

Rita MAČILIŪNAITĖ-DOČKUVIENĖ

Muzikos diskursas postdraminiame teatre

The Musical Discourse in the Postdramatic Theatre

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

Anotacija

Postdraminio teatro erdvė yra atvira naujos ne(be)draminės naracijos kūrimosi galimybės: muzikinė naracija pajėgi pakeisti literatūrinį dramatinį naratyvą, neprarasdama vieno pagrindinių pasakojimo uždavinių – papasakoti istoriją. Nors postdraminis teatras yra dažnas teatro kritikų diskusijų objektas, ryškiu muzikos diskursu pasižyminti kryptis neretai paliekama nuošalyje dėl jai būdingo muzikos elemento autonomiškumo ir reikalauja specifinio teatro praktikos bei žiniomis pajavairinto muzikinio analitinio požiūrio. Kadangi straipsnio autorės kaip teatro kompozitorės praktinės veiklos objektas yra tapatus šio straipsnio objektui, ji atlieka tyrimą atstovaudama tiek mokslinei, tiek meninei / praktinei pusėms ir tyrimo kontekste įgyja dalyvaujančios stebėtojos vaidmenį. Mokslinėje ir praktinėje veikloje susidūrus su ryškiu muzikos diskursu pasižymintia postdraminio teatro kryptimi ir ją reprezentuojančiais kūriniais, iškilo įvairių klausimų (pvz., ar simbiozinis muzikos kūrinys turi atskirus naratyvumo lygmenis; ar apskritai muzika, be papildomų priemonių, gali savarankiškai kurti naratyvą; kokį naratyvą – abstraktų ar nuoseklų – kuria muzikos diskursas; kaip komponuojamas muzikinis pasakojimas postdraminiame teatre), kurie lėmė straipsnio temą ir įtvirtino *postdraminio muzikinės naracijos teatro* formos apibrėžtį ir sampratą.

Reikšminiai žodžiai: postdramiškumas, postdraminis teatras, muzikinė naracija, muzikalizavimas.

Abstract

Postdramatic theatre offers an open space of opportunities for the development of new, non-dramatic, narration in which musical narration can replace literary dramatic narrative while preserving one of its key goals, that of telling a story. Although the postdramatic theatre frequently appears as a subject of critical debate, it represents the phenomenon which, despite the intense musical discourse it attracts, often finds itself on the sidelines due to the autonomous nature of the element of music within it. In addition to that, the dispute calls for a specific analytic approach enriched by musical knowledge and practical experience in theatre. Since the author of this paper is a theatre composer, the subject of her practical work is identical to that examined in this text. The author conducts the research as a representative of both scientific and artistic, or practical, approach and, in the context of the study, becomes the participating observer. The encounter, through scientific and practical work, with the phenomenon of postdramatic theatre, which may be characterised by a distinct musical discourse, and with the works which represent it has raised a number of issues (e. g. Whether or not a symbiotic piece of music has separate narrativity levels? Whether or not music alone, without additional mediums, is capable of creating a narrative? What type of narrative – abstract or sequential – does a musical discourse create? How is a musical story composed in the postdramatic theatre?), which determined the theme of this paper and consolidated the definition and the concept of the postdramatic theatre of musical narration.

Keywords: postdramatic, postdramatic theatre, musical narration, musicalisation.

XX amžiaus menas mums atvėrė akis. Dabar muzika mums atkemsą ausis. Teatras? Tiesiog stebėk, kas vyksta aplink. (Cage 2010: 65)

Vienas pirmųjų *postdraminio teatro* terminą knygoje „Postdraminis teatras“¹ (2010) pavartojo vokiečių teatro tyrėjas Hansas-Thiesas Lehmannas. Šia tema autorius kalbėjo keletą metų dar iki knygai pasirodant, tad terminas, „aktyviai diskutuotas ir kritikuotas, ne tik prigijo, bet ir tapo savotišku visrakčiu, atrakinančiu skirtingas šiuolaikinės sceninės praktikos formas“ (Vasinauskaitė 2013: 95), nes „Lehmannas davė pavadinimus tiems reiškiniams, kuriuos visi matė, jautė, bet nesugebėjo įvardyti“ (Vasinauskaitė, 2010)². Pati knyga sulaukė daug prieštarų vertinimų ir diskusijų, tačiau autoriaus įžvalgos neabejotinai tapo įkvėpimo šaltiniu

kitų menininkų naujiems tyrimams ir tekstams: prancūzų teoretikės Florence Dupont knygos „Aristotelis, arba Vakarų teatro vampyras“ (2007) atsiradimą, anot teatrologės Rasos Vasinauskaitės (2010), lėmė Lehmanno veikla, o muzikologę Jeleną Novak šio autoriaus siekiai tirti naujos formos teatrą paskatino tyrimų objektu pasirinkti naują, per pastaruosius tris dešimtmečius pasikeitusį, operos žanrą. Matthiaso Rebstocko ir Davido Roesnerio knyga „Composed theatre“³ (2012), kurios pagrindiniai objektai – teatrinio veikalo muzikalumas ir muzikinio veikalo teatrališkumas, manoma, taip pat įkvėpta Lehmanno. Šioje knygoje tvirtinama, kad priešingai nei Lehmanno „Postdraminiame teatre“, kur daugiau kalbama apie muzikos teatralizavimą (angl. *theatricalisation of music*), „Composed theatre“ susitelkiama į teatro muzikalizavimą (angl. *musicalisation of theatre*).

