

Vaidmens kūrimas operos teatre

Paulius Prasauskas

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Lietuva

E-mail: paulius.prasauskas@lmta.lt

<https://orcid.org/0009-0007-5622-0642>

<https://ror.org/02qr8jq33>

Santrauka. Vaidmens kūrimas operoje – ne tik individualių atlikėjo gebėjimų ar meninių pasirinkimų rezultatas, jį formuoja platesnė sąlygų visuma, apimanti estetinį, institucinį ir procesinį lygmenis. Straipsnyje siūloma nauja perspektyva – operos atlikėjo sceninę tapatybę suvokti kaip kryptingą virsmą, išgyvenamą per skirtingus sąveikų lygmenis: estetiškes sąveikas su atlikimo medžiagiškumu, socialines struktūras teatro institucijoje ir solisto santykį su darbo erdvėmis. Tyrimas atliekamas remiantis pogreimine semiotine prieiga, analitinės atspirties tašku laikant teatrologės Erikos Fischer-Lichte atlikimo medžiagiškumo ir Pierre’o Bourdieu simbolinio kapitalo sampratą. Pirmoje straipsnio dalyje analizuojamos kūno ir balso raiškos formos operos spektakliuose. Parodoma, kad operoje atlikėjo kūniškumas dažniausiai formuojamas pagal estetiškes logikas, kurios užtikrina stabilią ir lengvai atkartojamą spektaklio formą, o balso raiška išlieka labiau priklausoma nuo individualios atlikėjo profesinės praktikos. Antroje dalyje aptariama, kaip dainininko profesinis statusas lemia jo galimybes derėtis dėl kūrybinių sprendimų ir darbo sąlygų. Trečioje dalyje vaidmens kūrimo procesas analizuojamas kaip nuoseklus atlikėjo judėjimas per skirtingas teatro erdves. Kuo labiau solistas įsitraukia į bendrą operos pastatymo procesą, tuo labiau jo veikimą struktūruoja išoriniai reikalavimai ir tuo mažiau lieka individualaus pasirinkimo galimybių. Tyrimas atskleidžia, kad vaidmens kūrimą Lietuvos nacionaliniame operos ir baletų teatre formuoja skirtingos įtakos formos: operos žanro konvencijos, teatro lauko galios santykiai ir pastatymo proceso organizacija.

Raktažodžiai: vaidmens kūrimas, operos teatras, erdvių semiotika, atlikimo semiotika, pogreiminė semiotika, Bourdieu, Fischer-Lichte.

Received: 8/8/2025. Accepted: 28/8/2025.

Copyright © 2025 Paulius Prasauskas. Published by Vilnius University Press. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Role Creation in Opera

Summary. This article examines the conditions of role creation at the Lithuanian National Opera and Ballet Theatre. It argues that role creation in opera is not only the result of an individual performer's abilities or artistic choices. It is shaped by a broader set of conditions that includes aesthetic, institutional, and procedural levels. The study is based on the author's experience of preparing roles at LNOBT between 2022 and 2025. The first part of the article analyses the forms of bodily and vocal expression in opera performances. It shows that at LNOBT the performer's body is usually shaped according to aesthetic principles that ensure a stable and easily repeatable stage form, while vocal expression remains more dependent on the individual performer's professional practice. The second part discusses how the performer's professional status determines their ability to negotiate artistic decisions and working conditions. The third part analyses role creation as the performer's gradual movement through different theatre spaces. It shows that the more the soloist becomes involved in the collective production process, the more their work is shaped by external demands and the less room remains for individual choice. The study reveals that role creation at LNOBT is shaped by different forms of pressure: the conventions of the opera genre, the power relations of the theatrical field, and the organization of the production process.

Keywords: role creation, opera theatre, semiotics of space, performance semiotics, post-Greimassian semiotics, Bourdieu, Fischer-Lichte.

Pastaraisiais dešimtmečiais operos teatras pasaulyje patiria ryškias transformacijas. Vis dažniau operas stato kino ar dramos režisieriai, atsinešdami naujus standartus atlikėjams. Socialinės medijos ir tiesioginės operų transliacijos ne tik keičia teatrų komunikacijos strategijas, bet ir išplečia atlikėjui keliamus lūkesčius (Montvidaitė 2018; White 2018). Tačiau operos žanras kritikų vis dar laikomas itin konservatyviu (Jauniškis 2019; Klusas 2023), o solistus ruošiančiose aukštosiose mokyklose vaidybos paskaitų kokybė dažnai kelia abejonių (Barry 2012; Hermanis 2018; Verseckaitė 2022; Weaver 2019). Šių tendencijų akivaizdoje operos atlikėjas priverstas iš naujo apibrėžti, kas jis yra – dainininkas ar aktorius – ir kaip šie poliai veikia vienas kitą kuriant vaidmenį.

Šios įtampos skatina permąstyti atlikėjo praktiką, daugėja ir šio pobūdžio tyrimų. Juose analizuojamas atlikėjo viešasis įvaizdis (Valuntonytė 2024), nagrinėjama, kaip atlikime atsiskleidžia jo

subjektyvių intencijų ir socialinių normų raiškos konfigūracija (Cumming 2000; Navickaitė-Martinelli 2013, 2014). Tokios prielagos, nors produktyvios ir tinkančios analizuoti atlikimo rezultata, nuošalyje palieka meninę praktiką dar iki scenos. Tiriant vaidmens kūrimo procesą operoje, atsiranda poreikis nagrinėti ne tik tai, ką atlikėjas sukuria, bet ir kokios sąlygos leidžia tai sukurti.

Šio straipsnio tikslas – ištirti vaidmens kūrimo sąlygas Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre (toliau – LNOBT) estetiniu, instituciniu ir procesiniu aspektais. Jie atspindi ontologiškai skirtingus vaidmens kūrimo lygmenis, kurie padeda kuo visapusiškiau aprėpti kompleksišką vaidmens kūrimo operos teatre praktikos reiškinių.

