

„Saulė ir jūra (Marina)“ – konvencijų ir žanrų spąstai

Vaidas Jauniskis

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01107 Vilnius

El. paštas vaidas.jauniskis@gmail.com

Straipsnyje analizuojama Linos Lapelytės, Vaivos Grainytės ir Rugilės Barzdžiukaitės operos „Saulė ir jūra (Marina)“ atlikimo aspektai Venecijos bienalėje. Nuo pat atsiradimo svarbiausią vietą menų socialinėje hierarchijoje užėmusi opera patiria esminius lūžius, susidurdama su interdiscipliniškumu ir naujų tendencijų diktuojama tvarka. Jos konvencionalumas lietuvių autorių operoje buvo išbandytas performatyvumu ir patyrimais, dažnai priešingais tradiciniam operos pateikimui ir žanro kanonams.

RAKTAŽODŽIAI: opera, performansas, performatyvumas, patyriminis lūžis, Venecijos bienalė, sociologija, auditorija, Bourdieu, Veblen, Lapelytė, Grainytė, Barzdžiukaitė, Wilson, Cage, atsitiktinumas, dalijimosi visuomenė

Socialinė operos vieta

Žvelgdami į operos evoliuciją XX a. II pusėje ir XXI a., neišvengiamai aptinkame tradicijų ir ribų peržengimo temą. Bet kuri meno rūšis susiduria su novatorių keliais iššūkiais ir ateinančių kartų reikalavimais, visuomenės brandos ir technologijų pasaulio kaita. Natūralu, kad to negali išvengti ir opera – viena konvencionaliausių scenos meno sričių. Konvencionalumą čia garantuoja bene didžiausias mimetinio meno nutolimas nuo realybės, lygintinas nebent su lėlių teatru, kuriančiu aiškią (realybės) iliuziją.

Turbūt nė vienas scenos menas nepatyrė tiek priešinimosi pačioje savo gimimo stadijoje: prancūzų kritikas ir mąstytojas Charles'is de Saint-Evremonde'as dar 1677 m. stebėjosi, kad „visas kūrinys buvo sudainuotas nuo pradžios iki galo“; „tai keistas poezijos ir muzikos mišinys, kur rašytojas su kompozitoriumi, sutrikę vienas nuo kito, bando įveikti pinkles ir sutverti siaubingą kūrinį“¹. Jau tada kritiką juokino bandymai vaidinti dainuojant, rečitatyvai, kuriuos ar kas gali iškęsti? Aktorių „konvulsiškais klyksmais iš visų plaučių“ stebėjosi filosofas Jeanas-Jacques'as Rousseau, pats vėliau parašęs komišką operą. Davidas Littlejohnas, aptardamas operos tradiciją,

1 Littlejohn 1991: 2.

pabrėžia XVII–XIX a. vertintojų priekaištus operų kūrėjams dėl „nenatūralios formos konvencijos ir nenatūralaus atlikėjų elgesio, palyginus tai su kalbama drama“².

Tačiau nenatūralumo triumfas nesutrukdė operai pasiekti visuomeniškai svarbiausio scenos meno statuso, operos socialinė reikšmė tolydžio augo – ir tikriausiai nėra kito meno su taip aiškiai išreikštais socialinių pozicijų akcentais. Pirmiausia tam buvo padėtas solidus pamatas: valdovų rūmuose vyko pirmosios operų premjeros, o į spektaklius patekti būdavo sudėtinga ne tik dėl menamų socialinių laiptų, bet ir dėl fizinės kai kurių erdvių architektūros – teatrų salės būdavo suprojektuotos rūmų viduryje (Richelieu rūmai greta Luvro) ir juos pasiekti galėjai įveikęs koridorių labirintus, ir tuo taip pat buvo simboliškai tvirtinama monarchija³. Nepaisant įvairių operos kelių ir reformų, jų kuriamą iliuziją mėgo tiek absoliutizmo epochos monarchai, tiek ir dabarties diktatoriai – opera čia eina drauge su baletu kaip labiausiai žmogaus kūną žalojančiu menu, kuriame vyrauja nenatūralios pozos, judesiai ar stovėsenos. Čia režisieriaus ir valdovo-diktatoriaus pozicijos sutampa.

