią reikšmingą tekste: tai (auto)refleksyvus kalbėtojas, svarstantis apie save ar pasaulį, bet kalbantis asmeniškiau ir subjektyviau nei transcendentalus autorius.

*Žmogiškojo autoriaus balsas* tekste galėtų būti pačios Narbutaitės balsas – tik ne tekstinis, o muzikinis. Nors „Kornetas“ neturi atvirų autobiografinių užuominų, kompozitorė operą inkrustavo keletu asmeninių detalių. Išskirtina pora charakteringų atvejų; vienas iš jų – kūrybinės savirefleksijos pobūdžio, kitas – itin subjektyvus, persmelktas asmenine prasme ir neatpažįstamas / neiššifruojamas,

nežinant konkrečių kompozitorės gyvenimo kontekstų. Pirmuoju atveju Narbutaitė naudoja savo pačios kūryba, konkrečiai – kompozicija „Gesang“ (1997)<sup>16</sup> pagal Rilke's „Sakmės“ fragmentą. Anot kompozitorės, 6 scenoje Korneto dainuojama vokalizės pobūdžio „ilgesinga melodinga“ frazė su orkestriniu pritarimu susisieja su jos opusu „Gesang“ – tai vieno jo epizodo variacija (Narbutaitė 2012: 30). Ši operos scena yra Korneto sapnas, kuriame susiduria Kornetas ir jo antrininkas, kalbantys apie vienvetę ir ilgesį, tačiau ne dialogo forma, o kaip vienis – tai akivaizdi herojaus vidinio monologo, savirefleksijos metafora, kurios muzikiniui įprasminimui pasirinkta kompozitorės autoaliuzija į tą pačią emocinę būklę apeliuojantį kūrinį. Kaip ilgesio ženklas, sąsaja su „Gesang“ reiškia ir 14 scenoje – Korneto ir Grafienės duete – jo tekste dominuojanti emocija yra ilgesys su pasikartojančia fraze „aš laukiau tavęs“; šiuo atveju ilgimasi ir laukiama nebe namų ar šviesios praeities, o idealizuotos meilės. Taigi „Gesang“ funkcionuoja kaip intertekstas (aliuzija), kompozitorės kūrybinės savės stebėsenos rezultatas, kuris, susietas su tekstiniais „ilgesio“ motyvais, išsaugo originalaus kūrinio nostalgijos krūvį (pirminio kūrinio prasmė perkeliama į kitą) ir funkcionuoja kaip konkrečios emocijos leitmotyvas – tai interteksto *emocinė* (*ekspresyvinė*) funkcija.

Svarbus ir kitas transtekstualus ženklas, priskirtinas *žmogiškajam (autorės) balsui* – tai 2 ir 11 scenose skambanti aliuzija į Franzo Schuberto Fantaziją f-moll, D. 940 (1828) (1 pvz.). Abu epizodus vienija librete figūruojantis *motinos* vaizdinys<sup>17</sup>. Narbutaitės aliuzija nėra atsitiktinė – Schuberto fantaziją ypač mėgo kompozitorės motina Ona Narbutienė<sup>18</sup>. Taip pirminis tekstas, tapdamas intertekstu (aliuzija), suasmeninamas – susiejamas su konkrečiu žmogumi – ir įgauna naują konotaciją. Taigi operos kontekste šis intertekstas turi *konotacinę* funkciją, žymėdamas *motinos* įvaizdį.

*Žmogiškojo autoriaus balsas* apraiška galima laikyti ne tik Narbutaitės, bet ir Rilke's balsą, atskleidžiamą 2 scenoje dokumentiniame intarpe pagal Rilke's korespondenciją: joje reflektuojamas savo kūrinys, įgarsinamos asmens biografijos ir psichikos nuotrupos. Nors šiam veikėjui skirtas palyginti nedidelis epizodas, autentiškas poeto balsas operoje reikšmingas kaip implikuojantis metatekstualų ryšį (atskleidžiamas kritinis kūrėjo santykis su savo kūrinium). Rilke's pasirodymą operoje lydi ir transtekstuali muzikinė raiška – veikėjų (Rilke's, Leidėjo, Amžininko, damų, Solistų

1 pvz. Onutės Narbutaitės „Kornetas“ (2012), 2 paveikslo fragmentas (operos partitūra: 95 skaitmuo, 4–8 t.)

2 pvz. Onutės Narbutaitės „Kornetas“ (2012), 1 paveikslas fragmentas (operos partitūra: 31 skaitmuo, 2–5 t.)

kvarteto) pokalbiui akompanuoja klavesinas, natūraliai keliantis asociacijų su baroko ir klasicizmo operų rečitatyvais. Įdomu, kad vienintelis Rilke šioje scenoje nedainuoja (2 pvz.) – kitų veikėjų dainavimas panašus į rečitaciją: kompozitorė išreiškė pageidavimą, kad Rilke's partijoje figūruotų kalbėsena, „tolima operinėms kalbėjimo klišėms“ (Narbutaitė 2012: 12). Tai raiškus veikėjo atribojimo gestas, galbūt siekiant Rilke'ę pristatyti kaip „aukštesnį“, *meta-personažą*, ir šitaip pabrėžti metatekstualų scenos epizodo pobūdį. Bendrą scenos stilistiką, pripildytą senovinės operos ženklų (*recitativo secco* būdingo klavesino akompanimento, vokalistų rečitacijos, būdingų harmoninių kadencijų), galima interpretuoti kaip tam tikrą parodijos priemonę: tipiški senovinės operos rečitatyvai dažnai pasižymėjo ekspresyvia, pabrėžtina artikuliacija, taigi „Korneto“ veikėjų dainavimas įgyja teatrališkumo ir nenatūralumo (ryškėja „teatro teatre“ idėja, akcentuojanti epizodo *metapobūdį*).

Kaip matyti, *žmogiškojo autoriaus balsas* operoje 1) lydimas aliuzijų (Narbutaitės balsas), *kalbėtoju* turinčių konkrečias prasmes, tačiau nebūtinai iššifruojamas išankstinių žinių neturinčiam klausytojui; tai tarsi savirefleksinis gestas, nebūtinai mezgantis ryšį tarp adresanto (kūrėjo) ir adresato (klausytojo); 2) lydimas kultūrinės atminties artefakto (Rilke's balsas), plačiai atpažįstamos stilistinės raiškos ženklo, tačiau *kalbėtojas*, nutolinamas nuo jo klišių, yra išskiriamas kitų veikėjų kontekste – taip adresatui duodamas ženklas atkreipti dėmesį.

Naratoriaus funkciją atliekančio *pasakotojo balso* operoje nėra daug. Jo raiška būdinga chorui: jis pasakoja Rilke's „Sakmės“ įžanginį tekstą, o Raiteliai (vyrų choras) dažnai įsiterpia operoje nuolat pasikartojančiu motyvu „Reiten, reiten...“, primindami klausytojui veiksmo aplinką.

Iliustratyvus, mechaniškas, maršą menantis kartotinis motyvas atlieka kontekstinę (referentinę) funkciją (pagal Jakobsono komunikacijos modelį, referentinė funkcija yra denotatyvinė, kognityvinė ir nukreipianti į kontekstą (Jakobson 1960: 353)).

