

VIDMANTA BARTUĻA OPERAS

Rūta Gaidamavičūte

Tulkojums – Baiba Jaunslaviete

Vidmants Bartulis (*Bartulis*, 1954) ilgu laiku bija pazīstams kā lietuviešu romantisma jaunā viļņa pārstāvis. Līdzās Onutei Narbutaitei (*Narbutaitė*, 1956), Mindaugam Urbaitim (*Urbaitis*, 1952) un Aļģirdam Martinaitim (*Martinaitis*, 1950) viņš ir traušu, nostalgisku kameropusu autors. Gara radniecība viņu saista arī ar to latviešu komponistu paaudzi, kuru pārstāv Pēteris Vasks (1946) un Imants Zemzaris (1951).

Pašlaik Bartulis klusi un rāmi strādā Lietuvā, kur ieņem nepavisam ne prestižu, bet ļoti nozīmīgu amatu kā kompozīcijas skolotājs Kauņas 1. mūzikas skolā. Katru gadu viņš rada vairākas jaunas partitūras, bet vienlaikus rod iespēju atkal un atkal organizēt laikmetīgās mūzikas festivālu *Iš arti* (*Tuovumā*). Viņa mūzikas brīvība, formu *nepareizība* atraisa atskaņotāju fantāziju un sniedz klausītājiem pārsteiguma un vaļširdīgas atklāsmes mirkļus.

Bartuļa skatuves darbi no viņa kameropusiem pārmantojuši intimitāti, savukārt no teātra vides uz koncertzāli pārceļojuši šis mūzikas negaidītie paradoksi, pats skanējuma raksturs. Komponista prasme nogaidīt un *neizlēkt* pirms laika ar to vai citu mūzikas ideju, pastāvīgi apsotot (un arī sagādājot) klausītājiem pārdzīvojumu, šķiet, ir iedzimta. Savu vēršanos pret samākslotu modernismu viņš neaizvē, tomēr pārliecinoši, pat radikāli pauž savā daiļradē, un viņa estētiskie principi ir vienkārši, bet stingri. Pāri visam – dabas dota brīvība un spēja saglabāt savu *es*...

Bartuļa talanta savdabība, viņa nevēlēšanās iekļauties kādos ietvaros, savdabīgs *svings* uz dažādu žanru robežas arī pētniekam sniedz iespēju daiļrades raksturojumā neievērot stingru shēmu, neaprobežoties ar analīzi vai noteiktām teorētiskām nostādnēm, bet iedziļināties Bartuļa mūzikas iedarbes spēka un uztveres jautājumos. Šajā gadījumā svarīgi fiksēt daiļrades refleksijas saiknē ar konkrētu laikposmu, pat ja šķiet, ka tas teju vai ar roku aizsniedzams. Ne velti sociologs, pasaules sistēmu analītiķis Imanuels Valleršteins (*Wallerstein*) atzīst: [...] *kultūru pētniecība apliecina, ka teksti ir sociālas parādības, kas radīti, tiek lasīti un vērtēti noteiktā kontekstā* [Wallerstein 1999 : 189].

Bartulis ir vienlīdz autentisks, gan turpinot sakrālās mūzikas tradīcijas (*Mesa*, *Rekviēms*, *Te Deum*, *Marijas kaklarota* / *Vērinus Marijai*), gan komponējot intīmu kameramūziku (*Pavadu ceļā draugu, un mēs pēdējoreiz raugāties uz apsnigušajiem kokiem* / *Palydžiu išvykstantį draugą ir mes paskutinį kartą žiūrime į apsnigtus vasario medžius*), parodējot (*Mācībstunda* / *Pamoka*, *Mein lieber Freund Beethoven* / *Mans dārgais draugs Bēthovens*) vai meklējot līdzekļus eskrēmu stāvokļu atveidam (*Nelaimīgais Ījabs* / *Nelaimēlis*

Jobas). Tomēr visbiežāk skaņdarbs atspoguļo autora dvēseles dzīvi, viņa kompozīcijas nekad nav vienkārši profesionālās meistarības iemiesojums. Tāpēc arī saskare ar Bartuļa jauno mūziku arvien ir atšķirīga.

Jūtama vēlme jaunā veidā organizēt skaņumākslas, vizuālās un plastiskās mākslas mijiedarbi, provocējot klausītāju pārskatīt daiļrades vērtējumā parasti izmantotos standartus. Bartulis bija pirmais lietuviešu komponists, kurš savulaik veidoja neparastu autorkoncerta režiju: šajā koncertā, starp citu, skanēja viens no viņa zīmīgākajiem darbiem *De profundis*, un līdztekus katra viesā personiskai uzņemšanai, paziņojot viņa vārdu, gluži kā karaļa laikā, programmā tika ietverti kardināli pretrunīgi elementi: no vienas puses, demonstratīva sevis balzamēšana uz skatuves un mirušā tradicionālā apstāvēšana, inscenējot ceļu uz debesīm, no otras – cirka mākslinieku uzstāšanās; šī koncepcija atspoguļo šķietami gluži ikdienišķo parādību potenciālo polifunktionalitāti. Ja ņemam vērā, ka klausītāju iztēles ievirze ne vienmēr sakrīt ar paša autora ieceri, iespējams visdažādāko uztveres asociāciju spektrs. Ne velti Mārtins Heidegers raksta, ka *pārvērtējums nav tikai iepriekšējo vērtību aizstāšana ar jaunām. Pārvērtējums ir arī vērtējuma veida un tipa maiņa* [Heidegeris 1992 : 182].

Dažādi iedvesmas avoti – gan tradicionālie, gan paši jaunākie – ikreiz sastopas vēl nebijušā muzikālās domas pavērsienā un veido visnegaidītākos līdzāsnostatījumus. Mūsdienās gan daudzas parādības tiek slēptas zem postmodernisma vārda (starp citu, ne vienmēr šī jēdziena lietojums ir pamatots), tomēr Bartulim šāda slēpšanās nav vajadzīga: iespaidošanās no dažādu laikmetu mākslas patiesi atbilst viņa būtībai, viņš vienkārši un dabiski dzīvo šo laikmetu krustcelēs.

Godprātīga attieksme pret savu darbu ļauj komponistam *neiestrēgt* vienas sistēmas ietvaros. Ikreiz viņš rada jaunus, konkrētās ieceres īstenojumam atbilstošus *spēles noteikumus* un, ja nepieciešams, papildina tradicionālo skaņu paleti ar visiem mūsdienu jauninājumiem, neko neatmetot bez būtiska pamatojuma un rodot lielisku saderību ar gadsimtu gaitā izkoptām tradīcijām. Komponists skaidri apzinās, ka *attieksmei pret sevi jābūt godīgai, jāsaprot, ka eksistē absolūtā patiesība, kamēr tavējā ir tikai „taisnība“* [Bartulis 2004 : 56].

Paradoksāli, bet Bartulis, kurš iepriekš gandrīz nebija rakstījis balsij, neilgi pirms Lietuvas neatkarības pasludināšanas radīja *Rekviēmu* (1989), kas ieguva Nacionālo prēmiju; vēlāk cita pēc citas tapa operas. Tās ir ārkārtīgi dažādas. Pirmā no tām, *Mācībstunda* (1993), sacerēta emigrējušā lietuviešu diriģenta Vītauta Marijoša (*Marijošius*) rīkotam konkursam un ieguvusi prēmiju; *Mocarta dzimšanas diena* (*Mozarto gimtadienis*, 2006) velīta Volfģanga Amadeja Mocarta jubilejai; tajā pašā gadā pabeigta *Ausmiņa* (*Aušrinė*, 2006), bet gadu vēlāk *Pas de deux* (2007). No visiem šiem darbiem līdz šim nav uzvesta vienīgi *Ausmiņa*, kas bija iecerēta kā bērnu opera. Tomēr tā nav tipiska bērnu opera, un fakts, ka nav iespējams ievietot to kādā no ierastajiem *plauktiņiem*, acīmredzot potenciālo iestudētāju

skatījumā bija šķērslis uzvedumam. Tāpēc arī šī opera turpinājumā sīkāk aplūkota netiks.