Postdraminio teatro samprata ir bruožai

Apie postdraminį teatrą galima kalbėti tik tada, kai nekalbinės teatrinės priemonės yra lygiavertės tekstui ir galėtų būti sistemingai naudojamos ir be jo. (Lehmann 2010: 82)

Postdraminis teatras – erdvė, kurioje įvairios meno rūšys išlaiko savo autonomiškumą, nes nesivadovaujama įprastinio, literatūros veikalų iliustruojančio, teatro samprata. Nors jam taikomas neliteratūrinio teatro sinonimas, įsidėmėtina, kad *postdraminis teatras neneigia dramos ar teksto, jis tik keičia požiūrį į literatūrą ir jos naudojimą scenos mene*. Menininkai, net ir kurdami spektaklį pagal nuoseklų dramatinį tekstą, dažnai paverčia jį tik pagalbine, kitiems elementams plėtotis ir vystytis padedančia priemone.

Postdraminio teatro sąvoka, anot Vasinauskaitės, ne tik išlaisvina, bet ir varžo, nes „anaiptol ne kiekvienas dramą ignoruojantis spektaklis gali būti pavadintas postdraminiu, o postdraminiu gali tapti net toks, kuris gimsta iš dramos“, todėl „postdramiško bruožų gali būti daug, tačiau vienas svarbiausių skiriamųjų šios paradigmos kriterijų – nefabulinis kūrinio organizavimo principas“ (Vasinauskaitė 2013: 95). Lehmannas savo knygoje teigia, kad, norint geriau pažinti postdraminį teatrą, pirmiausia reikia atlikti šio teatro ženklų (sintezės atsisakymas, sapno vaizdai, sinestezija, „performanso tekstas“) apžvalgą ir ja remiantis suformuoti postdraminio teatro kriterijus ir kategorijas. Anot teoretiko, postdraminio teatro bruožams būdingi šie požymiai: parataksė, sinchroniškumas, žaidimas su ženklų tankiu, muzikalizavimas, vizualioji dramaturgija, kūniškumas, tikrovės įsiveržimas, situacija arba įvykis. Susisteminius įvairių postdraminį teatrą analizuojančių ir kuriančių autorių darbų analizę, galima išskirti tris pagrindinius šią teatro kryptį reprezentuojančius bruožus:

- 1) atsisakymą nuoseklaus naratyvo,
- 2) antihierarchinį teatro elementų principą,
- 3) performatyvumą.

Lehmannas, pateikdamas asmenybių, kurių kūryba siejama su postdramišku, netrumpą sąrašą, pastebi, kad jis toli gražu nėra baigtas ir „šie vardai žinomi ne visiems skaitytojams vienodai“ (2010: 31). Knygoje minimi Pina Bausch, Peteris Brookas, Janas Fabre, Heineris Goebbelsas, Klausas-Michaelis Grüberis, Jerzy'is Grotowskis, Tadeuszas Kantoras, Robertas Lepage'as, Christophas Marthaleris, Meredith Monk, Hermannas Nitschas, Einaras Schleeffas ir daugybė kitų, dažniausiai – Robertas Wilsonas, kurį, remiantis autoriaus žodžiais⁴, būtų galima pavadinti etaloniiniu postdraminio teatro kūrėju pavyzdžiu.

Kadangi postdraminis teatras – erdvė, kurioje įmanomas visų meno šakų autonomiškumas, tad šio teatro bruožai pastebimi ir sceninius veikalus kuriančių kompozitorių (Philipo Glasso, Heinerio Goebelso, Louiso Andriesseno, Aleksandro Bakši ir kt.) bei kitų meno šakų atstovų (rašytojų, dailininkų, choreografų) kūryboje. Lietuvių kūrėjai

šiandien taip pat linkę naudoti postdramiško bruožus tekste, atlikdami kūrinį, kalbėjimo akte, muzikoje etc. Postdramiško bruožų įvardijimas padeda suformuoti kūrinio vertinimo postdraminio teatro kontekste kriterijus. Tačiau esminė ir svarbiausia bruožų suvokimo, jų apraiškų ir atlikimo nustatymo funkcija – naujų tyrimų postūmis.

Muzikos diskursas postdraminiame teatre

Įsigalėjus antihierarchiniam teatro elementų principui, atsiranda galimybė rastis ir kitiems elementams (taip pat ir muzikai). Spektakliai, kuriuose vyrauja muzikos elementas, turėtų būti analizuojami ir interpretuojami kaip muzikos kūriniai. Pasikeitus muzikos sampratai ir reikšmei teatro erdvėje (muzika nebeanalizuojama pagal įprastas teatro muzikos funkcijas), muzikinė spektaklio partitūra virsta visus teatro elementus – garso efektus, kalbą, judėjimą ir gestus, šviesas, dekoracijas bei pačią spektaklio struktūrą – organizuojančiu, koordinuojančiu principu. Rusų kompozitoriaus Aleksandro Bakši teigimu, muzika negali akompanuoti ar iliustruoti. Jei muzika neatlieka savarankiškos funkcijos, ji apskritai nėra būtina: „Aš kuriu muziką, kad plėtočiau sudėtingus santykius tarp to, ką mes matome ir ką girdime. Nauja reikšmė atsiranda, kai susipina šios dvi jutiminės percepcijos“ (cit. iš Freedman 2001)⁵.

