

Teatro ir muzikos pasimatymas metamodernybėje: Rugilės Barzdžiukaitės, Vaivos Grainytės ir Lino Lapelytės „Saulės ir jūros“ genotipas

Gražina Daunoravičienė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius
El. paštas daunora@gmail.com

Straipsnis gvildena ir moksliniais argumentais pagrindžia R. Barzdžiukaitės, V. Grainytės ir L. Lapelytės artefakto „Saulė ir jūra“ (2017) genotipo tapatybę. Tam tikslui taikoma autorinė muzikos žanro (muzikos genotipo) samprata. Dėmesys skiriamas muzikos genotipo meninių determinantų analizei. Opusai-hibridas įk kontekstinamas metamodernizmo, *Regieoper* bei muzikos genotipų (makro)sistemų kaitos meinstrymo aplinkoje.

RAKTAŽODŽIAI: muzikos genotipas, (makro)sistema, metamodernizmas, *Regieoper*, „Saulė ir jūra“, L. Lapelytė, R. Barzdžiukaitė, V. Grainytė, opera, performansas, hibridas

Muzikos žanrų, arba muzikos genotipų¹, (makro)sistemų pervartos laikais (apie 1600 m.), kai grandiozinę modalumo epochą keitė ateisianti tonacinė muzika, garsų menas pasibeldė į teatro meno duris². Iš judviejų pasimatymo užsimezgė oratorija³, opera, kiti muzikos žanrai. Disponuodami daugiau nei 400 metų paveldu, į muzikos morfologijos prototipus dabarties menininkai žvelgia it *magister ludi* ir, žaisdami „šeiminiais panašumais“ (Ludwigas Wittgensteinas), kritiškai perdėlioja kanono elementus. XXI a. pirmaisiais dešimtmečiais blėso žaidėjų postmodernistinė jausena,

1 Sąvoką „muzikos genotipas“ savo tyrimuose yra pasiūliusi straipsnio autorė. Apie tai plačiau bus rašoma toliau.

2 Teatro ir muzikos susidūrimas įvyko prieš mūsų erą sinkretinės kilmės graikų antikos tragedijoje, verbalinė (žodinė) ir muzikos kūryba joje koegzistavo drauge. Muzikos, dainavimo ir graikų dramos sąveiką kaip genetinę graikų tragedijų ypatybę yra nurodęs Aristotelis: tragedijos ištakas jis siejo su „mūsų meno“ žanru – ditirambais. Graikų antikos meno žinovas Johnas G. Landeltas (1999) pažymi, kad ditirambų vadovai iš tiesų vadovavo visam sinkretiniam tragedijos muzikos sluoksniui – dainų ir šokių judesiams, į kuriuos turėjo atsakyti *choros*. Tragedijos formavimosi stadijoje vienas herojus „vaidino“ dainuodamas ir kalbėdamas ir taip klostėsi jo dialogai su choru, kuris dainuodamas ir šokdamas pasakojo didžiąją istorijos dalį.

3 Oratorija kilo XVI a. antrojoje pusėje iš muzika praturtintų pamaldų Romos Šv. Pilypo Nerio oratorijos bažnyčioje (*Congregazione dell'Oratorio*). Pirmoje Emilio de Cavalieri oratorijoje „Rappresentazione di Anima, et di Corpo“ (1600) buvo vaidinama ir šokama. Kadangi oratorijų veikėjai dažnai vaidindavo su kostiumais, jos buvo panašios į ankstyvas operas. Tačiau abi skyrė du esminiai skirtumai: oratorijos buvo kuriamos pagal Jėzaus ar Biblijos pranašų gyvenimo istorijas ir jas atlikdavo prie bažnyčių specialiose maldos salėse (oratorijose). Oratorijose dalyvavo keli veikėjai, rečitatyvais siužetą pasakojo evangelistas. Muzikoje daug dėmesio buvo skirta arijoms, chorams. Iki klasicizmo susiformavo *oratorio latino* (lotynų k.) ir *oratorio volgare* (italų k.).

geso pagunda pigiai „persirenginėti“ (travestuoti⁴) ir keitėsi apmąstymo paradigma. Nors naujo meno kūnuose neišvengiamai lieka ištrypto postmodernizmo ženklų, buvo žengiama į naują kultūrinę paradigmą. Rugilės Barzdžiukaitės, Vaivos Grainytės ir Linos Lapelytės artefaktas „Saulė ir jūra“⁵ dainininkams, sintezatoriui ir elektronikai (2017) įsiterpia į simultaniškai vykstančių šių sociokultūros ir meno procesų vartinę. Straipsnio problemine ašimi tapo šio opuso ontinio *muzikos genotipo* paieška ir tai skatino įsitikinimas, kad kūrinio tipologinis apibrėžtumas yra išskirtinai integralios aprėpties fenomenas. Trumpai aptarsiu kelias opuso genetinei analizei reikšmingas fundamentalias šiuolaikybės meno slinktis.

Muzikos meno terpėje jau nuo XX a. 7–8 deš. vyksta pamatinė sisteminė transformacija. Philipo Taggo⁶ vadinamąjį „aksiomatinį muzikų trikampį“, *de facto* aprėpiantį profesionaliąją (akademinę) muziką, folklorą arba tradicinę muziką, taip pat populiariąją muziką, papildė vis ekspansyviau besireiškianti ketvirtoji rūšis. Trikampio rūšių bendraveika per virpesio bangų kuriamą akustinį garsą buvo akivaizdi ir patirta empiriškai, tačiau ketvirtoji rūšis išsiplėtė papildomais komponentais. Integrali menų realybė „garsų menas“ (angl. *sound art*, vok. *Klangkunst*, pranc. *arts sonore*)⁷ išpildė daugelį XX a. pradžios futuristų (Filippo T. Marinetti, Francesco B. Pratella, Luigi Russolo ir kt.) vizionieriškų lūkesčių, miksavo menus ir įvairiomis technologijomis okupavo naujo meno scenas. „Žlugo supratimas, kas yra muzika, ta prasme, kad ji turi esminių savybių, skiriančių ją nuo to, kas ji nėra.“⁸ Johnas Cage’as tai deklaravo būdinga maniera, tvirtindamas, kad muzikai „viskas tinka <...> tačiau ne viskas bandoma“ („anything goes <...> however, not everything is attempted“). Šiuolaikybės garsų meną nepakanka apibrėžti kaip audialų *opus perfectum et absolutum*⁹ fenomeną ir nebūtina patirti komfortiškai įsitaisius ant tvirtai prikaltų kėdžių. XX a. pabaigoje prasidėjusį didžiulio masto muzikos ribų išplėtimą ir naują muzikinės medžiagos sampratą iki nemuzikinių objektų įvertinęs sisteminės muzikologijos autoritetas Jurijus N. Cholopovas apibendrino:

4 Anglų kalbos žodis *travesty* kilo iš pranc. < it. *travestire*, reiškiančio „persirengti“; „transvestitas“ apibūdina tai, kas, atrodytų, tyčiojasi, iškraipo ar prastai imituoja kažką rimta arba kita (pvz., teisingumo travestija), arba travestija yra literatūros kūrinys, kuris humoristiškai šiuokščiai imituoja kitą kūrinį ar stilių (žr. <https://www.vocabulary.com/dictionary/travesty>).

5 Opuso pavadinimas „Saulė ir jūra (Marina)“ buvo skirtas 58-osios Venecijos bienalės scenai, vėliau kūrinys funkcionavo trumpesniu pavadinimu „Saulė ir jūra“.

6 Taggo 1982: 37–67.

7 Bernharde Gálo tvirtinimu, *sound art* sąvoka anksčiausiai pasirodė fluiksisto Dicko Higginso įkurto metraščio *Something Else Press* 1974 m. numerio viršelyje (Gál 2017: 78–81). Sinonimišką vokišką sąvoką *Klangkunst* protėgavo Helga de la Motte-Haber. Nors tarp abiejų sąvokų sampratų yra tam tikrų skirtumų, jos traktuojamos kaip to paties reiškimo ekvivalentai (Engström & Stjerna 2009: 11–18).

8 Ed McKeon 2023.

9 Nikolauso Listeniuso traktate „Musica“ (Wittenberg, 1537) pasiūlyta sąvoka *opus perfectum et absolutum* (lot. tobulus ir užbaigtas kūrinys) atskyrė muzikos praktiką ir įteisino kūrybos rezultatą – notuotą kūrinį. Šią koncepciją kvestionavo XX a. pokario avangardo kompozitoriai.

„Muzika išėjo kažkur į naujas dimensijas. Šio pojūčio visiškai pakanka, kad būtų galima aiškiai pasakyti: mes susiduriame su esminiu pokyčiu tame, ką jaučiame kaip muziką. <...> Tradicinės bendros muzikos esmės sampratos suskaidymas, įvykęs ir vis dar vykstantis XX amžiuje, jau suteikė „šimtą mūsų laikų muzikų“, o tai galiausiai reiškia naują garsų meno etapą. <...> Didžioji dabarties ir praeities idėjų sintezė atveria perspektyvą tikriesiems menininkams kūrėjams, kurių darbas yra naujo kūrimas kaip natūralus pasaulio Kūrimo tęsinys.“¹⁰

XX a. pabaigos menas iš tiesų kūrėsi „post“ emblema paženklintų kategorijų (postmodernizmas, postminimalizmas, postspektralizmas, postkonceptualus menas, postmedijų menas, etc.) lauke ir kėlė tolesnio šių reiškinių likimo klausimą. Muzikos morfologijos sistemos griūtis *versus* tolesnė pasionariška¹¹ perspektyva kaip dilema 8 deš. muzikologijoje buvo išspręsta kūryboje įvykusio „muzikos žanrų sunykimo“ (vok. *der Zerfall der musikalischen Gattungen im 20. Jahrhundert*¹²), deaktualizavimo ir „mirties“ nuosprendžiu¹³. Muzikai ir literatūrai bendras procesas dažnai buvo pažymimas negatyviomis konceptualiomis metaforomis¹⁴: „po žanro“ (*after genre*)¹⁵, sudaužyto „žanro liekanos“ (*the end(s) of genre*)¹⁶, o JAV muzikologas Lorenas Kajikawa (2015) bandė nubrėžti perspektyvos vektorių „nuo mažiau žanro prie naujo žanro“ (*from genre-less to new genre*). Literatė Jane Hu (2020) krizinę situaciją apibendrina „karo žanro laike“ (*war in the time of genre*) įvykiais, o „sprogimo“ padarinius komunikacijos ir kultūros specialistė apibūdino „po apokalipsės“ (*after the apocalypse*)¹⁷. XX a. antrojoje pusėje prasidėjęs muzikos morfologinių pamatų seismiškumas ir kūrybos „reaktyvumas“ keičia nuo XVII a. pradėjusios formuotis ir vėliau klestėjusios sonatų, simfonijų, koncertų, kvartetų ir operų (makro)sistemos pamatus. Savo hibridiškumu ir naujadarų radimosi energetika gairus tarpsteminis muzikos žanrų „chromatizmas“ plėtoja procesus *crescendo* intensyvumu. Tenka pripažinti, kad teorinė mintis kol kas nespėja

10 Холопов 2003: 6–17.

11 Pasionariškumas (lot. *passionarium* – aistra) – sąvoka, kurią savo raštuose taikė Goethė ir Heinė, suvokę kaip personalinę kūrybinę jėgą, plečiančią kūrėjo galimybių horizontą. Pasionariškumo sąvoka humanitariniuose moksluose aiškinama kaip kūrybinės aistros ir kūrybinės energijos raiškos simbolis.

12 Dahlaus 1978: 77.

13 Dahlaus 1974; 1978.

14 Konceptualiųjų metaforų teorijos (CMT) pradininkai George'as Lakoffas ir Markas Johnsonas šią teoriją išdėstė knygoje *Metaphors We Live By* (University of Chicago Press, 1980, 2003). Autoriai tvirtino, kad šios metaforos taikomos ne tik mąstant ar kalbant, bet jos padeda suvokti ir sudėtingesnes abstrakčias sąvokas. Kadangi „žmogaus mąstysenos procesai iš esmės yra metaforiški, <...> metaforos esmė yra vieno dalyko supratimas ir išgyvenimas kitaip“ („human thought processes are largely metaphorical“, „The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another“) (Lakoff & Johnson 2003: 5).

Metaforiškas sąvokų suvokimo mechanizmas remiasi abstraktesnio fenomeno – vadinamosios „tiklo srities“ (angl. *target domain*) suvokimu per konkretesnį fenomeną – „šaltinio sritį“ (angl. *source domain*).

15 Gardiner 2006.

16 Drott 2013.

17 Vandsø 2022: 21.

radikalias slinktis atitinkamai konceptualizuoti episteminiu lygiu. Šiuo požiūriu Helga'os de la Motte-Haber (1996, 2006), Sabine'os Sanio (2000, 2008), Barbara'os Barthelmes (2006), Leigho Landy'o (2007), Alano Lichto (2007, 2019), Peterio Weibelio (2019), Jane Grant ir kt. (2021), Peterio Kieferio ir Michaelio Zwenznerio (2022) tyrimai yra pionieriški.

Kaip charakteringa naujų fenomenų teoretizavimui, ketvirtosios muzikos rūšies analizėje tebestokojama terminologinio tikslumo ir proceso sisteminės aprėpties, pvz., Alanas Lichtas kritikuoja tendenciją rūšinį „garso meno“ terminą grįsti J. Cage'o teze „viskas yra muzika“ ir taikyti bet kokiai XX a. antrosios pusės eksperimentinei muzikai¹⁸. Tačiau muzikos žanrų, arba genotipų, (makro)sistemų pokytis postfluxus epochoje remiasi perversmais visame muzikos meno estetikos bei struktūrinių sluoksnių klasteryje: muzikinės medžiagos ir jos formavimo, muzikinio erdvėlaikio, kūrinio substancionalumo, artefakto santykio su žiūrovu / klausytoju („nauja muzika: naujas klausymasis“ („new music: new listening!“), – sušunka Johnas Cage'as¹⁹), kitokio atlikimo, performatyvumo bei vizualumo filosofijoje, santykio su kitais menais bei technologijomis ir pan.