Transtekstualumo ženklais operoje reikšmingai įprasminta *transcendentalaus autoriaus* raiška. Kūrinyje išskiriami keletas veikėjų, kalbančių tarytum „iš aukščiau“, visąžinio pasakotojo balsu, ar išsakančių aukštesnes tiesas, filosofines įžvalgas, moralines universalijas. Tai Solistų kvartetas, Generolas ir Sapnų Mergaitė. Šių veikėjų dainavimą lydi transtekstuali raiška, turinti ryšį su tonalumu. Itin raiškus yra Solistų kvarteto harmoninis leitmotyvas, girdimas 1, 2 ir 16 scenose: tai rečitatyvinio pobūdžio, akordinės faktūros motyvas, kuriuo išdainuojama vis kita trumpa tekstinė frazė (3 pvz.). Šios frazės gali būti siejamos su „aukštesniu žinojimu“ – filosofinėmis įžvalgomis, pranašystėmis. Kadangi harmoninis motyvas skambančios muzikos kontekste turi tonalumo skambesį, išsiskiria gana sakralia, choraline skambėsena ir apskritai funkcionuoja tarsi sintaksinė skirtis, po kurios seka trumpa cezūra, galima pagrįstai manyti, kad jis turi ir struktūrinę prasmę. Apskritai leitmotyvai, kaip pasikartojantys dariniai, ne tik išryškina tam tikras veikėjo / situacijos ypatybes, bet ir, kūrinyje tapdami atpažįstamais ženklais, palaiko aktyvią komunikaciją su adresatu; pagal Jakobsono komunikacijos modelį, leitmotyvus tiktų apibūdinti kaip atliekančius ne tik pranešimo (*poetinę*), bet ir kontakto (*fatinę*) funkciją. Nagrinėjamu atveju leitmotyvas, viena vertus, adresatui transliuoja aukštesnes *transcendentalaus autoriaus* tiesas, kita vertus, išsiskirdamas muzikos kontekste, atkreipia adresato dėmesį (stiprina kontaktą).

3 pvz. Onutės Narbutaitės „Kornetas“ (2012), 3 paveikslas fragmentas (operos partitūra: 112 skaitmuo, 5–6 t., 113 skaitmuo, 1–2 t.)

Dar vienas Solistų kvarteto (2 ir 13 scenose) motyvas, atskleidžiantis *transcendentalaus autoriaus* balsą, yra „Iš vyno tamsaus ir tūkstančio rožių / teka valandos šniokšdamos į sapnuojančią naktį“ („Aus dunklem Wein...“) (4 pvz.). Šis motyvas sietinas su tonalumo ir modalumo tradicija (vokalo faktūrą sudaro daugiausia trigarsiai akordai), be to, yra gana aiškiai išreikšto šokio pobūdžio (3/4 metras, styginių *pizzicato* akompanimentas grįstas valso šokio pulsacija). Turėdamas kultūrinės atminties krūvį – grįstas modalumu ir būdamas aliuziją į šokį, šis motyvas pilies puotą vaizduojančioje scenoje (13 scena) atliepia šventės atmosferą (šokio konotacija), funkcionuodamas kaip veiksmo kontekstą padedanti suvokti detalė (Jakobsono *referentinė* funkcija) – tai lemia muzikiniai veiksniai; tačiau dainuojama poetiška frazė taip pat yra nešališkas komentaras (jis vis dėlto nelaikytinas naratyviniu, nes turi akivaizdžiai poetinį, metaforinį krūvį), poetiškai apibendrinantis vyksmą.

Dar vienas personažas, kalbantis *transcendentalaus autoriaus* balsu, yra Sapnų Mergaitė, siejama su jau minėtu rožės įvaizdžiu ir – kaip Solistų kvartetą – neretai lydima tonalios / modalios aplinkos. Pavyzdžiui, operos įžangoje Rilke's eiles „O džiaugsmo būti miegu, niekieno miegu“ veikia *a capella* dainuoja modalioje muzikinėje terpėje, turinčioje atraminį garsą *g*; mažorinio trigarsio nuo *d* garsais (*d-fis-[a]*) grįsta 4 scenoje keturis kartus pasikartojanti frazė „Rožė“ („Rose“). Tonalumą / modalumą traktuojant kaip transtekstą (anksesnių meninių epochų artefaktą), galima numanyti, kad šis ženklas – kaip kitiškas skambesio kontekste – turi ekspresyvinę funkciją, išreikšdamas veikėjos būseną – jos kitiškumą, transcendentalumą („anapusinę“ prigimtį).

Apskritai rožės įvaizdis operoje dažnas ir kitų veikėjų lūpose; įvaizdis pasirinktas neatsitiktinai – tai buvo vienas iš dažniausių Rilke's kūrybą persmelkusių simbolių. Šios gėlės įvaizdis poetui turėjo specifinę prasmę:

<...> miegas yra pati jos [rožės] esmė, erdvė, lemianti jos esminę „prieštarą“. <...> [Per tam tikrą laiką] miegas tapo pagrindine poezijos savybe. Romantizmas apvertė sąmonės ir sapno vertę, o siurrealizmas šlovino miegą kaip aukščiausią poetinės veiklos šaltinį. Rožė Rilkei buvo natūralus miego simbolis. (Sandbank 1997: 200)

Todėl nenuostabu, kad šį Rilke's poezijoje reikšmingą įvaizdį Narbutaitės operoje taikliai įkūnijo Sapnų Mergaitė. Dar viena ryški rožės įvaizdžio apraška yra 5 scenoje „Rožė“, kurioje ši gėlė Korneto ir Markizo pokalbyje figūruoja kaip gyvybės ir mirties ciklo simbolis („O rože, tu užgimdama / Mirties lėtumą pakartoji“). Rožės vaizdinys figūruoja ir jau minėtame Solistų kvarteto motyve „Iš vyno tamsaus ir tūkstančio rožių...“ Visais šiais atvejais rožės vaizdinį muzikoje lydi tonalumo ir modalumo ženklai.

*Transcendentalaus autoriaus* balsu dainuojantis Generolas yra tarsi *memento mori* įbalsinantis personažas, filosofinėmis įžvalgomis nuolat primenantis veikėjams apie mirtį. Didžioji dalis Generolo dainuojamų frazių grįstos vieno tono (ar kelių, lėtai kintančių) rečitacija. Dauguma šio veikėjo dainuojamų rečitatyvinių frazių neturi akivaizdžios sąsajos su ankstesnių epochų tradicija, tačiau ji jaučiama 9 scenos epizode: tai gana dainingas *arioso* tipo fragmentas, akompanuojamas „postromantinio (santykina) orkestro“ (Narbutaitė 2012: 37), keliantis asociacijų su, pavyzdžiui, opera po Wagnerio laikų. Čia išvelgtinas gana abstraktus aliuzijos pobūdžio ryšys su tam tikrais operos bruožais – neutralus ir menkai išreikštas kaip kiti transtekstiniai ryšiai.

Raiškūs *transcendentalaus autoriaus* balsas skamba 6 scenoje – trečiajame Korneto sapne, kuriame šiuo balsu kalba Senis ir Berniukai pagal Johanno Wolfgango Goethe's „Fausto“ I d. frazes. Pagrindinė mintis sukasi apie gyvenimo trapumą (pagrindinis teksto motyvas – „Laimė ir stiklas, / Kaip greitai tai dūžta“), tačiau epizodo pabaigoje Senis tarsi

1. Dama  
Aus dun - klem Wein und tau - send Ro - sen rinnt die Stun - de rau - schend in den Traum der

2. Dama  
Aus dun - klem Wein und tau - send Ro - sen rinnt die Stun - de rau - schend in den Traum der

Amžin.  
Aus dun - klem Wein und tau - send Ro - sen rinnt die Stun - de rau - schend in den Traum der

Leidėjas  
Aus dun - klem Wein und tau - send Ro - sen rinnt die Stun - de rau - schend in den Traum der

35 Più mosso, con leggerezza  
pizz. (soffice)

Vin. I  
pizz.

Vin. II  
pizz. (alla chitarra)

Vi.  
pizz.

Vc.  
pizz.

Cb.  
pizz.