Jei spektaklyje siekiama ne atsitiktinių, o organizuotų garsų ir garsus kuriančių veiksmų atlikimo visumos, jie turi būti kruopščiai užfiksuojami partitūroje. Tokiam visų prasminių ir „atsitiktinių“ garsų (atlikėjo žingsnių, partitūros lapų vartymo, kvėpavimo, kosėjimo, šviesų pasikeitimo etc.) kontroliavimui apibūdinti patartina vartoti *garsinės režisūros* terminą. Toks garsų fiksavimas, t. y. garsinės režisūros bruožai, pastebimas jau ir Johno Cage'o bei Mauricio'aus Kagelio kūryboje. Pavyzdžiui, Cage'o kompozicija perkusinininkams „Svetainės muzika“ (*Living room music*, 1940), kurią sudaro kalbėjimas, balsinė išraiška ir judėjimas (nenaudojami jokie muzikos instrumentai), Kagelio „Pas de cinq“ (1965)⁶ (penkiems atlikėjams, kurie vaikščiodami iš anksto nubrėžtomis penkiakampio linijomis muša ritmą lazdomis arba skėčiais) ar teatrinis veikalas „Staatstheatre“ (1967 / 1970) (konkrečiai epizodas „Repertoire“) (Reper-toire), kur nėra literatūrinio teksto ar siužeto, bet atliekami tam tikri garsiniai veiksmai: aktorius į sceną įeina sau prie veido (tarsi kaukę) laikydamas gramofono plokštelę, po kurio laiko pasisuka į publiką, staiga parodo vinį ir ima raižyti juo plokštelės paviršius).

Kuriant teatrą, kuris interpretuojamas kaip muzikos kūrinys, terminologija, vartojama kūrybos procese, tampa ypač svarbi. Vadovaujantis nuo senovės gyvuojančia samprata, kad muzika yra abstrakčiausias ir dvasingiausias menas, kuris gali manipuliuoti visais kūrybos dėsniniais, būdingais mokslui, menui, kalbai, elgesiui, tarpusavio santykiams,

jausmams ir pan., galima paaiškinti, kodėl muzikos terminologija atsiranda teatro, kino ir dailės atstovų kūryboje. Tapybos srityje nuo simbolizmo laikų muzika vedė prie tokios spalvų kompozicijos, kuri nesiremia konkrečiu objektu. Pavyzdžiui, muzika stipriai paveikė dailininko Vasilijaus Kandinskio drobių spalvas, niuansus, harmoniją, disonansus ir ritmą, o Mikalojų Konstantiną Čiurlionį įkvėpė porai šimtų paveikslų, kuriuose matomos struktūrinės muzikinės formos – kontrapunktas, fuga, noktiurnas, priešingų motyvų pynimasis, kartojimas. Muzikos terminologija atspindėjo ir šių menininkų tapybos darbų pavadinimuose: „Mėlynas sąskambis“ (*Sonorité bleue*), „Geltonas sąskambis“ (*Sonorité jaune*), „Fuga“ (*Fugue*)⁷, „Sonatos“, „Fantazijos“, „Preliudas ir fuga“⁸. Muzikos žodynas taip pat aptinkamas kino ir teatro srityje: kurdamas filmus juo naudojosi kino režisierius Sergejus Eizenšteinas, o teatro ir režisūros meno reformatoriui Vsevolodui Mejerholdui muzika buvo viena iš priemonių, padėjusių suformuoti savitą darbo teatre modelį. Režisierius vaidybą prilygino melodijai, režisūrą – harmonijai (Schmidt 1980).

Pasirodžius Lehmanno knygai „Postdraminis teatras“ (ypač jos vertimui į anglų kalbą), vis dažniau imta vartoti *muzikalizavimo* (angl. *musicalization*), *muzikalumo* (angl. *musicality*) arba *teatro kaip muzikos* (angl. *theatre as music*) terminus (Zavros, 2008: 3–5). Jais ne tik įvardijamas muzikos vaidmuo teatre, bet ir nusakoma paties teatro kaip muzikos idėja, t. y. apibūdinamas toks teatro pastatymas, kuris suvokiamas kaip muzikos kūrinys. Vokiečių teatro kritikės Helene Varopoulou teigimu, toks „teatras tampa „muzikinių struktūrų teatru“ (angl. *a theatre of musical structures*), kur muzikinės frazės, garsai, tonai ir triukšmas sukuria akustinius įvykius, kurie ne susijungia tarpusavyje, o tampa autonominiais elementais“ (Zavros 2008: 4). Kritikė taip pat pabrėžia, kad svarbu nepainioti *teatro kaip muzikos* ir *muzikos teatro* (angl. *music-theatre*)⁹ terminų, nes antrasis nesuponuoja postdramiško idėjų, kurios būdingos *teatro kaip muzikos* formoms, priešingai, vadovaujasi draminiu principu. Pasak belgų mokslininkės Catherine Bouko, *muzikalumo* terminas skirtas spektaklio (angl. *performance*) muzikinei konstrukcijai apibrėžti, t. y. teatro veikalui, kuris konstruojamas kaip muzikos kūrinys (2010: 2–3). Kompozitoriaus, režisieriaus, teoretiko Zachary'o Dunbaro teigimu, muzikalumo teatre idėja padeda suprasti naujas klausytojo suvokimo ir režisūros taisykles (Kendrick; Roesner 2011). Teoretikas Davidas Roesneris (2008), analizuodamas šiuolaikinį vokiečių *Sprechttheater*¹⁰, teigia, kad į muzikalizavimo problematiką galima žvelgti trimis skirtingais aspektais – kaip į kūrybinį ar repetitijų procesą, atlikimą organizuojantį principą, kaip į suvokimo procesą (analizuoti pastarąjį siūloma išskiriant tris pagrindinius aspektus – hierarchiją, trukmę ir lūkestį).