Kalbant apie „Saulės ir jūros“ genetinį savitumą, iškyla ir kitas svarbus kontekstas – faktas, kad opera-performansas debiutavo pasaulyje vykstančio aršaus *Regietheater* (vok. režisieriaus teatro) šalininkų ir priešininkų susirėmimo fone. Režisieriaus individualizmas ir *Regietheater* vykdoma arši tradicijos transformacija kritikams ir tyrėjams neretai kelia visiškai priešingus aksiologinius įspūdžius. Požiūrių susidūrimo naratyvas persoko į karščiausią retoriką abiem stovykloms susiremiant po nesutaikomomis „operos žudikų, griovėjų“ bei „meno gelbėtojų“ vėliavomis. Kalbėdamas apie operos pastatymų tendencijas žurnalo *Early Music World* autorius (anonimas) rašo apie užklupusią meno pseudogelbėtojų ir egomaniakų „klastingą paradigmą“: „Tokia yra daugumos *Regietheater* praktikų tuštybė ir solipsistinis požiūris į gyvenimą, kad jie tikriausiai patiria iškreiptą malonumą būti laikomais kažkada iškilusios ir orios meno formos griovėjais.“²⁰ Destruktyvus veiksmas anonimo apibūdinamas kaip kadaise elegantiško, gražaus ir kilnaus žanro (operos – G. D.) „supurvinimas toksišku, pūliuojančiu ekskrementu, paprastai žinomu kaip *Regietheater*“²¹.

Iš kitos barikadų pusės *Limelight* žurnalo skiltyje „In defence of Regietheater“ esančiame straipsnyje „Kodėl režisieriaus travestija bet kurią dieną pranoksta blankų tradicionalizmą operoje?“ („Why director-driven travesty beats bland traditionalism in opera any day?“) dirigentas Erinas Helyardas iš Australijos atšauka, kad operos

18 Licht 2007: 12.

19 Cit. iš Carroll 1994: 93.

20 „Neither will it be my purpose to name the major activists; such is the vanity and solipsistic view of life of most practitioners of Regietheater that they would probably take perverse pleasure in being identified as the destroyers of a once elevated and dignified art form“ (cit. iš *Regietheater – the Death of Opera?* 2013).

21 „Formerly handsome and noble, its once elegant features have over recent years become ever more contorted and distorted beneath a toxic, suppurating excrescence commonly known as Regietheater“ (ten pat).

teatro režisierių atnaujinama informacija yra savaime suprantamas dalykas²², nes antirealistinė inscenizacija sugeba byloti ne tik apie kažkurį amžių, bet ir apie dabartį. *Opéra National de Paris*, vėliau *New York City Opera impresarijus* Gérardas Mortier motyvavo panašiai, tvirtindamas, kad renovuodamas operas jis „siekia pakeisti tam tikroje epochoje sukurtą kūrinį, kad šis perteiktų kažką naujo šiandien“²³.

Regietheater šalininkai uzurpavo teisę savaip „perskaityti“ libretą, scenarijų, kompozitoriaus partitūrą ir implantuoti šiuolaikinio pasaulio aktualijas paminant konvencijas bei autorystės teises²⁴. Taip žvelgiant, ne tik Egipto, romėnų, bet ir kažkurios kitos istorinės epochos karius operos scenoje pakeičia dabarties kariai juodais akiniais, naujaisiais ginklais, naktinio matymo įranga ant šalmų, antidronų technika ir kita ultramodernia amunicija. Ne tik kritika, bet ir teatro orkestro bei choro artistai sukilo prieš postmodernizmo erotika persunkto Berlyno *Komische Oper* ispanų operos režisieriaus Calixto Bieito 2004 m. pastatytą Mozarto „Pagrobimo iš Seralio“ versiją. Haremo pornografijos chaosas ir scenoje vaikščiojančios Bieito²⁵ pasamdytos Berlyno prostitutės suerzino JAV kritikę Heather MacDonald. Apie tai rašydama ji ironizavo, kad „naujoji Europos operos režisierių rūšis turbūt geriau nei Mozartas žino, kas turi būti operoje, nes <...> kraujo, sekso ir smurto viešinimas yra tikras socialinių reiškinių atspindys“²⁶. Vienos operoje (*Wiener Staatsoper*) 2021 m. režisieriaus Franko Castorfo pastatytos Charles'io Gounod operos „Faustas“ Margarita taip pat rūko opiumą ir gyvena virš mėsinės su Coca-Cola reklama. Trečio veiksmo Fausto meilės arijos (*Laisse-moi, laisse-moi contempler ton visage*) metu, ironizuojant Margaritos dorybę, fone sarkastiškai rodomi plataus vartojimo prekių skelbimai. 2024 m. vasario 29 d. Niujorko „Metropoliteno“ operoje atnaujintas Franco Zeffirelli 1987 metų Puccini „Turandot“

22 Tam tikras *Regieoper* apraiškas atliepė Gintaro Varno „Lėlės“ teatre pastatytos C. Monteverdi madrigalinės operos „Tankredžio ir Klorindos dvikova“ ir „Nedėkingųjų šokis“ (2009), G. Verdi „Rigoletas“, O. Narbutaitės „Kornetas“, taip pat Eimuntas Nekrošius (Verdi „Otelas“, R. Wagnerio „Valkirija“, Pawelo Szymanskio „Qudsja Zaher“).

23 „Transform a work dated in a certain era so it communicates something fresh today“ (McDonald, 2007).

24 I XX a. pabaigos – XXI a. pradžios operų pastatymus aktyviai įsitraukė filmų režisierių grupė (Shirin Neshat, Julie Taymour, Martin Scorsese, Mario Martone, Francis Ford Coppola, Joe Wright, Anthony Minghella, Franco Zeffirelli, Woody Allen ir kt.). Kaip minėta, jų darbams neretai būdingas tiek perteiklinis natūralizmas (Franco Zeffirelli, Otto Schenk, kiti), erotika arba savavališki iškreipimai, tiek ir perspaustas dabarties socialinių problemų aktualizavimas.

25 Kristupo vasaros festivalyje 2021 m. liepos 7 d. įvyko Calixto Bieito specialiai Aušrinei Stundytei sukurto Arnoldo Schönbergo monospektaklio „Laukimas“ („Erwartung“, op. 17, 1909) premjera. Solistė „Laukimą“ dar birželio mėn. atliko Ispanijoje Bilbao „Teatro Arriaga“, o Schönbergo monodramą Vilniaus Šv. Kotrynos bažnyčioje įrėmimo Giedriaus Kuprevičiaus vokalinis ciklas „Iš niekur dainos“ pagal M. Cvetajevos žodžius (2013) ir užbaigė Gedimino Gelgato „Muzika tylai“.

26 Pasipiktinusi McDonald rašė: „Lengva Mozarto opera „Pagrobimas iš Seralio“ nereikalauja nupjauti prostitutės penelės ir pateikti pagrindiniam sopranui. Tai taip pat neapima masturbacijos, šlapinimosi kaip preliudijos ar priverstinio oralinio sekso“ (McDonald, 2007). Jacques'o Offenbacho operos „Hofmano istorijos“ pastatymo erotika panašiai suskaldė Vilniaus operomanus, 2024 m. vasario mėn. aplankiusius LNOBT ir dalį jų išėjusius iš operos teatro nesibaigus spektakliui. Likusi publikos dalis finale statytojus (skelbtą konkursą laimėjusį režisierių Federico Grazzini) apdovanojo ovacijomis ir plojo atsistojusi.

pastatymas įtraukia išgalvotus kinų personažus. Net teatro interneto svetainėje pripažįstama, kad žiūrovams kinams sunku matyti, kaip fetišizuojamas, traktuojamas kaip laukinis ir kraujo išalkęs šios šalies paveldas. *Regieopera* revoliucija keičia režisieriaus, libreto autoriaus bei kompozitoriaus bendradarbiavimą ir transformuoja operos kanoną. Kita vertus, XXI a. „režisieriaus operos“ procesas stimuliuoja tolesnę operos transformaciją ir naujosios genotipų (makro)sistemos hibridinių mišų perspektyvą.

R. Bardžiukaitės, V. Grainytės ir L. Lapelytės bendro vaisiaus – „Saulės ir jūros“ idėja priklauso režisieriui. Pastaroji yra sakiusi, kad idėja gimė 2016 m. Štutgarte, *Akademie Schloss Solitude* rezidencijoje. Idėjos autorystė, jos stipri spinduliuotė ir tolesnis kuriantis potencialas šiame straipsnyje vadinamas naujo turinio „režisieriaus opera“ (vok. *Regieoper*, angl. *director's opera*). Naują turinį formuoja ne tik režisierės bendradarbiavimas su kolegėmis palikti įdagai artefakto meniniame „veide“. Svarbu ir tai, kad šis artefakto kūrybos procesas bei pats rezultatas patvirtina faktą, kad dalyboje su libreto ar muzikos autoriais dėl inovacijos laurų pradeda varžytis režisieriai. Juk beveik 400 metų *dramma per musica* kūrimu, pastatymais rūpinosi jų libreto arba skambančios muzikos autorius (t. y. libretistas, kompozitorius, kartais scenografas ir dar dirigentas)²⁷. Galiojanti *Regieoper* samprata vis dėlto dažniausiai taikoma jau žinomų operų inovatyvioms inscenizacijoms, kurios kvestionuoja amžinos autorystės mandatą ir bando įveikti natūralistinių pastatymų nuobodulį. R. Barzdžiukaitės atveju *Regieoper* žymi maksimalesnį režisieriaus kūrybos konceptą, kur režisieriaus matymas sąlygoja ir persmelkia kitų teatro komponentų savastį.

R. Barzdžiukaitės manifestuota idėja – „vangaus laiko ir kūno deginimas, žemės nuovargio ir vis karštėjančios saulės“ arba „žmogaus kūno ir Žemės – didesnio mūsų kūno – laikinumo, nuovargio ir išsieikvojimo“²⁸ paralelė inicijavo opuso prasmį „sprogimą“, arba libreto bei muzikos sprendimų konsekvencijas²⁹. Konceptualų R. Barzdžiukaitės *initium* V. Grainytė išplėtė subordinuotomis žmonijos vartotojiško įniršio, egoizmo, egzistencijos nuobodulio, depresijos, taršos bei technologijų potėmėmis³⁰, o L. Lapelytė papildė tolerancijos, lyčių įvairovės ir lygybės tezėmis,³¹ besaikio keliavimo

27 Radice 2003. Siekdami muzikos ir dramos harmonijos, kompozitoriai įžiebėdavo jų pirmenybinio santykio reformų revoliucijas. Tai Jeano-Baptiste'o Lully *tragédie en musique arba tragédie lyrique* scenoje, Christopho Wilhelbaldo Glucko įvykdyta italų ir prancūzų operų stiliaus sintezė, Wolfgango Amadeus Mozarto išpuoselėti *opera seria* ir *opera buffa* požanriai, Vincenzo Bellini ir Gaetano Donizetti *bel canto* opera, Richardo Wagnerio muzikinė drama „Gesamtkunstwerk“ ir kiti.

28 Cit. iš Sadauskaitė 2018.

29 R. Barzdžiukaitė yra pripažinusi, kad „Saulės ir jūros“ idėją subrandino ilgametražio dokumentinio filmo „Rūgštus miškas“ (2018) filmavimas (jai priklausė idėjos autorystės, režisavimo, scenarijaus, operatoriaus ir montažo darbai). Filmavimo kamerai pakilus virš Juodkrantės kormoranų kolonijos, režisierė deklaravo gamtos ir civilizacijos tarpusavio susvetimėjimo temą, žmonijos nejautrumą savarankiškai gamtos egzistencijai.

30 Sadauskaitė 2018.

31 Librete ir muzikoje net keli epizodai paskirti dvyniams, kai kuriuose pasirodymuose dalyvauja homoseksualių vyrų pora. LGTB bendruomenės toleravimo idėją deklaruoja ir „Saulės ir jūros“ libretas (žr. 2 pav. epizodus Nr. 2, 15, 21). Konkretų pasirinkimą lemia gastrolėse dalyvaujantys dainininkai.

malonumo smerkimu. Pliažo metaforą tikriausiai pasiūlė abejonė amžinu vandens gyvybingumu, persmėkusi režisierę skraidant virš Juodkrantės su sėlinančios apokalipsės nuojauta širdyje. R. Barzdžiukaitės suponuota opuso realizavimo meninė kalba inicijavo paralelinį opuso genotipo pavadinimą: *The New York Times* apžvalgininkas Jasonas Farago „Sun & Sea (Marina)“ 2019 m. solidarčiai pavadino „*Requiem* klimatui“.

Tikro smėlio x pliažas, x visuomenė ir x geografija. Nihilistinio vartotojiško poilsio atvaizdas ir civilizacijos „nepakeliamas būties lengvumas“ (Lapelytė) tarpsta „saujos smėlio“ paplūdimyje. Tikro *versus* dirbtinio, gyvybingo *versus* išsekusio, pramogos *versus* apokalipsės oksimoroniška įtampa generuoja „Saulės ir jūros“ meninio teksto idealų bei daiktiškus parametrus. Dirbtinės saulės šildomas simuliakrinis pliažas vizualiai sutikroviškėja pražysdamas nebutaforiniais rekvizitais: „gyvi“ poilsiautojai, tikros skrybėlės, gertuvės, kremas nuo saulės, patiesalai, maudymosi kostiumai, šezlongai ir žurnalai, žaislai ir sumuštiniai, kiti natūralistiniai rakandai. „Atostogautojų“ deginimosi rutina plėtojasi iki skausmo pažįstamų įvykių terpėje: kai kas žaidžia badmintonu, skaito ar žaidžia kortomis, smėlyje kapstosi vaikai, pliažo kaimynės apkalba įvykius, kita piktinasi slampinėjančiu šunimi („Skundo daina“ / „Song of complant“ (Nr. 12) (2 pav.), vyrukų porelė planuoja ryto darbus („Ugnikalnio porelės atstumo duetas“ (Nr. 15). Protagonistai „šeria“ kūnus, „degina“ savus gyvenimus, nuobodžiauja ar snaudžia, pasakoja prisiminimus „beveik apie nieką“. Skęstantis *homo sapiens* mirażas tirpsta „iš lėto išsekusios Žemės girgždėjime, atodūsyje“³² (Lucia Pietroiusti). Hipotetinį katastrofos skambesį kompozitorė taip pat apgręžė į priešingą psichoemocinį bei psichoakustinį polių – populiariąją muziką: pliažo skambesį Lapelytė susiejo su visuomenės emociu komfortu, pramoga, masiniu vartojimu ir jaunimo kultūra.