Tačiau ir laisvesnių santvarkų šalyse operos atsiduria visuomenės piramidės viršuje. Operos teatrai Venecijos respublikoje buvo steigiami prie komercinių viešųjų erdvių, ir jų savininkai aristokratai atvirai deklaruodavo savo tikslą – nebe galios ar viešo įvaizdžio poziciją, o tiesiog pelną. XVII a. Venecijos teatrai „all’uso di Venezia“ („pagal Venecijos paprotį“) reiškė, kad jie bus skirti galinčiai mokėti, o ne kviečiamai publikai⁴.

Tai atrodė tarsi ankstyvojo liberalizmo modelis. Norvegų kilmės sociologas Thorsteinas Veblenas savo „Laisvalaikio klasės teorijoje“ (1899), tyrinėdamas parodomąjį vartojimą kaip pasiturinčios klasės požymį, prie demonstruojamų turtų ir visuomeninės padėties prilygina ir įvairius kultūrinius poreikius, pvz., demonstruoti ir ginti savo ribas, o tą leidžia pasiekti ne tik disponuojamos lėšos, bet ir parodomąjo vartojimo dėsniai ir kanonai: „leidžiantys vartotojui išlaikyti atitinkamą brangaus švaistūniškumo lygį“ – o šitai formuoja skonį, įpročius, kuria reputaciją ir apibrėžia padėtį visuomenėje⁵.

Išvalgas apie ryšius tarp skonio ir socialinės padėties nuodugniausiai išanalizavo sociologas Pierre’as Bourdieu knygoje „Skirtis“ (*La Distinction*, 1979). „Skonis yra tikra paskirstymo (*distribution*) meistrystė, leidžianti suvokti ar nujausti, kas tam tikroje situacijoje gali tikti ar netikti individui, užimančiam tam tikrą visuomeninę padėtį. Tai veikia kaip socialinio orientavimosi jausmas (*sense of ones place*), kreipia užimančius tam tikrą padėtį socialinėje erdvėje elgtis pagal atitinkamus reikalavimus, taikyti praktikas ar vartoti produktus, atitinkančius toje padėtyje esančiuosius.“⁶

2 Ten pat.

3 Carlson 1989: 47.

4 Ten pat: 47–48.

5 Veblen 1994: 54.

6 Bourdieu 1984: 466.

Vis dėlto opera traukė ne vien aristokratijos dėmesį, bet ir studentų, klakerių (taip pat nebe puikavimosi ir savęs įtvirtinimo elemento). XX a. II pusėje, ypač po Antrojo pasaulinio karo įsigalėjus socialdemokratinėms tendencijoms meno politikoje, operos menas tapo ne tik prieinamas socialiai, t. y. finansiškai, bet ir savo dažnai lėkštais ir dramaturgiškai silpnais siužetais buvo tas produktas, kuris būtent dėl paviršutiniškumo – ir simbolinių vilionių, nes jas žiūri valdovai – buvo suprantamas masėms. „Ji tik įtvirtina savojo laiko konvencijas, ir mums nereikėtų jaudintis dėl jos perduodamų vertybių ar prietarų“⁷, – teigė literatūros kritikė Caryl Emerson. „Tad kodėl, – klausia anglų kalbos profesorius Johnas Louis DiGaetani, – šis senas ir dirbtiniausias iš menų tebevilioja tokias didžiules ir vis augančias auditorijas?“⁸, ir atsako, sulygindamas Wagnerio „Valkirijos“ siužetą su muilo operos ar B kategorijos filmo⁸. Matyt, neatsitiktinai net ta specifinė namų šeimininkių televizijos produkcija taip pat vadinasi opera, tik – muilo.

Tačiau statusas išlieka. Kalbant apie XX a. perversmus operos mene, vienas didžiausių buvo Roberto Wilsono „Einsteino pliaže“ premjera „Metropolitan“ teatre Niujorke 1976 metais. Prisimindamas tai Wilsonas pabrėžia savo revoliucinį ketinimą „pristatyti *downtowno* estetiką *uptowne*“, antraip uždari ratai niekaip neišsiplės ir naujiena netaps naujiena. Publikos ir jos neatitinkančio kūrinio strategiją jis tęsė greta susodindamas žmones, pirkusius bilietus už 2 ir už 2 000 dolerių⁹. Tad kartu jis teigė ir vyravusią aiškią atskirtį Niujorko meno ratuose 1976-aisiais.