Mocarta dzimšanas diena, daļēji pat pretēji komponista vēlmēm, kļuvusi gandrīz vai par operu popūriju. Taču, neraugoties uz to, Bartulis izdevies atklāt mocartisko humora garu, ievīt operā šāda veida skaņdarbiem raksturīgo sižeta intrigu un vienlaikus sakarā ar svētkiem (Mocarta jubileja un festivāla noslēgums) sniegt klausītājiem iespēju baudīt Mocarta nemirstīgo mūziku. Apkopojis populārākās ārijas no dažādām operām (*Figaro kāzas*, *Bēgšana no serāla*, *Burvu flauta*) un Rekvīema fragmentu, Bartulis radījis savu libretu, izkārtojis ārijas paša iecerētajā secībā un savienojis tās ar savu mūziku. To pārstāv galvenokārt saites tipa rečitatīvi, kas ataino sižeta līkločus, tāpēc organiski saderas ar Mocarta stilu. Pasūtītāju prasība radīt efektīgu, vienkāršajam klausītājam piemērotu šovu ar izciliem solistiem un pazīstamu mūziku bija izpildīta. Tajā pašā laikā šī opera vērtējama kā postmodernistisks *kokteilis* ar savdabīgu intrigu un daudziem negaidītiem pavērsieniem.

Citu, ar intekstu saistītu operu vidū šī zināmā mērā iezīmē galējo robežu, kuru vairs nebūtu vēlams pārkāpt. Bartulis te pilnībā atteicies no savām radošajām ambīcijām, viņš gluži kā zintnieks *atbur* mums to pašu, lai arī citādi apjēgto Mocartu.

Bartuļa fenomens lietuviešu mūzikā sevišķi svarīgs tāpēc, ka viņš apšaubā daudziem komponistiem tik raksturīgo mūžīgās nopietnības masku un vienlaikus saglabā iekšēju dziļumu, kas tipisks arī citu viņa laikabiedru dramatisma un traģikas caurstrāvotajām partitūrām. Slēptā pārgalvība, šķelmīgums, it kā caur priekškaru vērojot, kā klausītājs uztvers pasniegto *ēsmu*, un jau laikus ar režiju un scenogrāfiju gatavojot šim mirklim vēlamu publikas reakciju, dažkārt atsauc atmiņā pagātnes meistarū daiļrades principus. Bartuļa spēja pārvarēt stereotipus un tajā pat laikā izmantot tos mūzikā kā zīmi bieži parādās nedalāmā vienotībā. Viņa skaņdarbos reizēm cieši savijas dzirdes uztveres *augstākās* un *zemākās* zonas.

No pirmās operas sacerēšanas līdz otrajai pagājuši trīspadsmit gadi. *Mācībstundā* viss norit it kā tuvumā, ar kamerstilam atbilstošu koncentrētību, katra intonācija ir saklausāma un *ieraugāma* no tās rašanās līdz pat dzisuma brīdim, un šī niansētība rada teju vai taustāmu iespaidu, savukārt *Pas de deux* veidots vairāk vispārinātiem triepieniem, situācijas īsteno būtību slēpj kulinārā aspekta izvirzīšana priekšplānā. Kad galvas nociršana karalim un ar to saistītās emocijas atainotas it kā garāmejot, *starp citu*, toties kā svarīgākais tiek izcelta tikko kā komponista cītīgi vārtās zupas nogaršošana, žanra nosacītība atkal parādās ļoti spilgti.

Bartulis uzticas savai iedzimtajai muzikālajai intuīcijai un tādējādi tuvinās pagātnes improvizatoriem, kuri kalpoja sabiedrībai vai konkrētiem augstmaņiem. Viņš pastāvīgi migrē no žanra uz žanru. Akadēmisks, tradicionāls, modernistisks autors, elektroniskās mūzikas sacerētājs, akciju un hepeningu iniciators, kurš iedvesmu smeļas tautas mūzikā vai arī

pilnībā atsakās no jebkādiem tās elementiem, džeza, citreiz popmūzikas iedvesmots komponists... Šo klasifikāciju varētu turpināt: katram tās paveidam iespējams vēl sīkāks dalījums, var arī mēģināt uzminēt vēl kādu Bartuļa veidolu, kuru izprovocēs arvien vairāk un vairāk virtualizētā pasaule. Tomēr svarīgi atklāt, kādā veidā skaņradis negaidīti *dreifē* no vieniem *ūdeņiem* citos.

Kas kopīgs visām šīm izteiksmes formām? Vai iespējama postmodernisma viendabīga, sterila dzīve, kā arī daiļrade? Vai autors, kurš nebaidās atklāt savas kļūdas, nekļūst tuvāks katram no mums? Un kas ņem virsroku, sperot kārtējo soli uz neapgūtām teritorijām – daiļrade vai avantūra?

Kolēģis Aļģirds Martinaitis atzīst, ka viņu intriģē *Bartuļa skaņdarbos jūtāmā ielaušanās intelektuālā ziņā turīgu, pārticīgu rakstnieku zonās* [Martinaitis 1996 : 27]. Savukārt pats komponists uzsver, ka *visbanālākā popmūzika ir labāka par garlaicīgu mūziku, pat ja tā pārstāv superavangardu* [Gaidamavičiūtē 2005 : 250].

Ja salīdzinām ar to, cik ļoti daiļrades ietvarus paplašinājuši tēlotājmākslas pārstāvji vai rakstnieki, tad Bartuļa devums vērtējams kā visai mērena brīvības izpausme.

Viens no paradoksāliem un reizē sociālas ievirzes skaņdarbiem ir viņa opera *Mācībstunda* (1993). Tās sociālo raksturu apliecina ne tikai saturs, bet arī teksta un intonāciju saikne. Komponists it kā pēta, preparē šūnas, kas nosaka ļaužu tukšumu, viņu eksistences bezjēdzību. Graciozi, ar krietnu ironijas devu, šeit līdzāsnotatīti bezgalīgs naivums, koķetērija un drausms cinisms. Nepretenciozi, it kā bez lieliem solījumiem, vēstīts par visbūtiskāko. Operas libreta pamatā ir Ežēna Jonesko (*Ionesco*) luga, un šis dramaturgs izvirzījis jautājumu, kas liek cilvēkam kļūt par bezgribas būtni, spēcīgākā upuri. Teju vai ar žesta skaidrību apveltītā *Mācībstundas* vokālā intonācija ļauj Bartuļa operu saprast, pat nezinot lietuviešu valodu. Skolotāja–Skolnieces arhetipiskā situācija piedāvā daudzveidīgus interpretācijas un uztveres kodus.

Šablonu atpazīstamība, atkārtojums, izaudzējot visu darbību no vieniem un tiem pašiem intonācijām kodoliem, ļauj klausītāju reakcijai veidoties pakāpeniski, saplūsmē te ar vienu, te citu personāžu. Pakāpeniskā sižeta attīstība nav informatīvi visai piesātināta, drīzāk otrādi: būtību mēs atklājam samērā ātri, un tas liek atslābt klausītāja modrībai – viņš vairāk koncentrējas uz sižeta ironiski komiskajām detaļām. Līdz ar to atrisinājums ir jo efektīvāks.