Vartotojiškos visuomenės skambantis atspindys kreipiasi į klausytoją adekvačiai suprantama kalba: popmuzikos gamyboje daug verslo, ji siekia įtikti visiems, ji įgarsina vartotojiško euforiško rojaus skambesį, čia menas neretai atsitraukia, nes jį drausmina milijardinės industrijos komercija, bujojantis protekcionizmas, vartojimo reklamos ir pardavimo pelnai. „Saulės ir jūros“ muzika, pasak L. Lapelytės, „tarsi pop daina“³³ paskutinę Žemės gyvavimo dieną (Lapelytė)³⁴, skamba kaip nerūpestingo atostogų laisvalaikio idealas, gyvenimo malonumas ir puošmena. Grūmojantis apokalipsės tragizmas nusilenkia relaksuojančiai endorfinų stimuliacijai³⁵. Žemės kūno

32 Angl. *the slow creaking of an exhausted Earth, a gasp* – taip „Saulės ir jūros (Marinos)“ idėją apibendrina Lietuvos paviljono Venecijoje kuratorė L. Pietroiusti.

33 Pop dainos konstrukcija gana stabili: įžanga – uždainis – priedainis – uždainis – priedainis – instrumentinis tarpas – priedainis.

34 Sadauskaitė 2018. *The Guardian* 2019 m. „Saulė ir jūrą“ įtraukė į geriausių metų meno įvykių ir parodų 20-uką, internetinės meno rinkos platforma ir portalas „Artsy“ autorių trijule papildė įtakingiausių 2019 m. menininkų sąrašą.

35 Muzikos sukeliama euforiją sąlygoja išskiriamos cheminės medžiagos, stimuliuojančios teigiamas emocijas. Muzika, kaip akustinis dirgiklis, veikia klausytojo fiziologiją, per ją – psichiką, kuri vėlgi reguliuoja žmogaus fiziologiją.

nuovargis ↔ žmogaus dvasios išsekimas ↔ žmogaus bejėgiškumas ↔ veiksmingų sprendimų paralyžius antropoceno laike apibendrina šiuolaikybės *conditio humana* karma.

Gastroliuodama po pasaulį „Saulė ir jūra“ sulaukė ypač daug idėjos ir jos meninio sprendimo dekonstravimo pastangų. Britų meno kritikas Adriano Searle'as apie „Mariną“ rašė kaip apie „raudą pasaulio pabaigai, kai dangus ir jūra keičia spalvą, koralai bala ir gamta miršta, – šis nuostabus spektaklis virsta veik nepakeliamu liūdesiu ir skausmu“³⁶. „Venecijos bienalėje pagrindinį prizą laimėjusi „Sun & Sea (Marina)“ tapo klimato kaitos eros šedevru“, – taip savo straipsnį *The New York Times* pradėjo akademinės muzikos ir šokio ekspertas Joshua Barone'as (2021), apibūdinamas opusą kaip klastingai malonaus vartojimo, globalizacijos ir ekologinės krizės mozaiką. Artefakto meninio sprendimo „įžūlumas“ ir meninių priemonių artikuliacijos būdai sulaukė daug aktyvios interpretacinės kritikos. Bruklino muzikos akademijos (BAM) meno vadovas Davidas Binderis *The New York Times* puslapiuose tvirtino: „Tai neįtikėtinas reginys. Paplūdimio lankytojai tiesiog praleidžia dieną, nes viskas eina į pabaigą“ („It's an incredible spectacle. The beachgoers are just passing the day away as things are coming to an end“)³⁷. „Odę klimatui“ paplūdimyje pačios autorės vadina antrąja „odės kapitalizmui“ serija (pirmoji – tai kasininkų-robotų paveikslas prekybos centre „*Geroje dienoje!*“ 10-čiai kasininkų, prekybos centro garsams, fortepijonui ir elektronikai, 2011 m., pilnametražė versija 2013 m.). Trijulės kūrybos portfolio papildžiusio diptiko filosofinė pasąmonė, kaip pabrėžė autorės, susitelkė ties fundamentalia kapitalizmo, besaikio neatsakingo vartotojiškumo, vėluojančių žmonijos sprendimų, padarinių gamtai ir Žemei ignoravimo tema. Opuso kūrybinis eksperimentas ir meninis sugestyvumas nemenka dalimi nulemtas „Saulės ir jūros“ žanro (genotipo) inovacijos. Neatsitiktinai Lietuvoje išsamiausias Vaido Jauniškio straipsnis (2020) parašytas svarstant būtent šio opuso morfologinio tipo mįslę.

„Saulės ir jūros“ genotipo paieška

Paiešką sąlygoja tyrėjo požiūris į meno tipologijų koncepciją. Muzikologijos terpeje žanrai nėra populiarūs tyrimų sritis ir tam yra daug priežasčių. Viena jų – iki logiškos sistemos neišbaigta XX a. 6–7 deš. pradėta rašyti muzikos žanro teorija. Ją sustabdė, o vėliau ir sugriovė panašiu metu daugiausia JAV *dada*, konceptualiajame mene, *fluxus* judėjime prasidėję „seisminiai“ smūgiai į konstrukcinius konceptuales muzikos morfologijos pagrindus. Reaktyvi atsinaujinimo situacija išskėlė uždavinį fundamentaliai aptarti ne tik tradicinių, bet ir naujų meno reiškinių tipologizavimą. Iš įvairių teorinių pozicijų klausimą gvildeno šios srities profesionalai: W. Wiora

³⁶ Searle 2009.

³⁷ Cit. iš Bahr 2021.

(1972), C. Dahlhausas (1973, 1974, 1987), H. Danuseris (1995), M. Lobanova (2000), W. Marxas (2004), F. Holt (2007), F. Fabbri (2012), E. Drottas (2013), M. Gelbartas (2022), etc. Tradicinės sąvokos „muzikos žanras“ turinio devalvacija XX a. 7–8 deš.³⁸ skatino ieškoti naujo turinio sąvokos, atliepančios fundamentalių morfologijos lūžių esmę. Straipsnio autorė yra pasiūliusi dar 1739 m. Johanno Matthesono įsteigtos tradicinės muzikologijos sąvokos „muzikos žanras“ (vok. *die musikalische Gattung*) sinonimą „muzikos genotipas“³⁹. Tai konceptuali priešprieša tradicinei „grynų“ ir statiškų „bendrų požymių sindromo“ (Reinerio Kluge'ės įžvalgos), „išreiškiančių nestatistinių vidurkių“ (Wilhelmo Girnus apibūdinimas), sampratai. Dinamiško saviorganizuojančio muzikos žanro, arba muzikos genotipo, konceptas grindžiamas biomeno idėja⁴⁰ ir atliepia muzikos morfologinių nelinearinių procesų esmę. Muzikos genotipas⁴¹ apibrėžia ne tik garsų menė funkcionuojančio paveldimo opuso tipo (savotiško kūrinio DNR, genomo) faktą, bet ir jo saviorganizacijos ir gyvo kismo fenomeną⁴². Muzikos genotipo samprata ne tik atsiremia į kūrinių generacijas siejančio „dvasinio organizmo“⁴³ kodą, bet ir pripažįsta nutinkančias nelinearios plėtotės krizes. Tai inicijuoja specifinę analizės taktiką. Šios sampratos kontekste apsvartysiu „Saulės ir jūros“ genotipą. Tam tikslui pasitelksiu muzikos genotipo struktūros determinantų triados (ją sudaro sociokultūros terpės prielaidos, klausytojų auditorijos ir lūkesčių specifika bei artefakto meninių determinantų visuma)⁴⁴ analitinius duomenis.

Kaip ir kokiame *sociokultūriniame kontekste* simuliakrinio pliažo žinias transliuoja „*Requiem* klimatui“ protagonistai, padėtų paaiškinti Nyderlandų kultūros studijų bei filosofijos specialistai Timotheus Vermeulenas ir Robinas van den Akkeris⁴⁵, kurie šiuolaikybės kultūros chronotipo esmės ieškojo Londone vykusios ketvirtosios „Tate Britain“ trienalės (2009) diagnozės formuluotėje. Juos inspiravo ekstapytojo, *The Guardian* meno kritiko Adriano Searle'o parodos kataloge paskelbta išvada: „Postmodernizmas yra miręs, bent jau pagal *Tate*, o jo vietą užėmė kažkas

38 Silpstantis opusų tipologinių standartų galiojimas ir *postfluxus* epochoje prasidėję sisteminiai garsų meno morfologijos pokyčiai kvestionavo nuo XVII a. susiformavusią muzikos žanrų sampratą ir jų apibrėžtumą. Tai Johanno Matthesono (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739) ir vėlesnių autorių darbuose užgimusi muzikos sistemų elementų samprata, kuri muzikos teorijoje įtvirtino statiško ir stabilaus fenomeno koncepciją. Ją kompromituoja aktyvių muzikos morfologijos pokyčių periodai (pvz., XVI a. pabaigoje – XVII a., taip pat XX a. 6–7 deš. prasidėjusi aktyvi meno formų renovacija).

39 Дауноравичене 1990: 11–12.

40 Apie meno morfologijos ir biologijos sąsajas žr. Žukauskaitė 2019.

41 Sudurtinis žodis „genotipas“ kyla iš dviejų graikų kilmės lotyniškų žodžių *genos* (giminė, gentis) + *typos* (atspaudas, pavyzdys) jungties.

42 Daunoravičienė 2021: 11–12; 2022.

43 Biomeno požiūrį į muzikos žanrą kaip „gyvybingą organizmą“ (vok. *lebensfähige Organismus*) 1963 m. buvo išskėlęs muzikologas George'as von Dadelsenas, kuris žanrų sąveiką gvildeno kaip sociologijos problemą (Dadelsen 1963).

44 Dadelsen 2021: 16–17.

45 Vermeulenas & van den Akker 2010.

visiškai keistesnis“ („Postmodernism is dead, at least according to the Tate – and something altogether weirder has taken its place“)⁴⁶. Nors „keistesnį modernizmą“, arba chronologinį postpostmodernizmą⁴⁷, norėta pavadinti originalia sąvoka, tačiau praktiškai sąvokos daryboje prie žodžio „modernizmas“ šaknies tyrėjai rutiniškai klįjavo skirtingai signifikuojamus priešdėlius⁴⁸. Taip šalia „globalios altermodernybės“⁴⁹ rikiavosi „hipermodernizmas“ (Gilles Lipovetsky), „pseudomodernizmas“ kaip daugiaautorystės metafora (Alan Kirby), „automodernizmas“⁵⁰, radosi ir kiek originalesnė Zygmunto Baumano „likvidi modernybė“⁵¹, nors autorius pabrėžia, kad tai nėra pastarųjų ekvivalentas. „Saulės ir jūros“ keistas modernizmas dėl natūralių sąaugų su kultūriniu kitokių modernizmų iššūkiu bei kitų priešasčių atliepia T. Vermeuleno ir R. van den Akkerio (2010) pasiūlytą „metamodernizmo“ sampratą (graikiškas priešdėlis *meta* sintetina „su“, „tarp“ ir „už“ reikšmes ir reiškia modernizmo ribų peržengimą). Pasak šių tyrėjų, metamodernizmo esmė „turėtų epistemologiškai išsidėstyti kartu *su* (post)modernizmu, ontologiškai *tarp* (post) modernizmo ir istoriškai *anapus* (post) modernizmo“ („for we contend that metamodernism should be situated epistemologically *with* (post) modernism, ontologically *between* (post) modernism, and historically *beyond* (post) modernism“)⁵², o tai, panašu, atliepia „Saulės ir jūros“ ontinę tapatybę.

Prancūzų filosofas ir sociologas G. Lipovetsky'is (2005) neabejoja, kad hipermodernaus laiko kultūros praktikos ir socialiniai santykiai tapo beprasniai, saistomi su bet kokia atskaitos sistema ir sukeliantys tiek hedonistinę ekstazę, tiek egzistencinę kančią. O popmuzikos industrijos tyrėjas Keithas Negusas⁵³ kaip tik tvirtina, kad judėjimas muzikos žanrų viduje arba kryžmai yra daugiau nei muzikos aktas, ir tai yra socialinės kūrybos veiksmas (aktas). Neabejotina, kad meno filosofijos paradigmu pervartos provokacija ir negeštantis potyrio ekstazės lūkestis įgalioja menininkus ribinei inovacijai, ir tai santykyje su jau ištryptomis postmodernizmo meno formomis regime XXI a. pradžios sumišusiam mene.

Svarstomo artefakto režisierės kūrybingumo emisija konceptualiai peržengia postmodernistinio teatro prieglobstyje susiklosčiusią *Regieoper* tradiciją. Kad „Saulėje ir jūroje“ postmodernizmo paradigma neaktyvi, nesunku įrodyti atmetimo būdu.

46 Searle 2009.

47 Vermeuleno ir van den Akkerio nuomone, sąvoka „postpostmodernizmas“ sintaksiškai teisinga, tačiau semantiškai beprasmi.

48 Neretai priešdėliai signifikavo sąlyčio su informacinėmis ir komunikacijos technologijomis pobūdį.

49 Bourriaud 2009: 12.

50 Samuels 2008: 219.

51 Prie tokių priklausytų Zygmunto Baumano sociologijos veikalo „Likvidi modernybė“ (*Liquid Modernity*, 2013) viršelio sąvoka. Pasak autoriaus, mes dar nežinome, kurias iš esamų formų reikės „likviduoti“ ir pakeisti, nes daugelis ankstesnių vienu ar kitu metu buvo pakeista. Kartu Baumanas pabrėžia, kad „likvidi modernybė“ – postmodernizmo, hipermodernybės ar Ulricho Becko sąvokos *reflexive modernization* analogas.