Tyrimo objektas – tipinis operos vaidmens kūrimo procesas, pradedamas pasiruošimo etapu (saviruoša, darbas su pedagogais, korepetitoriais) ir užbaigiamas bendrų repeticijų fazėje (spektaklio sceninė realizacija į tyrimą neįtraukiama).

Tikslui pasiekti keliami uždaviniai: 1) išanalizuoti, kokios kūno ir balso raiškos formos artikuliuojamos operos spektakliuose ir kaip jos priklauso nuo teatro lauko normų; 2) aprašyti, kaip atlikėjo turimas simbolinis kapitalas veikia jo galimybes įgyvendinti meninius sprendimus kuriant vaidmenį; 3) išanalizuoti, kaip teatro erdvių organizacija lemia vaidmens ruošimo praktikas.

Straipsnyje siūloma nauja perspektyva – operos atlikėjo sceninę tapatybę suvokti kaip per sąveikas išgyvenamą kryptingą virsmą. Tyrimas atliekamas remiantis pogrėimine semiotine prieiga, analitinės atspirties tašku laikant teatrologės Erikos Fischer-Lichte atlikimo medžiagiškumo ir Pierre'o Bourdieu simbolinio kapitalo sampratą. Taip pat straipsnis grįstas autoriaus patirtimi kuriant vaidmenis LNOBT operos spektakliuose 2022–2025 metais.

Sceninės tapatybės medžiagiškumas

Pačiai atlikimo prigimčiai būdinga tai, kad atlikėjas scenoje niekada nėra tik personažas – jis visuomet išlieka ir realus, atpažįstamas žmogus. Dėl to galimi įvairūs atlikėjo kūno ir balso inscenizavi-

mo būdai. Pavyzdžiui, kūnas gali būti inscenizuojamas jo visai nesiekiant (ar net vengiant) suartinti su personažo įvaizdžiu: juk nėra taip, kad „visi virėjai būtų stori, visi valstiečiai – nervingi, o visi valdžios vyrai – stotingi“ (Brecht 2022: 255). Balsas taip pat gali įvairiai atliepti atlikėjo santykį su kuriu personažu – gali būti naudojamas kaip meistriškai įvaldytas instrumentas ar net stilizuotai iškreiptas. Taip atlikėjo meninė saviraiška tampa vertybinio pasirinkimo lauku. Norint aprašyti šią įtampą, nepakanka kalbėti tik apie vaidybos technikas. Reikia teorinio modelio, kuris paaiškintų, kaip scenoje atsiranda reikšmė ir kaip tame dalyvauja atlikėjas.

Viena svarbiausių šiuolaikinės atlikimo teorijos formavimo atstovių Erika Fischer-Lichte atlikimą siūlo aiškinti per skirtingas jo medžiagiškumo formas, taip suteikiant konceptualų pagrindą atlikėjo raiškos scenoje analizei. Šiam tyrimui svarbūs keli Fischer-Lichte pastebėjimai. Vienas jų, kad atlikimo menas nepalieka jokio materialaus artefakto, todėl jį analizuoti galima tik per keturias atlikimo medžiagiškumo rūšis: kūniškumą, erdviškumą, laikiškumą ir garsiškumą (Fischer-Lichte 2013: 123–224). Šios medžiagiškumo dimensijos persidengia – pavyzdžiui, balsas vienu metu aktualizuoja kūniškumą, erdviškumą ir garsiškumą (Fischer-Lichte 2013: 205–206). Operos žanrui būdinga tai, kad nors balsas fiziologiškai kyla iš kūno, percepciškai ir dramaturgiškai gali būti nuo jo atskirtas (pvz., dainavimas iš užkulisų, „dausų balsas“ iš orkestro duobės ir pan.). Todėl šiame darbe balsas bus traktuojamas kaip analitiškai savarankiškas – ties solisto kūno ir balso inscenizavimo formomis susikoncentruosime atskirai. Kiti medžiagiškumo aspektai nebus nagrinėjami, kadangi konstruodamas savo sceninę tapatybę atlikėjas jų kontroliuoti beveik visiškai negali, prie jų daugiau taikosi (pvz., prie erdviškumui priskiriamo scenos apšvietimo).

Kalbėdama apie reikšmės atsiradimą teatre, tyrėja nurodo, kad spektaklį stebintio žiūrovo suvokimui būdingi pertrūkiai, kinta percepcijos fokusas –aktorių scenoje žiūrovas patiria tai kaip vaizduojamą personažą, tai kaip unikalų kūnišką aktorių.

Tai leidžia šias dvi žiūrovo suvokimo formas analitiškai išskirti ir atitinkamai pavadinti „reprezentacija“ ir „buvimu“. Nuolatinius, nesąmoningus ir neišvengiamus perėjimus tarp šių suvokimo formų teatrologė apibrėžia kaip perceptinį multistabilumą (Fischer-Lichte 2013: 238).

Nors Fischer-Lichte orientuojasi į žiūrovo žvilgsnį ir neįtraukia paties aktoriaus perspektyvos, šis procesas nėra vien pasyvus suvokimo efektas – aktorius dažnai sąmoningai siekia valdyti balansą tarp buvimo ir reprezentacijos. Pati teatrologė pažymi, kad skirtingais laikotarpiais kūrėjai siekė skirtingo žiūrovo suvokimo. Veikiant XVIII–XIX a. dominavusiai reprezentacijos paradigmai, buvo siekiama, kad žiūrovas atlikimą suvoktų atsižvelgdamas tik į personažą arba spektaklio fiktyvų pasaulį. Tačiau XX a. 7–8 dešimtmečiais prioritetu tapo nebe fiktyvios tikrovės kūrimas, o fenomenalus aktoriaus kūno ar daikto buvimas scenoje; idealu laikytas aktoriaus nuogas kūnas, patiriamas kaip tiesioginis buvimo faktas (Fischer-Lichte 2013: 238). Skirtingais laikotarpiais teatro kūrėjai akcentavo skirtingus žiūrovo suvokimo režimus, o ši dviguba sceninio kūno ontologija tampa viena esminių šiuolaikinio teatro įtampų.