Kamergaisotne – darbība norit Skolotāja dzīvoklī – rada priekšstatu par skatu caur atslēgas caurumu, kad jau no paša sākuma tik svarīgi ir izziņāt, kādas attiecības veidosies starp varoņiem. Komponists iespaidīgi izmanto šo nesteidzību, kamēr varoņi gluži vai psiholoģiski pēta viens otru. Katrā no mums ir saglabājies vainīga, stundu nesagatavojuša bērna

¹20. gadsimtā teātris piedzīvojis daudzus satricinājumus. Tā stilistikā ietekmējuši krasi pavērsieni no naturālisma uz simbolismu, reālismu un antireālismu, konstruktivismu, nosacītību, futurismu, dadaismu, sintezējošā un intelektuālā ideju teātra meklējumi; jāatzīmē arī politiskā un t. s. cietsirdīgā teātra fāzes, daudzkārtēja tieksme atgriezties pie pīrmpamatiem, radot psihofiziskā un antropoloģiskā teātra modeļus utt. Arī izmaiņas operas pasaulē daļēji sasaucās ar dramatiskā teātra attīstības procesiem, tomēr bija ciešāk saistītas ar pašām mūzikas valodas pārvērtībām. Mainījās izteiksmes līdzekļi, dramatiskā struktūra, operas kā žanra pazīmes. Impresionista Kloda Debisī liriskā drāma *Peleass un Melizande*, pēc tam ekspresionista Riharda Štrausa *Salome* un Elektra, Albāna Berga *Voceks un Lulū*, Īgora Stravinska neoklasiskie *Kēniņš Edīps* un *Maora*, Paula Hindemita *Gleznotājs Matīss*, Filipa Glāsa *Eiņšteins pludmalē*, *Orfējs*, mērenā modernista Bendžamina Britena *Pīters Graimss*, Sergeja Prokofjeva *Mila uz trim apelsīniem*, Edisona Deņisova *Dienu putas* un Četras meitenes – tie ir zināmi atskaites punkti, kas ļauj spriest par norisēm 20. gadsimta opermākslā. Šajā periodā tapušas daudzas netradicionālas operas: sākot ar Džordža Gēršvina *Porgiju un Besu*, Frānsisa Pulenka monooperu *Telefons* un beidzot ar rokoperām gadsimta otrajā pusē. Lielākā daļa no jaunākās literatūras par opermākslu veltīta šī žanra attīstībai agrākajos laikmetos. No samērā neseniem izdevumiem var atzīmēt Ērika Fišera darbu *Par operas struktūras problemātiku* [Fischer 1982], Herberta Lindenbergera pētījumu *Opera. Ekstravaganāta māksla* [Lindenberger 1984], Mihaila Tarakanova *Padomju mūzikas teātris. Žanra problēma* [Тараканов 1982], Ēro Tarasti *Par operas modalitāti* [Tarasti 1987], Roberta Doningtona *Opera un tās simboli* [Donington 1990]. Ne mazums autoru iedziļinās atsevišķu komponistu daiļradē. Mūsu izraudzītā tēma vēl nav pilnībā izpētīta. Juzefs Homiņskis un Kristīna Vilkovska-Homiņska grāmatā *Opera un drāma* pievēršas ekspresionisma un sirreālisma elementiem [Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1976].

sindroms. Balss atakas veids, jautājošie frāžu nobeigumi, katras intonācijas lineārais profils ar gandrīz vizuāli skaidriem kāpumiem un kritumiem – tie visi ir līdzekļi, kas ļauj no banāliem ikdienas sikumiem pacelties līdz eksistenciāliem jautājumiem.

Bartulis ir aizsācis kardināli jaunu ceļu, droši mainot pašu operas valodu un atskaņojuma manieri.¹ Kopš Arnolda Šēnberga laikiem – tieši viņš atklāja *Sprechgesang* dziedājumu, kas ietekmējis visu 20. gadsimta vokālo pasauli – pagājis jau vairāk nekā simts gadu, tomēr lietuviešu mūzikā līdz pat šim laikam, tiklīdz ir runa par dzejas teksta mūsdienīgu interpretāciju, bieži vien ir grūti atrast laikmetam un mūzikas valodai atbilstošu vokālo izteiksmi. Šis nedabiskums nomāc gan atskaņotājus, gan klausītājus. Un minētā problēma nevarēja neietekmēt arī Bartuļa dzirdes uztveri, kas ir tik jūtīga pret visu samāksloto.

Jau Broņus Kutavičs (*Kutavičius*) izteicies par līdzīgām grūtībām, ar ko saskāries, rakstot operu *Strazds – zaļais putns* (*Strazdas žalias paukštis*, 1981):

Lai atrastu tādu dziedājuma manieri, kas neizsauktu smieklus, man bija nepieciešams pusgads. Bet pēc tam viens komponists man saka: „Un kas tur liels – rečitātīvu uzrakstīt”. Taču rečitātīvus ir pārāk viegls un nenozīmīgs, ja to izmanto tikai kā rečitātīvu, bet man šeit bija vajadzīga mūzika [Kutavičius 1987 : 145].

Patiesi, atrast izklāsta manieri, kas paustu autora domu, būtu saprotama klausītājiem un pa spēkam dziedātājiem, ir principiāls uzdevums laikmetīgas vokālās mūzikas autoram. Šo uzdevumu vēl sarežģī apstākļi, ka jaunas operas lietuviešu mūzikā ir samērā reta parādība. No vienas puses, svarīgi, lai valoda būtu pašam autoram dabiska, no otras – mūsdienās, kad rokraksta oriģinalitāte ir īpaši būtiska, valda uzskats, ka viena autora atrasto manieri citam komponistam pārņemt un turpināt nebūtu godīgi.

Radot *Mācībstundu*, Bartulis sevišķi rūpīgi, apzināti un atbildīgi izraudzījās vokālās runas veidu. Vēl 1986. gadā sarunā ar šo rindu autori, kad bija tapis tikai viņa pirmais skaņdarbs balsij – Divas epitāfijas (*Dvi epitafijos*) ar Antana A. Jonīna (*Jonynas*) vārdiem, Bartulis atzinās, ka viņu

[..] vienmēr biedējis dzejas teksts, jo vokālā mūzika man skanēja kaut kā neīsti, teksts šķita tā kā saraustīts. Pavisam nedaudzi raksta tā, lai teksts neietu bojā, bet skanētu pa jaunam. Ja tekstu neizmanto formāli, bet apvieno ar mūziku, tad uzmanība netiek pievērsta ne jēgai, ne sižetam. Teksts pats palīdz dziedāt, izceļas vairāki patskaņi, līdzskaņi, tie visi izkļiedējas laikā, telpā – un uzreiz mainās jēga. Tā arī jābūt. Visbiežāk tomēr dzeja nogrimst mūzikā, tā pazūd. Vai arī vārdi ir tikai ilustrācija. Teksts kļūst gluži vai invalīds – tas pats notiktu, ja ieģipsētu vesela cilvēka kāju, sasaitētu, iedotu krukus un laistu staigāt. Kā viņš justos? Šeit vainīga nezināšana – vārdu zilbes vienkārši tiek parakstītas zem notīm, un viss. Bet var taču būt savs skatījums uz tekstu; vārdu vai teikumu iespējams atkārtot, savā ziņā – nenoliedzami radoši – pārstrādāt. Es domāju, dzejniekus tas nesusadusmotu [Bartulis 1986 : 21].

Mācībstundā teksts patiesi nepazūd. Gluži otrādi, tas izcelts teju vai ar palielināmo stiklu, piepildīts ar komponista iecerēto saturu. Bartuļa diezgan izvērsto izteikumu uzskatīju par nepieciešamu citēt, jo tas lieliski atklāj skaņraža sākotnējo pozīciju, viņa viedokli par atskaņojuma veidu kā skaņdarba iedīgi: iekams nav skaidrības par to, nav pat vērts ķerties pie rakstīšanas. *Mācībstundā* ļoti lielu nozīmi gūst izteiksmīga deklamācija, koloratūrizrotājumi un augstākminētie *Sprechgesang* un *Sprechstimme*. Lins Paulauskis par šādu teksta interpretāciju izsaka: komponists *parodē gan tradicionālo bel canto, gan mūsu gadsimta „instrumentālās” dziedāšanas atklājumus, ironiski izceļot atsevišķus vārdus – tādējādi arī pats rečitācijas veids it kā kļūst svarīgāks par operas darbību, sižetu* [Paulauskis 1999]. Minētā īpatnība nosaka arī diezgan lēno sižeta attīstības tempu, jo vislielāko baudu rada asociācijas, kas saistītas ar katru atsevišķu intonāciju.