52 Vermeulen & van den Akker 2010.

53 Negus 1999: 183.

Kūrėjų trijulė oponuoja eskapizmui ir opuso anfase deklaruoja aktualiausias žemės ir žmonijos koegzistencijos problemas, artefakto pasąmonė nepavaldi postmoderniam pastišui ir eklektikai ir priešinasi tradicinių vertybių devalvacijai. R. Barzdžiukaitės teatras negarbina pliuralizmo, nebanalizuoja protagonistų minčių ekranuose, netaiko komedinės klounados ar cirko elementų, neeksponuoja erotikos, šokiruojančios režisūros, kino montažo, vis dėlto nuo žiūrovų žvilgsnio solidariai slepia veiksmo „uždangas“. Šiuo požiūriu „Saulė ir jūra“ yra postmodernizmo pasekmės – metamodernizmo, save išreiškiančio per *atopos metaxis*⁵⁴, – produktas. Pasak Vermeuleno ir van den Akkerio, „jei modernus siūlo laiko tvarką, o postmodernus – erdvinę netvarką, tada metamodernumas turėtų būti suprantamas kaip erdvėlaikis, kuris yra ir sutvarkytas, ir netvarkingas. <...> Metamodernaus žmogaus „likimas“ – siekti amžinai tolstančio horizonto.“^{55, 56}

Iš tiesų horizonto kinetikai priskirtina ne tik surogatinio pliažo gyvenimą stebiniojo (Saulės) lokacija, bet ir besiplečianti opuso komunikacija kitomis kalbomis naujuose erdvėlaikiuose. Po „Saulės ir jūros“ debiuto 2017 m. lietuviškai Vilniuje NDG jau 2018 m. po septynių savaitių repeticijų paplūdimio žmonės dainavo vokiškai, mat į savo repertuarą gastroliuojantį opusą įtraukė Drezdeno valstybinis teatras (*Staatsschauspiel Dresden*)⁵⁷. 2019 m. 58-ojoje Venecijos bienalėje (*58 Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*) „Saulė ir jūra (Marina)“ į margą pasaulio publiką kreipėsi angliškai. Opuso permanentinę *non finito* transformaciją užkodavo bienalėje iškovoto *Golden Lion for Best National Participation* apdovanojimo įvertinta reikšmė. Parodos kuratorė ir žiuri komisijos pirmininkė Stephanie Rosenthal pripažino: „Žiuri buvo sužavėta išradingu vietos panaudojimu brechtiškos operos pristatymui ir paviljono užmegztu ryšiu su Venecijos miestu bei jos gyventojais. „Saulė ir jūra (Marina)“ yra mūsų laisvalaikio ir mūsų laikų kritika. Ją dainuodami pristato būrys civiliais žmonėmis tapusių atlikėjų ir savanorių“ („The jury was impressed with the inventive use of the venue to present a Brechtian opera as well as the Pavilion’s engagement with the city of Venice and its inhabitants. Sun & Sea (Marina) is a critique of leisure and of our times as sung by a cast of performers and volunteers portraying everyday people“) (*Biennialfoundation* 2019). Būtent Venecijoje artefaktas sutelkė vietinius artistus ir itin plačią klausytojų / žiūrovų auditoriją: profesionalius menininkus, neprofesionalų, mėgėjų bendruomenę, šiaip smalsuolius ir jaunimą. 2019 m. gegužės 11 – spalio 31 dienomis „Sun & Sea (Marina)“ Venecijos bienalėje klausė / stebėjo

54 Graikų žodis *atopos* (ατοπος) reiškia keistą, nepaprastą ir paradoksalų. Sąvoka *metaxis* (μεταἰξιν) verčiama „tarp“.

55 Vermeulen&van den Akker 2010.

56 Metamodernizmo socialinis diskursas metarealizmo, socialinio proceso ontologijos, hilosemiotikos bei žinios ir vertės požiūriais gvildenamas Jasono Stormo monografijoje *Metamodernism: The Future of Theory* (Storm 2021).

57 Kultūrologas Wielandas Schwanebeckas laikraštyje *Dresdner Neueste Nachrichten* opuso vokiškos versijos įspūdį įvertino išvada: „Nepaprastai subtilus mūsų laikmečio kūrinys su įtikinamai tobula koncepcija ir stipriai atlikimu – verta prieš jį nukelti (paplūdimio) kepurę!“ (Schwanebeck 2018).

87 000 žiūrovų. „Marina“ tęsėsi 49 dienas po 8 valandas be pertraukų, iš viso 398 valandas⁵⁸. „Pliužo“ gyvenimas pulsavo Venecijos *zona militare* fraktališkai kitu paviršiumi, imituodamas skambesio kompozicinės technikos (minimalizmo) repetityvumo principą. Kitaip žvelgiant, beveik 400 valandų Venecijoje užsitęsusi „Marinos“ eksponavimo trukmė ją konceptualiai priglaudė prie kūrėjų ir publikos santykį su muzikiniu laiku perprasminančių eksperimentų, arba populiarijančių trukmės projektų, vadinamųjų „trukmės kūrinių“ (angl. *durational works*). Prasideję dabartyje, tokie opusai į hipotetinę ateitį nukreipia ir ištesia dabartį iki jos tikėtinos fizinės pabaigos⁵⁹. Taip vėlgi mąstė ir projektavo muzikos eretikas, mistikas ir vizionierius Johnas Cage'as, prieš mirtį (1992) palikęs prašymą jo kūrinių „Organ2/ASLSP (As Slow as Possible)“ vargonams atlikti lėčiausiai kaip tik fiziškai įmanoma⁶⁰.

„Saulės ir jūros“ *komunikatyvaus determinavimo veiksnius* (atlikimo vietos ir atlikėjų sudėties aspektus) paryškina artefakto skambėjimo įvietinimo (angl. *site specific*) diktatas, kildintinas iš naujosios kartos genotipų (performanso, instaliacijos, hepeningo ir pan.) sąmonės. Savo kūrinio atlikimui R. Barzdžiukaitė kelia dvi absoliučiai privalomas sąlygas. Pirma, jam draudžiama skambėti akademinio meno okupuotose scenose ir siekiama išskirtinio „pliužo“ gyvenimą stebinčiojo (Saulės) žiūros santykio. Publikos pakylėjimą į „dangaus“ poziciją dešifruojantis teatrologas Vaidas Jauniškis⁶¹ rašė: „<...> 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.“ 2018 m. Drezdeno valstybinio teatro organizuotų gastrolių metu „Saulė ir jūra“ buvo atliekama sąlygas tenkinančioje italų restorano „Delizia“ pobuvių salėje, Venecijos bienalėje (2019) – karinio (*zona militare*) jūrų laivyno pastate-sandėlyje⁶². Sugrįžęs į Vilnių 2021 ir 2022 metais, opusas, atrodo, rado idealų sprendimą įsikurti buvusiam Vilniaus taksi parke (dabar „T Parkas“, Pelesos g. 1), kurio 8 aukštų vidaus serpantinas stebėtoją pakelia į paukščio skrydžio aukštį (1 pav.). Stebėdamas

58 Duomenys teikiami iš oficialios sunandsea.lt/en statistikos.

59 Trukmės kūriniai prasidėjo santykinai trumpais pionieriškais pavyzdžiais: tik 12 valandų tęsėsi islando postfliuksiso Ragnaro Kjartanssono *quasi* opera „Bliss“ (2012).

60 Cage'o 89-ąjį gimtadienį 2001 m. rugsėjo 5 d. „Organ2/ASLSP (As Slow as Possible)“ kaip *work in progress*, tik vargonų dumplėmis, pradėjo gauti Halberštato (Vokietija) nerestauruotoje Burchardi bažnyčioje ir bus (?) atliekamas 639 metus (iki 2640 m.). Taip vokiečiai nusprendė pažymėti laiko retrospektyvą nuo pirmųjų pasaulyje 12 tonų gotikinių vargonų, kurie 1361 m. buvo pastatyti šiame mieste. „Organ2/ASLSP (As Slow as Possible)“ griežiantys dar tik medinio karkaso vargonai bus toliau statomi tęsiantis kūriniui. Sulig kiekvienu vargonų nauju garsu ar akordu vargonų karkasui pridedamas arba atimamas metalinis vamzdis, dygsniavimu papildoma partitūra. Lėčiausią pasaulio kūrinių Cage'as pradėjo trumpa pauze (17 mėnesių skambėjo tik dumplių alsavimas, nors Cage'o pauzė, ją apskaičiuojant 639 metų proporcija, turėjo trukti 28 mėnesius) (Schmitz 2024). Jemo Finerio garso instaliacija „Longplayer“ lėtą skambėjimą pradėjo 2000 m. sausio 1 d. vidurnaktį Grinviče ir, tikimasi, tęsis be pasikartojimo iki 2999 m. gruodžio 31 d. Ši algoritminė kompozicija, taikanti savigeneruojančią kompiuterinę programą, apdoroja 234 skirtingo dydžio skambančių Tibeto varpų ir gongų įrašą.

61 Jauniškis 2020: 185.

62 Magazzino No. 42, Marina Militare, Arsenale di Venezia, Fondamenta Case Nuove 2738c.

„pliažo gyventojus“ iš „T Parko“ serpantino aukštybių pritari Joshua Barone'o įspū-džiui – „tarsi stebėtume gyvūnus zoologijos sode ar būtybes po mikroskopu“ („as if observing animals at a zoo or creatures under a microscope“)⁶³. Antrasis „Saulės ir jūros“ koncepcijos genetinis segmentas yra rekvizitas-dekoracija – natūralus smėlis. Gastroliuojančio Lietuvos pajūrio smėlio transformacijos netikėtai solidarizuojasi su opuso prasmių bedugne: kai Baltijos geltoną smėlį Islandijoje Reikjaviko meno muziejaus (*Hafnarhús*) „pliaže“ 2022 m. pakeitė šios šalies pakrančių juodasis smėlis, sėlinančios klimato katastrofos grimasos smogė milžiniška jėga.



1 pav. Rugilė Barzdžiukaitė (idėja, režisūra, scenografija), Vaiva Grainytė (libretas) ir Lina Lapelytė (muzika). „Saulė ir jūra“ dainininkams ir elektronikai (2017). Pastatymas Vilniaus „T Parke“, Pelesos g. 1. Sauliaus Žiūros nuotr.

Opusų atlikėjų sudėties komponentas iki šiol išlieka reikšmingas naujųjų „keistų“ artefaktų genetinės esmės liudininkas. Autorių trio sprendimu, „Saulė ir jūrą“ atlieka stabilus kelių stacionarių atlikėjų branduolys ir nuolat besikeičianti komanda (nuo trylikos iki kelių dešimčių profesionalų, muzikalių savanorių, neprofesionalių artistų, statistų ir entuziastų). „Auksinio liūto“ premijos protokole buvo pastebėtas ir įvertintas performanso dvasios sklaidinas „kūrybingas nestandartinio pastato pritaikymas bei unikali sąveika su konkrečiu miestu ir jo gyventojais“ savitomis istorijomis repetatyviu principu kartojasi gastrolių metu⁶⁴. Įvykdžius dvi genetines

⁶³ Cit. iš Bahr 2021.

⁶⁴ „Saulės ir jūros“ 2019–2023 m. gastrolių sąrašą žr. interneto prieigoje: <https://www.sunandsea.lt/>

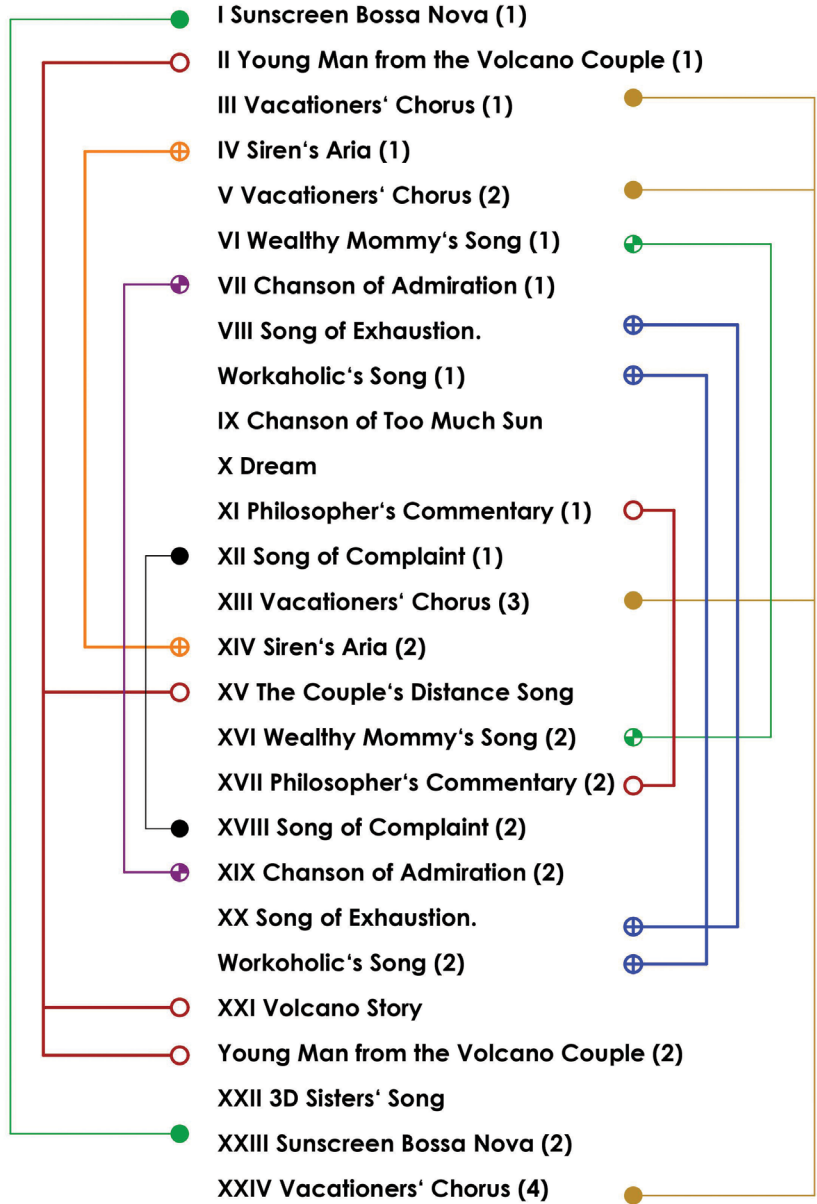
sumanymo sąlygas, „Saulės ir jūros“ pastatymas konkrečiame mieste rutuliojasi stacionariems „atostogautojams“ suburiant naują, vietinę, plažo bendruomenę. Taip smėlyje įsitaisę vietiniai įvairių tautybių naujokai „vasarotojai“ ne kartą savo partijas turėdavo paruošti per naktį. Erzacinio plažo, „trukmės kūrinių“ besitęsianti dabartis keičia opuso ir publikos susitikimo formas, nes „Saulės ir jūros“ ontinis savitumas programuoja unikalios sambūvio situacijas tiek su nekonvencionalaus kūrinių besimainančiu „veidu“, tiek su jo „atlikėjais“, tiek su natūraliai scenoje besiplėtojančiu vyksmu (vienas iš performanso genetikos požymių).