Bourdieu sudarytoje sociologinėje skonių ir gyvenmenos schemoje, paremtoje 1967–1968 m. atlikta analize, į tradicinę operą yra labiau linkę aukščiausių pajamų ir menkiausios kultūrinės kompetencijos savininkai, prekybos ir gamybos įmonių vadovai, dažniausiai per 50 metų amžiaus (prieštara tarp žinių ir pinigų, pasirodo, ne mitinė): jie žino keletą muzikos kūrinių ar kompozitorių ir jų skonis atitinka klasikinę buržuazios kultūros – žino / mėgsta „Žydrąjį Dunojų“, „Traviatą“, „Vengrišką rapsodiją“ ir keletą populiarių to meto dainininkų (Petula Clark). Jų opozicijoje pagal kultūrinės kompetencijas būtų aukštųjų mokyklų dėstytojai ir meno prodiuseriai, o pagal pajamas ir kompetencijas – jauni (18–30 m.) mokyklų mokytojai¹⁰. Bourdieu mato ir skirtį tarp nepigaus bulvarinio teatro su buržuazine vyresnio amžiaus publika ir intelektualios auditorijos, lankančios nebrangius spektaklius, dar ir išjuokiančius etines ar estetines konvencijas¹¹. Todėl opera ar parodos yra proga ir pretekstas socialinei ceremonijai – parodyti ir patirti narystę aukštuomenėje, paklusti jos išskirtinio kalendoriaus ritmui – ir yra priešinga meno muziejui, kuriame nebūs jokių aprangos suvaržymų, bet ir jokio socialinio pasitenkinimo¹².

7 Emerson 1998: 20.

8 DiGaetani 2016: 4.

9 Otto-Bernstein 2007.

10 Bourdieu 1984: 262–263.

11 Ten pat: 234.

12 Ten pat: 272.

Ir nors Bourdieu analizė atlikta prieš pusę amžiaus, o meno pasaulyje seniai įsigalėjęs postmodernizmas nutrynė daugelį ribų, situaciją vis dar tebetvirtina daugelis faktų, kad ir prestižinius prizus (įskaitant Kanų Auksinę palmės šakelę ir šešis Europos kino akademijos apdovanojimus) 2017 m. susišlavęs Rubeno Östlundo filmas „Kvadratas“. Rodomas vizualaus meno pasaulis dar labiau patvirtina kryptį – ilgą laiką buvęs avangardo užuovėja nuo madų ir turčių, jis ir pats modernumas bei ribų laužymas tapo geistina etikete prie prabangaus kostiumo.

Kintantys kontekstai ir žiūrovų skirtis

Linos Lapelytės, Vaivos Grainytės ir Rugilės Barzdžiukaitės opera-performansas „Saulė ir jūra“ pirmąkart buvo atlikta „Sirenų“ festivalio programoje 2017 m., penkis kartus per vieną spalio 1 dieną Vilniaus Nacionalinėje dailės galerijoje. Po jos pasirodė vos viena recenzija¹³ ir vėliau daugiau jų neatsirado. Po dvejų metų atėjusi šlovė dar sykį patvirtina įprastą Lietuvos menininkų kelią į šalies olimpą ir aukščiausius kultūros apdovanojimus – tik per pripažinimą užsienyje¹⁴. Vietinės reakcijos nebuvimas liudija ir šioje šalyje vis dar sunkiai pripažįstamą performanso meną, skeptiškai vertinamą ypač scenos meno kritikos. Kūriniu nesusidomėjo ir muzikologai, įprastai rašantys atsiliepimus apie operą.