Estētiskā rotaļība panākta, izmantojot arvien pieaugošu pretstatu starp spontanitāti, kas dabiski caurauž pastāvīgo dialogu, un gluži vai tīšu tā iegrožošanu, kad frāzes, pateicoties ornamentācijai, tiek izstieptas un tādējādi rada dažādus izteiksmes efektus. Tie raksturo gan Skolotāja gadu nastu un piekasību, gan Skolnieces mulsumu un infantilismu. Tiek sasniegta savveida robeža, iedziļinoties detaļās, ciktāl vien iespējams, lai nekaitētu izrādes kopējam pulsam un tempritmam. Pirmizrādes versija, kurā režisora fantāzija gandrīz neizpaužas, apliecināja, ka statiska mūzika var ietvert visai bagātu intonātivo saturu.

Emīla Žaka-Dalkroza ritmikās teorija teātra mākslas pārstāvjiem palīdz atrast personāžu raksturam atbilstošus žestus; var apgalvot, ka Bartulis šāda veida palīdzību ietvēris gan visā mūzikas materiālā (īpašu ievēribu šai ziņā pelna fonogrammā ieskaņotā orķestra versija), gan konkrētajā iestudējuma variantā – autorizpildījumā.

Neilgi pēc skaņdarba tapšanas presē bija lasāmas autora atsauksmes par operu, kur viņš raksturoja to kā *postabsurda* darbu. Bartulis uzskata, ka *ši nav opera tradicionālā nozīmē, taču, ja kāds teiktu, ka tā ir dramatiska izrāde, viņam nebūtu taisnība. Izpildītāji ir dramatiskie aktieri, tomēr viņi dzied* [Širvinskā 1996]. Savukārt muzikoloģe Beāta Leščinska konvencionalitātes un akonvencionalitātes pretrunības, tāpat kā satura daudzslāņainības ziņā salīdzina Bartuļa *Mācībstundu* ar Kšištofa Penderecka operu *Karalis Ibī* [Leščinska 1998 : 54].

Tieši Bartulim bija lemts radīt netradicionālu operu, jo viņu kā komponistu nav pārņēmusi personiskās nozīmības apziņa – Bartulis spējīgs paraudzīties uz sevi distancēti un humoristiski, viņš neuzskata, ka vienmēr pieņem tikai *nekļūdīgus* lēmumus. Vienlaikus Bartulis ir elastīgs, viegli aptver materiālam nepieciešamo telpiskumu, var tam pielāgoties. Šāds daudzpusīgs skatījums – komponists spējīgs nevis vienkārši izfantazēt epizodi, bet nemanāmi pārcelt visu tai atbilstošo telpiskumu mazliet atšķirīgās dimensijās – apliecina iedzimtu tieksmi domāt plašās kategorijās (*neiestrēgt* katras intonācijas, atsevišķu taktu izvērtēšanā) un redzēt

Ari Bartuļa *Mācībstunda* pieder pie visievērojamākajām lietuviešu komponistu operām 20. gadsimta nogalē, kas mainījušas pašu operas jēdziena izpratni. Savas īsās simtgadu vēstures gaitā lietuviešu opera nogājusi ļoti garu ceļu: no Mīka Petrauska pirmās operas *Birute* (1906), visai tālas no šī žanra spilgtākajiem piemēriem pasaules skaņumākslā, līdz pat laikmetīgajiem piemēriem, kuros daudz kopīga ar žanra mūsdienīgo traktējumu citvalstu mūzikā. Starp spilgtākajām 20. gadsimta lietuviešu operām nenoliedzami jāmin Feliksa Bajora *Dieva jērs* (*Dievo Avinēlis*, 1981–1982), kurā nostiprinās poliloga jēdziens; laikmetīgā valoda šeit saistīta ar etnozīmēm, dziļu autentiskumu, lietuviskā domāšanas veida arhetipisku izpausmi mazliet savādākā manierē nekā Brona Kutaviča *Strazdā – zaļajā putnā* (*Strazdas žalias paukštis*, 1981). Cita Kutaviča opera *Lācis* (*Lokys*, 2000) veidota postmodernisma garā un saknota mūsu pagānisko senču mitoloģijā; mūzikas valodas ziņā tā zināmā mērā sintezē daudzus Kutaviča agrākos darbus, taču sižeta asums šo kompozīciju jau tuvina *Mācībstundai*.

skaņdarba kopainu. Nebūt ne visi autori apveltīti ar līdzīgu spēju. Turklāt, lai šāds skatījums rastos, komponistam nepieciešama vēl kāda īpašība – viņš nedrīkst būt *iemīlējis* katrā savā intonācijā un dziedot skaņdarba loģiku atsevišķa mirkļa skaistumam.

Paša operas iestudējumā Bartulis, var teikt, pilda reizē divas lomas – no vienas puses, viņš kā tradicionāls diriģents ir cieši saistīts ar katru frāzi, tās atskaņojuma tempu un manieri, savā ziņā līdzinoties suflierim dramatiskajā teātrī. No otras puses, Bartulis, arī būdams diriģents, izturas līdzīgi operas personāžam: saglabājot zināmu ironisku distancētību, viņš rada komiskas situācijas, ir it kā atsvešināts no notiekošā (gluži kā interpretējot cita mūziku), vēro, izvirza savu personu priekšplānā uz mūzikas rēķina, tēlojot pašpārliecinātu *uzpūtīgu* diriģentu, kura parādīšanās jau pati par sevi ir nesalīdzināmi vērtīgāka par skaņdarbu, māksliniekiem, publiku utt. Iestudējumā nepieciešams cilvēks, kurš seko līdzī partitūrai, jo aktieriem ir pilnīgi neiespējami atcerēties visas tajā sastopamās pauzes, kāpumus un kritumus. Parasti diriģents ir pirmām kārtām starpnieks starp orķestri un solistiem, taču šoreiz viņš drīzāk uztverams kā starpnieks starp autoru, solistiem un klausītājiem un vienlaikus arī tehniskais asistents. Starp citu, diriģenta prototips Bartulim bijis poļu komponists un diriģents Kšištofs Pendereckis.

188

Vēl pirms pievēršanās operžanram, 1986. gadā – tolaik skaņradis nesen bija beidzis studijas un radījis atmiņā paliekošu mūziku Torntona Vaildera (*Wildera*) drāmai *Mūsu pilsētiņa* (iestudējums Kauņas drāmas teātrī 1982, režisors Čītis Padeģims/*Padegimas*) – viņš uzsvēra:

[..] *lugā svarīgi, lai mūzika būtu nedaudz atrauta no teksta, nedaudz paceltos tam pāri, šādā gadījumā tā it kā piešķir citu kvalitāti arī pašam tekstam. Kad šāda mūzika seko nevis tekstam, ir augstāk par to vai pat rakstura ziņā pretēja, tad arī teksts var ieskanēties tik negaidīti, ka grūti pat iedomāties* [Gaidamavičūtē 2005 : 226].

Un patiesi, *Mācībstundā* autors šādu negaidītību ir sasniedzis. Bartulis vispār ir netipisku risinājumu piekritējs. Viņš augstu vērtē mirkļa impulsu, neatkārtojamu fantāziju.

Uz jautājumu, kā dzima ideja sacerēt operu *virves tehnikā*, komponists atbild, ka atklājis to pats, lasot dažādus tekstus. Bartulis mīlēja savdabīgu spēli – lasīt tekstu, to dažādi intonējot un pārstatot akcentus; tādējādi radās jauna jēga. Aktieriem šajā ziņā nav dota brīvība, teksts viņiem jāatskaņo ritmiski un atbilstošā intonācijā. Raksturi ir hipertrofēti, katra personāža spilgti iezīmētais pasaules uzskats atklāj tā neprāta pakāpi. Teksti netiek intonēti neitrāli, bet ar tīšu pārspīlējumu, speciāli artikulējot. Katram personāžam ir sava attīstības līkne – no parastas līdz maksimālai histērijai. Šo mērķtiecīgo ākstīšanos var dēvēt par teatrālu, taču arī teātrim šāds runas veids nav raksturīgs, tātad tā patiesi nav dramatiskā teātra izrāde. *Mācībstunda* it kā ir un it kā nav opera: ir uvertūra, ārijas, bet dziedātāji it kā dzied un it kā ne. Paradoksu gars kļūst par vēl vienu provokāciju.