4 pvz. Onutės Narbutaitės „Kornetas“ (2012), 1 paveikslas fragmentas (operos partitūra: 35 skaitmuo, 1–4 t.)

visažinis įspėja: „mano mielas sūnau, / saugokis!“ ir tuoj pat pranašauja: „Tu turi žūti!“ Visas epizodas muzikiniu atžvilgiu yra klasicizmo stilizacija – arba pagal Genette'o konceptą hipertekstas – klasicistinio stiliaus imitacija: operos epizodas grįstas mažorinių trigarsių skambesiais ir kvadratinėmis struktūromis. Šios stilistikos pasirinkimas, viena vertus, veikiausiai sietinas su dainuojamo teksto sukūrimo epocha; antra vertus, kaip ir kitais momentais, kuriuose justi *transcendentalaus autoriaus* balsas, ryški tonalumo dominantė. Tonalumas, turėdamas griežtą hierarchiją, taisykles ir taip tarsi įkūnydamas stabilumą, tampa lydinčiu ženklų fundamentalias ar pranašiškas tiesas išsakančio balso raiškai – per choralinį dainavimą primenantį harmoninį motyvą, modalumo principą ar klasicizmo (su jam būdinga harmonija ir struktūra) stilizaciją.

Svariausias operoje – *lyrinio subjekto* balsas, pasižymintis veikėjo autorefleksija, nebuitinėmis įžvalgomis apie supantį pasaulį. Ryškiausias personažas, kalbantis šiuo balsu, yra Kornetas, tačiau kitų dviejų svarbių veikėjų – Markizo ir Grafienės – kalbėsena taip pat priskirtina šiam balsui. Kaip tik su šiais personažais Kornetas – pagrindinė lyrinė operos figūra – užmezga artimus ir svarbius asmeninius santykius, todėl logiška, kad Markizo ir Grafienės ištermė yra artima Korneto kalbėsena. Visi trys veikėjai turi transtekstualumo „šleifą“, tačiau kiekvieno personažo jis yra savitas.

Markizas, veikiantis pirmojoje operos dalyje, yra Kornetui svarbus sutiktas asmuo, su kuriuo jis dalijasi ilgesiu, nostalgija – Korneto ir Markizo pokalbiai persmelkti šių motyvų. Ilgesys ir nostalgija yra į *praeitį* apeliuojantys jausmai – galbūt todėl neatsitiktinai šie epizodai paveikti pabrėžtinai senovinių muzikos žymių. Ryškiausiai tai atsiskleidžia 2 scenos Korneto ir Markizo dialogo epizode; jame, kaip ir visoje scenoje, gausiai naudojamas rečitatyvinis dainavimas, tačiau su dar intensyvesne raiška – rečitatyvo stilizacija sustiprinama vartojant italų kalbą kaip senovinės operos autentišką ženklą<sup>19</sup>. Sąsają su baroku turi ir 5 scenoje Korneto ir Markizo kartu dainuojama frazė „Laikas skirtis“ (122 skaitmuo), menanti baroko polifoniją (Narbutaitė 2012: 27). Šio epizodo teksto vyraujanti emocija yra nebyli bendrystė, sielų artumas; veikėjų atsiveikinimo scena persmelkta melancholijos, lėta (tiek veiksmo, tiek muzikos aspektu), tos pačios frazės kartojamos, tarsi norint sustabdyti laiką. Galima numanyti, kad barokinių intarpų funkcija yra

konotacinė, nes praeities *laiko* ženklas įsimbolinamas per praeities muzikinę raišką.

Kita Kornetui svarbi veikėja – iš tiesų pati lemtingiausia, savotiška *femme fatale* – antroje operos dalyje veikianti Grafienė. Jos balsas yra *lyrinio subjekto* ištermė, visada koreliuojanti su Korneto kalbėsena (ar jam adresuota) ir išsiskirianti romantinių įvaizdžių prisotinta kalba. Kaip ir anksčiau minėtas Generolas turi savo dainavimo manierą (vieno tono rečitacijos), Grafienės dainavimas pasižymi savitu bendru stiliumi: kitų veikėjų kontekste Grafienės partija išsiskiria dainingumu, *arioso* tipo raiška, pvz., 14 scenoje (62–63 skaitmuo) („Nejaugi paliktum mane? Kur gi Tu nueisi? Tavo baltas rūbas man leidžia...“) ir 13 scenos duetinėje frazėje su Kornetu, kuri yra 5 scenoje Korneto ir Markizo dainuotos frazės „O rože, tu užgimdama mirties lėtumą pakartoji“ tikslus pakartojimas. Abiem atvejais ši frazė įvietinama epizoduose, paženklinuose *pažinties*, *artimumo* – kai Kornetas ir Markizas tampa „draugais, broliais. <...> jau pažįsta vienas kitą“ ir kai pirmą kartą susitinka Kornetas ir Grafienė. Frazė yra tarytum postromantizmo stilizacija. Taip šis abstraktus hipertekstas-stilizacija tampa konotuoju kaip konkretų **vyksmą** (*pažintį*) lydinčiu transtekstu, įgyjančiu *konotacinę* funkciją.

Dar vienas hipertekstas Grafienės partijoje yra kartu su Kornetu atliekama senovinės dainos stilizacija, skambanti dviejuose epizoduose 14 scenoje („Aš laukiau tavęs“) ir 15 scenoje (tarp frazių „O saldžioji daina“ ir „Čia nėra jokio vakar ir jokio ryto“). Tai vokalizės pobūdžio bežodis dainavimas (5 pvz.) su barokui būdinga melodika ir ornamentika. Abiem atvejais epizoduose ryškus *laiko* žymuo – su juo susieto laukimo ir dabarties, aplink kurią laikas tarytum sustojęs. Šiuo atveju *laiko* žymė sietina ne su konotacine funkcija, žyminčia konkretų veiksmą, o su būsenos išraiška, todėl įgyja *emocinę* funkciją.

Grafienę lydintis dainingas vokalas, grįstas transtekstualia raiška – melodingu arioziniu ir vokaliziniu senovinės stilistikos dainavimu, viena vertus, gali funkcionuoti kaip veikėją charakterizuojantys ženklai, per dainingumą atskleidžiantys moters švelnumą, jautrumą, kita vertus, jie konotuoja tam tikras veiksmo aplinkybes (reikšmingą pažintį) ar būsenos įvaizdžius, funkcionuodami *konotaciškai* ar *emociškai*.

Pagrindinis veikėjas Kornetas visada kalba *lyrinio subjekto* balsu – tai natūralu, nes opera yra apie Korneto

5 pvz. Onutės Narbutaitės „Kornetas“ (2012), 3 paveikslas fragmentas (operos partitūra: 88 skaitmuo, 4 t., 89 skaitmuo, 1–3 t.)

6 pvz. Onutės Narbutaitės „Kornetas“ (2012), 2 paveikslo fragmentas (operos partitūra: 90 skaitmuo, 3–5 t.)

išgyvenimus, todėl herojus juos reflektuoja. Atkreiptinas dėmesys, kad visos operoje konkrečių kūrinių (t. y. ne epochos stilstikos ar žanro stilizacijų) aliuzijos ar citatos pasitelkiamos tuomet, kai scenoje veikia Kornetas. Su *žmogiškojo autoriaus* balso raiška susijusios aliuzijos: 1) į Schuberto Fantaziją f-moll, siejamą su *motinos* įvaizdžiu, ir 2) į Narbutaitės „Gesang“, siejamą su veikėjus kamuojamu ilgesiu, jau aptartos, todėl išsamiau jų nenagrinėsime. Be šių, operoje išskirtini dar trys atvejai.