Tačiau kūrinio autorės paspėdė publikai ir meno vertintojams tam tikrus spąstus: „Saulė ir jūra“ vadinama opera-performansu, vadinasi, viename kūrinyje atsiduria du kardinaliai priešingi žanrai – ir savo esme (dirbtinumas, konvencijos *vs.* natūralus buvimas), ir tradicijomis, ir pripažinimu visuomenėje (aukštoji / buržuazinė kultūra *vs.* kontr-, subkultūra). Vėliau, 2018 m. kovo mėn., Drezdene pastatytas kūrinys taip pat atkreipė recenzento dėmesį į operos sankirtas ne tik su vieta, bet ir su žiūrovų įpročiais: „Taip vasariškai atsipalaidavus operos fojė būnama retai – Valstybinio teatro inscenizacijos „Sun and Sea“ žiūrovai „Delizia“ restorano pokylių salėje įsitaiso lyg komfortabilaus atostogų komplekso baseino bare.“¹⁵

Situaciją Lietuvoje ir Venecijoje sunku lyginti ir pagal festivalių mastelį, ir pagal atlikimo erdves – Venecijos karinio jūrų laivyno zonoje (*zona militare*) seno pasta-to galerija gerokai erdvesnė ir „teatriškesnė“ nei Nacionalinės dailės galerijos balta neutrali erdvė tarp laiptų. Tačiau svarbus ir bienalės, jos lankytojų kontekstas: nors performatyvūs menai šioje menų olimpiadoje tikrai nėra dominuojantys, vakariečių publikai jie seniai nėra nauji, o ir ji atviresnė naujoms patirtims.

Reikia turėti galvoje ir performanso meno istoriją – jis XX a. 7–8 dešimtmečiais pirmiausia buvo pristatomas meno galerijose ir yra labiau sietinas su vizualiaisiais menais. 1997 m. Marinos Abramovič performansas-instaliacija „Balkanų barokas“

¹³ Jauniškis 2017.

¹⁴ Murauskaitė 2020.

¹⁵ Schwanebeck 2018.



1 pav. Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė. Šiuolaikinė opera „Saulė ir jūra (Marina)“, Venecijos bienalė, 2019 (Andrejaus Vasilenko nuotr.)

Venecijoje buvo apdovanotas Aukso liūtu, 2013 m. šį apdovanojimą pelnė Tino Sehgalis, o tendenciją, matyt, galutinai įtvirtino 2017 m. atitekę Aukso liūtai ilgametei kūno menininkei Carolee Schneemann (JAV) ir menininkės Annes Imhof „Fausti“, penkių valandų performansui Vokietijos paviljone. Šiandien situacija, palyginti su praeito amžiaus 7–8 dešimtmečiais, iš esmės pakitusi – istorinę šviečiamąją parodų organizavimo kryptį, pasak vokiečių meno teoretikės Dorothea’s von Hantelmann, XX a. paskutiniajame dešimtmetyje ėmė keisti patyriminis lūžis (*experiential turn*), meno objektu paverčiantis pačią situaciją, gimstančią tarp meno kūrinio ir žiūrovų bei erdvės¹⁶. Tai – į vizualiojo meno sferas naujai sugrįžęs performatyvus lūžis, paveiktas liberalios ekonomikos ir dalyvavimo bei dalijimosi visuomenės (*sharing society*). Didžiausio Europoje meno forumo kuratoriai pagaliau taip pat atkreipė dėmesį į stipriai pakitusį kontekstą, ir 2019 m. performanso menui bienalėje buvo skirta ištiesi programa su 15 menininkų¹⁷. Tad 2–3 valandų eilės prie „Saulės ir jūros (Marinos)“ erdvių neverčia stebėtis tokiu susidomėjimu – juo labiau kad jau buvo einama žiūrėti forumo laureato.

Opera-performansas tiksliai įvardija žanrą, aiškiai atskirdamas teritorijas. Net, regis, dviejų bienalių laureatės atspindi tą kaitą ir taiko skirtingas strategijas. Kaip pažymėjo menų apžvalgininkas ir skaitmeninio žurnalo *Sleek* redaktorius Benoît Loiseau, Imhof „Fauste“ buvo manipuluojama auditorija, ji įtraukiama, kad ir nemaloniai jai pačiai, į žaidimą. Lietuvių kūrinys, „priešingai madingam

¹⁶ Hantelmann 2014.

¹⁷ Rea 2019.