Futūristu teātrim bija raksturīga tieksme uz darbības negaidītību, pēkšņumu, lai skatītājs ne mirkli nejustu mieru, savukārt Jonesku vispār izjauc visus ierastos, stabilos stereotipus. Bartuļa mūzikas rotaļība šo situāciju ārēji mīkstina, pārnesot to tīri estētiskā sfērā.

Atšķirībā no parastās intonēšanas pēc notīm (tās gaitā nav pakāpenības pārejās no viena skaņaugstuma pie cita, un vārdi it kā *sašķeļas*) *virves tehnikas* būtība ir šāda: dziedājums plūst brīvi un iezīmēti tikai vispārējie intonatīvie ietvari, kuros atskaņotājam jādarbojas. Ņemot vērā savas balsis īpatnības, viņš pats var izvēlēties intensitāti, reģistrus, veidot balsis dramaturģiju, atstāt rezerves kulminācijām. Tādējādi runa netiek saraustīta, nezaudē savas kontūras, bet iegūst jaunas krāsas. Gan vārds, gan teikums iemanto jaunu plūdumu, un monologs nav garlaicīgs. Izteiksmību pilnībā nosaka intonācija un ritms.

Vokālo partiju brīvību kompensē orķestra partijas, kas visnotaļ konsekventi organizētas uz sērijveida kanona pamata. Pats komponists uzskata, ka, sacerot izvērstu skaņdarbu, nav iespējams izvairīties no sērijtehnikas – tā var būt arī brīva, ar dodekafoniju nesaistīta.

Bartuļa mūzikai tik raksturīgais metafiziskais parametrs *Mācībstundā* parādās it kā greizajā spogulī. Skaņdarba problemātikas centrā ir jautājumi par autoritāti, skolotāju, noziegumu, cinismu, naivitāti, netiešiem līdzzinātājiem utt.

Savā ziņā *Mācībstundu* var uztvert arī kā tradicionālu operu. Tās galvenie atskaņotāji ir solisti un orķestris, norit dramatiska darbība. Orķestra funkcija šeit ir diezgan tradicionāla (tiesa, tā kā *dzīvajā* atskaņojumā piedalās tikai daži mūziķi un pārējās partitūras balsis ir ierakstītas, Lins Paulauskis atzīmē, ka Bartulis diriģē *neeksistējošu orķestri*) [Paulauskis 1999], arī varoņi atveidoti tradicionāli (viens aktieris – viens personāžs, kas nemaina savu būtību visā izrādes gaitā), attieksme pret tekstu ir godbijīga. Tādējādi *Mācībstundā* zināmā mērā turpinās Bartuļa skolotāja Eduarda Balša (*Balsis*) spilgtās un izteiksmīgās mūzikas tradīcijas.

Vēl viena tēma, kas pelna ievērību *Mācībstundas* sakarā, ir groteska. Mūzikā tā parasti neizpaužas tik skaidri kā, piemēram, glezniecībā vai literatūrā, tomēr Bartuļa operā ir visai izteikta. Pats komponists uzskata:

[..] *mūzikā groteska var atklāties daudz spilgtāk nekā citās mākslās, tikai tā joprojām reti „parādās” [..] Jāņem vērā, ka mūzikā tā iespējama un izpaužas daudz plašākā nozīmē, ne tik tieši un „taustāmi”, uzreiz atpazīstami. Līdz ar to var veidoties dziļākas asociācijas, kas arī mūzikai piešķir dziļāku jēgu plašā kultūras kontekstā* [Fragments no Rūtas Gaidamavičūtes un Vidmanta Bartuļa sarunas 2006. gada janvārī].

Interesanti, ka orķestra partija nav aleatoriska. Partitūras norādes ir precīzas, un tās visas tiek izpildītas. Orķestra materiāls ir samērā konvencionāls, noteikti pieturas punkti un akcenti palīdz solistiem vai noder kā orientieri. No šīs opermūzikā iesakņojušās tradīcijas acīmredzot

nekur nevar izbēgt, un nav arī vajadzības. Orķestra partijas iekšējā attīstība ir absolūti patstāvīga. Tā nepārmāc solistus, ir dzestra un *akmenscieta*, jo pretējā gadījumā izveidotos acīmredzams vienas situācijas pārsvars, bet šoreiz proporcija ir saglabāta. Šis ir ļoti nopietns orķestris; tas spēlējot vēsta ļoti nopietnu stāstu, traģēdiju ar visām ļaunajām priekšnojautām un nelaimīgo izskaņu. Solopartijās pasvītrotā manierīga pieklājība, kas apgrūtina iespēju paredzēt drūmo atrisinājumu.

Vēl viens operas slānis, ko komponists pats raksturojis kā ceturto personāžu, ir džeza grupa (sitaminstrumentu komplekts). Tai uzticēts komentēt, ilustrēt galveno varoņu runas un situācijas. Kā partitūras sākumā raksta pats Bartulis, šim personāžam ir *jāizceļ valdošā gaisotne un jāveic arī daļēji pretēja funkcija – jārada nekārtība, neloģiskas saskaņas, negaidīti akcenti* [Bartulis 1993 : 2]. Džeza grupa, kas atskaņojuma laikā atrodas uz skatuves, ir visai autonoma – to neietekmē orķestra tempi, ritmi un lielākoties arī dinamika (vienīgais izņēmums ir *Tempo di valse*).

No vienas puses, aleatorika atgriež mūs laikos, kad nošu fiksācija vēl neeksistēja, taču, no otras, mūsu gadsimts ar audio- un videoierakstu iespējām rada vēlreizēju fiksāciju, kas ļauj aleatoriskos darbus iepazīt arī citu tradīciju un skolu interpretiem. Vidmanta Bartuļa *Mācībstundu* videoierakstā iemūžinājuši lieliski Kauņas dramatiskā teātra aktieri – Valentīns Masalskis (*Masalskis*, Skolotājs), Audrone Paškonīte (*Paškonytė*, Skolniece), Roberts Vaidots (*Vaidotas*, Kalpone), kā arī instrumentālmūziķi Kazimirs Stonkus (*Stonkus*), Sauļus Astrausks (*Astrauskas*) un pats Bartulis.

Lai izprastu, kāpēc komponists sacerējis tieši šādu skaņdarbu, jāatsauc atmiņā politiskās un kultūras situācijas nenoteiktība, nepilnvērtība, straujā mainība, kas valdīja tikko neatkarību atguvušajā Lietuvā. Šķita, ka šis laiks nav piemērots garīgajai dzīvei. Operā *Mācībstunda* jūtama zināma dvēseles apjukuma noskaņa un jauna, stabila pamata meklējumi. Tādējādi arī kļūst skaidrs, kāpēc par impulsu kļuvusi tieši Jonesko dramaturģija.

Opera ārēji nav saistīta ar vēsturiskiem notikumiem, tomēr, ja ņemam vērā mūsu valstij dažādās savienībās un ūnijās pasniegtās *mācībstundas*, dažādu reliģiju un kultūru ienākšanu Lietuvā, tad iespējamās daudzveidīgas alūzijas. Patī kultūras situācija neatkarības periodā nav bijusi viennozīmīga. Liela daļa no *mācībstundās* apgūtās vielas izrādījusies absolūti nevajadzīga.

* * *

Vidmanta Bartuļa jaunāko operu *Pas de deux* (pirmizrāde notika 2007. gada 3. decembrī Sv. Katrīnas baznīcā Viļņā) muzikālā sabiedrība gaidīja ar lielu interesi, jo bija apsolīts Lietuvā līdz šim nebijis *opera seria* un t. s. kulinārās operas apvienojums. Komponista iecere bija radīt franču tipa operu. *Kamēr ideja brieda, man kļuva skaidrs, ka tiem jābūt franču karaļu laikiem, bet, tā kā mums visi franču karaļi šķiet līdzīgi, es, īpaši neiedziļinoties, nolēmu*

atānot Franču revolūciju un tās gluži likumsakarīgās sekas, teicis komponists [Gaidamavičiūtē 2007]. Darbība norit 1793. gada janvārī Parīzē, Tempļa pils virtuvē. Libretu radījis pats komponists pēc Aleksandra Dimā romānu motīviem.