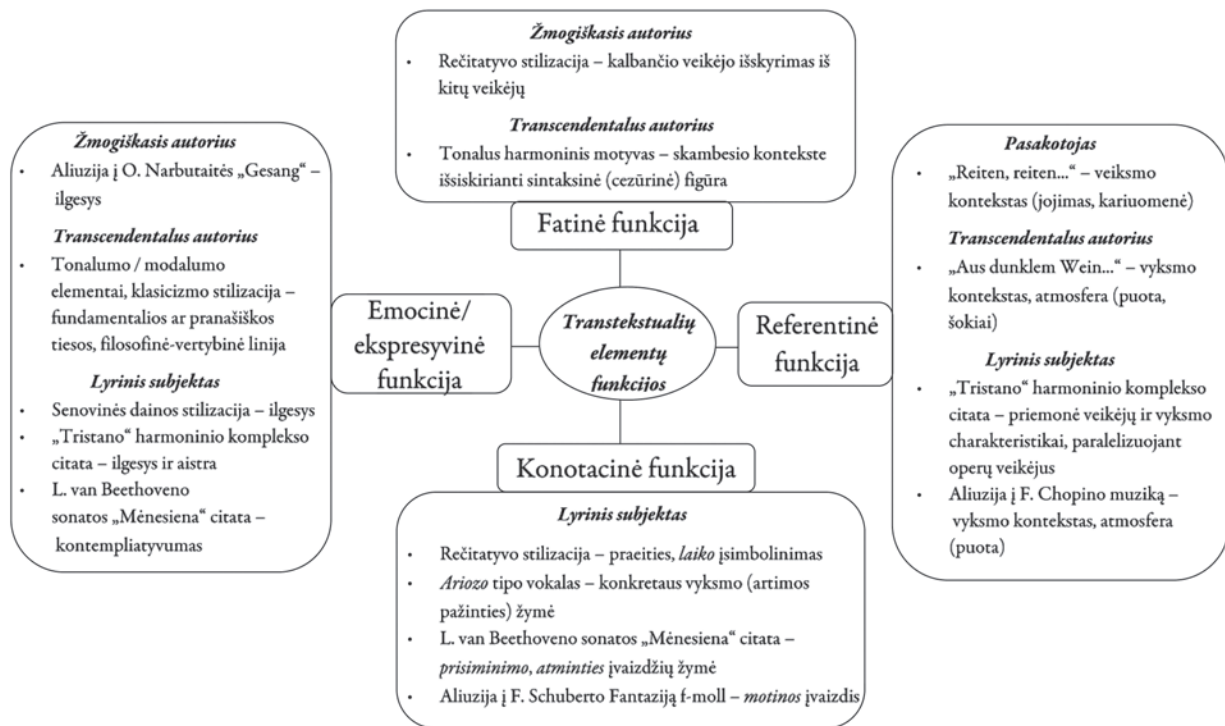
Citata laikytinas pirmo veiksmo pabaigoje suskambantis Wagnerio „Tristano“ akordo harmoninis kompleksas (6 pvz.); šis intertekstas naudojamas Šaukiančios Merginos mirties scenoje. Ši citata gali būti siejama su akordu kaip Tristano leitmotyvu Wagnerio operoje „Tristan und Isolde“ (1865), taip sutapatinant Tristaną ir Kornetą bei sugretinant situacijas – Izoldos ir Šaukiančios Merginos mirtį. Tokiu atveju citavimas išsaugo ir tiesiogiai perteikia originalo prasmę ir yra kaip priemonė, padedanti akcentuoti charakterių ir situacijos pobūdį. Kita vertus, šis harmoninis junginys, būdamas „begalinio ilgesio, nepasotinamos aistros simboliu“ (Ambrasas; Mikulevičiūtė 2007: 547), gali apeliuoti ir į konkrečias emocijas – ilgesį ir aistrą: librete pateikiamas kaitraus vakaro vaizdinys, o citata nuskamba po Šaukiančios Merginos frazės „O, mėnulis visas raudonas“ (raudona kaip aistros, meilės simbolis), todėl ji gali turėti ir emocinę konotaciją. Taigi „Tristano“ harmoninis kompleksas funkcionuoja dvejopai – kaip kontekstinė priemonė veikėjų ir vyksmo charakteristikai (*referentinė* funkcija) ir kaip konotuotas ženklas, įsimbolinantis emocinę atmosferą (*emocinė* funkcija).

Antro veiksmo pradžioje cituojami keletas taktų iš Ludwigo van Beethoveno Sonatos fortepijonui „Mėnesiena“

op. 27 Nr. 1 (1801) pirmos dalies. Viena vertus, tai gana akivaizdžią veiksmui iliustratyvią funkciją atliekantis intertekstas Korneto žodžiams „Meilė, kai vėsiuos kambariuos / sonata vakarinė suskambo“, taip pat galintis būti ir kaip *atminties* simbolis, veikėjo praeities reminiscencijų muzikinė išraiška – ši citata skamba Korneto ir Generolo lyrinio-poetinio kalbėjimo („sąmonės srauto“), persmelkto mirties, atminties ir meilės temomis, kontekste. Tačiau taip pat citata gali būti traktuojama ir tiesiog kaip kontempliatyvią emocinę atmosferą atliepantis muzikos tekstas. Taigi intertekstas veikia dvejopai – kaip tam tikrą vyksmą (*prisiminimą, atmintį*) konotuojantis (*konotacinė* funkcija) ir būseną lydintis ženklas (*emocinė* funkcija).

Dar vienas intertekstas, nors gana abstraktus, yra antro veiksmo 13 scenoje Pianistės atliekama aliuzija į Fryderyko Chopino muziką. Ji skamba puotos scenoje, Kornetui grožintis moterimis, pokyliu ir prabanga. Žinant, kad Chopino muzika buvo saloninė, Pianistės atliekami „šopeniški“ pasažai gali būti šios saloninės atmosferos atgarsiai, iliustruojantys vyksmo – puotos – nuotaiką: tai atliepia veiksmo kontekstą ir funkcionuoja *referenciškai*.

Taip pat su Korneto dalyvavimu susijęs jau minėtas „senovinės dainos“ motyvas – senovinio žanro stilizacija (hipertekstas). Jis atliekamas ne tik duetu su Grafiene, bet ir vieno Korneto – 2 scenoje Kornetui jojam („Jojam, jojam, jojam, / Ir dvasia jau visai pavargo, / ir ilgesys toks bekrastis“), 3 scenoje dainuojant „seną, liūdną dainą, kurią namuos merginos rudenį laukuose dainuodavo, derliui baigiant nokti“ pagal Rilke’s eilėraštį „Vigilija“<sup>20</sup>. Transteksto naudojimas, kaip matyti iš jį supančio libreto teksto, susijęs su veikėjo ilgesiu – taigi hipertekstas turi *emocinę* funkciją (konkretų emocinį krūvį).



5 schema. Transtekstualių elementų funkcijos Onutės Narbutaitės operoje „Kornetas“ (2012)

Skirtingomis autorystėmis nuskambantys transtekstai daugiausia atlieka emocinę / ekspresyvinę, referentinę ar konotacinę funkcijas, rečiau – fatinę (5 schema). Matyti, kad sąsąjū tarp konkrečios autorystės ir konkrečios funkcijos nėra, išskyrus konotacinę funkciją, kurios raiška operoje perteikiama išimtinai lyrinio subjekto balsu.

### Transtekstualumo formų ir žanro sąveika

Transtekstai „Kornete“, būdami baroko, klasicizmo, romantizmo, postromantizmo artefaktai, pirmiausia objektyviai signalizuoja klausytojui apie praeities ir dabarties jungtį (dabarties muzika + praeities muzikos ženklai). Tai raiškos priemonė, mažinanti atstumą tarp *anksčiau* ir *dabar* ir taip akcentuojanti metalaikiškumo svarbą pasakojime.