2 pav. Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė. Šiuolaikinė opera „Saulė ir jūra (Marina)“, Venecijos bienalė, 2019 (Andrejaus Vasilenko nuotr.)

postapokaliptiniam ilgos trukmės „Faustui“, buvo tradicinis. <...> publika buvo atskirta nuo atlikėjų, nebent pats galėjai užsirašyti į statistus ir tapti kūrinio dalimi.¹⁸ Tačiau scenos menų tradicija pačių lietuvių kūrėjų dėka buvo atakuojama iš abiejų pusių, tiek bandant nustatyti performansui rėmus, tiek operos kanonus išvedant iš statiško būvio.

Tradicinės operos požiūriu „Saulė ir jūra (Marina)“ eina tuo pačiu minėtu Wilsono rinkodaros keliu: nors renginys buvo nemokamas, visa publika turėjo laukti po kelias valandas, kad pamatytų apie 20 min. operos, nors likdavo ir ilgiau (taip buvo nurodyta įžengiant į erdvę, nes reikėjo paisyti *zona militare* reikalavimų dėl neva neatlaikysiančios didesnio žmonių skaičiaus galerijos). Lygiava lydėjo visus, nors, be abejo, tokiais atvejais buvo ir išimčių. Pasak Lietuvos paviljono bienalėje komisarės Rasos Antanavičiūtės, „tai buvo sudėtingas rebusas. Svečių be eilės sąrašą turėjome visada. Į tą sąrašą pakliūdavo paviljono rėmėjai, menininkų ir atlikėjų draugai bei giminės, svarbesni iš anksto užsirašę kuratoriai, kritikai ir menininkai. Neužsirašius iš anksto pakliūti vargu ar buvo įmanoma.“¹⁹ Tačiau erdvėje nėra „geriausių vietų“, nes į viską galima žiūrėti iš viršaus iš bet kurio tau patinkančio kampo – operos auditorijos hierarchija sunaikinta iš esmės ją visą paverčiant, teatro žargonu kalbant, Rojumi (pranc. *Paradise*, angl. *the Gods*²⁰, mūsų tradicijoje labiau paplitusi rusų

18 Loiseau 2019.

19 Iš Rasos Antanavičiūtės atsakymų į autoriaus klausimus 2020 05 20.

20 Prieiga per internetą: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_gods_\(theatrical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_gods_(theatrical))



3 pav. Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė. Šiuolaikinė opera „Saulė ir jūra (Marina)“, Venecijos bienalė, 2019 (Martyno Norvaišo nuotr.)

kilmės „galiorka“ iš vok. *Galerie* ar pranc. *Gallerie* – galerija). Tad patekimo atžvilgiu geriausioje padėtyje atsidurdavo savanoriai, sutartą valandą galėję įeiti į dirbtinį paplūdimį pasivolioti smėlyje. Ir nors jie netekdavo galimybės žvelgti iš viršaus, tai jau buvo dalyvaujančios visuomenės atstovai. Taip erdvė buvo suskaidyta į dvi skirtingas visuomenės formacijas.

Atlikimo spąstai

Operoje veikiantis gyvas atlikėjų kūnas paprastai yra ignoruojamas, jį gožia personažas ir net labiau jo arija. Jei dramos teatre svarbus kūno ir veikėjo santykis, operoje yra balsas ir jo partija, todėl anksčiau nebuvo kreipiama dėmesio nei į jauną Violetos amžių, nei į fizinius atlikėjų neatitikimus, dėl ko gimdavo smagūs anekdotai. Kūnas iš operos buvo išnaikintas, nors ir maksimaliai egzistavo, nes yra esminis kaip balso talpykla²¹.