Perceptinio multistabilumo sąvoka aiškina priešpriešą tarp sceninio veiksmo kaip fizinio įvykio ir kaip pramanyto pasakojimo konstravimo. Siūlytume *buvimo vs reprezentacijos* priešpriešą šiame kontekste matyti kaip ekvivalentišką abstraktesnei *realybės vs fikcijos* opozicijai. Kuriant vaidmenį aktoriui tenka spręsti, kiek leisti pasireikšti savo realiam kūniškumui ir balsui, kaip išlikti spontaniškam ir reaguojančiam „čia ir dabar“, neprarandant personažo nuoseklumo, kaip save atskleisti, nesuardant fikcinio pasaulio iliuzijos. Šios problemos kiekviename spektaklyje sprendžiamos skirtingai, priklausomai nuo pastatymo estetikos, režisieriaus koncepcijos, teatro tradicijų ir paties atlikėjo pasirinkimų. Atlikėjas atsiduria tarp šių ontologiškai priešingų plotmių, o tokia padėtis leidžia jo figūrą konceptualizuoti kaip tarpininko tarp realybės ir fikcijos. Todėl sutelksime dėmesį į tai, kokiais būdais spektaklio pastatymo metu *buvimo vs reprezentacijos* ašyje esančios vertės gali

būti investuojamos į atlikėjo kūną ir balsą, užimant poziciją tarp realybės ir fikcijos.

Atlikėjo kūno raiškos formos

Atsižvelgiant į tai, kaip teatro kūrėjai inscenizuoja atlikėjo kūną, galima išskirti kelis kūniškumo tipus. Jais apibrėžiamos skirtingos kūno funkcijos sceniniame vyksme, santykis su fikciniu spektaklio pasauliu ir atlikėjo subjektiškumas. Skirtingi kūniškumo tipai čia suprantami ne kaip paties atlikėjo kūno savybės ar ypatybės, o kaip kūrėjų taikomi skirtingi kūno inscenizavimo režimai. Analizė grindžiama *representacijos vs buvimo* semantine kategorija, kuri padeda aprašyti vyraujančius teatro stilius.

Analizuodama kūniškumo apraiškų įvairovę XXI a. pradžios Lietuvos teatre Jurgita Staniškytė tipologizuoja skirtingas kūniškumo sampratas, bet jas sieja su moderniomis bei postmoderniomis estetinėmis tradicijomis. Jos analizė leidžia išvengti panašią į mūsų išskirtą *representacijos vs buvimo* įtampą:

ties konvencionalaus psichologinio teatro kūrėjus, tiek autonominio teatrališkumo šalininkus siejo noras panaikinti *performatyvų* aktorius kūną. Pirmieji siekė ištirpdyti aktorius kūną personažo kūne, tuo tarpu antrųjų kuriamuose spektakliuose fiziniams veiksmais aktorius kūnas privalėjo perteikti archetipinius pasąmonės impulsus, tuo pat metu pats, anot J. Grotowskio, dingti, išnykti, sudegti, kad žiūrovas scenoje matytų tik dvasios nušvitimą. (Staniškytė 2008: 188; kursyvas – J. S.)

Staniškytė kūniškumo sampratų įvairovę sieja su nevienodomis filosofinėmis prielaidomis, o mūsų analizėje norima parodyti, kad kūniškumo tipai vienas kitą implikuoja egzistuodami vienoje konceptualioje sistemoje. Todėl dėmesys perkeliamas nuo jų kilmės aiškinimo prie jų tarpusavio santykių analizės. Analogiškai atliktoms operacijoms aprašant atlikėjo kūniškumą, toliau siūlome *buvimo vs representacijos* kategoriją papildyti tarpinėmis balso inscenizavimo operoje pozicijomis: refleksyvumu ir eksponavimu.

Reprezentacija – kūniškumo tipas, kai kūnas traktuojamas tik kaip fikcinio personažo iliustracija, jis visiškai paklūsta pramo logikai ir turiniui. Taip į atlikėjo kūną žiūrima beveik visuose konvencionalaus psichologinio teatro, realistinės estetikos spektakliuose. Tai, kad tokio tipo spektakliai vyrauja ir LNOBT repertuare, liudija teatro kritikų tekstai (Jūraitė 2024). Reprezentacijos paradigma įpareigoja atlikėją kūnu tik iliustruoti personažą, visiškai paklūstant fikcinio pasaulio dramaturgijos logikai.

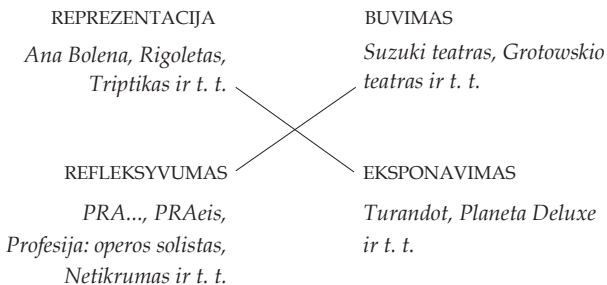
Buvimas – kūniškumo tipas, kai kūnas traktuojamas kaip ideologiškai neutralus, autonomiškas, nepriklausomas nuo jokių kultūrinių įtakų ar socialinių vaidmenų, valdomas tik pašamoniinių impulsų (Suzuki 2017: 40–41). Taip suprantamas kūniškumas griaua fikcijos iliuziją. Pvz., remiantis Tadashi Suzuki metodu, toks kūnas išugdomas laikantis griežtos disciplinos: aktorius kūnas treniruojamas kaip instrumentas, sutelkiant dėmesį į kvėpavimo, pėdos prispaudimo, pusiausvyros ir juslinės „energijos“ cirkuliacijos kontrolę ir t. t. (Suzuki 2017: 67–69, 70–91). Jerzy Grotowskio „skurdžiojo teatro“ koncepcijoje taip pat aktualizuojama buvimo paradigma, tik remiamasi priešinga logika: siekiant išlaisvinti kūną nuo išmoktų veikimo ir reagavimo modelių, atsigręžiama į laisvą improvizaciją, vengiama perteklinių dekoracijų ar teatrinio rekvizito. Abiem atvejais dramaturgijai svarbu ne perteikti personažą, o sukurti erdvę aktorius improvizacijai, saviraiškai. Šios kūniškumo estetikos pavyzdžių LNOBT operos repertuare nepavyko surasti.