Skirtingų tipų transtekstai operoje funkcionuoja paveikdami skirtingas kūrinio plotmes. Intertekstai ir muzikiniai hipertekstai daugiausia veikia **meninio determinavimo** veiksmų sferoje. Įausti citatų, aliuzijų, stilizacijų pavidalais, intertekstai ir muzikiniai hipertekstai stipriausiai sietini su veikėjų **emocinės būsenos**, bendros **vyksmo atmosferos** atliepimu ar tam tikrų **įvaizdžių, vyksmų** lydėjimu; koreliuodami su libreto teksto prasmėmis, šie transtekstai įgauna specifines konotacijas ir tampa simbolinės raiškos dalimi, t. y. priklauso meninės raiškos sričiai. Pastebima, kad kaip emocija dažniausiai užkoduojamas ilgesys ir jam giminiški jausmai – nostalgija, menama praeitis. Su emocine raiška susiję transtekstai iš esmės vienijami *praeities* laiko

pojūčio – ar tai būtų *ilgesys*, ar su juo glaudžiai susijusi *atmintis, prisiminimas*. Žanro meninę raišką intertekstai ir hipertekstai taip pat papildė per vaizduojamo veiksmo ar atmosferos meninį įsimbolinimą: tam naudojami transtekstai, savo muzikinėje raiškoje turintys užkoduotas tam tikras konotacijas (pvz., puotos scenoje skambančio motyvo „Aus dunklem Wein...“ pobūdis – šokio, valso – natūraliai kelia asociacijų su iškilmingomis progomis, šventiška aplinka; lygiai taip ir Chopino muzika, būdama saloninė, skamba prabangoje ir gražioje puotoje). Įsimbolinami ir kai kurie įvaizdžiai – motinos (Schuberto Fantazija) ir artimos pažinties (arizozinis, dainingas vokalas), taip akcentuojant jų prasminę svarbą kūrinyje.

Taip pat minėtų rūšių transtekstai gali turėti **sintaksinę** reikšmę. Solistų kvarteto atliekamas harmoninis motyvas ar „Aus dunklem Wein...“ funkcionuoja tarytum cezūrinės figūros, savo kontrastingumu supančiam skambesiu aiškiai pertraukiančios natūralią muzikos tėkmę. Kontekste nemanikai išsiskirdami, transtekstai atkreipia / palaiko klausytojo dėmesį (t. y. palaiko abipusį adresanto ir adresato kontaktą) ir kartu dalyvauja formuojant sintaksinę struktūrą.

Galima svarstyti ir apie tai, kad visame kūrinyje girdimi su klasikiniu tonalumu ar modalumu susiję transtekstai byloja apie tam tikrą vertybinę-idėjinę operos giją, išreikštą per transcendentalaus autoriaus balsą. Jis, kalbąs „aukštesniojo žinojimo“, universalių tiesų ar panašiais tekstais, muzikoje yra lydymas tonalumo, laikomo stabilumo ir tradicijos ženklu, taip perteikiant tam tikrą operos idėjinę giją – ne siužetinę, o vertybinę, filosofinę.

„Kornete“ ne mažiau svarbus ir literatūrinis hipertekstualumas – jo principu suformuotas libretas. Kruopštus ir intelektualus hipertekstualumo naudojimas formuojant tekstinę operos dalį liudija literatūrinio Prado reikšmę: juvelyriškas vėrinys iš keliasdešimties skirtingų tekstų grandžių verčia svarstyti, ar „Kornete“ neiškyla žanro pradžios idėjinės reminiscencijos – *prima le parole, poi la musica*. Juo labiau taip manyti skatina anksčiau pabrėžtos sąsajos tarp veikėjų išsakomo teksto ir jį lydincios muzikinės raiškos, per transtekstualius elementus įsimbolinančios žodžiais perteikiamas prasmės.

Nuo „Korneto“ literatūriškumo neatskiriama metatekstualumo apraiška operoje – Rilke’s korespondencija, į operą įvedanti „kūrinio apie kūrinį“ elementą. Žanrą tai paveikia ne tik praplečiant libreto siužetinį lauką (neapsiribojama korneto Rilke’s istorija – įterpiama kito veikėjo, poeto Rilke’s, siužetinė gija), bet ir praturtinant kūrinį autorefleksyvumu. Šis požymis, kaip minėta, būdingas postmoderniai operai. Tačiau „Kornete“ (auto)refleksyvumas skleidžiasi ne tiek žanro, kiek literatūrinėje plotmėje: jis figūroja per žodinius Rilke’s apmąstymus apie savo kūrinį. Kita vertus, toje pačioje scenoje įveiklinama žanro elemento (rečityvo) stilizacija, ją priešinant kalbėjimui „be operinių klišių“ – tai irgi galėtume laikyti žanro refleksijos požymiu.

Abstrakčiausiai kūrinį paveikia paratekstai, kurių „Kornete“ yra gausu, tačiau jie funkcionuoja nebe meninės raiškos erdvėje, kaip anksčiau minėti transtekstai, o veikia kaip komunikatyvusis veiksnys. Jeigu būtų eliminuoti tam tikri paratekstai – kad ir kompozitorės komentarai librete, jos mintys ar libreto pratarinė, paties kūrinio tai nepakeistų, bet mes, ko gero, nežinotume tam tikrų kultūrinių ar istorinių kontekstų, susijusių su operos medžiaga ir potencialiai nurodančių interpretacijos raktus: paratekstai, apsupantys kūrinį tarytum „antriniu“, papildomu lauku, plečia jo reikšmių ribas ir nurodo adresatui interpretacines gaires – kaip ir būdinga paratekstams. Anot Genette’o,

<...> šie paribiai [paratekstai – P. N.], visuomet perteikiantys autorinius ar daugiau arba mažiau patvirtintus autoriaus komentarus, įkuria zoną tarp teksto ir už teksto (*off-text*), <...> kuri – gerai ar blogai suprasta ir įgyvendinta – tarnauja geresnei teksto recepcijai ir tinkamesniam jo skaitymui. (Genette 1997b: 2)

„Korneto“ paratekstų funkcijos yra referentinės, jos padeda adresatui lengviau iššifruoti Narbutaitės nupinto tekstų tinklo idėjinės gijos – juk autoriaus kultūrinis laukas (kultūrinės patirtys) nebūtinai sutampa su suvokėjo kultūriniu lauku, ir paratekstai veikia kaip mediumas, kaip kodas, leidžiantis suvokėjui patekti į autoriaus kultūrinę erdvę.

## Išvados

Transtekstualumas operoje „Kornetas“ apima visas penkias pagrindines formas: intertekstualumą (aliuzijos, citatos), paratekstualumą (peritekstai – antraštės, pratarinė, komentarai, iliustracijos, epitekstai – interviu, autorės anotacijos, atsiliepimai spaudoje), metatekstualumą (Rilke’s refleksija apie „Kornetą“), hipertekstualumą (stilizacijos) ir neišvengiamai architekstualumą (kaip kūrinio santykį su atstovaujama operos žanru).

„Korneto“ paratekstai atlieka referentinę funkciją: gausus kultūrinių (kon)tekstų tinklas ir jo idėjinės gijos nemenkai praskleidžiami autorės iniciatyva, išsamiais paratekstais adresatui padedant suvokti ir interpretuoti kūrinį. Paratekstai veikia kaip kodas, leidžiantis suvokėjui patekti į autoriaus kultūrinę erdvę – tokiu atveju išryškėja ir metalingvistinis (pagal Jakobsoną) dėmuo, kurį Genette’as traktuoja kaip nukreipiantįjį, „metanaratyvinį“, apibūdinantį pasakojimo vidinę organizaciją.

Intertekstų ir hipertekstų muzikinė raiška, dėl pasakojimo ypatybių tyrime sieta su skirtingų balsų autorystės diskursu, veikia kaip veikėjų emocinę būseną, veiksmo atmosferą atliepanti ar tam tikrus įvaizdžius bei vyksmus lydinti žymė. Minėti transtekstai dažniausiai turi *emocinę / ekspresyvinę, referentinę ir konotacinę* funkciją, rečiau – *fatinę*; skirtingi autorių balsai iš esmės nesietini su konkrečios funkcijos ekspresija, tačiau atkreiptinas dėmesys, kad konotacinę funkciją turintys transtekstai priklauso lyrinio subjekto balsui.

*Emocinę / ekspresyvinę* funkciją atliekantys intertekstai ir hipertekstai dažniausiai sietini su ilgesio ir jam giminiškų jausmų, pavyzdžiui, nostalgijos, įprasminimu. Taigi emocinį krūvį turintys transtekstai taip pat iš esmės vienijami praeities laiko žymens – ilgesio, nostalgijos, atminties įvaizdžių.