„Smėlio ir jūros (Marinos)“ kraštovaizdyje – plažo išklotinėje – kūnas yra fiziškai matomas, nepridengtas, jis yra visoks – senas, jaunas, stambus, liesas, įvairaus įdegio ir odos spalvos – ir kuo natūraliau žiūrovams reprezentuoja žmonių rūšį. Atlikėjams jis juntamas itin fiziškai – dėl šalčio ar drėgmės pastate jie jautėsi nepatogiai: šaltomis gegužės mėn. dienomis po pledais buvo patiesti šildomi kilimėliai, vėliau smėlis buvo drėkinamas, nes sausos dulkelės trukdė dainuoti. Pasak dainininkės iš Brazilijos

21 Apie balso ir kūno santykius plačiau žr. Fischer-Lichte 2013: 205–213.

Nabila Dandara, kūnas čia tampa instrumentu pačia tikriausia prasme ir jis, visai kaip muzikos instrumentas, reaguoja į oro kaitą²². Pagaliau dainuojama neįprastai šiam žanrui – gulint. Ir, kaip teigė dainininkė Kalliopi Petrou, buvo dainuojama 8–9 valandas be pertraukų vietoje įprastų 3–4²³.

Linos Lapelytės, Vaivos Grainytės ir Rugilės Barzdžiukaitės opera kai kuriais aspektais stipriai rimuojasi su Wilsono ir Philippo Glasso „Einsteinu pliaže“: 1976-ųjų opuse žiūrovui buvo pateiktas 5,5 val. kūrinys be pertraukos, ir žiūrovai bet kada galėjo išeiti ir sugrįžti. „Saulė ir jūra“ Venecijoje buvo atliekama 8 valandas ir ribojama tik „darbo dienos“ laiko 10:00–18:00 val., taip sukuriant savotišką poilsio kaip darbo metaforą (atlikėjams – darbo diena, veikėjams – poilsis pliaže kaip privalomas darbas); žiūrovai negalėjo sulaukti operos pabaigos, nes po paskutinio choro vėl viskas be pauzės prasidėdavo nuo pradžių muzikinės kilpos principu. Atlikėjai tarp savo arijų galėjo laisviau migruoti – savo reikalais ar užkasti, kai kurie atsinešdavo valgi į paplūdimį, kuri žiūrovams galėjo matyti, – taip natūralumu buvo kuriama tikro paplūdimio iliuzija.

Kitas rimas su „Einsteinu...“ neabejotinai yra pats kūrinys, kuris yra besiužetis ar tiesiog, Gertrudos Stein žodžiais, „Peizažo pjesė“²⁴ (*landscape play*), kur dramatinę įtampą keičia ramus žiūrovo kontempliavimas, paprasti dialogai ar monologai dėliojami aplink bendrą koncepciją. Vaivos Grainytės tekstas atkartoja „kasininkių operos“ „Geros dienos!“ principą, kurioje skambėjo atskiri vidiniai veikėjų monologai-mintys (todėl Jonas Mekas ją pavadino „pirmąja dienoraštine opera“ – *first diary opera*²⁵). Muzikos požiūriu – tai post-post-minimalizmas su popdainos elementais (Lapelytė²⁶), dainuojamais pagal fonogramą. Wielandas Schwanebeckas: „Lina Lapelytė sukuria hipnozinę muziką, kuri, besikaitaliodama su aistringumu bei formaliai griežtais rečitaliais ir choriniais intarpais, būdingais tik operinei tradicijai, neignoruoja ir paprastos gatvinės dainuškos skambesio.“²⁷ Nesudėtingos melodijos ir prasmės perteikia lengvumą ir tingulį, būdingą nerūpestingam atostogų režimui – taip kuriama švelnios apokalipsės nuotaika. Adriano Searle'o teigimu, „Baimė įsismelkia lėtai kaip įdegio kremas. Rauda pasaulio pabaigai, kai dangus ir jūra keičia spalvą, koralai bąla ir gamta miršta, – šis nuostabus spektaklis virsta veik nepakeliamu liūdesiu ir skausmu. Skraidančius pirmyn atgal, toliau taip pat gyvenančius mus visus tai palies. Ne įdomūs laikai²⁸, bet paskutinės dienos.“²⁹

Atlikimo požiūriu vienas didžiausių dainininkams iššūkių yra nesurežisuoti momentai, kuriais juos aprūpina pliažui sukurti būtini „elementai“ – šunys ir

22 Alper 2019.

23 Ten pat.

24 Lehmann 2010: 94.

25 Jonas Mekas 2018.

26 Alper 2019.

27 Schwanebeck 2019.

28 Turima omenyje Venecijos bienalės kuratoriaus Ralpho Rugoffo tema „Kad tu gyventum įdomiais laikais“.

29 Searle 2019.

kūdikiai. Ir šis Johno Cage'o įteisintas atsitiktinumas, nenuspėjamumas yra dar vienas pasikėsinimas į operos kanoną.