Eksponavimas – kūno raiškos tipas, kurį apibrėžiame pasiremami vaidybos stiliumi, Staniškytės įvardytu „nevidyba“. Jis implikuoja neigiamą reprezentacijos paradigmą – atlikėjai nekuria personažų, tiesiog „egzistuoja scenoje kaip teatrinio veiksmo dalyviai“ (Staniškytė 2008: 194). Reikšmingiausias tokio kūniškumo aspektas – gestų ir meninės raiškos eksponavimas, performatyvumas: dirbtiniai, nenatūralūs, neįprasti judesiai ir nuolatinis jų kartojimas. Tokio pobūdžio spektakliuose siekiama aktorius suskaidymo – kad judesys nebūtų susietas su kalba: „aktorius / dainininkas / performeris paprastai nedaro to, apie

ką kalba, o jei daro, tai nenatūralistiškai“ (Goebbels 2023: 101). Čia aktorius kūnas ir gestualumas egzistuoja kaip „savireferentiniai ženklai, nenurodantys į nieką kitą, tik į save“ (Staniškytė 2008: 194). LNOBT eksponuojamas kūniškumas išreiškiamas Giacomo Puccini operoje *Turandot* (rež. Robertas Wilsonas), Jūros Elenos Šedytės postoperoje *Planeta Deluxe* (rež. Greta Štiormer), iš dalies Felikso Bajoro operoje-bailete *Dievo avinėlis* (rež. Martynas Rimeikis) ir t. t.

Refleksyvumas – šis tipas neigia kūno ideologinį neutralumą, būdingą buvimo paradigmai. Tai pozicija, kuri kūną traktuoja kaip istorinių ir kultūrinių aplinkybių suformuotą darinį. Aktoriaus kūnas šiuo atveju „negali laikytis išorinės pozicijos, virš ideologijos, jis tik matuojasi įvairias ideologines pozicijas“ (Staniškytė 2008: 194). Dažnu atveju tai būna spektakliai apie teatrą ar apie vaidybą, kuriuose refleksyviai apmąstoma, analizuojama pati aktorius profesija, kūno ir jo tapatybės vaizdavimas, aktorius sąveika su publika, visuomene ir t. t. Čia atlikėjas „vaidina“ patį save. Šią kūniškumo paradigmą atitinkančių spektaklių LNOBT repertuare rasti nepavyko, tačiau jų pasitaiko kituose Lietuvos teatruose, pvz., Menų spaustuvėje Justo Tertelio monospektakliai *PRA...* (2007) ir *PRAeis* (2023), LMTA Balkono teatre keliskart atliktas Ramintos Verseckaitės dokumentinis spektaklis *Profesija: operos solistas* (2021), taip pat Vilniaus universitete atlikta šios režisierės muzikinė poetinė fantazija Adomo Mickevičiaus kūrybos motyvais *Netikrumas* (2025).

Šią kūniškumo tipų struktūrą galima atvaizduoti semiotiniu kvadratu:



Pav. 1. Atlikėjo kūno raiškos formos

Kūniškumo tipų analizė skatina klausti, kodėl praktiškai visi LNOBT spektakliai išsidėsto *reprezentacijos : eksponavimo* ašyje.

Pirmiausia, atsakant į šį klausimą, svarbu pažymėti, kad, nors LNOBT repertuare ir pasitaiko išimčių, eksponuojamo kūniškumo vaizdavimo idėjos LNOBT įsigali sunkiai. Vyrauja atlikimą su reprezentacijos verte siejantis požiūris. Tokios nuostatos laikosi patys atlikėjai, pvz., asmeniniuose pokalbiuose su Puccini *Triptiko* solistais kai kurie jų išsakė nuostatą, kad žiūrovai ateina į operą kaip į alternatyvą postmoderniam teatrui, pasiūlgę tradicinės scenos formų; solistai mato prasmę atstovaudami šiai auditorijai. Panašiai teigia režisierės asistentė Jūratė Sodytė (LNOBT 2021), pasak kurios, atlikėjas jokia būdu negali personažo „pritaikyti sau“, nes tokiu atveju personažas ir bus pats atlikėjas. Atlikėjas esą turi visiškai „išsikūnyti į personažą“¹. LNOBT vyraujanti kūniškumo traktuotė atitinka reprezentacijos paradigmą.

Antra, nei reprezentacijos, nei eksponavimo paradigmos nesugriauna spektaklio fikcinio pasaulio logikos, tik kūnas skirtingai jame dalyvauja. Reprezentuojantis kūnas užsimaskuoja po emocijų ar psichologinio portreto raiška ar iliustracija, o eksponuojamas kūnas, demonstruodamas gestų dirbtinumą, nemaskuoja savęs jokia iliuzija, išlikdamas dramaturginio vyksmo dalimi. Kita vertus, *buvimo : refleksyvumo* ašis peržengia tradicinio operos spektaklio ribas, nes abu jos poliai, suproblemindami atlikėjo tapatybę ir kūną, meta iššūkį pačiam operos žanrui, o per tai – ir paties teatro veiklos principams.