*Referentinę* funkciją turintys intertekstai ir hipertekstai atliepia veiksmo vietą, vyksmą ir atmosferą (kariuomenė ir jojimas, puota ir šokis), tačiau taip pat – kur kas abstrakčiau – gali prisidėti prie veikėjų ir vyksmo charakteristikos („Tristano“ harmoninis kompleksas).

*Konotacinę* funkciją įkūnijantys intertekstai ir hipertekstai gali žymėti ir tam tikrą vyksmą (pažintis, prisiminimas), ir abstraktesnį įvaizdį (praeitis, laikas, motina). Išreiškiami tik lyrinio subjekto balsu, šie transtekstai akcentuoja lyriniam subjektui reikšmingus motyvus.

*Fatinę* funkciją atliekantys hipertekstai gali turėti sintaksinę reikšmę (pavyzdžiui, Solistų kvarteto harmoninis motyvas), kitu atveju adresatui akcentuoja konkrečią idėją (veikėjo atribojimas siekiant pabrėžti jo išskirtinumą kitų veikėjų kontekste).

Metatekstualumas „Kornete“ labiausiai išryškėja Rilke’s korespondencija paremtoje scenoje, funkcionuodamas poetiškai – įvedamas „kūrinio apie kūrinį“ elementas, akcentuojantis pranešimo santykį su pačiu savimi, kūrinys



praturtinamas autoreflektyvumu. Metatekstualioje scenoje išryškėja ir „teatro teatre“ idėja, pabrėžianti epizodo metapobūdį, per muzikinę raišką su parodijos atspalviu stilizuojant senovinės operos rečitatyvus.

Narbutaitės opusai šiuolaikinės operos kontekste aiškiai išsiskiria refleksyviu transtekstualumo įveiklinimu. Jis funkcionuoja ir siužetinėje plotmėje (menininko refleksija), ir metasiužetinėje plotmėje (refleksija apie patį „Kornetą“ – „kūrinio apie kūrinį“ elementas), ir žanrinėje plotmėje (archetipinių operos elementų inkorporavimas).

Identifikuotos konkrečios transtekstualumo apraiškos „Kornete“ ir interpretuotos jų funkcijos galėtų būti pasitelkiamos tolesniems tyrimams, analizuojant kultūrinės atminties gausią Narbutaitės muziką. Tyrime išskirti transtekstai sieti su autorystės diskursu, tačiau operoje gausu ir su juo nesietų kultūros ženklų, kurie neidentifikuojami kaip konkreti transtekstualumo apraiška. Tai galėtų paskatinti tolesnius tyrinėjimus, nukreiptus į svetimų tekstų bei kontekstų įtaką ir jų funkcionalumo interpretavimą konkrečiau žanro aplinkoje.

## Nuorodos

- Muzikologas Johnas Rossellis apie XVIII a. pab.–XIX a. operą rašė kaip apie hierarchinės ir konservatyvios visuomenės išraišką ir teigė, kad net operos teatro sferoje „nebuvo bendros susitikimo vietos ar bendro klasių susimaišymo. Priešingai, egzistavo aiškiai suvokiama hierarchija – teatrų, teatro zonų, publikos, sezonų, žanrų. XVIII a. *opera seria* visais atžvilgiais užėmė aukščiausiąją poziciją. Dar daugiau, didžiąją dalį XIX a. pirmos pusės, kai *opera seria* pradėjo absorbuoti kitų žanrų įtaką, ji tebebuvo socioekonomiškai atskira nuo *opera buffa* ir *opera semiseria*“. Tai, kad funkcionavimo ribos peržengia vien muzikos sritį ir žanras perteikia ne vien menines, bet ir socialines prasmes, rodo, kad, kalbėdami apie operos raidą, negalime ignoruoti socialinio aspekto, kuris, kaip matyti, turėjo nemenką reikšmę (plačiau žr. John Rosselli, *Opera Production, 1780–1880*, in: *Opera Production and its Resources*, Lorenzo Bianconi and Giorgio Pestelli (eds.), Chicago; London: The University of Chicago Press, 2002, p. 82).
- Pavyzdžiui, Michaelo Nymano „The Man Who Mistook His Wife for a Hat“ (1986) pirmą kartą atlikta Londono šiuolaikinio meno institute, o „Letters, Riddles and Writs“ (1991) – per televiziją. Pastaroji komunikacijos priemonė kaip erdvė operai išnaudota ir kitų kūrėjų, tarkime, Benjamino Britteno („Owen Wingrave“, 1971), Roberto Ashley („Music with Roots in the Aether“, 1976; „Perfect Lives“, 1978–1983), Judith Weir („Armidia“, 2005) ir kt.
- Postmodernios Orfėjo mito interpretacijos operose pavyzdžiai – Harrisono Birtwistle'o „The Mask of Orpheus“ (1984) ir „The Corridor“ (2009); antikinių mitų siužetais paremtos Samuelio Barberio „Antonis and Cleopatra“ (1966), Hanso Wernerio Henze „The Bassarids“ (1966) ir „Venus und Adonis“ (1997), Mark-Anthonij Turnage'o „Greek“ (1988), Birtwistle'o „The Minotaur“ (2008) ir kt.
- Dialogizmo sąvoka dažniausiai pasitelkiama nurodant tam tikrą diskurso bruožą, atvirai pripažįstantį esantį apibrėžtą savo santykio su kitais pavyzdžiais – ir praeities, kuriai atsako, ir ateities, kurios atsako tikisi. Pozityvios dialogizmo konotacijos dažnai pabrėžiamos jį priešinant su monologizmu, nurodant, kad diskursas neigia pripažinti savo reliatyvią sandarą ir klaidingai atpažįsta save kaip nepriklausomą ir nekvėstionuojamą autoritetingą (plačiau žr. David Shepherd, *Dialogism*, in: *Living Book of Narratology*, <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Dialogism> [žiūrėta 2017-08-10]).
- „The Death of Composer: Rosa – A Horse Drama“ (1994) pasakoja apie paslaptį aplinkybėmis įvykusias dešimties kompozitorių mirtis. Pagrindinis veikėjas yra fiktyvus kompozitorius Juanas Manuelis, turintis sužadėtinę Esmeraldą, tačiau įsimylintis savo arklį Rosą ir dėl to sukeliantis sužadėtinei pavydą. Vieną dieną Manuelis ir Rosa nužudomi kaubojų grupuotės ir vykdomas nusikaltimo tyrimas (plačiau žr. Yayoi Uno Everett, *The Music of Louis Andriessen*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 174).
- Austrų kompozitoriaus Beato Furrerio (g. 1954) operoje „La bianca notte“ (2015) centras yra Dino Campanos poezija – kompozitorius nesiekė parašyti istorinės, biografinės ar menininko dramą pasakojančios operos. Išėjus tas kas buvo Campanos laiko panaikinimo ir laiko formavimo koncepcija – žaidimas su greičiu, ritmais, energija ir jėga, primenančia futuristų manifestą. Anot kompozitoriaus, „protagonistas Dino pasakoja tam, kad sužadintų savo paties egzistenciją, savo tapatybę, savo asmenį. Jis suformuoja tapatybę, kurdamas kontrrealybės“ (Maintz 2015).
- „Writing to Vermeer“ (1999) – šešių scenų opera pagal Peterio Greenaway'aus libretą. Operos siužetas grįstas trijų moterų (žmonos, uošvės ir modelio) laiškais, skirtais Janui Vermeerui, kol šis buvo išvykęs. Moterys netenka patogaus gyvenimo ir susiduria su sunkumais, nulemtais išorinio pasaulio – operos kulminacijoje į Olandiją įsiveržia prancūzų kariuomenės būriai. Operoje figūruojantis pasakojimas moters akimis susijęs su Vermeerio tapybos ypatybėmis – dailininko paveikslai buvo blyksniai iš privataus kasdienio moterų gyvenimo. Greenaway'us ilgą laiką domėjosi Vermeerio tapyba, o operos scenografijoje norėjo atskleisti šio menininko darbų „belikiškumą“ pojūtį ir geometrinę pusiausvyrą (Everett 2006: 183–186).
- „Centones meae urbi“ (1997) – oratorija, pelniusi Narbutaitė Nacionalinę kultūros ir meno premiją. Kūrinys stebina gausia, kruopščia ir daugialype kultūrinės atminties reprezentacija: „Oratorijoje reprezentuojama kultūrinė atmintis iškyla sintetiniu pavidalu, kuris aprėpia literatūrą, muziką, teatrą, architektūrą“, kompozitoriui talentingai aprėpiant įvairių istorinę medžiagą, ją tikslingai nukreipiant ir autentiškai traktuojant (Žiūraitytė 2006: 84). Oratorija buvo stambiausias iki tol Narbutaitės sukomponuotas opusai, itin raiškiai atskleidęs kompozitorės kaip stambių formų meistrės talentą – tai liudija ir gautas apdovanojimas, ir kritikų refleksijos, kuriose kūrinys laikomas lietuviškos oratorijos viena iš viršūnių. Žymiausiose lietuviškose oratorijose pagaviai perteikta tuometė tautinė egzistencinė savivoka, įprasminanti istorinį laiką: Eduardo Balsio oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“ (1969) savo ekspresyvia, dramatiška, kone tragiška raiška bylojo apie anuomet tokią skaudžią ir aktualią smurto be karo problemą ir beprasmybę, Broniaus Kutavičiaus „Paskutinės pagonių apeigos“ (1978) modernia ir kartu archaika alsuojančia kalba įtaigiai vedė ligi pat savo kultūros klodų, giliosios tapatybės šaknų, o Narbutaitės „Centones meae urbi“, parašytas jau