Šio artefakto individuali meninė forma ir jos netiražuojama inovacija įgalioja identifikuoti ir opuso *meninio determinavimo veiksnius* jo poetiką (idėją) realizuojančių muzikinių priemonių požiūriu. Prabilti apie imanentines muzikines ypatybes provokuoja klausantis žiūrovo žvilgsnis ir kritiniame diskurse silpnai reflektuota opuso muzikinė dalis. Metamodernizmo prieglobstyje šis „keistas“ artefaktas ne tik rezonavo tarpsritinio meno meistrystą – dinamiško hibridiškumo požymį, bet kartu įsteigė naują santykį su 400 metų brandos *dramma in musica* genotipo kanonu. „Saulės ir jūros“ meninės poetikos (idėjos) ir jos įdiegimo muzikos garsais būdas – formalioji struktūra tyrėją atgręžia į L. Lapelytės ir kūrėjų komandos pirmąją eksperimentinę operą „Geros dienos!“ Kaip žinoma, čia idėjos akustinę signifikaciją realizavo pirkinį skenuojančio aparato pypsėjimo transliacija. „Saulės ir jūros“ centrinį veikėją („jūrą“) pristato konsonansinių triadų skalavimo ir „atsidūsėjimo“ garsai. Būtent jūros leitmotyvas ir poilsiautojų choro siužetas struktūruoja opuso visuminį muzikinį naratyvą bei dramaturgiją. Skaidriu mažorinio kvartsekstakordo⁶⁵ „bangavimu“ užgimęs jūros leitmotyvas savo teminiais purlais (medžiaga) po partitūrą išplinta lineariais repetatyviais motyvais. Jie apsieva bazinę kvartos konstrukciją ir „Atostogautojų choruose“ vėl sušoka į konsonuojančių akordų kūnus (žr. 2 pav. Nr. 3, 5, 13, 24 epizodus). Iš perskrodžiančio „jūros“ konsonansų skambesio ištrūkę paskiri tonai, tercijos ir kiti sąskambiai nuolat besikartodami akompanuoja „atostogautojų“ vokalui („Chanson of Admiration“, „Song of Exhaustion“ ir pan.).

Nors iš viršaus stebint plažo „skruzdėlyną“ ir klausantis jo mikroistorijų vyksmas atrodo laisvas ir nevaržomas griežtų schemų (postmodernus), vis dėlto analizė paneigia pirminį įspūdį. Tyrinėjant opuso vyksmo tvarką išryškėja sudėtingesnis vaizdas – tuo pat metu „sutvarkytas ir netvarkingas“ metaerdvėlaikis conceptualizuoja metamodernizmo paradigmą. Arkos principu sukonstruotą „Saulės ir jūros“ muzikinę dramaturgiją aprėmina vadinamoji „Saulės kremos bosanova“ (2 pav., Nr. 1 ir Nr. 23) – stacionarios senjorų poros pasitėpimo kremu nuo saulės mikrosce-na: „Duok, ir tau patepsiu <...>, Raudonas kaip vėžys paskui būni,⁶⁶ – taip eks-dainininkė Svetlana Bagdonaitė kreipiasi į vyrą gelbėdama nuo „nusvilimo“ jo

⁶⁵ Panašus harmoninis kodas – F-dur kvartsekstakordas L. Lapelytės jau buvo suteiktas „Geros dienos!“ septintajai kasininkei H (3 pav., scena Nr. 5).

⁶⁶ Čia ir toliau cituojamas Vaivos Grainytės sukurtas „Saulės ir jūros“ libretas.



2 pav. Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė ir Lina Lapelytė. „Saulė ir jūra“ dainininkams ir elektrėnikai (2017). Dramaturgijos architektėnikos išklotinė ir protagonistų muzikinių numerių sąšajos. Sudarė G. Daunoravičienė

pečius. Poros senjoras (Jonas Statkevičius) įženklina bene charakteringiausią opuso vizualų simbolį. Tai katastrofą stebinčios Saulės akistatoje besišildančio *homo sapiens* „konceptuali metafora“: iš sovietmečio plažų pažįstama „nukryžiuotojo“ poza šis žemės gyventojas (padaras) garbina jį šildančią (žudančią?) Saulę. Vis dėlto opuso

muzikinės dramaturgijos principas nenutolsta nuo kompozitorės pasirinktos muzikinio minimalizmo doktrinos esmės.

Tiek dominuojanti „Saulės ir jūros“ muzikos kompozicinė technika, tiek ir teatrinė-režisūrinė muzikinių numerių dėlionė komponuojama multiplikuojant repeticijos ir pokyčio logiką. Artefakto 24 epizodų dramaturgija kuriama pakartotinai sugrįžtant prie tų pačių veikėjų-protagonistų (Sirenos, Darboholiko, „Ugnikalnio porėlės“, Saulės kremos bosanovos poros ar Pasiturinčios mamytės, kt.) vokalinių numerių (žr. 2 pav.). Kiekvienas iš jų turi manifestuoti skirtingus Žemę ir gamtą alinančius *homo sapiens* vartotojiškos euforijos aspektus. Sirena (žuvies-moters mitas, gamtos alegorija) nelinijinio naratyvo *flashback* technika arijoje (2 pav., Nr. 4)⁶⁷ užsimena apie Pietryčių Azijoje nuskendusį savo vyrą (grimztaščios civilizacijos metafora?). Antroje arijoje (Nr. 14) Sirena bailsi iš vandens gyventojų atimama ir žmogaus teršiama jūra („Rūgščios bangos, balta puta neša laivus, pilnus konservų, turistų, vaisių ir ginklų“). Liberalėjančios visuomenės LGBT bendruomenės personažai (Ugnikalnio porėlė) Meilės dainoje (Nr. 21 (2)) nesislapstydami prisipažįsta: „Draugas supažindino su savo broliu – Mes kartu, šalia...“ Intensyvaus gyvenimo ir rutinos nukankintas Darboholikas (išsekusios visuomenės ženklas?) „Nuovargio“ monologe (Nr. 20) svarsto: „Tikrai nemanau, kad galiu sau leist sustoti, nes kolegos iš karto ims žiūrėti į mane su panieka. Sakys, jog esu silpnavalis. <...> Nuovargis, nuovargis. nuovargis...“ Būsimų kohortų 3D sesučių⁶⁸ daina-verksmas (Nr. 22) *flashforward* technika nukelia į apokalipsę, kai „nebeliks koralų, ir kartu su Didžiuoju barjeriniu rifu išnyks žuvis – nuo ryklio iki mailiaus. <...> masiškai kris bitės, ir su jomis baigsis visa augalija“. Finalinis „atostogautojų choras“ (Nr. 24) grožisi / bjaurisi žaliuojančios jūros-miško ošimu: „Šį sezoną jūra žalia tarsi miškas: eutrofikacija! Botanikos sodai suvešėjo jūroj – žydi vanduo.“ Personifikuotos „vasarotojų“ muzikinės medžiagos linkusios sugrįžti ir atsinaujinti kintančių konotacijų sąlygomis (palyginkime Sirenos arijas (Nr. 4 ir Nr. 14), Grožėjimosi šansonas (Nr. 7 ir Nr. 19) arba Pasiturinčios mamytės partijas (Nr. 6 ir Nr. 16). „Saulės ir jūros“ 24 muzikinių epizodų dramaturgija ir veikėjų muzikinės medžiagos dispozicijos visuma apibendrinama 2 paveikslėlyje.⁶⁹

⁶⁷ „Banguojantį“ mažorinį kvartsekstakordą ir jo elementus, taip pat iš „Geros dienos!“ partitūros atklydusias Sirenos „šokinėjančias oktavas“ ir kita galima priskirti prie „Saulės ir jūros“ charakteringos medžiagos (žr. 3 pav.).

⁶⁸ L. Lapelytė yra pabrėžusi: „Saulės ir jūros“ charakteriai nėra „užrakinti“, yra tam tikros savybės, kurių ieškome, tačiau kai kurie tekstai gali būti dainuojami tiek moters, tiek vyro, baritono ar tenoro ir panašiai. Šiais klausimais esame lanksčios, mums svarbiausia žmogus visuma, o ne konkretus balso tipas“ (cit. iš Gruodytė 2023: 380).

⁶⁹ „Saulės ir jūros“ 24 epizodų lietuviškų pavadinimų schema: I – Saulės kremos bosanova (1); II – Vaikino iš ugnikalnio porėlės daina (1); III – Atostogautojų choras (1); IV – Sirenos arija (1); V – Atostogautojų choras (2); VI – Pasiturinčios mamytės daina (1); VII – Grožėjimosi šansona (1); VIII – Nuovargio / Darboholiko daina (1); IX – Perkaitimo šansona (2); X – Sapnas; XI – Filosofo komentaras (1); XII – Skundo daina (1); XIII – Atostogautojų choras (3); XIV – Sirenos arija (2); XV – Ugnikalnio porėlės atstumo duetas (2); XVI – Pasiturinčios mamytės daina (2); XVII – Filosofo komentaras (2); XVIII – Skundo daina (2); XIX – Grožėjimosi šansona (3); XX – Nuovargio / Darboholiko daina (2); XXI – Ugnikalnio istorija. Ugnikalnio porėlės meilės daina (3); XXII – 3 D sesučių daina; XXIII – Saulės kremos bosanova (2); XXIV – Atostogautojų choras (4). Remiamasi Vaivos Grainytės libretu.

Mobilumas, indeterminizmas, laisva kūrybinė daugelio segmentų transformacija pagal konkrečias opuso pastatymo aplinkybes yra reprezentatyvus genetinis „Saulės ir jūros“ požymis. Tai naujosios kartos muzikos genotipų požymis, priešingas tradiciniam opuso fiksavimui *opus perfectum et absolutum* principu. Ši ypatybė kelia partitūros mįslės klausimą, juolab kad jos nepavyko pamatyti (sakoma, kad neužrašyta), tad šį faktą interpretuoju kaip opuso genetikos kriterijaus liudijimą. Panašu, kad dėl dviejų priežasčių (pirmoji – permanentinis meninio teksto pokytis realaus įvietinimo sąlygomis, antroji – pliažo vokalistai savo partijas mokosi iš kompozitorės lūpų) naujosios meno savimonės genotipams (instaliacija, performansas, hepeningas, multimedija, kiti) tradicinės grafinės fiksacijos partitūra būtų istorinis anachronizmas. Tačiau teisybės dėlei turiu pasakyti, kad kalbant apie šio opuso partitūrą kartkartėmis iš autorių lūpų praslysta prieštaringi tvirtinimai. Pavyzdžiui, 2020 m. spalio mėnesį kalbinama R. Barzdžiukaitė neabejodama tvirtino: „operos daliai atstovauja fiksuota, tiksliai perteikiama muzikinė partitūra“. Lina Lapelytė antrino plačiau: „muzikinėje partitūroje taip pat daug laisvės, partitūra prisitaiko prie atlikėjų“⁷⁰.

Nuo minimalizmo į populiariąją muziką mutavęs kompozitorės L. Lapelytės individualus stilius⁷¹ būtų bendriausias opuso garsinės atmosferos kodas. Redukuotų garsinių struktūrų kartojimas, muzikinių struktūrų dauginimasis „Saulėje ir jūroje“ tarpsta kaip muzikinės medžiagos generavimo logika ir kartu kaip opuso muzikinio lauko formavimo emblema, kompozitorės kūrybinio metodo konstanta. Kalbant muzikinio minimalizmo (angl. *minimal music*) terminais, tai opuso konsonansinės harmonijos, jų melodinių struktūrų adityvinis plėtojimas (angl. *linear additive process*) bei fazavimas (angl. *phasing*). Minimalizmo doktrina tradiciškai suvokiama remiantis XX a. 7 deš. amerikietiškuoju minimalizmu. Jo prigimtinės prasmės išaiškinimuose technikos konstantos (pasikartojantis pulsas, fazavimas, neevoliucinė dinamika, adityvi logika) buvo siejamos su karo neregėjusia, išlepusia vartotojiška visuomene bei standartizuota fabriko konvejerio masine gamyba. Vis dėlto tiek L. Lapelytės partitūra, tiek ir skambanti muzika kratosi griežtos minimalizmo struktūros, nes ją nuolat persmelkia improvizacijos indeterminizmas. Kadangi konvencionalia notacija buvo užrašytos operos „Geros dienos!“ partijos, L. Lapelytės muzikinį minimalizmą straipsnyje pristatysiu Pardavėjos H⁷² arijos, scenos Nr. 5, pavyzdžiu (3 pav.). Beje, Pardavėjos H repetatyvūs mažoriniai kvartsekstakordai ir „šokinėjančios“ oktavos peršoko ir į „Saulės ir jūros“ muziką.

Iki pačių šaknų kūrinius persmelkiantį paprastų muzikinių struktūrų kartojimąsi daugelis klausytojų įsiminė kaip konkrečiau L. Lapelytės opuso *idee fixe*, tačiau jos

70 Cit. iš Gruodytė 2023: 385.

71 L. Lapelytės meno filosofijai įtaką (jos pačios teigimu) padarė Raymondo Murray Schaferio knyga *The Tuning of the World*, kurios autorius kviečia sulėtėti, suklusti ir išgirsti kasdienybę tarsi muzikos kompoziciją ir kita.

72 Partitūroje sunumeruotos kasininkės turi sąlyginius vardus: „Naujokė“, „Kitatautė“, „Vieniša mama“, „Fyfa“, „Sveikuolė“, „Emigranto motina“, „Menotyryninkė“. Panašiu principu įvardijami ir „Saulės ir jūros“ veikėjai.