Kadangi LNOBT spektakliai rodomi dešimtis kartų su skirtingomis sudėtimis, tokiam repertuariniam teatrui svarbu išlaikyti pastovią ir greitai reprodukuojamą meninę formą. Buvimo ar refleksyvumo paradigmos, kurios remiasi neprognozuojamais kūniškais impulsais ar priklauso nuo konkretaus atlikėjo savirefleksijos, iš esmės prieštarauja tokiai praktikai. Buvimo ar refleksyvumo paradigmoms būdingas itin glaudus pastatymo

¹ LNOBT tinklalaidė „Tekstūra“. Prieiga internetu (žiūrėti nuo 24 min. 50 s.): <https://youtu.be/xfMRWwRmkpM?si=2JdmIs6eGdIgcjR> [žiūrėta 2025-10-12].

dalyvių santykis (dažnai statoma remiantis kolektyvinio teatro principais, kai ne tik dirbama, bet ir apskritai leidžiamas laikas ar net kartu gyvenama kūrybinėse rezidencijose) ir minimalus techninis rekvizitas (atsisakoma dekoracijų ir teatro mašinerijos). LNOBT scena, didžiausia Baltijos šalyse, su gausia pastatymų mašinerija, sakytume, savaime reikalauja pastatymo didingumo, monumentalumo ar net pompastikos, kai atlikėjo kūnas tėra vienas iš daugelio tarpusavyje integruotų elementų. Atrodo, kad buvimo ar refleksyvumo paradigmų perkėlimas į tokią aplinką iškristų iš šio teatro „aparato“, reikalautų kitokios erdvės, neatitiktų kultūrinių kodų.

Atlikėjo balso raiškos formos

Panašias operacijas galima atlikti analizuojant ir solisto balso artikuliaciją operos spektakliuose. Kaip minėta, analizuojant kūniškumą operoje, šalia atlikėjų meninės pozicijos, didelę reikšmę turi režisūriniai sprendimai ir pastatymo koncepcija, todėl buvo pateikti konkrečių spektaklių pavyzdžiai. Balso atveju situacija kiek kitokia: vokalinę raišką daug labiau lemia individualus atlikėjo pasirengimas, pedagoginė tradicija ir asmeninis supratimas apie garso formavimą. Paprastai operos solistai ir dramos aktoriai gana laisvai prisiskiria kuriai nors vaidybos mokyklai (Stanislavskio, Mejerholdo ar kokiai kitai) ir tai suvokiama kaip natūrali meninės savasties dalis. Tačiau atlikėjui pačiam pareiškus, kad jo vokalinė technika remiasi Garcia, Melocchi ar kito legendinio pedagogo metodu, į tai žiūrima kaip į arogantišką akibrokštą: tarsi būtų bandoma savo balsą sutapatinti su vietą legendų panteone turinčio pedagogo vardu. Kai kurių vokalo autoritetų statusas operos diskurse yra beveik mitinis: jie ne tiek apibrėžia mokyklą ar tradiciją, kiek įkūnija nepasiekiamą idealą. Šiame darbe balso inscenizavimo būdus aprašysime kreipdami dėmesį į individualius solistų meninės raiškos sprendimus, atpažįstamus konkrečiuose atlikimuose.

Dar vienas operą iš kitų teatro žanrų išskiriantis bruožas – atlikėjo balso fizinės duotybės itin determinuoja vaidmenį. Dažnu atveju

balso tipas ir savybės būna pagrindinis kriterijus vaidmeniui gauti, net jei atlikėjo kūniškumas ir neatitinka personažo. O štai dramos spektakliuose vienas svarbiausių kriterijų vaidmeniui gauti yra aktorius kūniškas tipažas. Vis dėlto kūniškas atlikėjo tipažas gali būti kur kas universalesnis ir lengviau adaptuojamas įvairaus tipo personažams. Operos tradicijos, priešingai, skatina atlikėją tapti daugiau mažiau vienaplaniu: tarkime, bosai dažniausiai atlieka aukščiausio ar žemiausio socialinio rango vaidmenis (karaliai, dievai arba alkoholikai, kvailėliai), tenorai beveik visuomet atlieka įsimylėlių vaidmenį, sopranai – jų meilės objekto ir t. t. Taigi operos solistui skiriamus vaidmenis dažnai determinuoja jo balso prigimtis ir muzikinės konvencijos.

Operos istorijoje šūkiei *prima la voce (la musica), poi le parole* ir *prima le parole, poi la voce (la musica)* nuolat keičia vienas kitą (Fischer-Lichte 2013: 208). Vienu metu pirmumas teikiamas balso galiai ir grožiui, kitu – teksto prasmei ir išraiškai. Dvi skirtingas dainavimo sampratas siūlo ir Roland'as Barthes'as, remdamasis Julijos Kristevos perskyra tarp feno- ir geno- teksto (Barthes 2007: 337–338). Feno-dainavimas apima tai, kas priklauso žanro taisyklėms, kompozitoriaus stiliui ir interpretacijai – tai skonio ir mados sfera, kai dainavimas tarnauja komunikacijai ir fikcinių emocijų raiškai. Feno-dainavimo pavyzdžiu Barthes'as laiko baritono Dietricho Fischer-Dieskau vokalinę techniką. Geno-dainavimas, savo ruožtu, reiškia balso kūniškumą ir jo medžiagiškumo, faktūros demonstravimą. Šiai raiškai svarbus ne pranešimas, bet pats balso balsiškumas. Tokiam dainavimo būdai Barthes'as priskiria baritoną Charles'į Panzéra, kurio dainavime girdima ne emocijų ekspresija, o dainuojančio kūno medžiagiškumas. Šiuos balso raiškos tipus galima homologizuoti su minėta *reprezentacijos vs buvimo* kategorija. Feno-dainavimas atitiktą reprezentaciją (*le parole*), o geno-dainavimas – buvimą (*la voce*).