Keičiantis ir stiprėjant muzikos diskursui teatro erdvėje, muzikinė spektaklio partitūra ima organizuoti

visus elementus (aktorių kalbėjimą, šviesas, judesius, spektaklio struktūrą etc.). Tokie pokyčiai neišvengiamai skatina tarpdiscipliniškumo plėtrą: siekdami muzikalizuoti teatrą, režisieriai (taip pat ir aktoriai) privalo turėti ritmo, muzikos jausmą, muzikos struktūros suvokimą. Juolab tokių poreikių atsiradimas skatina režisierius aktyviau bendradarbiauti su muzikos profesionalais ir specialistais, kuriančiais ne papildomą teatro elementą, o autonomišką ir lygiavertį, neretai – ir patį svarbiausią. Tokį darbo pobūdį itin praktikuoja nūdienos vokiečių režisieriai, kurie dažniausiai dirba su konkrečiu teatro muziku (taip susiformuoja ilgalaikiai kūrybinių komandų tandemai) arba pats režisierius yra muzikantas ir / arba kompozitorius.

Ryškus muzikos diskursas teatro scenoje ir literatūros ar istorijos nuoseklumo atsakymas neišvengiamai darė įtaką ir operos raidai bei terminologijai. Philipo Glasso „Einšteina paplūdimyje“ (*Einstein on the Beach*, 1976)¹¹ galima laikyti esminiu žanro posūkiu. Operai, kuriai būdingi postdramiško bruožai, kūrėjai dažnai ieško naujo, unikalaus įvardijimo. Pavyzdžiui, Miguelio ir Paulos Azguime'ų „Pūdas druskos kelionės maršrutui“ nėra tinkamas įprastinis (operos ar spektaklio) žanro apibrėžimas¹², nes, kaip teigiama kūrinio aprašyme¹³, šiuo multimedijos darbu laužomos nusistovėjusios muzikos (ypač elektroninės), teatro ir operos ribos ir sukuriamas naujas *Op-Eros* (angl. *Op-Era*) konceptas. Jelena Novak vokalinius, vokalinius instrumentinius, vokalinius elektroakustinius kūrinius, pajvairintus sceniniais sprendimais (režisūra, vaidyba, dekoracijomis, apšvietimu etc.), disertacijoje „Dainavimo kūniškumas: atrandant vokalinį kūną postoperoje“ (angl. „Singing corporeality: reinventing the vocalic body in postopera“, 2012) apibrėžia postoperos terminu, aiškindama, kad šio žanro pavadinimui atsirasti įtakos turėjo Lehmanno postdraminio teatro samprata. Novak savo tyrime „permašto“ operos žanrą, pateikia jį platesniame šiuolaikinio teatro kontekste. Taigi postdraminis teatras atsisako fabulinio / siužetinio pjesės ar literatūrinio pasakojimo nuoseklumo, o postopera taip pat traukiasi nuo įsigalėjusio požiūrio, kad „operai būtinas specialus tekstas – libretas“ (Kuprevičius 2000: 11).

Pasak literatūros teoretiko Geraldo Prince'o, „objektas – tai naratyvas, jei jis yra logiškai nuosekli bent dviejų asinchroninių įvykių <...>, kurie nesuponuoja arba nenumano vienas kito, reprezentacija“ (2014: 107). Taip naratyvą savo studijose apibūdina mokslininkas, teigdamas, kad toks apibrėžimas „atskiria naratyvus nuo vadinamųjų antinaratyvų <...> pirmajam priskirdamas nuoseklumo bruožą“ (ten pat). Atsižvelgiant į tai, kad vienas iš postdramiško bruožų yra atsisakyti nenuoseklaus naratyvo, galima teigti, kad tokioje postdraminio teatro formoje glūdi literatūrinis antinaratyvas, o dėl įsigalėjusio teatro elementų lygiavertiškumo naratyvas kuriamas kitu (pvz., muzikos) lygmeniu.

Postdraminis muzikinės naracijos teatras

Per daugiau nei penkiolika pastarųjų metų vokiečių šiuolaikinis teatras tapo toks, kad jį galima pavadinti „muzikiniu posūkiu“. (Roesner 2008: 1)

Nors *naratyvas* ir *postdraminis teatras* iš esmės yra skirtingoms kategorijoms priklausantys terminai, nuo pat tada, kai atsirado, jie kėlė daug klausimų dėl savo apibrėžties. Naratyvas visuomet buvo (ir vis dar yra) diskusijų objektas pirmiausia dėl paties žodžio reikšmės¹⁴, postdramiškumas – apskritai labai dažnai kvestionuojamas teatro reiškinys. Postdramiškumu pasižymintys kūriniai neilustruoja nuoseklios literatūrinės fabulos, o tai reiškia, kad daugiau dėmesio skiriama scenos kūrinio / spektaklio muzikiniam, vizualiniam ir vaidybiniam lygmenims ir jų autonomijai. Įsigalėjęs visų teatro elementų antihierarchiniam principui, postdraminiame teatre susiformavo daugybė porūšių.