Geros dienos V scena (pard.H)

(tęsti pagal norą)

švie - žiai spaus-tos sul-tys y - ra vi - ta - mi-nų šal-ti-nis. pa - ti ren-ku vais-ta - žo-les be - to

šiais me - tais taip pab - ran - go ne - į - pirk - čiau svei - ka ta bran - giau -

sias mū - są tur - tas sten - giuo - si kel - tis anks - ti ir gul - ti ne vė - lai ai ka - čių

glos - ty - mas la - bai ra - mi - na ir ma - ži - na stre - są ir ma - ži - na stre - są ir ma - ži - na stre - są ir ma - ži - na stre - są

ir ma - ži - na stre - są ir ma - ži - na stre - są ir ma - ži - na stre - są ir ma - ži - na stre - są ir ma - ži - na stre - są

3 pav. Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė ir Lina Lapelytė. „Geros dienos!“ 10-čiai kasininkų, prekybos centro garsams, fortepijonui ir elektronikai (2011/2013). Septintosios kasininkės (H) arija, scena Nr. 5

dekodavimo intonacijos vėlgi individualios. *New York Times* profesionaliosios muzikos ir šokio kritikas Joshua Barone’as „Saulės ir jūros“ muzikos skambesį aprašė kaip „persekiojantį paprastumą, kuris įsilieja į jūsų atmintį ir galbūt nuomones“ („a haunting simplicity that insinuates itself into your memory and, possibly, your opinions“)⁷³. Operų kritikė Heidi Waleson *The Wall Street Journal* „Geros dienos!“ kompozicinės technikos elementarumo standartą, atvirksčiai, interpretavo kaip kompozitorės sąmojingumą ir kandumą arba „minimalistinės tekstūros, atgaivinančios kasdienio gyvenimo sūkurį į meną, transformuotą banalybę“ (Operomanija 2023). Nesudėtinga ir repetatyvi muzikinė medžiaga, jausminga populiariosios muzikos intonacijos, matyt, yra nulemtos išskirtinių „Saulės ir jūros“ funkcionavimo sąlygų. Opuso muzikinio minimalizmo sugestiją stiprina elektroninės muzikos segmentas: „saujos smėlio“ paplūdimio dainuotojams akompanuoja pačios L. Lapelytės sintezatoriumi grojamos besikartojančių garsų „kekės“, elektroninės muzikos įrašų fonas arba kartkartėmis taikoma „gyvą“ ir įrašytą garsą simultaniškai transliuojanti programa. Paradoksalu, kad, kaip minėta, mokant naujuosius atostogautojus GPS proto, 5G ryšio, eSIM technologijų, išmaniojo miesto NB-IoT (angl. *Narrowband Internet of Things*) ir LTE CAT-M (angl. *Long Term Evolution*) programų veikimo laikais grįžtama į tūkstantmetę folkloro perdavimo patirtį „iš lūpų į lūpas“.

73 Nytimes 2023.

Dar kartą apie „Saulės ir jūros“ genotipą

Šio artefakto Venecijoje atvaizdą šiuolaikybės meno morfologijos žemėlapyje kuratorė L. Pietroiusti apibrėžė kaip „griaunantį ribas tarp parodos, performanso meno ir teatro, siūlantį pažvelgti į kasdienybę, kurią nuolatos persekioja katastrofa“⁷⁴. Kūrinio tipologinis statusas, panašu, buvo ne tik kuratorių, kritikų, menotyrininkų, bet ir pačių menininkų-solisčių, kurių „kiekvienas *mono* žingsnis nepraeina pro kitų slibino galvų akis“, bendraveikos dilema. „Geros dienos!“ ir „Saulės ir jūros“ konceptuali bendrystė skatina analizę papildyti JAV avangardinio kino pionieriaus Jono Meko⁷⁵ pasiūlyta „Geros dienos!“ kaip „dienoraščių operos“ (angl. *diary opera*)⁷⁶ idėja. Mekas intuityviai apibendrino teatro ir muzikos sandūros produktų – operos, oratorijos ar kantatos struktūros inovaciją, mat abiejuose R. Barzdžiukaitės, V. Grainytės ir L. Lapelytės kūrinuose eliminuojamas veiksmo plėtotės segmentas, kuris istoriškai susiformavo kaip kalbamieji dialogai arba vokalizuojami rečitatyvai su savo atmainomis (*recitativo accompagnato*, *recitativo secco*). Jungčių tarp abiejų opusų protagonistų vokalinių numerių – jausminių refleksijų – nėra: Sapno, Sirenos, Pasiturinčios mamytės, Nuovargio ar Filosofo muzikiniai naratyvai publikai transliuoja sutankintą „dienoraščių“ turinį. Vis dėlto menininkų trijulės abiejų opusų finalai skirtingi: kasininkų mikroistorijas vainikavo vartojimo euforiją ironizuojantis choras „Algos diena“ (partitūros Nr. 12), o finalinis „Vasarotojų choras“ (Nr. 24) aprauda apokaliptinį žūstančios jūros (žmonijos) likimą. („Mūsų kūnai pasidengia žaliu slidžiu pūku, už maudymosi kostiumėlio prilenka dumblių, tuščių sraigčių namelių, išbrinkusių jūržolių, žuvų likučių, kriauklelių...“)

Genotipui „opera“ nesipriešina ne tik „Saulės ir jūros“ visos dramaturgijos architektonika (2 pav.), bet ir kanoną pripažįstanti smulkiųjų požanrių sistema. Tikro smėlio, bet mechaninės „saulės“ simuliakriniame pliaže skamba originalūs smulkieji operos žanrai: monologai, arioso, arijos, dainos, duetai ir ansambliai. Kartkartėmis balsai susitelkia į mitinį graikų tragedijos chorą (*chorus*), o visumą skrodžia „jūros alsavimo“ leitmotyvas. Tačiau, atrodytų, nekonfliktišką opuso santarvę su operos genotipu komplikuoja pati idėjos autorė. Diskusiją R. Barzdžiukaitė nukerta teiginiu, kad „operos įpročių laužymas ir netradiciškumas leidžia abu opusus („Geros dienos!“ bei „Saulė ir jūra“) nevadinti operomis“⁷⁷. Pripažindama, kad jos kūrinys esama visų tradicinės operos techninių elementų, kompozitorė L. Lapelytė akcentuoja menininkų komandos pasiryžimą „nebūti įkalintoms viename ar kitame žanre ir neapsiriboti tradicinėmis raiškos priemonėmis“⁷⁸. Vis dėlto autorių atsizėgnojimas nuo „operos“ konvencijos neturėtų reikšti šio genotipo diskreditacijos, nes kalbama

74 Cit. iš Sunandsea 2021.

75 Jonas Mekas rašė: „Tai tarytum mini šedevras. Nei pridėsi, nei atimsi – labai vientisa, labai paprasta ir labai tikra“ (Operomanija 2023).

76 Jonas Mekas 2018.

77 Sadauskaitė 2018.

78 Ten pat.

apie ypatingo statuso fenomeną: „opera išreiškia neribotą žmogiškų emocijų spektrą skambant kartais itin rafinuotai muzikai“ („opera has expressed a limitless range of human emotions, set to music of sometimes unbearable exquisiteness“)⁷⁹.

Galima pripažinti, kad „Saulė ir jūra“ tęsia 400 metų operos transformaciją ir ją realizuoja XXI a. metamodernizmui būdingu radikalumu. Ne kartą primygtinai klausinėjama apie savo opuso genomo esmę L. Lapelytė prabyla apie operos kanono esmę – sintezę. Kompozitorė pabrėžia „Saulės ir jūros“ vizualaus, garsinio ir tekstinio segmentų bendraveikos svarbą, kada „nė vienas elementas nėra svarbesnis už kitą“⁸⁰. Tačiau labili, kaiti ir nuolat „siūbuojama“ taksonominė opuso tapatybė kartais dar labiau priglunda prie apibrėžtos operos, ypač kai jos argumentus stiprina papildomi įvietinimo (*site specific*) determinantai. Kai 2021 m. birželio 22 – liepos 4 dienomis smėlio pliažas buvo supiltas 1731 m. pastatyto ir po metų atidaryto prabangaus Romos „Teatro Argentina“ parteryje⁸¹ (4 pav.), interpretacinė įtampa tvyrojo tiek stebėtojų, tiek kritikų ložėse. „Saulė ir jūrą (Marina)“ Venecijoje stebėjęs italų teatro režisierius ir kritikas Andrea Martella atvirai prisipažino bijojęs, kad tradicinės operos aplinkoje opuso idėja galėjo išsikreipti. Vėliau teigė: „Klydau. Jau prie įėjimo laukė ypatingas



4 pav. Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė ir Lina Lapelytė. „Saulė ir jūra“ dainininkams ir elektronikai (2017). Artefaktas 2021 m. birželio 22 – liepos 4 dienomis buvo pristatytas Romos „Teatro Argentina“ parteryje. Rengėjų nuotr.

79 McDonald 2007.

80 Alper 2019.

81 „Saulės ir jūros“ gastrolių maršrutai ir datos pateikti interneto svetainėje: <https://www.sunandsea.lt/en>

vaizdas. Teatro erdvė šiuo atveju veikė ne tik kaip rėmas, galintis sugadinti ar patobulinti paveikslą, bet ir kaip stiprintuvas. Teatre pasakojimas sprogtas. Venecijoje mačiau atlikėjus, o Romoje pamačiau personažus. <...> Didingas menas didingas visada, kad ir kur būtų rodomas.⁸² Operos genotipą „Saulei ir jūrai“ nedvejodamas priskiria ir *Wikipedia, the free encyclopedia* anoniminis straipsnio autorius⁸³. Inovatyvios operos naudai Lietuvos kultūros lauke aplikuoja dar vienas *flashback* būdu prabilęs liudijimas, kad opera čia visais laikais buvo ir tebėra ypatingos reikšmės mitologizuojamas faktas. Neblėsta Marco Scacchi *dramma musicale* „Elenos pagrobimas“ („Il ratto di Helena“) pastatymo Vilniaus Žemutinės pilies rūmuose 1636 m. su tuo metu moderniaisiais teatro mašinerijos kuriamais *maraviglia* (stebuklų) efektais⁸⁴ euforija. XXI a. operos inovacija ataidi „Operomanijos“ judėjime ir 2008 m. įsteigto alternatyvios operos ir multidisciplininio meno festivalio NOA (Naujosios operos akcija)⁸⁵ repertuare.

Žvalgantis Lietuvos meno šiuolaikybėje, operą reikšmingiausiai renovavo būtent jaunųjų Lietuvos kompozitorių kohorta⁸⁶, ir tai įrodo ne tik „keistų“ operų dinamikos kreivė⁸⁷ (per tris atkurtos Nepriklausomybės dešimtmečius buvo sukurta daugiau kaip keturios dešimtys operų arba postoperų), bet ir atnaujinimo mastas. Inovacija jau pirmajame XXI a. dešimtmetyje išklė operas-hibridus, šokio operą, mini monospektaklius-operas, animacinę operą, šios tendencijos progresavo ir 2 dešimtmetyje. Toliau buvo kuriamos operos-mutantai, operos-hibridai, pasirodė „dienoraščių opera“, nanoopera, erdvinė opera tamsoje, komiksų opera, opera-instaliacija, garso patirtis Vilniaus gete, kišeninė opera⁸⁸. Vilniuje, buvusioje radijo gamykloje, 2021 m. įvyko kolektyvinės daugiadimensės operos „Echopraxia“⁸⁹ premjera. Berndas Aloisas Zimmermannas ją būtų pavadinęs „daugiapluralistine opera“, tačiau tarptautinio kolektyvo artefaktas peržengė menus, jų rūšis ir genotipus, technologijų ribas.

82 Budrytė 2021.

83 Prieiga per internetą: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sun_%26_Sea_\(Marina\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sun_%26_Sea_(Marina))

84 Mašinerija, plačiau mechanika, nuo XVII a. buvo suvokiama kaip magijos sritis, *mirandorum effectrix* (lot. stebuklus keliantis) menas. Mašinos ir automatai, jų veikimo mechanika amžininkams buvo kažkas stebuklinga, magiška – *magia artificialis*, nes daugelis nesuvokė efektų mechanizmų.

85 Operos garbinimą patvirtina 50 metų (nuo 1974 m.) M. K. Čiurlionio meno mokykloje gyvuojanti mokinių abiturientų operų pastatymų tradicija.

86 2008–2009 m. prasidėję NOA (Naujosios operos akcijos) festivaliai, kuriuos organizuoja nepriklausoma kūrybinė grupė „Operomanija“, yra inicijavę ir pastatę per 50 eksperimentinių jaunųjų kompozitorių „kitokių“ operų.

87 Beata Baublinskienė yra suskaičiavusi, kad iki 2010 m. Lietuvos kompozitoriai buvo sukūrę 87 operas, iš jų pastatytos 76 (operos vaikams neįtrauktos į bendrą skaičių).

88 17 minučių trukmės R. Žiūkaitės operą galima apibūdinti vokiška Vienos operos sąvoka *Taschenoper*.

89 Graikų k. žodis *echopraxia* reiškia nevalingą kitų žmonių judesių, gestų kartojimą. Osle reziduojantį tarptautinį menininkų kolektyvą „Infopsin“ sudaro Ragnhildas Aamås (Norvegija), Lesia Vasilchenko (Ukraina), Istvanas Viragas (Vengrija), Ayatgali Tulebekas (Kazachstanas) ir kompozitorius Ignas Krunglevičius (Lietuva). Multimedijinę operą kūrė susibūrę choreografi, operos solistai, šokėjai ir kiti menininkai. Kaip genotipo metafora suskambo tradicinio vokalo soprano arija ir „neoperiniai“ duetai, ansambliai, elektroninė muzika, didžėjų menas, į bendrą kompoziciją susitelkę šokis, mediacijos ir technologijos.

Tokio kūrinio interpretacinio „atvirumo“ dilema galėtų būti svarstoma *opera aperta* semiotinio-filosofinio diskurso kontekste. Artėdama prie „Saulės ir jūros“ *sui generis* genotipo įvardijimo, susisteminau tyrimuose bei kritikoje išdėstytus faktus, kaip šio opuso taksonominį „veidą“ reflektuoja pati kompozitorė L. Lapelytė, įvairių šalių muzikologai, teatro ekspertai, kritika bei žiūrovai. Artefakto muzikos genotipo identifikacijų spektrą apibendrinau moduluojančių genotipų grandine:

situacija –

instaliacija –

teatrinė instaliacija –

performatyvi instaliacija –

instaliacija-performansas –

teatrinė instaliacija –

teatrinis performansas –

performansas-opera⁹⁰–

siurrealistinė opera –

regieopera –

dienoraščių opera –

postopera –

opera.

5 pav. Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė ir Lina Lapelytė. „Saulė ir jūra“ dainininkams ir elektronikai (2017). Autorių, kritikų, tyrėjų bei žiūrovų pasiūlytų opuso hipotetinių muzikos genotipų grandinė. Sudarė G. Daunoravičienė

⁹⁰ Panašią taksonominę dilemą užkodavo Marina'os Abramovič artefaktas „7 Deaths of Maria Callas“ (2020) Bavarijos valstybinėje operoje. Septynias arijas iš „Traviatos“, „Toskos“, „Otelo“, „Madam Baterflai“, „Karmen“, „Liučijos di Lamermur“, susijusias su mirties fatališkumu, Abramovič interpretavo kaip stacijų vyksmą, conceptualų Callas gyvenimo ir mirties paveikslą. Kūrinys neturėjo vieno genotipo emblemos. Pavyzdžiui, Berlyno vokiečių operos informacinė reklama opusą anonso kaip „scenos instaliacijos multimediją“ (*a multimedia stage installation*), kitais atvejais buvo nurodoma operos-performanso taksonomija.