Reprezentacija – toks balso raiškos tipas, kai dainininkas pirmenybę teikia atlikimo stiliui, teksto semantikai. Toks dainavimas pasižymi jausmingumu, nes frazavimas, tembro spalva ir kiti atlikimo aspektai priklauso nuo muzikos ir teksto emocinio

turinio, solistas šiuos turinius sureiškina, pabrėžia, iliustruoja. Dažnai tai pasiekama itin ryškiai artikuliuojant priebalsius, daug dėmesio sutelkiant į muzikinę artikuliaciją (dinamiką, akcentus ir kitus niuansus). Režisavimas pavyzdžiais, kai solisto dainavimas tarnauja teksto prasmei, ją iliustruoja, galima laikyti LNOBT sopranų Gabrielės Bukinės² ar Monikos Pleškytės³ atlikimus.

Buvimas – toks balso raiškos tipas, kai balsas gerokai mažiau emocionalus, jame atsiveria kūniškos prasmės gimimas – pats garsas tampa įvykiu, ne tik komunikacijos įrankiu, reikšmę įgyja dainuojančio balso medžiagiškumas. Taip balsą formuojantys atlikėjai įprastai daugiau dėmesio sutelkia į balsių artikuliaciją, nes jos padeda išskleisti balso tembrą, mažiau dėmesio skiriama muzikinės artikuliacijos detalėms. Toks balso faktūros demonstravimas girdimas italų tenoro Oreste Cosimo⁴ dainavime, LNOBT atliekant Mantujos kunigaikščio vaidmenį Giuseppe Verdi operoje *Rigoletas* ir Rinučio vaidmenį Puccini operoje *Džanis Skikis*.

Refleksyvumo tipai priskirtini momentai, kai dainuojantis balsas liaujasi suprantamai artikuliuoti kalbą ir pereina į šauksmą, klyksmą, juoką, vaitojimą, dejavimą ir kitokio pobūdžio balso moduliacijas. Tokią raišką galima vadinti emotyvine – radikaliu balso formavimo pokyčiu siekiama išreikšti požiūrį į dramatinę situaciją ir sukurti įspūdį, kad esama tikrų emocijų, kurių nebeįmanoma perteikti muzika. Dažniausiai tokias meninės raiškos priemones pasirenka pats atlikėjas pagal savo meninį skonį. Štai Liudo Mikalausko LNOBT atliekamame Džanio Skikio vaidmenyje Puccini *Triptike* balso refleksyvumas aktualizuojamas per sąmoningą balso deformavimą apsimitant Buozu Donačiu. Atlikėjas toje scenoje atsaiso iki tol stabilus ir estetiškai švaraus tembro; imituodamas senio balsą jis pereina į dainavimą per nosį ir keistai manieringą ar-

² Prieiga internetu: <https://youtu.be/BhKjakFan6M?si=FQBhSZi1PTa2PmS0> [žiūrėta 2026-03-31].

³ Prieiga internetu: https://youtu.be/Ki_w-pcXCHk?si=_C3XbOtL9pguy1-sI [žiūrėta 2026-03-31].

⁴ Prieiga internetu: <https://youtu.be/3-v3jSpmiPA?si=TMmSOaSiOegMxYOD> [žiūrėta 2026-03-31].

tikuliaciją. Dainininkas tarsi matuojasi skirtingas tembro estetikas ir taip atkreipia dėmesį į patį vaidybos faktą. Tačiau tą patį vaidmenį atlikusio Andrejaus Bondarenko dainavime kontrastas tarp Džanio Skikio ir Buozo Donačio mažiau ryškus, nes net apsimentinėjimo epizoduose išlaikomas tembrinis vientisumas, nekinta dainininko balso formavimo estetinė pozicija. Tai skatina svarstyti, kokią vietą konvencijos neatitinkantis balsas užima operoje.

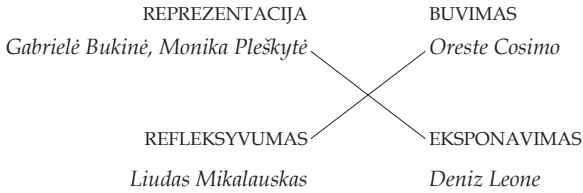
Balso **eksponavimo** pavyzdžiais operoje galime laikyti nukrypimus nuo kompozitoriaus, stiliaus ar žanro reikalavimų, kai siekiama demonstruoti solisto balso galimybes, o ne įkūnyti personažą. Tokiu būdu neigiama operos personažo reprezentacija. LNOBT Rikardo vaidmenį Gaetano Donizetti operoje *Ana Bolena* atlikęs tenoras Denizas Leone arijose nuolatos, vos tik pasitaikius galimybei, adaptuodavo melodijas taip, kad galėtų įterpti aukštąsias do ar virtuoziškas kadencijas, kurios nėra numatytos partitūroje (Leone 2021a, 2021b)⁵.

Tarpiniai balso raiškos tipų variantai (refleksyvumas ir eksponavimas), skirtingai nei kūniškumo atveju, pasižymi nestabilumu – jie dažniausiai pasirodo tik epizodiškai, trumpam išbalansuodami vyraujančią meninę raišką ir galiausiai gražindami dainavimą prie buvimo arba reprezentacijos polių. Pvz., nors Mario del Monaco, atlikdamas ariją „Vesti la giubba“⁶ iš Ruggero Leoncavallo operos *Pajacai* (The Ed Sullivan... 2021), atkreipdamas klausytojo dėmesį į personažo jausmus, epizodiškai kvatoja ir rauda, kas atitinka refleksyvumo raišką, ir bendra atlikimo visuma labiau linksta į buvimo – dainuojančio kūno galios be perdėto sentimentalumo – tipą. Beveik visame boso Italo Tajos arijos „La calunnia“ (iš Gioacchino Rossini operos *Sevilijos kirpėjas*) atlikime gausu refleksyvumo momentų – naudojami įvairiausi kalbinės artikuliacijos iškraipymai –

⁵ Prieiga internetu: <https://youtu.be/jLuXKQIRDK4?si=PuEG8FdsUv1O53XG> - neparašytos aukštosios do ties 4:30, 6:45, 8:24, 8:43, ir https://youtu.be/_aorjT0lbqg?si=FAAxrK7qCxdGmFUI - neparašytos aukštosios do ties 6:29, 6:50, aukštoji re ties 8:20 [žiūrėta 2025-10-12].