Siekiant apibūdinti ryškiu muzikos diskursu pasižymintį porūšį, buvo svarstoma vartoti postoperos fenomeną tyrinėjančios Novak terminą – *postdraminis muzikos teatras*¹⁵ (angl. *postdramatic music theatre*). Mokslininkė taip vadina postdraminio teatro kryptį priskiriamus spektaklius, kuriuose verbalinis tekstas dainuojamas, o ne sakomas. Tačiau postdraminiame teatre, pasikeitus požiūriui į literatūros tekstą (jis naudojamas kaip muzikos priemonė), ypač reikšmingi ir kūriniai, pagrįsti sakomu tekstu ir fonetinėmis garsais. Akivaizdu, kad pastarieji nepatenka į Novak apibrėžimą ir tyrimų lauką. Ieškant tikslaus teatro porūšio pavadinimo didelę diskusiją taip pat sukėlė ir pasakojimo, kuris, atsisakius literatūrinio naratyvo, kuriamas muzikos lygmeniu, apibūdinimas. Literatūrinis pasakojimas apibrėžiamas *naratyvo* terminu, o *naratyvumu* charakterizuojamos pasakojimui būdingos savybės. Antrasis terminas vartojamas ir tiriant muzikinį pasakojimą. Jis pasirenkamas dėl to, kad neliteratūriniame tekste tampa svarbus ne tik užrašymo lygmuo, bet ir percepcija. Anot Willemo Marie Speelmano (1995), muzika yra simbolinė sistema, kur muzikos forma tuo pačiu metu yra ir jos turinys, nes kiekvienas formos elementas tiesiogiai susijęs su turinio formos elementu. Taigi muzika yra ne vien suvokimo, bet ir supratimo forma. Atsisakius literatūrinio teksto viršenybės ir naratyvą perkėlus į muzikos lygmenį, pasakojimas kuriamas ne tik užrašant jį, bet ir pasakant bei suvokiant. Siekiant atskirti terminus koncertinėje ir postdraminio teatro muzikoje, postdraminio teatro atveju pasirinktas muzikinės *naracijos*¹⁶ terminas, taip dar labiau siekiant išryškinti komunikacinį procesą ir sakymo bei atlikimo (aktoriaus / muzikanto įtaka kuriant muzikines pasakojimo detales) aktą.

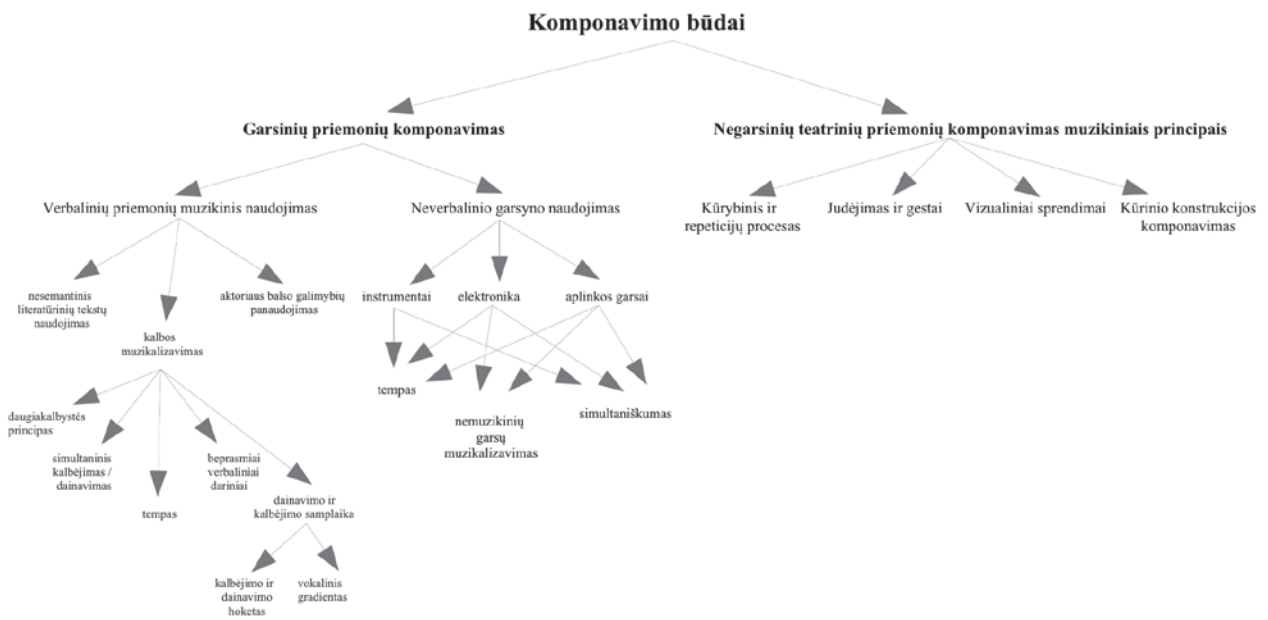
Taigi, remiantis čia pateiktais svarstymais, buvo prieita prie išvados, kad, siekiant išvengti literatūroje, koncertinėje muzikoje ir postdraminiame teatre vartojamų sąvokų

tapatinimo, postdraminio teatro kryptis, pasižyminti muzikos diskurso autonomiškumu, vadinama *postdraminiu muzikinės naracijos teatru*. Šiuo terminu apibūdinami spektakliai, garso ir performansų teatras, teatralizuoti muzikiniai ir pan. kūriniai / spektakliai ar jų fragmentai, kuriems būdingas nenuoseklus literatūrinis naratyvas, teksto naudojimas muzikinei medžiagai komponuoti ar visiškai žodinio teksto atsisakymas ir kuriuose pagrindinę naratyvumo funkciją (papasakoti istoriją) atlieka muzika.

Postdraminis muzikinės naracijos teatras neaprepia tradicinio stiliaus operos ar kitų muzikos žanrų (simfoniniai, kameriniai kūriniai etc.), čia kalbama tik apie tokią teatro kryptį, kuri susiformavo iš muzikos įvykių teatralizacijos ir kurioje pakitęs muzikos diskursas suponuoja naują muzikinės spektaklio partitūros prasmę. Čia naracija ne tik komponuojama kompozitoriaus užrašytais natomis ar iš anksto paruoštais garso takeliais, bet ir kuriama per repeticijas, atlikimo ir komunikacijos procese, pasitelkiant aktoriaus / muzikanto balso galimybes, judesius, gestus, lokacijos pasikeitimus, erdvės ypatumus, taip pat ji yra veikama papildomų veiksmų (garso efektų, medijos technologijų) ir žiūrovų suvokimo.