Į grandinę neįtrauktos opuso prasminį turinį signifikuojančios metaforos *Requiem*, odė, rauda, minėtos įvairių šalių kritikų tekstuose ir šiame straipsnyje. Tipologines identifikacijas „situacija“ ir „instaliacija“, kalbėdama apie savo kūrybą, mėgo vartoti kompozitorė L. Lapelytė, ir jas taikė „Saulės ir jūros“ kontekste kaip vienas pirmųjų autorinio genotipo versijų. O „instaliacija“ galbūt buvo inicijuota artefakto specialaus įvietinimo pagrindu pabrėžiant šio genotipo argumentą: opuso skambėjimo erdvėlaikyje klausytojai / stebėtojai gali laisvai migruoti po erdvę ir nustatyti individualų opuso suvokimo laiką bei būdą. *Times* kritikas Jasonas Farago „Saulės ir jūros“ hibridinę esmę moduliavo link performanso ir įvardijo kaip vieną didžiausių pasiekimų per pastaruosius dešimt metų: „Nerimastingas, viliojantis ir klastingas, atsiskleidžiantis po kelių dienų ar metų. Tai performansas, dėl kurio rūšių išnykimas juntamas kaip tobula ir nepamirštama pop daina,“ – rašė Farago⁹¹. To paties dienraščio kultūros skilties redaktorė Sarah Bahr (2021) artefaktą pavadino integraliau – kaip teatrinę instaliaciją – siurrealistinę operą („a theatrical installation – a surreal opera“), o kalbant bendriau, žodis „opera“ nesitraukė iš interpretacinės kritikos tekstų.

Grįždama prie sisteminės muzikologijos pozicijų, turiu dar kartą priminti jau penktą šimtmetį evoliucionuojančios „operos“ ontinius požymius. Žvelgdami iš muzikos genotipų epistemologijos perspektyvos turime kalbėti apie operos deformacijos fazės sindromą – genotipo struktūros atvirumą bei aukštą hibridiškumą. Pripažinkime, „atviro kūrinio“ (*opera aperta*) būvis ir intrastruktūrinės sąveikos yra būdingos tiek vėlyvosioms (destabilizavimo), tiek ir naujų genotipų formavimosi fazėms, tačiau svarbi transformacijos bei vykstančių sąveikų perspektyvos kryptis. Tai gali būti genotipo bazinių idėjų dispersija, išspinduliavimas destabilizacijos fazėje, arba atvirkiščiai, ekstra- / intramuzikinių ar kitų menų idėjų akumuliacija, „magnetizmo“ sanakaupa genotipo formavimosi fazėje. Transformacijos ir meninių idėjų judesį „Saulės ir jūros“ genotipo „veid“ brėžia genotipo idėjų spinduliuotės (dispersijos) trajektorijos. Atvira ir aktyvi opuso genotipo elementų struktūra kaip sistema nulemia ir kartu stimuliuoja „Saulės ir jūros“ hibridinę gentinę struktūrą. Deformuotą, atvirą operos kanono struktūrą traukos principu kompensuoja kitų menų ar žanrų požymiai, o nusidėvinti, „senstanti“ opera į meninę erdvę „svida“ savo gentinę savastį. Operos meninę potencialumą šiuolaikybėje taikliai yra apibendrinusi šio genotipo tyrėja ukrainietė Adelina Yefimenko: „postopera labiau tarnauja ne kaip žanras, bet kaip postūmis, impulsas, kodas, simbolis, citata, pakartotinis įrašas ir nauja nuojauta apie ateities meno kūrinį“ („the post-opera no longer serves as a genre, but as an impetus, impulse, code, symbol, quotation, or re-post as a new premonition about The Artwork of the Future“)⁹². Multidimensinį požiūrį į konkretaus kūrinio muzikos genotipą pagrindžia diskursyviname meno tinkle išskylantis komunikacijos prioritetetas.

91 „Saulės ir jūros“ gastrolės JAV 2021.

92 Yefimenko 2022: 44.

Būtina trumpai aptarti argumentus, kurie pritarę Frago testuojamam „Saulės ir jūros“ performansui. Rengiantis opuso gyvenimui pasaulio „pliažuose“, galima pastebėti nemažai menininkų įdiegtų performanso požymių: prekompoziciniame etape neatliekami muzikinio teksto stabilus partitūrinio fiksavimo darbai, indeterministinį „čia ir dabar“ opuso meninį tekstą sąlygoja konkrečios įvietinimo aplinkybės, o nesustabdomą transformaciją įgalina permanentiniam kismui atvira jo meninė struktūra. Oposo kritikoje išsiviraujančią operos-performanso tapatybę pagrindžia aktyviai dominuojantis operos ir subordinuotas performanso genotipas. Tačiau labai svarbu, kad abiejų komponentų raiškos stipris holistinėje struktūroje yra labilus ir gali keistis priklausomai nuo konkretaus perkūrimo uždavinių. Pavyzdžiui, performanso „veidą“ paryškino 2018 m. Drezdeno valstybinio teatro (*Staatsschauspiel Dresden*) organizuotos gastrolės. Vokiškoje reklamoje „Saulė ir jūra“ tuomet buvo anonsumuojama kaip ypatinga muzikinio teatro forma (vok. *besondere Form des musikalischen Theaters*), teatro, muzikos ir vizualiųjų menų sąveika. „Delizia“⁹³ restorano banketų salėje prieš pasirodymą publikos gretose vaikštinėjo pliažo kostiumus vilkintys „atostogautojai“. Performanso genetinį kodą realizuoja plastiška, kaiti „Saulės ir jūros“ esmė, pavyzdžiui, permanentinė protagonistų kaita ir nebūtinai saitai su konkrečiu balsu ar atlikėjų lytimi. Autorėms ir konkrečiam „vienkartiniam“ veikalui kur kas svarbiau smėlyje tysančių kūnų siunčiamos žinios. Šiuo atveju su išlygomis atlieptas dar vienas performanso kodas – konkretus performansas yra unikalus ir netirazuojamas. Taigi už performansą pasisako artefakte integruoti teatrinio vyksmo elementai bei įdiegtas perkūrimo potencialas.

Iššifruoti dilemą – opera *versus* „tyčinis hibridas“ (Michailo Bachtino sąvoka) ne kartą buvo kviečiamos ir pačios kūrėjos. Kalbėdamasi su Vita Gruodyte, R. Barzdžiukaitė 2020 m. spalio mėn. motyvavo abu savo opuso genetinius segmentus – fiksuotą, tiksliai perteiktą partitūrą (?) priskyre operos argumentui ir pažymėjo: „o performansas yra dokumentinė kūrinio dalis, kurioje veikia šunys, vaikai, žaidžiantys, valgantys, skaitantys, nuobodžiaujantys žmonės, kurie yra laisvi veikti duotosiomis aplinkybėmis“⁹⁴. Vis dėlto režisierės paminėti performanso argumentai nėra pagrindžiantys. Vaikai ir gyvūnai senokai pasirodo tiek tradicinių, tiek ir modernių operų inscenizacijose. Pavyzdžiui, Giuseppe'ės Verdi „Aidos“ (1871) inscenizacija seniai neapsieina be arklių Radameso triumfo scenoje „Metropoliteno“ ar Kairo operos teatruose. 1988 m. Heinerio Goebbelso *Park Avenue Armory* pastatytos Luiso Andriesseno operos „De Materie“ 4-ame veiksme pasirodė 100 iš Pensilvanijos atvežtų avių, o Arnoldo Schönbego dramos „Mozė ir Aronas“ 2015 m. pastatyme Paryžiaus nacionalinėje operoje (*L'Opéra nationale de Paris*) Romeo Castellucci mitinį „aukso veršį“ vizualizavo į sceną atsitempęs gyvą bulių. 2022 m. Berlyno valstybinėje operoje režisierius Dmitrijus Černiakovas R. Wagnerio „Valkirijos“ pastatyme scenoje sustatė

⁹³ Bautzner Landstraße 6, 01324 Dresden.

⁹⁴ Gruodytė 2023: 385.

daugiau kaip 30 narvų su jūrų kiaulytėmis ir triušiais. Vaikai smėlio plažėje taip pat nėra performanso liudytojai (prisiminkime žygiuojančių vaikų rikiuotę Georges'o Bizet „Karmen“ scenoje arba Čio-Čio san sūnų Giacomo Puccini „Madam Baterflai“ scenoje). O nepagrindinių veikėjų (nebūtinai antagonistų) laisva gyvensena operų pastatymuose yra natūralus fonas bet kurių protagonistų veikimui (pavyzdžiui, Jacques'o Offenbacho „Hoffmanno istorijų“ pastatymas Vilniaus operoje 2024 m.). Primygtinai klausinėjama apie savo opuso žanrą, kompozitorė L. Lapelytė vėlgi kalba aptakiai: „tai ir opera, ir performansas, ir paveikslas, ir poezija, ir koncertas. Manau, kad turbūt kiekvienas pats gali atrasti, kas jam tas kūrinys yra.“⁹⁵ Natūrali opuso samprata kompozitoriui, kaip jau minėta, yra opera – „totalaus meno kūrinys“ kaip „meno formų bendradarbystė“. Ji pripažįsta: „Mūsų galvoje šis kūrinys yra opera, tačiau bandėme išvengti susitapatinimo su konservatyviąja šio žanro puse, norėjosi, kad žanras būtų kviečiantis, suprantamas plačiai. Performanso sąvoka tarsi palengvina klasikinės operos užduotą toną.“⁹⁶

Iš tiesų, XXI a. meno kūrinio organiškios visumos atvirumo bei daugialypumo paradoksas stimuliuojo atsisveikinimą su grynais istoriniais muzikos genotipų pavidalais. Jų vietą užėmė įvairiausiomis trajektorijomis transformuoti senieji monožanrai, įvairialypiai požanrai, poližanrai (genotipai hibridai), laisvieji genotipai ir dar besiformuojantys naujosios genotipų (makro)sistemos reprezentantai. Pasionariškame metamodernizmo kūrybos lauke randasi vis daugiau individualių opusų „žanrų“. Reaktyviai besiplečiančią kūrybiškumo tipologinę erdvę „Every Noise“ platformoje bandė suvaldyti ir sustruktūrinti „Spotify“ duomenų alchemikas iš Bostono Glennas McDonaldas. Interneto platybių archyve jis ėmėsi kurti pagal atpažįstamumą algoritmiškai sugeneruotą muzikos žanrų erdvės schemą. Integruodamas nacionalinius požymius ir įvairias taksonomines atmainas bei maksimalistiškai taikydamas kombinatorikos formules, 2023 m. lapkričio 19 d. „Spotify“ jis identifikavo ... 6 291 žanrą ir netgi bandė pristatyti jų akustinį skambesį⁹⁷. Tikriausiai šį skaičių reikėtų dalinti iš šimto.

Išvados

Operą-performansą „Saulę ir jūrą“ (2017) subrandino tiek pasionariška metamodernizmo aplinka, autorių individualus kūrybingumas, tiek ir Lietuvoje vykstančios operos konvencijos perkūrimo eksperimentų kontekstas. „Saulė ir jūra“ atliepia XX a. 6–7 deš. pasaulyje prasidėjusius muzikos morfologijos procesus, galimą naujos žanrų (genotipų) (makro)sistemos formavimosi procesą, specifiskai reaguoja į *Regieoper* tendencijas ir kartu rezonuoja menų tarpstritinę sintezę. Ši opuso radimosi proceso analizė leidžia išplėsti ir naujai interpretuoti *Regieopera* sampratą. Būtina priminti,

⁹⁵ Cit. iš Alper 2020.

⁹⁶ Ten pat.

⁹⁷ Prieiga per internetą: verynoise.com

kad režisieriaus darbas *dramma di musica* laikais nebuvo charakteringas operų statymo procesui. R. Barzdžiukaitės lyderystė, originali „Saulės ir jūros“ idėja, jos stipri energetika bei sugestyvumas perskrodė artefakto sudėtinius segmentus – libretą ir muziką – ir tapo vienu iš daugialypę opuso taksonomijos interpretaciją lemiančių veiksnių.

Opuso žanro (genotipo) analitinė paieška priklauso nuo šio fenomeno ontinės savasties koncepcijos. Straipsnyje taikoma autorinė dinamiško muzikos genotipo samprata, atmetanti žanro kaip stabilaus klasifikacijų elemento teorinę tradiciją ir pabrėžianti saviorganizuojančio, kaitaus kūrinio genomo svarbą. Muzikos genotipo samprata ne tik atsiremia į kūrinių generacijas siejančio „dvasinio organizmo“ kodą, bet ir pripažįsta saviorganizacijos procese nutinkančias nelinearios plėtotės krizes. Tai inicijuoja specifinę analizės taktiką. Analitinės įžvalgos leidžia „Saulę ir jūrą“ interpretuoti kaip operos-performanso hibridą, kurio atvira struktūra (*opera aperta*) įgalina laisvai modeliuoti abiejų komponentų reprezentacijos stiprį priklausomai nuo konkretaus įvietinimo. Operos segmentui atstovauja L. Lapelytės sukurtas muzikinis tekstas, opuso dramaturgijos architektonika, jos smulkiųjų požanrių specifika, vokalinio atlikimo prerogatyva ir kita. Performansą reprezentuoja atvira ir permanentiškai kaiti opuso meninė struktūra, akademinė operai oponuojančios atlikimo vietų lokacijos, kintanti klausytojų / žiūrovų elgsena, permanentinį kismą atliepanti nepartitūrinė opuso fiksacija, taip pat kitų pastatymo komponentų (rekvizito, atlikėjų, libreto teksto ir pan.) variantiškumas priklausomai nuo konkretaus atlikimo. „Saulė ir jūra“ rezonuoja bendrąją metamodernizmo sociokultūros meno genotipų tendenciją – performatyvių opusų-hibridų ir kito pobūdžio opusų-naujadarų kūrimą, taip pat radikalią senųjų monožanrų (pvz., operos) transformaciją. „Saulė ir jūra“ – opera-performansas, integruojantis nelygiaverčius genetinius segmentus: performansas yra subordinuota hibrido genotipo struktūros dalis. Dominuojantis saviorganizuojantis genomo segmentas yra deformacijos stadiją patirianti opera ir jos holistinės struktūros atvirumas. Šis opusas yra ryški lietuvių garsų meno tolesnio modernėjimo reprezentacija, XXI a. metamodernizmo terpėje susiejanti šiuolaikybės meno filosofijos slinktis.