Varētu šķist, ka šādai tēmai traģisks pavērsiens ir neizbēgams, tomēr jau nosaukums, kurā akcentēta dejas sfēra, it kā saka priekšā, ka smagās emocionālās artilērijas te nebūs. Taču ceļš uz skumjo patiesību var vest arī caur paradoksa vārtiem. Ja situācijas un teksta jēga pasniegta diametrāli pretējā emocionālā nokrāsā, ja vēsturisko kostīmu izcelto *diženumu* tūdaļ pazemina Pavāra triki, tad katram klausītājam pašam jāatšifrē piedāvātie zemteksti. Vārdu jēgu operā nepārprotami nosaka intonācija, savukārt citi komponenti rada kontekstu.

Karnevāla, darbības funkcija ir pavērst sacerētās jeb iedvestās patiesības un nozīmes citā rakursā, parādīt, ka tās iespējams uztvert pilnīgi pretēji. Viens no iestudētāju pamatmērķiem ir izjaukt iepriekš pastāvošās gaidas, viņi aicina klausītājus atvērties un visu uztvert viegli, kā piedzīvojumu.

Vairoties no teātra valodas stereotipiem, neuzspiežot personisku skatījumu, komponists, iespējams, mazina distanci, kas šķir no ikdienas dzīves, bet pat tad, kad pēc izrādes ēdam viņa vārīto zupu, vienalga nejutām, ka atrodamies viņa *virtuvē*. Zupa – tā ir tikai viens komponents, kas papildina šajā vakarā izklaidētās nozīmes un bezjēdzības, ļaujot katram just personisku iesaist nepārtraukti mainīgajā darbībā.

Neraugoties uz to, ka viss ir taustāms, notiek tepat un šķiet, ka to var sasniegt ar roku, tomēr jūtama laika distance. Vēsturiskās personības – karalis Ludviķis un Marija Antuanete – liek aizdomāties, kāpēc izraudzīti tieši viņi, ko ar šo izvēli komponists gribējis pateikt mūsdienu cilvēkiem. Starp varoņiem iezīmējas cita veida distance. Lai gan karaļpāris runā par ēdienu, bet operas autors ir Pavārs (ēdienu viņš gatavo gluži blakus klausītāju sēdvietām), šīs darbības tomēr nav tieši saistītas, tās šķir gan personāžu sociālais rangs, gan darbības *vieta* (karaļpāris izvietojies skatuves centrā, Pavārs – partera priekšā), bet jo īpaši izteiksmes veids. Karalis un karaliene dzied rečitātīvus, bet Pavārs klusiņām veic savu darbu: viņš tikai žestikulē un brīžam rada skaņas ar katla vāku vai kādu citu no virtuves darbarīkiem, it kā komentējot uz skatuves notiekošo un iedibinot kontaktu ar klausītāju. Tādējādi top savveida tilts no pagātnes uz mūsdienām, izcelta skaņdarba nosacītība, bet reizē akcentēta arī taustāmības, realitātes izjūta. To pasvīturo kāda jautra detaļa – Pavāra *kronis*, kas konstruēts no karotēm.

Distancētību atspoguļo arī dzīvā skanējuma apvienojums ar fonogrammu. Komponists to dēvē par mizanscēnisku attālināšanos, pauzēm bez teksta, kuru laikā mūziķi var atpūsties. Attiecības starp paša Bartuļa un viņa izraudzīto citu autoru mūziku šeit kļūst par režijas līdzekli; tāpat kā vēsturiskais sižets, arī stila citāti smelti no kopējās kultūras mantojuma krātuves un izmantoti, lai radītu nepārtraukti mainīgu darbību. Mūzika, lai gan balstīta augstā stila un ikdienišķu elementu saplūsmē, tomēr nav uzlūkojama pavisam *piezemēti*.

Starp distances šķirtajām parādībām veidojas daudzas arkas. Pirmām kārtām te jāatzīmē komponista stils un Jona Arčikauska (*Arčikauskas*) video, kas saista Sv. Katrīnas baznīcas vēsturisko gaisotni ar mūsdienu tehnoloģijām. Klausītājiem nākas dalīt uzmanību, lai saskatītu dažādus vienojošos pavedienus, aptvertu to radītās asociācijas un izveidotu vispārējo priekšstatu. Tas viss būtiski bagātina nepavisam ne intensīvo skatuves darbību.

Pavārs attiecībā pret karaļpāri ir zemāka ranga persona, tāpēc viņam *nav balss* (vokālās partijas). Ko var pateikt Pavārs, kad runā karaliskās ģimenes pārstāvji, pat ja tikai par ēdienu? Viņam atļauts vien strādāt, bet reaģēt viņš var labākajā gadījumā ar mīmiku. Atrodoties zemāk par skatuvi, zālē, Pavārs tuvinās skatītājiem, turklāt sola viņiem dzīres, tāpēc šī personāža klusais darbs spēj konkurēt ar rosību uz skatuves, un atšķirībā no galvenajiem varoņiem Pavārs zina, ko dara. Robeža starp zāli un skatuvi gandrīz izzūd. Pavārs griež saknes sinkopētā ritmā, kas savā ziņā ir visas kompozīcijas kodols.

Citu mākslu centrā mūsdienās ir koncepcija, ideja, daudzveidīgu sociālo asociāciju un psiholoģisko nianšu projicēšana. Tajā pat laikā televīzija mūs jau pieradinājusi pie raibuma, un tīras vienvēda formas daudziem šķiet nepamatoti viennozīmīgas, grūti izturamas. Bartulis, runājot Bētranda Rasela vārdiem, rosina mūsos vēlmi *šaubīties par to, kas pazīstams, un radīt to, kas vēl nav zināms* [Bartkuvienē 2008 : 101].

Jau opera *Mācībstunda* parādīja, ka ieinteresēt un pārliecināt spēj tikai radikāla izvēle, jo tikpat radikāla bija arī sižetiskā līnija. Interesanti, ka šoreiz pašu scenārija *asi* gluži kā *mākonis* ietin Bartuļa mūzika. Šāds kontrasts: kustību polifonija, no vienas puses, un video (viegli ironiskā Pavāra poza), no otras, ir visai negaidīts līdzāsnotatījums. Komponists līdz ar to rosina apšaubīt daudzu mākslas parādību viennozīmīgu uztveri. Viņa pieeja sasauca ar Umberto Eko *Atvērtajā mākslasdarbā* deklarēto nostādni:

[..] *pieņemt un censties kontrolēt neviennozīmību, kurā mēs dzīvojam un definējam savu pasauli, nenozīmē pakļaut to svešai lietu kārtībai, ar kuru tā saistīta vien kā dialektisks pretstats. Tas nozīmē radīt tādas attiecību modeļus, kuros neviennozīmība būtu pamatota un tiktu uztverta kā pozitīva vērtība* [Eco 2004 : 33].

Šāda neviennozīmība atspoguļo arī aizvien skaidrāk jūtamo formu maiņu visās dzīves un mākslas sfērās. Patlaban liela daļa mūsu kultūras – gan tās primārās formas, gan uztvere – eksistē *neobligātuma* statusā. Mākslai it kā būtu jāienāk mūsu uzmanības orbītā, tomēr tā paliek malā. Nav mums laika ne citam priekš cita, ne priekš sevis, māksliniekiem arvien grūtāk kļūst piesaistīt uzmanību ar savu jaunradi. Preses ievēribu gūst vien tie, kurus viegli pārvērst par *leģendu*.

Tā kā nevienu situāciju nav iespējams izsmelt līdz galam un iztēloties visā pilnībā, tad mūsdienu mākslinieki bieži izvēlas fragmentāru, mozaikveidīgu materiāla pasniegšanas manieri gan attiecībā uz tā

sastāvdaļām, gan to secību. Līdz ar to zināmā mērā tiek palielināts iespējamo lasījumu klāsts.