- laisvoje Lietuvoje, buvo tarytum dovana Vilniaus miestui, įsimbolinanti toleranciją skirtingų kultūrų visumai, gyvybingą ir dialektišką miesto kaitą.
- <sup>9</sup> Ryškios transtekstualumo apraiškos Narbutaitės kūryboje atsekamos nuo XX a. paskutinio dešimtmečio. Tai kamerinės kompozicijos: „Mozartsommer“ 1991 (1991), sudėliotas vien iš Wolfgango Amadeaus Mozarto muzikos fragmentų; „Winterserenade“ (1997), Schuberto dainos „Gute nacht“ parafrazė; ir „Rudens riturnelė. Hommage à Fryderyk“ (1999), balansuojantis tarp autentiško Narbutaitės kompozicinio balso ir Chopino muzikos fragmentų. Tame pačiame dešimtmetyje sukompnuota ir jau minėta oratorija „Centones meae urbi“ (1997), gausi įvairių kultūrinės atminties artefaktų.
- <sup>10</sup> Multitekstualus tekstas pasižymi reikšmingu įvairovės (kalbų, žanrų, autorių, literatūros formų) laipsniu (Chou Abner, Multi-textuality: a study of intertextuality, authorial logic, and exegesis, in: *Opening the door of the quest for authorial logic*, Evangelical Theological Society Papers, 2004).
- <sup>11</sup> Kaijos Saariaho „L’amour de loin“ (2000) – opera, paremta XII a. trubadūro Jaufré Rudelio istorija „La vida breve“; pagrindinės kūrinio temos – meilė ir mirtis. Kūrinio drama iš esmės vidinė, vykstanti veikėjų mintyse. Operoje įkomponuotos viduramžių melodijos, yra užuominų į romantinę lyriką, Claude’o Debussy „Pelléas et Mélisande“ (1898) *quasi-parlando* stiliaus rečitatyvus, Ligeti orkestrinius klasterius; kūrinys pasižymi minimalistiniu laiko konceptu ir spektrinės prieigos prie orkestruotės elementais. Operos pabaigoje – kai protagonistas, pasiekęs savo ilgąs emocines keliones tikslą, tolimąją mylimąją, miršta – girdimi Wagnerio „Liebestod“ atgarsiai (plačiau žr. Ronit Seter, Saariaho’s *L’amour de loin*: First Woman Composer in a Century at the Metropolitan Opera, in: *Musicology Now (American Musicological Society’s blog)*, 2016-06-15, <<http://musicologynow.ams-net.org/2016/06/saariahos-lamour-de-loin-first-woman.html>> [žiūrėta 2017-08-09]).
- <sup>12</sup> Paulo Hindemitho operoje „Mathis der Maler“ (1935) menininko tema funkcionuoja kaip įrankis autobiografinėi raiškai skleistis – operoje pasakojama istorija apie XVI a. gyvenusį tapytoją Matthiasą Grünwaldą, politinių represijų metu kovojusį už saviraiškos laisvę, laikoma paties Hindemitho atvejo atspindžiu (turint omenyje nacių vykdytas represijas, tarp jų ir meninės raiškos). Šiuo atveju akcentuojamas menininko santykis ne su savo kūriniais, o su supančiu pasauliu. Andriesseno operoje „Writing to Vermeer“ (1999) svarbi veikiau ne paties menininko pozicija, kiek jo asmenybės refleksija kitų akimis (istorija pasakojama trijų Vermeerui svarbių moterų laiškais). Konkrečiais aspektais stebėtinai artima Narbutaitės „Kornetui“ yra Furrerio opera „La bianca notte“ (2015) – pirmiausia pasirinktu pagrindiniu veikėju Campana, XX a. pradžioje gyvenusiu italų poetu (akivaizdi profesinė ir chronologinė sąsaja su Rilke), antra – libreto pobūdžiu, nes Furrerio operos libretas taip pat yra fragmentiškai jungiamos Campanos poezijos, laiškų ir dokumentinės medžiagos mozaika. Tačiau „La bianca notte“ koncentruojamasi į tapatybės kūrimą per tekstus ir apskritai „industrinės visuomenės tapatybės krizę“, o „Korneto“ epizodas apie Rilkę yra grynai savirefleksijos apraiška, pateikiama autentiškais Rilke’s žodžiais ir pagrindinei operos siužetinei linijai suteikianti papildomų plotmių.
- <sup>13</sup> „Centones meae urbi“ tekstai atliekami lietuvių, lenkų, lotynų, jidiš ir kitomis kalbomis – oratorijos literatūrinė dalis sudėliota iš Czesława Miłoszo poemų fragmentų, Senojo Testamento
- raudų, XVI a. Jėzuitų akademijos studentų ir dėstytojų sveikinamųjų ir epitafinių tekstų, Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus epodės, Adomo Mickevičiaus eilių, Moišės Kulbako poemos „Vilnius“ epizodų, Eugenijaus Ališankos, Vaidoto Daunio kūrybos ištraukų, antkapių įrašų iš Bernardinų ir Rasų kapinių, tekstų iš 1906–1911 m. Vilniuje leistų laikraščių (plačiau žr. Audronė Žiūraitytė, *Skiautinyš mano miestui*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2006, p. 74).
- <sup>14</sup> Šalia „Sakmės apie korneto Kristupo Rilke’s meilę ir mirtį“, panaudoti kiti įvairūs Rilke’s tekstai (eilėraščiai, romanas „Maltės Lauridsso Brigės užrašai“, 1910, korespondencija), taip pat jo ašinininkų Oskaro Kokoschkos, Oscaro Miłoszo, Charleso Baudelaire’o, Georgo Traklio kūrinių ištraukos, vėlyviau rašiusių XX a. autorių Paulo Celano, Jacques’o Prévert’o eilės ir ankstesnių epochų atstovų Homero, Song Di, Philanderio von Sittewaldo, Johanno Wolfgango Goethe’s citatos.
- <sup>15</sup> Pavyzdžiui, lenkų muzikologas Mieczysław Tomaszewskis Jakobsono funkcijas taikė tautiškumo ideologijos muzikinės raiškos kontekste, emocių (ekspresyvinę) funkciją analogizuodamas su ideologijos raiška, fatinę funkciją prilygindamas tautiškumo elementų integracijai, o konotacinę įvardijo kaip aktyvinančią (plačiau žr. Mieczysław Tomaszewski, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, in: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000, p. 101–111).
- <sup>16</sup> „Gesang“ skirtas altui, enorui, bosui, vargonams ir obojui. Tai ne pirmasis Narbutaitės kūrinys, tiesiogiai susijęs su Rilke – 1993 m. kompozitorė parašė „Epitafiją“ pagal Rilke’s eiles „Rose, oh reiner Widerspruch...“
- <sup>17</sup> Antroje scenoje Kornetas, kreipdamasis į Markizą, ištaria „tikriausiai Jūs panašus į savo motiną“ ir „kažkas pasakoja apie savo motiną“ – tarp šių teksto frazių įsiterpia minėta aliuzija, Pianistės skambinamas kvartos motyvas; 11 scenoje ta pati aliuzija nuskamba mirus Šaukiančiai Merginai prieš Kornetui ištariant „aš nešiu vėliavą, mama... Esu vėliavnešys“.
- <sup>18</sup> „Pianistės skambino šviesaus atminimo muzikologės Onos Narbutienės mėgstamų kūrinių ataidus – Schuberto fantazijos f-moll 4 rankoms kvartos motyvą bei kadenciją, L. van Beethoveno „Mėnesienos sonatos“ fragmentą“ (plačiau žr. Audronė Žiūraitytė, Nubusti sapne, in: *7 meno dienos*, 2014-02-28, Nr. 8 (1069)).
- <sup>19</sup> Anot Narbutaitės:
- Rilke mėgo italų kalbą ir jam patiko itališkas „Korneto“ vertimas. Todėl ši kalba dominuoja choro „skaityme“ ir ja pradedamas Korneto ir Markizo duetas. Kartu tai aliuzija į operos žanro pradžią ir itališką jos prigimtį. Netrukus išnyrantis Korneto ir Markizo duetas – lyg teatras teatre – turėtų kelti subtilių asociacijų su ankstyva baroko opera. (Narbutaitė 2012: 16)
- <sup>20</sup> Laukais ramybė skrenda jau.  
Ar siela ją beras?  
Greit vakaras pakrantėje  
nuleis rausvas bures.  
Sargyba tyliai renkasi,  
ir žengia jau naktis,  
lyg lėlija jos rankose  
pražysta pilnatis.  
(Rainer Maria Rilke „Vigilija“ iš *Ankstyviųjų eilėraščių*, vert. Leono Petravičiaus)