Galima svarstyti, kas įvyksta teatre, kai žiūrovas nebegauna literatūrinio naratyvo, o spektaklis yra paveiktas muzikos principų ir kuriamas kitoks – abstraktesnis – naratyvas. Neabejotinai auditorijai tuomet iškyla įprastų klausimų: *kodėl, ką tu norima pasakyti*, tačiau žmonės kelia ne tuos klausimus, kuriuos turėtų kelti. Užtuot ieškodamas atsakymų į minėtus klausimus, toks teatras žiūrovui siūlo nagrinėti balsus, muzikinį vizualinių sprendimų vystymą, laiko pajautimą, erdvės skambumą (Roesner 2008: 21–22). Analizuojant postdraminio muzikinės naracijos teatro kūrinį, kyla vienareikšmių ir konkrečių veiksmų bei vaizdų supratimo ir interpretavimo problema, nes galimos tik jų užuominos. Tokio pobūdžio kūriniai reikalauja daugiau suvokėjo vaizduotės nei įprastai ir stiprina bei ugdo žiūrovo / klausytojo interpretacinius gebėjimus.

Atlikus postdramiškumu pasižymintį kūrinį muzikinės naracijos analizę sudaryta šios naracijos komponavimo būdus tipologizuojanti (pagal naudojamas priemones ir kitą specifiką) schema (žr. 1 schemą). Tokia tipologizacija taip pat apibrėžia dvi skirtingas muzikinio komponavimo sampratos situacijas: garsų komponavimą ir teatrinių elementų muzikalizavimą (arba komponavimą muzikos principais). Pirmuoju atveju muzikos elementai (garsai¹⁷, muzikos išraiškos priemonės, efektai ir kt.) yra struktūriniai vienetai, tarpusavyje sąveikaujantys kompozitoriaus nustatyta tvarka (komponavimo būdais), antruoju – muzika veikia funkcionaliai (įvairūs teatro elementai ir procesai konstruojami ir organizuojami kaip muzikos kūrinio komponentai).



1 schema. Komponavimo būdų tipologizacija

Apibendrinimas

Postdraminiame teatre pasikeitus požiūriui į literatūrinį tekstą, keičiasi ir muzikos samprata. Teatras suvokiamas kaip muzikos kūrinys, o komponuojamais elementais tampa ne tik muzikos garsai. Taip pat svarbu pasakyti, kad:

- didesnės apimties kūriniai dažnai sudaryti iš labai skirtingų muzikos savarankiškumą reprezentuojančių epizodų, kuriuose skiriasi verbalinio teksto naudojimo pobūdis (pvz., vienoje dalyje skamba dainos, arijos, kitoje – sakomieji tekstai, trečia dalis būna instrumentinio teatro pavyzdys), todėl tokių kūrinių reikia skaidyti į savarankiškas (pagal kompozicinę išbaigtumą) dalis;
- keli muzikinės naracijos komponavimo būdai gali būti naudojami vienu metu;
- nepriklausomai nuo pasirinkto komponavimo būdo, muzikinei naracijai komponuoti įtakos turi įvairios muzikos išraiškos priemonės: ritmas, registras, dinamika ir t. t.;
- muzikalizuojama spektaklio struktūra ir forma teatro scenoje žaidžia su publikos lūkesčiais, siūlydama naują percepcijos strategiją ir elementus, iš esmės keičiančius teatro sampratą;
- postdraminis muzikinės naracijos teatras skatina žiūrovų / klausytojų vaizduotę ir interpretacinius sugebėjimus.

Nuorodos

- 1 Knyga „Postdraminis teatras“ (vok. *Postdramatisches Theater*) išleista Vokietijoje 1999 m. ir vėliau išversta į daugelį kitų kalbų. Rengiant šį straipsnį, remtasi lietuvišku knygos vertimu.
- 2 Vasinauskaitė Rasa, Postdraminis teatras. Teorijos tikrinimas praktika, in: *7 meno dienos*, 2010, Nr. 23, <<http://www.menodienos.lt/?m=1052&s=63698&action=login#gsc.tab=0>> [žiūrėta 2017-01-08].

- 3 Terminas *composed theatre* reikalauja paaiškinimo dėl galimo jo skirtingo suvokimo vėčiant iš vokiečių ar anglų kalbos: vok. *Komposition* visada siejamas su muzika, angl. *composition* pirmiausia suvokiamas plačiąja prasme (kažkas sudėta kartu). Knygoje aiškinama, kad šiuo atveju pasitelkiamas vokiškasis suvokimas ir žodis *composed* vartojamas norint pabrėžti šios sąvokos muzikinį aspektą: teatras, kuris sukurtas (sukomponuotas) kaip muzikos kūrinys. Šiame straipsnyje knygos pavadinimas neverčiamas, nes lietuvių kalboje žodis *kompozicija* taip pat suvokiamas plačiuoju, o ne tik muzikos kontekstu.
- 4 „Tikriausiai nerastume kito pastarųjų trisdešimties metų teatro atstovo, kuris būtų taip pakeitęs teatrą, jo priemones ir kartu taip paveikęs galimybę naujai mąstyti apie teatrą <...>. Wilsonas daugeliu atvejų rado „atsakymą“ į klausimą, koks turėtų būti medijų amžiaus teatras, ir radikalčiai išplėtė kitokių teatro koncepcijų erdves“ (Lehmann, 2010, p. 119).
- 5 John Freedman, Alexander Bakshi and His Mythological Theatre of Sound: Dialogue between Alexander Bakshi and Lyudmila Bakshi, in: Oksana Mysina *Theatrical Brotherhood*, *Theatre Forum*, 2001, No. 19, <<http://mysina.theatre.ru/english/brotherhood/composer/abakshi/5386/>> [žiūrėta 2017-01-02].
- 6 Šią kompoziciją, kurioje neegzistuoja jokie muzikos garsai, Zacharas Laskewiczius (1992) savo tyrime lygina su rašytojo Samuelio Becketto kūriniu „Quad“ (1982), kuriame nepavartotas nė vienas žodis. Taip pat abiejuose kūriniuose atlikėjai vaikšto tam tikromis trajektorijomis („Pas de cinq“ – penkiakampio, „Quad“ – kvadrato linijomis).
- 7 Darbų autorius Vasilijus Kandinskis. Menininkas yra sukūręs ir eilėraščių ciklą „Sąskambiai“ (*Sonorités*).
- 8 Darbų autorius Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.
- 9 Muzikos teatro terminas čia apibrėžia muzikines performatyvumą ir vizualiais aspektais papildytas kompozicijas (pvz., Cage'o, Kagelio, Schnebelio kūryba), kurios, be abejonės, turėjo įtakos paradigminiam posūkiui muzikos kritikos