Tomēr *personiska reakcija, kas nekad nesakrītis ar iepriekšējo, ir vispārējs nosacījums jebkuram estētiskam [māksladarba] izmantojumam, neatkarīgi no tieksmes uz „atklātumu”* [Eco 2004 : 32]. Žēl, taču šādai personiskai, turklāt arvien mainīgai reakcijai vairums mākslas patērētāju līdz šim nav gatavi. Acīmredzot viens no Bartuļa uzdevumiem ir sagatavot tai.

21. gadsimts vedināt vedina atbrīvoties no jebkurām zināšanām *a priori*, no gaidām un *lielās mākslas*. Tas rosina piešķirt mūsu dzīvei mazliet vairāk zudušās pirmatnības, māca reaģēt uz parādībām atklāti un autentiski. Uz to tiecas arī Vidmants Bartulis. Viņš ne vien konstruējis savas jaunās operas skaņu un skatu ēku, bet, šķiet, arī jautā klausītājam: *Ko jūs par to domājat?* Viņš nenorāda, ko mums vajadzētu domāt, nevaicā, vai viņam izdevies piepildīt mūsu sākotnējās gaidas, bet vienkārši piedāvā atslābināties un gremdēties iespaidos, lai izjustu, kā autora meistarība saplūst ar mūsu katra personisko pieredzi.

Manuprāt, Vidmantu Bartuli var ierindot starp tiem māksliniekiem, kuri mērķtiecīgi sasniedz performativitāti, jo performanse sniedz *iespēju darboties, just gandarījumu, izārdot nostabilizējušās formas. Tā samierina mākslas tradīcijas un anarhismu, tāpēc pamatots ir nosaukums „poētiskais terorisms”* [Pociuss 2007 : 108]. Performatīvs skaņdarbs, kā atzīmē Audrone Žukauskaite, *rada jaunu identifikāciju, jaunu subjektivitātes formu. Te, protams, domāta nevis individuāla, bet kolektīva subjektivitāte* [Žukauskaitē 2008].

Bartulis organiski jūt performativitātes būtību un spēku, tādējādi rosinot vismaz mūziķu saimi uz jaunu izjūtu, netradicionālu darbību.

Kaut arī iestudētājiem bija izdevies sapulcēt radoši spēcīgu komandu, tomēr laika visu akcentu izvietojšanai nav pieticis. Dziedošo aktieru duets – Audrone Paškonīte un Ēvalds Jarass – pagaidām nav tā *sadziedāties* kā *Mācībstundas* trio, un tas apstiprina patiesību, ka tikai retos gadījumos pirmizrādes versijā iespējams sasniegt optimālu rezultātu. Vairāk nekā tikai mūziķa pienākumus centās izpildīt divpadsmit (!) orķestrantus (tā vai savādāk – šīs bija karaļpāra pēdējās vakariņas) diriģējošais Donats Katkus. Jona Arčikauska domubiedrs arī šoreiz bija gan scenogrāfs, gan mākslinieks un režisors. Varbūt jāpiebilst, ka arī horeogrāfs, jo plastikas grupa atveidoja iznīcinātās franču aristokrātijas manierisma piesātināto karaļa un karalienes *deju*. Katkus acīmredzot uztvēra savu misiju savādāk, nekā bija gaidījuši iestudējuma dalībnieki. Starp citu, viņa uzņemta videofilma ir neparasti spilgta.

Jādomā, ka izrādes veidotāji ar šo *Fluxus* paraugu tiekušies izlīdzināt robežu starp mākslu un dzīvi.

Vienkārši un klusi mākslas pasaulē ienākušais Bartulis drīz kļuva par populāru autoru. Viņa kompozīcijas iztur laika pārbaudi – to apliecina atkārtoti iestudējumi. Bartulis ir plaša spektra skaņradis,

kurš raksta visdažādāko mūziku – no instrumentāliem un vokāliem kamersacerējumiem līdz simfoniskiem opusiem, no skatuves darbiem līdz elektroniskajai un multimediju mūzikai, pa vidu izmēģinot savus spēkus dažādos lietišķās mūzikas (teātris, kino, muzikālie pavadījumi pasakām utt.) žanros. Līdzās Broņum Kutavičam viņš ir visinteresantākais instrumentālā teātra un citu netradicionālu žanru pārstāvis, muzikālu stāstu un poētisku miniatūru meistars. Bet tagad jau arī – jauno operas ceļu izlūkotājs.

Skolniece *Mācībstundā* ir Skolotāja vērojumu un izsmiekla objekts, un šai ziņā viņa tuva Frīdriha Nīčes piedāvātajai Sievietes vīzijai – viņa uztverē tā nav apveltīta ar spilgtu personību, bet gan koncentrējas uz rotājumu spožumu un fiziskā ķermeņa skaistuma demonstrējumu. Pastāvīgais ārienes izcēlums, piedāvājot to visu apskatam, *Mācībstundā* izpaužas nepārprotami: gan kostīmi, gan pozas un pat teksta/skaņas atveids šķiet gluži vai kā uz grezna šķīvja pasniegti.

Ja pieņemam, ka *mūzika ir gara un esības metafora vēsturē* [Leppert 2007 : 330], tad Bartuļa daiļradē varam *izlasīt* viņa daudzciekušās paaudzes pieredzi, mēģinājumu paslēpties poētisku vīziju pasaulē, pēc tam aizsargāties, izmantojot ironiju, tomēr gan vienā, gan otrā gadījumā vērojama tieksme nenodot savu garu. *Nostalģija pēc zaudētās pagātnes sevišķi pastiprināja pasivitātes jūtas un atskatus pagātnē*, pamatoti raksta Naomi Kaminga [Cumming 2007 : 368].

Pēctecība pagātnes tradīcijām Bartuļa mūzikā uztverama kā organiskas daiļrades apzināta izpausme, kas sakņota muzikalitātes izjūtā. Ja jau reiz esam sākuši runāt nevis par radošo ģēniju, bet par kompozīcijas tehnikām, tad pēctecības jēdziens aktuāls arī attiecībā uz dažiem daiļrades likumiem. Franča Šūberta mūzika – ar šo komponistu Bartulis saista savu mākslu pirmām kārtām un visbiežāk piemin viņu savos darbos – izceļas tieši ar jūtu autentiskumu. Romantisma un neoromantisma savstarpējai arkai nav nepieciešami papildargumenti. Pēctecība jau pati par sevi paredz godbijīgu attieksmi pret pārmantoto vērtību, tās glabāšanu un atzišanu.

Lai novērtētu intertekstualitāti, svarīgi noskaidrot arī attieksmi pret *atmiņā glabāto* daiļradi. Tā var būt gan nostalgiska, gan viegļas ironijas caurausta... Katrā ziņā intertekstualitātes izmantojums nenoliedz Bartuļa individualitāti. Tas palīdz iezīmēt robežas, vieglāk atrast kopīgu valodu, nodibināt saikni ar klausītāju, līdzīgi tam, kā sarunā iesaistīti cilvēki cenšas *noskaidrot*, ka abiem, patīk, piemēram, viens un tas pats dzejnieks.

No tā vai cita avota aizgūta mūzika, atklājot savu jēgu, daļēji līdzinās aforismam, kuram ikviens konteksts piešķir savu nozīmes niansi. Oponējot mehāniskumam, Bartulis varētu izteikties ar Rolāna Barta vārdiem: *Sacerēšanas process vienmēr ir kompromiss starp brīvību un atmiņu* [Valency 1998 : 184].