## Literatūra

- Abbate Carolyn, Parker Roger, *A History of Opera*, New York: W.W. Norton, 2012.
- Abbate Carolyn, *In Search of Opera*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.
- Ambrasas Algirdas, Mikulevičiūtė Irena, „Tristano“ akordas, in: *Muzikos enciklopedija*, t. 3, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007, p. 546–547.
- Chou Abner, Multi-textuality: A Study of Intertextuality, Authorial Logic, and Exegesis, in: *Opening the Door of the Quest for Authorial Logic*, Evangelical Theological Society papers, 2004.
- Daunoravičienė Gražina, Postmodernistinė meno kategorijų būtis: muzikos žanro procesai, aplinkos ir trajektorijos, in: *Lietuvos muzikologija*, t. 14, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 75–102.
- Daunoravičienė Gražina, Muzikos žanro ontologija, in: *Baltos lankos*, Nr. 9, sud. Rūta Goštautienė, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 29–77.
- Everett Yayoi Uno, Signification of Parody and the Grotesque in György Ligeti's *Le Grand Macabre*, in: *Music Theory Spectrum*, Vol. 31, No. 1 (Spring), 2009, p. 26–56, DOI: 10.1525/mts.2009.31.1.26.
- Everett Yayoi Uno, *The Music of Louis Andriessen*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Gedgaudas Edmundas, Rilke, kornetas, opera..., in: *Literatūra ir menas*, 2014-01-31, Nr. 3459.
- Genette Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997a.
- Genette Gérard, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997b.
- Genette Gérard, *The Architext: An Introduction*, Berkeley: University of California Press, 1992.
- Jakobson Roman, Linguistics and Poetics, in: *Style in Language*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960, p. 350–377.
- Liotard Jean-François, *Postmodernus būvis*, Vilnius: Baltos lankos, 1993.
- Maintz Marie Luise, „la bianca notte“ – Beat Furrer's new opera for Hamburg, in: [*t*]akte, Jan. 2015, <[http://www.takte-online.de/en/contemp-music/detail/artikel/drei-neue-werke-beat-furrer-in-witten-und-hamburg/index.htm?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=518&cHash=05ac335561679b749769abd41ba1fac](http://www.takte-online.de/en/contemp-music/detail/artikel/drei-neue-werke-beat-furrer-in-witten-und-hamburg/index.htm?tx_ttnews%5BbackPid%5D=518&cHash=05ac335561679b749769abd41ba1fac)> [žiūrėta 2017-08-09].
- Melnikova Irina, Epitekstas, in: *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, <<http://www.avantekstas.ff.vu.lt/lt/epitekstas>> [žiūrėta 2017-08-10].
- Meržvinskaitė Birutė, Žanras, in: *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, <<http://www.avantekstas.ff.vu.lt/lt/žanras>> [žiūrėta 2017-08-10].
- Monelle Raymond, Text and Subjectivity, in: *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton: Princeton University Press, 2000, p. 147–169.
- Narbutaitė Onutė, Kornetas. Libretas su muzikinio konteksto aprašu, rankraštis, Vilnius, 2012.
- Sandbank Shimon, The Sign of the Rose: Vaughan, Rilke, Celan, in: *Comparative Literature*, Vol. 49, No. 3, 1997, p. 195–208.
- Searby Michael, Ligeti the Postmodernist?, in: *Tempo*, No. 199, 1997, p. 9–14.
- Straus Joseph N., The “Anxiety of Influence” in Twentieth-Century Music, in: *The Journal of Musicology*, Vol. 9, No. 4, 1991, p. 430–447.
- Wiesmann Sigrīd and Ender Daniel, FurrerBeat, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42993>> [žiūrėta 2017-08-10].

## Summary

The paper deals with the functions of transtextuality in the opera *Cornet* (2012) by Onutė Narbutaitė in the post-modern genre transformation context. The post-modern creative aesthetics that took root in the 1960s led to the transformation of musical genres, including opera. The environment naturally stimulated changes in the genre through the need to reflect on the past and became a catalyst for new adaptations of the past creation in a new, meaning-transforming context. Since the 1960s, a dialogue with the past has been manifested both in the artistic practice and in theoretical reflections. As a theoretical approach to the research, the transtextuality theory of French literary theorist Gérard Genette has been chosen; the theory broadly classifies intertextual relations (transtextuality includes 1) intertextuality; 2) paratextuality; 3) metatextuality; 4) hypertextuality; and 5) architextuality).

For the study of the chosen composition, an individually developed analysis model has been used. Through the theoretical approach of transtextuality, the uniqueness of O. Narbutaitė's cultural and compositional strategies in the post-modern art environment has been revealed. The opera boasts clear transtextuality manifestations: those are musical intertexts (quotations and allusions), a literary hypertext (a collage-form libretto), as well as less explicit relations with the cultural heritage expressed through paratexts (with references to inspirations from literature, art, etc.), metatextuality (Reiner Maria Rilke's reflection on his *Cornet*), musical hypertexts (stylisations), etc. The expression of transtexts in *Cornet* is to be related to the discourse characteristics, and more specifically, to the narrator's voice which varies under the influence of different characters. By means of linguist Roman Jakobson's language communication model, the functions of transtextual elements have been disclosed: in music, they function as (leit) motifs connoting a specific emotion, state, or process as signs marking the action environment, as a contact-strengthening means to highlight the message delivered to the addressee, etc. Different forms of transtextuality in the opera function as expressive means linking the universality of the action space&time and the cultural memory with meaning.