Režisūros dualizmas

Žvelgdami iš galerijos žemyn žiūrovai įgauna Dievo žvilgsnį, iš tiesų priartėja prie teatrinio „Rojaus“. Jie stebi besikepurnėjančius, dar zujančius iš vieno planetos krašto į kitą ir nesuvokiančius savo pabaigos žmonių rūšies egzempliorius, bet Pragaro, t. y. visuotinio atšilimo, mašina jau užkurta.

Iš galerijos į „sceną“ žvelgia ir režisierė Rugilė Barzdžiukaitė. Ir nors jai suteiktos visos demiurgiško kūrėjo sąlygos³⁰, ji pasaulį kuria priešingai, naikindama iliuzijos nepajudinamumą ir aprūpindama sceną netikėtumais. „Matai, kad apsnūdo pliažas ir reikia daugiau gyvybės, nes dainos užliūliuoja, ir jei dar nėra veiksmo aplinkui, siunti žinutes, kad badmintoną eitų žaisti ar maudytis, ar kremu teptis. Priežiūra ar žvilgsnis iš viršaus yra reikalingas.“³¹ Taip „WhatsApp“ programėle siunčiant žinutes atlikėjams kuriama režisūra *online*, turi matytis net kas yra valgoma iš dėžutės, tačiau drauge nenuspėsi, kur nuskries kamuolys ir kada ims loti šuo ar juoktis vaikas. Porelės gali būti hetero- ar homoseksualios – tai priklauso nuo atvykstančių dainininkų, todėl librete tik pakeičiami vardai.

Tačiau paradoksas – į žiūrovus atlikėjams nevalia žiūrėti, jų matyti, taip teigė brazilų atlikėja Nabila Dandara³², tad visgi yra kuriama aiški iliuzija ir negriaunama ketvirta siena, t. y. lubos. Nors iliuziją seniai sugriovė tiek netikėti atlikėjų veiksmai, tiek pati muzikinė struktūra, aiškiai atspindinti viso kūrinio dvilypumą: nuolatinis kelių natų motyvas teigia stabilią struktūrą (muzikos siužete – likimą), o kai jis nutyla, įsismelkia netikrumas, pavojus, netikėtumas – gyvi balsai ir nesuplanuoti garsai. „Tai ir opera, ir performansas, ir paveikslas, ir poezija. O mums įdomu pavarijuoti kontekstais. Nėra nė vienas elementas svarbesnis už kitą“, – teigia Lina Lapelytė³³.

Varijuoti leidžia iš iliuzijos prievartos seniai išlaisvintas žiūrovo žvilgsnis, ir nuo tradicijų priklauso, kiek jis aktyvus. Jam nuo Brechto laikų leista matyti kūrėjo poziciją, nuo performatyvaus lūžio dešimtmečių – gyvą kūną ir Cage'o atsitiktinumus, visa tai perleisti per dalyvavimo visuomenės ir dalijimosi ekonomikos ir socialinius tinklus, kuratoriaus koncepciją paversti asmeniška patirtimi ir interpretacija. Antropocenas iš kūrinio problematikos pereina į santykį su žiūrovu, su miestu ir aplinka.

30 Apie kūrėją-demiurgą plačiau žr. Saro 2020.

31 Alper 2019.

32 Ten pat.

33 Ten pat.

Gal todėl Venecijos bienalės kontekste „Saulė ir jūra (Marina“) išsiskyrė įvairiais sluoksniais, leidžiančiais ne tik nagrinėti, bet ir įsileisti kūrinį į savo patirtį – priešingai nubrėžtiems ir įsisenėjusiems net ir performatyvaus meno kanonams.