⁶ Prieiga internetu: <https://youtu.be/uRUSb10syVI?si=I6B2bVXFGQcsFVPa> - kvatojimas ties 0:45, raudojimas nuo 2:26 iki galo [žiūrėta 2025-10-12].

tačiau viso to reikalauja personažo reprezentacija (Tajo 2014)⁷. Tai du skirtingi refleksyvumo atvejai: pirmasis pasirodo tik trumpam ir tuoj pat grįžta į buvimo paradigmą, antruoju atveju refleksyvumo apraiškos papildo personažo reprezentaciją.



Pav. 2. Atlikėjo balso raiškos formos (LNOBT atvejai)

Matyti, kad LNOBT operos spektakliuose kūniškumas ir balsas reguliuojami skirtingais principais. Kūniškumą dažniausiai lemia režisūrinė ir pastatymo koncepcija, o balsas priklauso nuo individualios atlikėjo profesinės patirties ir technikos. Be to, tokios kūno inscenizavimo pozicijos kaip eksponavimas ir refleksyvumas, skirtingai nei balso atveju, pasižymi prasminiu apibrėžtumu, yra integruojamos į režisūrinę koncepciją. O dainuojant jos išnyra kaip momentiniai, emociniai ar individualūs nukrypimai. Tokie nukrypimai paprastai netampa pastovia estetika – galiausiai grįžtama prie stabilesnių buvimo arba reprezentacijos formų, nes solistą veikia operos žanro konvencijos, ribojančios balso nukrypimo galimybes.

Solistų pozicijos teatro lauke ir vaidmens kūrimo sąlygos

Net kūrybiškiausia meninė raiška scenoje gimsta hierarchiškai valdomoje teatro sistemoje, todėl atlikėjo tapatybė yra veikiama ne vien asmeninių kūrybinių pasirinkimų, bet ir galios santykių, kurie,

⁷ Prieiga internetu: <https://youtu.be/ilTuxvspE3I?si=Q7Zu8M6SzlXk3Wf1> [žiūrėta 2025-10-12].

realizuojant spektaklio meninę koncepciją, nustato jo veikimo galimybes ir ribas. Nematomų galios santykių – įvairaus pobūdžio socialinių priklausomybių ir / ar resursų asimetrijų – veikimą kasdienius įpročius, normas ar veiksmus tyrinėjo sociologas Pierre’as Bourdieu, kurio socialinių praktikų teorija šiam tyrimui pasitelkiama tiriant ne pavienius spektaklius ar vaidmenis, bet operos teatrą kaip struktūruotą socialinį lauką – dinamišką sistemą. Tuo remiantis konstruojamas teorinis modelis, kuris galėtų būti pravartus analizuojant LNOBT atlikėjų situaciją.

Lauko sąvoka nusako socialinį pasaulį kaip daugybę tarpusavyje susijusių, bet autonomiškų erdvių, kuriose vyksta nuolatinė konkurencija (Bourdieu 2011: 275), pasireiškianti kaip kova „dėl galios, viešpatavimo, įtakos. Ją įgijus atsiranda galimybė suteikti teisėtumą kitiems lauko dalyviams ar jį iš jų atimti“ (Keršytė 2020: 181). Laukas, kaip galios santykių vieta, parodo, kad socialinis gyvenimas yra lyg tam tikromis nerašytomis taisyklėmis paremtas žaidimas.

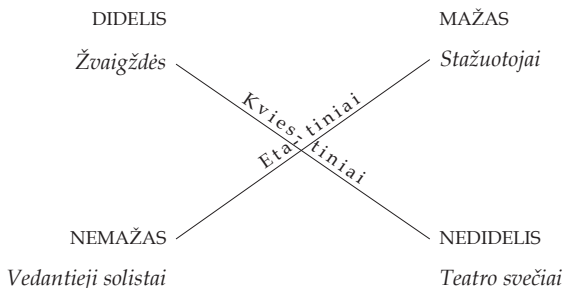
Lauke esančios pozicijos nėra statiškos duotybės. Nors lauko struktūra numato galios pozicijas, jos realų pavidalą įgyja tik per veikėjų praktikas. Galios pozicijos egzistuoja tik tiek, kiek praktikų dalyviai jas užima ir jomis naudojasi (Bourdieu 2011: 288), todėl neužtenka aprašyti pačių galios pozicijų, būtina nagrinėti, kaip subjektai jas įgyvendina ir kokias strategijas pasitelkia sąveikaudami (Wacquant 2017: 55–58). Tai ypač reikšminga kultūrinės produkcijos lauke, kadangi čia socialinės struktūros, anot Bourdieu, „miglotos“ ir „siūlo neaiškiai apibrėžtus postus“ (Bourdieu 2011: 289). Pozicijos tampa dinamiškos per tarpusavio santykius – veikėjai reaguoja į esamas struktūras ir naudojasi savo turimu kapitalu, resursais, kad įgytų pranašumą arba rastų kompromisą.

Socialinėje erdvėje subjektų elgesį galima suprasti iš jų užimamų pozicijų, nes jis „reiškiasi kaip pastangos išlaikyti turimą poziciją arba pagerinti ją, sukaupiant daugiau kapitalo“ (Wacquant 2017: 63). Subjektai lauke nėra pasyvūs struktūrų nešėjai, jie nuolat laviruoja tarp *status quo* išsaugojimo ir simbolinės galios didinimo, priklausomai nuo sukaupto kapitalo ir gebėjimo juo naudotis. Laukas yra nuolatinės įtampos erdvė, kurioje skirtingų pozicijų

turėtojai veikia siekdami arba stabilumo, arba savo padėties pagerinimo. Kitaip tariant, lauko pozicijos bei kapitalo paskirstymas nulemia subjekto socialinę tapatybę.