- analizėje atskiriant kūrinių (angl. *work*) kaip kompozitoriaus darbo rezultata, užrašytą partitūroje, nuo performatyvių / fizinių muzikos įvykių / happeningų (Zavros 2008).
- ¹⁰ *Sprechtheater* (angl. *Spoken theatre*, liet. *kalbamasis teatras*) – šį terminą autorius vartoja kaip antipodą muzikiniam teatrui, operai, baletui etc.
- ¹¹ Operos režisierius – Robertas Wilsonas.
- ¹² Dėl įvairių elementų (ypač gyvos elektronikos ir vaizdo projekcijų bei balso) dominavimo kūrinyje dažniausiai vadinamas multimedijos opera.
- ¹³ Interneto prieiga: http://www.azguime.net/Miguel_Azguime_eng/salt_itinerary.html.
- ¹⁴ Remiantis įvairiais naratologijos tyrėjais, lotyniškas žodis *narratio* (pasakojimas) ir *narrare* (pasakoti, papasakoti) kilo iš *gnarus* (žinojimas), o šis rėmėsi sanskrito kalbos etimologiniu *gna* (žinojimo perdavimas) fundamentu. Geraldo Prince'o „Naratologijos žodyne“ (1987) naratyvas apibrėžiamas kaip nuo konteksto priklausomi dviejų pusių (adresanto (pasakotojo) ir adresato (to, kuriam pasakojama) mainai (Prince 2003: 59–60). „Moderniosios literatūros teorijos žinyne“ pateikiamas toks aprašymas: „Naratyvas turi detalai atpasakoti įvyki ar įvykius, kitaip jis bus laikomas ne naratyvu, o aprašymu. Be to, šie įvykiai gali būti ir realūs, ir išgalvoti“ (Hawthorn 1998: 209). Lietuvių kalboje terminas dažnai keičiamas sinonimais – *pasakojimas*, *naracija*. Naratyvo fenomeną nagrinėjantys lietuvių autoriai skirtingai apibrėžia patį terminą ir jo funkcijas: „Lietuvių literatūros enciklopedijoje“ (2001) *pasakojimas* apibūdinamas kaip tautosakos arba literatūros žanras, o tų pačių metų literatūros teorijos vadovėlyje teigiama, kad *pasakojimas* nėra literatūros žanras, tai nuoseklus įvykių vaizdavimas, kuris gali būti siejamas su proza ir eiliuota kūryba (Vaitiekūnas 2002).
- ¹⁵ Vartodama šį apibrėžimą, Jelena Novak remiasi Patrice Pavisio *Muzikos teatro* (angl. *Music theatre*) samprata: „Šiuolaikinė teatro forma (ją reikia atskirti nuo operos, operetės ir muzikinės komedijos) siekia scenoje kartu pateikti tekstą, muziką ir vizualinį vaizdą, tačiau šie elementai nėra nei jungiami, nei suliejami vienas su kitu, nei sutraukiami iki bendro vardiklio <...> ar nutolinami vienas nuo kito“ (Pavis 1998: 227).
- ¹⁶ Genette'o teorijoje žodis *naracija* jungia istoriją ir pasakojimą, o Greimo „teorijai labiausiai rūpi ne pasakojimo turinys (*histoire*), bet jo artikulavimo būdas (*narration*)“ (Mažeikienė 2010: 161).
- ¹⁷ Garsai, kurie muzikos teorijoje yra skirstomi į muzikinius ir nemuzikinius, postdraminio muzikinės naracijos teatro kontekste yra tapatūs ir lygiaverčiai. Nemuzikiniai garsai čia komponuojami muzikos principais, užrašomi partitūroje ir toks procesas vadinamas nemuzikinių garsų muzikalizavimu.
- Cage John, *Metai nuo pirmadienio. Nauji rašiniai ir paskaitos*, Vilnius: Pasviręs pasaulis, 2010.
- Cage John, *Tyla*, Vilnius: Pasviręs pasaulis, 2010.
- Fischer-Lichte Erika, *Performatyvumo estetika*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
- Freedman John, Alexander Bakshi and His Mythological Theatre of Sound: Dialogue between Alexander Bakshi and Lyudmila Bakshi, Introduced and with Interruptions by John Freedman, in: Oksana Mysina Theatrical Brotherhood, *Theatre Forum*, 2001, No. 19, <<http://mysina.theatre.ru/english/brotherhood/composer/abakshi/5386/>> [žiūrėta 2017-01-02].
- Freedman John, Remembering The Polyphony of the World. Ten Years Later, in: *The Moscow Times*, <<http://www.themoscowtimes.com/blogs/432775/post/remembering-quotthe-polyphony-of-the-worldquot-ten-years-later/437715.html>> [žiūrėta 2016-10-12].
- Fuhrmann Andriew, Eraritjaritjaka: Heiner Goebbels interview, in: *Time Out Sydney*, <<http://www.au.timeout.com/sydney/theatre/features/11728/eraritjaritjaka-heinner-goebbels-interview>> [žiūrėta 2016-09-15].
- Goebbels Heiner, Composing and Directing for Theatre, in: *European Graduate School*, 2007, <http://www.youtube.com/watch?v=qpIpz23JZ6U> > [žiūrėta 2017-01-02].
- Hawthorn Jeremy, *Moderniosios literatūros teorijos žinytas*, Vilnius: Tyto alba, 1998.
- Kendrick Lynne, Roesner David, *Theatre Noise: The Sound of Performance*, Newcastle: Cambridge Scholars publishing, 2011.
- Lehmann Hans-Thies, *Postdraminis teatras*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
- Lietuvių literatūros enciklopedija*, <<http://www.literatura.lt/enciklopedija/>> [žiūrėta 2016-12-16].
- Maus Fred Everett, *Music as narrative*, <<https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3432/MausMusicAsNarrativeV12.pdf?sequence=1>> [žiūrėta 2017-02-03].
- Mažeikienė Rūta, Apie naratyvumą šiuolaikiniame teatre: spektaklio „Tolima šalis“ atvejis, in: *Menotyra*, Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2010, t. 17, Nr. 2, p. 160–168.
- Novak Jelena, *Singing Corporeality: Reinventing the Vocalic Body in Postopera*, PhD Thesis, University of Amsterdam, 2012.
- Novak Jelena, *Contextualizing Opera in a Post-dramatic context: Differences and Repetitions*, paper delivered at the First Conference on Music and Minimalism, Bangor University, 31 August–2 September 2007.
- Pavis Patrice, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analyses*, University of Toronto Press: Toronto and Buffalo, 1998.
- Prince Gerald, *A Dictionary of Narratology* (revised edition; 1st ed. 1987), Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2003.
- Rebstock Matthias, Roesner David, *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, Bristol: Intellect, 2012.
- Roesner David, The politics of the polyphony of performance: Musicalization in Contemporary German Theatre, in: *Contemporary Theatre Review*, Vol. 18, London: Routledge, 2008, No. 1, p. 44–55.
- Speelman Willem Marie, *The Generation of Meaning in Liturgical Songs*, Peeters Publishers, 1995.
- Vaitiekūnas Dainius, Gérard'o Genett'o naratologija, in: *Žmogus ir žodis*, Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 2002, t. 2, Nr. 4, p. 30–42.
- Vasinauskaitė Rasa, Avangardinis vs postmodernus teatras: nuo teatrališkumo prie performatyvumo, in: *Menotyra*, Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2014, t. 21, Nr. 2, p. 125–136.