Gauta 2020 05 25

Priimta 2020 06 03

Literatūra

1. Bourdieu, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.
2. Carlson, M. *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.
3. DiGaetani, J. L. *An Invitation to the Opera*. Jefferson, 2016.
4. Emerson, C. The Boris Plot on Stage: Karamzin, Pushkin and Musorgsky as Historical Thinkers. *Intersections and Transpositions*. Ed. by Andrew Baruch Wachtel. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998.
5. Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
6. Hantelmann, von D. *The Experiential Turn*. Walker Art Center, 2014. Prieiga per internetą: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn> [žiūrėta 2020 05 30].
7. Jauniškis, V. „Sirenos' 17“: saulė, jūra ir mirtis. *Menų faktūra*. 2017 10 05. Prieiga per internetą: <https://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=61356> [žiūrėta 2020 05 26].
8. Lehmann, H.-T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
9. Littlejohn, D. *The Ultimate Art – Essays Around and About Opera*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1992.
10. Loiseau, B. This year's Venice Biennale spotlights performance art, but has it turned into a sensationalist spectacle? *Sleek*. 2019 05 24. Prieiga per internetą: <https://www.sleek-mag.com/article/venice-biennale-performance-spectacle/> [žiūrėta 2020 05 24].
11. Murauskaitė, R. Šiuolaikinės muzikos banga, rezonansas, grimasos. *Kultūros barai*. 2020. Nr. 1/2.
12. Rea, N. For the First Time, the Venice Biennale Is Launching a Performance Art Program to Bring Art Outside the Arsenale. *Artnet News*. 2019 04 01. Prieiga per internetą: <https://news.artnet.com/exhibitions/performance-program-venice-biennale-1505170> [žiūrėta 2020 05 30].
13. Saro, A. Šiuolaikinio Estijos teatro demingai ir brikoliažininkai. *Teatro žurnalas*. 2020. Nr. 17–18.
14. Schwanebeck, W. Pliažo operos „Saulė ir jūra“ premjera Drezdeno restorane. *Menų faktūra*. 2018 03 26. Prieiga per internetą: <https://www.menufaktura.lt/?m=3391&s=68148> [žiūrėta 2020 05 25].
15. Searle, A. Mawkish monuments and the beach from hell: our verdict on the Venice Biennale. *The Guardian*. 2019 05 12. Prieiga per internetą: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/12/mawkish-monuments-beach-from-hell-our-verdict-venice-biennale> [žiūrėta 2020 05 25].
16. Veblen, T. *The Theory of the Leisure Class*. Mineola, New York: Dover Publications, 1994. Prieiga per internetą: <https://moglenn.law.columbia.edu/LCS/theoryleisureclass.pdf> [žiūrėta 2020 05 16].

Filmai

1. M. Alper (autorė.). „Eilės galo nematyti: kaip „Saulės ir jūros“ nematę žiūrovai Venecijoje būrėsi“. Laida „Teatras“, LRT, 2019. Prieiga per internetą: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000102783/teatras-eiles-galo-nematyti-kaip-saules-ir-juros-nemate-ziurovai-venecijoje-buresi> [žiūrėta 2020 05 30].
2. J. Mekas. „Jonas Mekas on opera HAVE A GOOD DAY!“ [video diary], 2018. Prieiga per internetą: <https://vimeo.com/284162916> [žiūrėta 2020 05 30].
3. K. Otto-Bernstein (dir). „Absolute Wilson.“ HBO Documentary Films (New York: New Yorker Video, 2007), DVD.

Vaidas Jauniškis

Sun and Sea (Marina). A Trap for Conventions and the Audience

Summary

The analysis of the opera-performance *Sun and Sea (Marina)*, the winner of Venice Biennale 2019, shows how the contradictory traditions of opera and performance enrich each other and break numerous canons of the art world. Opera, which at the very birth of the genre was titled the most conventional and unnatural art, earned the top position in the social pyramid amongst the arts. Performance art represented counter-culture due to its naturalness and liveness. In their work, Lapelytė, Grainytė, and Barzdžiukaitė suggest playing with different contexts and different social aspects and questioning traditions of the arts. Opera changes due to a performative turn, interdisciplinarity, and revolutions in the opera world (Wilson and Glass *Einstein on the Beach*) due to the society of sharing economy, participatory theatre, social networks, and an experiential turn. KEYWORDS: opera, performativity, experiential turn, accident, Bourdieu