BARTULIS' EXPRESSION IN THE OPERA

Rūta Gaidamavičiūtė

Summary

Edited by Īrisa Vīka

Among the most prominent opera composers in Lithuania Vidmantas Bartulis stands out as an author of non-typical solutions who values an unrepeating fantasy of the moment. Alongside with his operas mention must be made of the *The Lamb of God (Dievo Avinėlis, 1981–1982)* by Feliksas Bajoras which consolidated the idea of polylogue and related, in a manner different from that of *Thrush – the Green Bird (Strazdas žalias paukštis, 1981)* by Bronius Kutavičius, the contemporary language, ethno signs and deep authenticity as well as the archetypal expression of Lithuanian thought. Opera *The Bear (Lokys, 2000)* by Kutavičius in a postmodernistic view presents us with a myth of barbaric ancestors and synthesizes the major part of Kutavičius' early works through the language of music. In terms of its drastic plot the opera is closer to Bartulis' *A Lesson (The Pamoka, 1993)*.

Bartulis tried to break through in a different way, having resolutely revised both the language itself and the manner of presenting opera. That unnaturalness has a depressing effect on both performers and listeners. And being very sensitive towards falseness, Bartulis could not miss it. He makes himself important like a self-confident *pompous* conductor whose very participation in the production is much more valuable than the work itself, artists or listeners etc. It is interesting that his prototype was the Polish composer and conductor Krzysztof Penderecki.

Another thing worth mentioning while speaking about *A Lesson* is aleatory technique. It was partly limited by the composer's participation in the process of the performance. He limited the accidental moment in the vocal parts. But had the actors prepared the parts themselves, the accidental moment would undoubtedly have increased. The orchestral part is not aleatoric. The role of the orchestra is rather similar to that in a traditional opera. We can partly apply to Bartulis' creative method the insight of Arnold Schönberg. The repetitive form of *A Lesson* which seems to return to its initial point should cause a feeling of cathartic harmony, based on the nature of the material, but the psychological tension, suffered not long ago upon discovering how the repetitively beginning scene, which seems to be idyllic, will end – a new round of events – leaves the listeners with a twofold feeling. A feeling of tension which seems to ease but the shadow of the former tension is more tangibly lingering about the consciousness of the listener.

We may state that Vidmantas Bartulis searches for the new possible ways for chamber opera. After composing *A Lesson* in 1993 the composer

planned to create a cycle of chamber operas. There were composed: *Mozart's Birthday (Mozarto gimtadienis)* for the anniversary of Wolfgang Amadeus Mozart in 2006, *Morning Star (Aušrinė)*, libretto by Liudvikas Jakimavičius and Bartulis in 2006 and *Pas de deux* (libretto by Bartulis after the texts by Aleksandre Dumas) in 2007. The *Morning Star* is after the material of saga and continues the tradition of poetic opera. The opera has not been staged yet. It is significant to compare it to Bronius Kutavičius opera *Old Man Bones on the Iron Mountain (Kaulo senis ant geležinio kalno)*, 1976).

Mozart's Birthday became almost opera-pastiche under the request of festival organizers. Nevertheless, Bartulis managed to create Mozartian quip and to keep a subject's intrigue, which is typical for such works. Herewith the listeners were allowed to admire the immortal Mozart's music without considerable pretensions to authority. The composer collected the public-beloved arias from different operas (*The Marriage of Figaro*, *The Abduction from the Seraglio*, *The Magic Flute*) and the extract from Requiem. Then Bartulis wrote his own libretto, arranged the extracts under his own order and merged together with his original music. This music was organic to Mozart's creation. Mostly composer used the recitative links where the turns of subject were introduced. Between other compositions with such an in-text technique this opera is considered to be the boundary, impossible to cross.

The latest Bartulis' opera *Pas de deux* is an unprecedented combination of opera seria and culinary opera in Lithuania. The composer intended to compose a French opera. Bartulis chose the period of French revolution. The act happens in Paris, kitchen of Tampl's palace, in January, 1793.

As Bartulis organically perceives the essence and power of performance, he stimulates the new experience and refined taste of improvisations, which are full of cultural associations. It may be assumed that the show authors try to eliminate the border between the art and life after the example of Fluxus. The carnival and action have the function to invert the made-up or implemented truth and meanings and to demonstrate the possibility of perceiving them in a controversial way. The composer questions the unambiguous attitude towards various art appearances. Consequently, his contribution toward the formation of a new chamber opera model is vivid.

Literatūra

Bartkuvienė, Linara. Virginijos Woolf romanai „Džeikobo kambarys“ ir Bertrand'o Russello filosofija. *Metai* 1 (2008), p. 100–108

Bartulis, Vidmantas. Sunku būti lakoniškam / Su kompozitorium Vidmantu Bartuliu kalbasi muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė. *Kultūros barai* 2 (2004), p. 56–60

- Bartulis, Vidmantas. Vidinė garsų laisvė / V. Bartulio ir R. Gaidamavičiūtės pokalbis. *Kultūros barai* 11 (1986), p. 19–22
- Chomiński, Józef; Wilkowska-Chomińska, Krystyna. *Opera i dramat*. Kraków: PWM, 1976
- Cumming, Naomi. Tapatinimosi siaubai: Reicho skirtingi traukiniai. *Muzika kaip kultūros tekstas* / Sud. Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 365–387
- Donington, Robert. *Opera and its Symbols. The Unity of Words, Music and Staging*. New Haven: Yale University Press, 1990
- Eco, Umberto. *Atoiras kūrinys: forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje* / Iš italų kalbos vertė Inga Tuliševskaitė. Vilnius: Tyto alba, 2004
- Fischer, Erik. *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: Steiner, 1982
- Gaidamavičiūtė, Rūta. Bartulis kviečia šokio. *Literatūra ir menas*. 2007, lapkričio 23
- Gaidamavičiūtė, Rūta. *Kūrybinių stilių pėdsakais. Pokalbiai su muzikais*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005
- Heidegeris, Martin. *Rinktiniai raštai* / Iš vokiečių kalbos vertė Arvydas Šliogeris. Vilnius: Mintis, 1992
- Kutavičius, Bronius. Tikiu įkvėpimu / Su kompozitoriumi Broniumi Kutavičiumi kalbasi muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė. *Pergalė* 12 (1987), p. 142–151
- Leppert, Richard. Tylos troškimas. Muzikos ikoniškumas. *Muzika kaip kultūros tekstas* / Sudarytoja Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 298–331
- Leščinska, Beata. Konvencijų žaismas Krzysztofo Pendereckio operoje buffa „Karalius Ūbas“ ir Vidmanto Bartulio operoje „Pamoka“. *Kultūros barai* 2 (1998), p. 48–54
- Lindenberger, Herbert S. *Opera. The Extravagant Art*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984
- Martinaitis, Algirdas. Esu įpratęs idėjas nusiskinti iš oro / R. Gaidamavičiūtės ir A. Martinaičio pokalbis. *Kultūros barai* 5 (1996), p. 25–28
- Paulauskis, Linas. Keli žodžiai apie kompozitoriaus Vidmanto Bartulio kūrybą. *Šiaurės Atėnai*. 1999, vasario 13
- Pocius, Kasparas. Požiūriai. *Metai* 11 (2007), p. 104–112
- Širvinskas, Juozas. Vytauto Marijošiaus premija – Vidmantui Bartuliui / Užrašė Eglė Ulienė. *Muzikos barai* 2 (1996), p. 18

Tarasti, Eero. On the modalities of opera. *Semiotica: Special Issue on the Semiotics of Music* 66/1–3 (1987), pp. 155–168

Valency, Gisele. Tekstinė kritika. *Literatūros analizės kritinių metodų pagrindai. Literatūros kritika / Sud. Daniel Bergez. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 183–201*

Wallerstein, Immanuel. *The End of the World as We Know It: Social Science for the Twenty-First Century*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1999

Žukauskaitė, Audronė. Performatyvus menas: Urbonų atvejis. *Šiaurės Atėnai*. 2008, sausio 5, p. 11

Тараканов, Михаил (редактор-составитель). *Советский музыкальный театр. Проблемы жанров*. Москва: Советский композитор, 1982

Citi avoti

Bartulis, Vidmantas. *Pamoka (Mācībstunda; partitūra)*, 1993

Fragments no Rūtas Gaidamavičūtes un Vidmanta Bartuļa sarunas 2006. gada janvārī [Iš Rūtos Gaidamavičiūtės ir Vidmanto Bartulio pokalbio 2006 sausio mēnesī]