- Vasinauskaitė Rasa, Karalius Lyras: nuogas, tikras, in: *Menų faktūra*, 2014, <<http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=61008#gsc.tab=0>> [žiūrėta 2017-01-07].
- Vasinauskaitė Rasa, Naratyvinės strategijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Epizacijos / rapsodizacijos technika, in: *Menotyra*, Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2013, t. 20, Nr. 2, p. 95–108.
- Vasinauskaitė Rasa, *Laikino teatro. Lietuvių režisūros pokyčiai 1990–2001 metais*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.
- Vasinauskaitė Rasa, Postdraminis teatras. Teorijos tikrinimas praktika, in: *7 meno dienos*, 2010, Nr. 23 (899), <<http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=63698&action=logis#gsc.tab=0>> [žiūrėta 2017-01-08].
- Zavros Demetris, *Music-theatre as Music: A Practical Exploration of Composing Theatrical Material Based on a Musiccentric Conceptualisation of Myth*, Leeds: University of Leeds, 2008.

Summary

Postdramatic theatre is a space where different types of art preserve their autonomy as the concept of traditional theatre, expected to illustrate a work of literature, is largely neglected. Although a non-literary theatre is a synonym to the same, it should be noted that the postdramatic theatre changes the perception of literature and its role within stage arts rather than denies drama or text. The main features of postdramatism, such as the rejection of a sequential narrative, the anti-hierarchic principle of theatrical elements, and performativity, indicate a prospect of creating a narrative on another, non-literary, level. The established anti-hierarchic principle of theatrical elements alters the concept and importance of the element of music within theatre as the musical score of a production becomes the principle which organises and coordinates the whole entirety of theatrical elements, including sound effects, speech, movements, gestures, lighting, stage set and the structure of a staging

itself. This is why such productions should be analysed and interpreted as pieces of music.

The new process of creation and perception inevitably calls for a new terminology part of which appears, definitions included, inside this paper, e. g. sound directing, musicalization etc. In addition to that, the article explains and consolidates the definition of the postdramatic theatre of musical narration. The author offers a scheme which typologizes, by tools employed and other specifications, the methods by which a musical narration may be composed and defines two different situations related to the concept of musical composing: composing of sounds and the musicalization of theatrical elements, or composing process based on musical principles.

Supporting her findings by the analysis of a number of postdramatic works, including some of her own, the author concludes the following:

- Larger works are often compiled of very different episodes representing the independence of music; the episodes differ in the way verbal text is employed, therefore a piece should be deconstructed into parts that are independent in compositional terms;
- Several composing methods may be employed simultaneously to create a musical narration;
- Regardless of a chosen composing method, different elements of music, such as rhythm, register, dynamics etc., influence composing of musical narration;
- The musicalization of the structure and form of a performance plays a game with the expectations of the audience by offering it a new strategy of perception and certain elements which alter the concept of theatre entirely;
- Postdramatic theatre of musical narration inspires the imagination of spectators and listeners and stimulates their interpretational ability.