Gauta 2024 04 30

Priimta 2024 05 28

Literatūra

1. Alper, M. Eilės galo nematyti: kaip „Saulės ir jūros“ nematę žiūrovai Venecijoje būrėsi. *LRT Plus*, mediateka, laida „Teatras“. 2020 05 03. Prieiga per internetą: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000102783/teatras-eiles-galo-nematyti-kaip-saules-ir-juros-nemate-ziurovai-venecijoje-buresi> [Žiūrėta 2019 08 21].
2. Bahr, S. The Brooklyn Academy of Music. *New York Times*. July 15, 2021. Prieiga per internetą: <https://www.nytimes.com/2021/07/15/theater/bam-fall-season.html> [Žiūrėta 2023 03 18].
3. Barone, J. A Climate Opera Arrives in New York, With 21 Tons of Sand. *The New York Times*. September 14, 2021. Prieiga per internetą: <https://www.nytimes.com/by/joshua-barone> [Žiūrėta 2023 08 03].

4. Barthelmes, B. Sound Art in Musicological Discourse: From Synaesthesia as a Symbol-Forming Process to Sound Art as a Genre. *Sound Art - Zwischen Avantgarde und Popkultur*. Eds. A. Thurmann-Jajes, S. Breitsamer, W. Pauleit. Cologne: Salon Verlag, 2006: 44–50.
5. Biennialfoundation. Prieiga per internetą: <https://biennialfoundation.org/2019/05/venice-biennale-2019-official-awards-arthur-jafa-lithuania-win-top-prizes/> [Žiūrėta 2020 11 28].
6. Budrytė, N. Lietuvių „Saulė ir jūra“ puošnioje Romos teatro salėje užbūrė ir britų kino žvaigždę. Prieiga per internetą: <https://www.lrytas.lt/kultura/scena/2021/07/06/news/lietuviu-saule-ir-jura-puosnioje-romos-teatro-saleje-uzbure-ir-britu-kino-zvaigzde-19960853#&gid=0&pid=19982126> [Žiūrėta 2023 10 05].
7. Bourriaud, N. (ed.). *Altermodern. Tate Triennial 2009*. London: Tate Publishing, 2009.
8. Carroll, N. Cage and Philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 52, Issue 1: The Philosophy of Music. December, 1994: 93–98.
9. Dadelsen, G. von. Die Vermischung musikalischer Gattungen als soziologisches Problem. *Bericht über Internationaler Musikwissenschaftlichen Kongress 1962*. Kassel etc., 1963: 3–39.
10. Dahlhaus, C. Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen. *Schönberg and andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz u. a.: Schott's Söhne, 1978: 72–82.
11. Dahlhaus, C. *Schoenberg and the New Music: Essays*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1987.
12. Dahlhaus, C. Was ist eine musikalische Gattung? *Neue Zeitschrift für Musik*. 1974. 135: 620–625.
13. Dahlhaus, C. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“. In: W. Arlt u. a. (hrsg.). *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Gedankenschrift Leo Schrade. Bern, München: Francke, 1973: 840–895.
14. Danuser, H. Gattung. *Musik in Geschichte und Gegenwart 2 (MGG2)*. Sachteil, Bd. 3. Hrsg. Von L. Lütteken. Laaber: Laaber-Verlag, 1995/2016: Sp. 1042–1069.
15. Daunoravičienė, G. Music Genotype as the Concept of the Theoretical Epistemology. *Lietuvos muzikologija*. 2021. XXII: 6–23.
16. Daunoravičienė, G. The Music Genotype: Collapse versus a Hypothesis for the Formation of a New (Macro)system. *Lietuvos muzikologija*. 2022. XXIII: 23–33.
17. Drott, E. The End(s) of Genre. *Journal of Music Theory*. 2013. 57(1): 1–45.
18. Engström, A. & Stjerna Å. A reading of the German and English literature on sound art. *Organised Sound*. 2009. 14(1): 11–18.
19. Fabbri, F. *Genre theories and their applications in the historical and analytical study*. A thesis for the degree of Doctor of Philosophy by published works. University of Huddersfield, 2012.
20. Gál, B. Updating the History of Sound Art: Additions, Clarifications, More Questions. *Leonardo Music Journal*. 2017. Vol. 27: 78–81.
21. Gardiner, M. After genre. In: M. Gardiner. *From Trocchi to Transpotting – Scottish Critical Theory Since 1960*. Edinburgh University Press, 2006: 77–196.
22. Gelbart, M. *Musical Genre and Romantic Ideology: Belonging in the Age of Originality*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2022.
23. Grant, J.; Matthias, J. & Prior, D. (eds.) *The Oxford Handbook of Sound Art*. Oxford: Oxford University Press, 2021. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190274054.001.0001> [Žiūrėta 2024 02 09].
24. Gruodytė, V. Nuo muzikos teatro prie operos be teatro. *Garsinės utopijos: lietuvių muzikos modernėjimo trajektorijos ir kontekstai*. Vilnius: VDA, 2023: 335–387.
25. Holt, F. *Genre in Popular Music*. Chicago and London: Chicago University Press, 2007.
26. Hu, J. War in the Time of Genre, Orientalism, Redux. Special Issue on „Undisciplining Victorian Studies“. *Victorian Studies*. Spring 2020. 62(3): 460–473.
27. Jauniškis, V. „Saulė ir jūra (Marina)“ – konvencijų ir žanrų sąspatai. *Menotyra*. 2020. T. 27, Nr. 2: 177–187.
28. Jonas Mekas on opera “Have a Good Day!” [video diary], 2018. Prieiga per internetą: <https://vimeo.com/284162916> [Žiūrėta 2021 01 12].
29. Yefimenko, A. Conceptual Search for a Typology of Opera Projects in the Present Day. *Lietuvos muzikologija*. 2022. XXIII: 4–45.

30. Kajikawa, L. *Sounding Race in Rap Songs*. University of California Press, 2015.
31. Kiefer, P. & Zwenzner, M. (eds.). *Exhibiting Sound Art*. Wolke Verlagsges. Mbh., 2022.
32. Landels, J. G. *Music in Ancient Greece and Rome*. Abingdon: Taylor & Francis, 1999.
33. Landy, L. *Understanding the Art of Sound Organization*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
34. Licht, A. *Sound Art Revisited*. New York, NY: Bloomsbury Press, 2019.
35. Licht, A. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli International Publications, 2007.
36. Lipovetsky, G. *Hypermodern Times*. Cambridge: Polity Press, 2005.
37. Lobanova, M. *Musical Style and Genre – History and Modernity*. Harwood Academic Publishers, 2000.
38. Marx, W. *Klassifikartion und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 2004.
39. McDonald, H. The Abduction of Opera. *City*. Summer, 2007. Prieiga per internetą: <https://www.city-journal.org/article/the-abduction-of-opera> [Žiūrėta 2017 05 19].
40. McKeon, Ed. *Tendencies in Sound Art and Klangkunst – or whatever we should call it today*. Prieiga per internetą: <https://www.positionen.berlin/post/the-past-isnt-what-it-used-to-be-tendencies-in-sound-art-and-klangkunst> [Žiūrėta 2023 11 21].
41. Motte-Haber, H. de la. Audiovisuelle Wahrnehmung. Grundlagenforschung im Kontext von Kunst. *Sonambiente Berlin 2006, Klang Kunst Sound Art*. Hrsg. H. Motte-Haber, M. Osterwold. Heidelberg, 2006: 202–208.
42. Motte-Haber, H. de la. Klangkunst – eine neue Gattung? *Klangkunst*. Katalog Sonambiente. Festival für Hören und Sehen 1996. Akademie der Künste Berlin: Prestel Verlag, 1996: 12–17.
43. Negus, K. *Music Genres and Corporate Cultures*. London and New York: Routledge, 1999.
44. Nytimes. Prieiga per internetą: <https://www.nytimes.com/by/joshua-barone> [Žiūrėta 2023 04 09].
45. Operomanija. Geros dienos! Prieiga per internetą: <https://operomanija.lt/e-parduotuve/viniline-plokste/geros-dienos/> [Žiūrėta 2023 06 27].
46. Radice, M. A. (ed.). *Opera in Context: Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 2003.
47. Regietheater – the Death of Opera? *Early Music World*. January 2013. Prieiga per internetą: <https://www.earlymusicworld.com/regietheater-the-death-of-opera> [Žiūrėta 2022 07 03].
48. Sadauskaitė, A. Apokalipsės ženklai plažė. Interviu su operos-performanso „Saulė ir jūra“ kūrėjomis. *artnews.lt*. 2018 m. spalio 11 d. Prieiga per internetą: <https://artnews.lt/49603-49603> [Žiūrėta 2022 03 09].
49. Samuels, R. Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education. *Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*. Ed. by T. McPherson. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008: 219–240.
50. Sanio, S. Aspekte der Klangkunst. *Musik im Dialog III. Klangkunst, Musiktheater, Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 1999*. Eds. S. Sanio, B. Wackernagel and J. Ravenna. Saarbrücken: PFAU Verlag, 2000.
51. Sanio, S. Ästhetische Erfahrungen als Wahrnehmungsübung. *Klangkunst. Musik-Konzepte Sonderband, edition text + kritik*. Hrsg. U. Tadday. München, 2008: 47–66.
52. „Saulės ir jūros“ gastrolės JAV prasidėjo nuo žiniasklaidos dėmesio. *Delfi*, 2021 09 17. Prieiga per internetą: https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/saules-ir-juros-gastroles-jav-prasidejo-nuo-ziniasklaidos-demesio-88213551#cxrecs_s [Žiūrėta 2021 09 17].
53. Schmitz, R. A 639-year-long John Cage organ performance strikes a new chord in Germany, February 6, 2024. Prieiga per internetą: <https://www.npr.org/2024/02/06/1229217832/germany-john-cage-slow-organ-2-aslsp> [Žiūrėta 2024 04 19].
54. Schwanebeck, W. Premiere der Strandoper „Sun and Sea“. *Dresdner Neueste Nachrichten*, 19.03.2018. Prieiga per internetą: <https://www.dnn.de/kultur/regional/premiere-der-strandoper-sun-and-sea-W6KD5ERSR7ZMJRE2UXGBF6ZJMM.html> [Žiūrėta 2020 07 04].
55. Searle, A. The Richest and Most Generous Tate Triennial Yet. *The Guardian*. March 2, 2009. Prieiga per internetą: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial> [Žiūrėta 2024 02 14].

56. 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 2023 11 14].
57. Storm, J. *Metamodernism: The Future of Theory*. Uni of Chicago Press, 2021.
58. Tagg, Ph. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music*. Vol. 2: *Theory and Method*. Cambridge University Press, 1982: 37–67.
59. *Sunandsea*. Prieiga per internetą: <https://www.sunandsea.lt/lt> [Žiūrėta 2023 07 11].
60. Vandsø, A. Anthropocene and Interdisciplinarity after Apocalypse. *Bloomsbury Handbook of Sound Art*. Eds. S. K. Groth, H. Schulze. Bloomsbury: Bloomsbury Academic, 2022: 21–40.
61. Vermeulen, T. & van den Akker, R. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2, Issue 1: Sp 5677. Prieiga per internetą: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677> [Žiūrėta 2019 08 21].
62. Weibel, P. (ed.). *Sound as a Medium of Art*. The MIT Press, 2019.
63. Wiora, W. Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen. *Ausgewählte von Walter Wiora*. Hrsg. von H. Kühn und Chr. H. Mahling. Tutzing, 1972: 448–476.
64. Žukauskaitė, A. Deleuze, Ruyer, and Musical Morphogenesis. *Of Essence and Context: Between Music and Philosophy*. Ed. by R. Stanevičiūtė and others. Springer, 2019: 97–108.
65. Дауноравичене, Г. А. *Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов)*. Вильнюс: Литовская консерватория, 1990.
66. Холопов, Ю. Н. О сущности музыки. *SATOR TENET OPERA ROTAS: Юрий Николаевич Холопов и его научная школа* (к 70-летию со дня рождения). Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2003: 6–17. Prieiga per internetą: <http://www.kholopov.ru/essence.html> [Žiūrėta 2018 02 13].

Gražina Daunoravičienė

A Rendezvous of Theatre with Music on the Metamodernist Stage: The Genotype of *Sun and Sea* by Rugilė Barzdziukaitė, Vaiva Grainytė, and Lina Lapelytė

Summary

The article investigates and substantiates, with scholarly arguments, the identity of the genotype of the artifact *Sun and Sea* (2017) by Rugilė Barzdziukaitė, Vaiva Grainytė, and Lina Lapelytė. The author's concept of the music genre (music genotype 1990, 2021) is used as a theoretical base and a research method. The conception of a 'musical genotype', or a dynamic music genre, proposed by the author of the article, is based on the idea of a 'spiritual organism'. Meanwhile, the concept signifies not only the fact of an inherited type of opus (in a sense, a kind of DNA, genome of an opus) but also the fact of its self-organisation and live change (transformation). The genotype is a mark of identity of the products created by individual artistic intelligence, a recursive self-organising system that pervades the development of music art with its changing actualisation. The proposed theoretical model of the music genotype forms a new approach to the identity of the phenomenon, its origin and development, structural elements, and ontology and promotes the development of the discourse of dynamic processes. From this point of view, the music scene of contemporaneity and its sound art represent the 'chromatic' phase of the change in genotype (macro)systems.

The author proposes that the structural elements of the genotype are naturally grouped under determinants of different origins. The tetractys structure of the music genotype is formed by: (a) factors of sociocultural determination; (b) factors of communicative determination, and

(c) factors of artistic determination, covering the aspects of the genre poetics (ideas), and the formal structure, introduction of poetics through the sounds of music. From this point of view, the article investigates the factors representing the music genotype of Sun and Sea, however, particular attention is paid to the analysis of the artistic determinants of the music genotype. Sun and Sea” is tested as an opus-hybrid, the genotype structure of which is dominated by the opera segment and the performance component interacts in a subordinate manner. The transformations and atypicality of traditional genres and the mixed forms of genres (poly-genres, hybrid genres, music in-between genres, Musik zwischen den Genres, etc.) have become historical facts in the second half of the twentieth through the twenty-first century. In the course of the research, the artifact Sun and Sea is contextualised in the environment of the cultural paradigm of metamodernism, Regieoper theatre, and the mainstream transformation of music genotypes.

KEYWORDS: music genotype, (macro)system, metamodernism, *Regieoper*, *Sun and Sea (Marina)*, Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė, opera, performance, hybrid.