Operos pastatymo metu statytojai (režisierius, dirigentas, jų asistentai ir t. t.) ir atlikėjai nuolat rungtiasi dėl simbolinio kapitalo. Pripažinimas šioje srityje kaupiasi per reputaciją, spektaklių ar vaidmenų gausą ir įvairovę: kuo daugiau vaidmenų atlikėjas gauna, tuo didesnę prestižą įgyja, o tai, savo ruožtu, atveria galimybes sudėtingesniems ir reikšmingesniems projektams. Ši dinamika kuria uždara ratą – kapitalo kaupimas generuoja dar daugiau kapitalo. Atlikėjai priversti nuolatos dalyvauti per klausose ar savarankiškai kurti projektus, kad karjera nesustotų. Solistų rinka persotinta, todėl bet koks atsitraukimas ar nesugebėjimas išlieti į ją reikštų prarastą poziciją – nebeužtenka kliautis kvietimais dalyvauti projektuose. Visiškai atsisakyti perklausų gali tik didžiausią simbolinį kapitalą sukaupę atlikėjai – taip apibrėžiama išimtinė operos žvaigždės situacija. Taigi operos solistas neišvengiamai užima kovotojo poziciją, o pripažinimas jam yra būtina sąlyga išlikti.

LNOBT veikloje gana aiškiai skiriasi kviestinių ir etatinių darbuotojų pozicijos. Dauguma LNOBT dainuojančių solistų įdarbinami pagal neterminuotas darbo sutartis, išskyrus pagrindinių vaidmenų atlikėjus, kurie dažnai samdomi iš užsienio per agentūras konkreitiems spektakliams. Kviestiniai solistai disponuoja didesniu simboliniu kapitalu: pats kvietimo faktas liudija jų prestižą, todėl jų autonomija teatro hierarchijoje interpretuotina kaip didesnė. Tai leidžia galvoti apie kiek kitokias jų darbo sąlygas. Bourdieu pažymi, kad kultūrinės produkcijos lauke labiausiai privilegijuoti ir saugiausi yra tie, kurie gali sau leisti riziką neturėti pajamų iš papildomų pragyvenimo šaltinių (Bourdieu 2011: 289–290). Tuo remiantis teatre dirbančius solistus galima tipologizuoti pagal jų turimo simbolinio kapitalo kiekį ir aprašyti, kaip tai sąlygoja vaidmens kūrimą operoje. LNOBT teatre išskirtume tokį tipologinį tinklėlį: maksimaliai priešingas pozicijas užimtų kviestinės žvaigždės ir teatro stažuotojai, o popriešingybių pozicijas – vedantieji solistai ir atlikėjai-svečiai.



Pav. 3. Solistų simbolinio kapitalo kiekis

Mažiausią simbolinio kapitalo kiekį šiame modelyje turėtų operos solistai stažuotojai. Tai metams arba dvejiems įdarbinamas keleto jaunų solistų ansamblis, kurį sudaro ne žemesnio nei magistrantūros antro kurso studentai ar neseniai aukštojoje meno mokykloje magistrantūros studijas baigę jauni atlikėjai. Šiems solistams duodami maži vaidmenys spektakliuose, vaidmenų būna daug, darbo krūvis gana didelis. Dėl skiriamų mažų vaidmenų LNOBT stažuotojai įdarbinami tik nedidele etato dalimi, todėl neišvengiamai privalo turėti kitą pajamų šaltinį. Stažuotojai taip pat lanko vokalo pamokas pas teatre dirbančius pedagogus. Taigi šie solistai turi prasčiausias vaidmens ruošimo sąlygas: krūvis didelis, vaidmenys ne pasirenkami, bet skiriami, dažnai tenka staiga keisti susirgusius solistus, vaidmenims ruošti lieka mažai laiko, nes laisvas laikas, tikėtina, bus skirtas kitam darbui. Tačiau daugeliui solistų stažuotojų programos (užsienyje paprastai vadinamos *Young Artist Program*) yra pirmasis rimtas karjeros žingsnis.

Kiek daugiau simbolinio kapitalo turėtų kviestiniai teatro svečiai. Šie solistai turi daugiau laisvės: jie gali atsisakyti netinkančių ar komplikuotų vaidmenų, oficialiai derėtis dėl honoraro ar netgi kai kurių vaidmenų gavimo. Kita vertus, tokio solisto užimtumas teatre nepastovus, dažnai atsisakant vaidmenų kyla rizika būti iš viso nebekviečiamam. Tačiau į tokį solistą žiūrима gerokai rimčiau nei į stažuotojus. Svarbiausias dalykas, užtikrinantis vaidmenis teatro svečio statusą turinčiam solistui, yra jo reputacija.

Dar didesniu simbolinio kapitalo kiekiu šiame modelyje disponuotų vedantieji solistai. Tai etatiniai pagrindinius vaidmenis spektakliuose atliekantys dainininkai. Jiems lengviausia užsitikrinti jų balso tipui tinkamus ar tiesiog norimus atlikti vaidmenis, nes didele patirtimi būna įrodę savo patikimumą ir atsakingumą. Vis dėlto šiems solistams nėra lengva atsisakyti vaidmenų, kuriuos paskiria repertuaro planavimo skyrius.

Didžiausią simbolinio kapitalo kiekį priskirtume žvaigždėms – pagrindinius vaidmenis atliekantiems kviestiniams atlikėjams. Šiems solistams beveik visada atstovauja menininkų agentūros, kurios rūpinasi karjeros kryptimi, siūlo balso tipui ir fizinei konstitucijai tinkamus vaidmenis, derasi dėl honorarų ir t. t. Didžiausią kūrybinę laisvę ir geriausias sąlygas turi būtent šie kviestiniai solistai, jų didesnis prestižas net sudaro galimybes daryti įtaką repeticijų organizavimui ir grafikui.

Tokiu būdu konstruojamas teorinis modelis leistų pademonstruoti, kaip simbolinio kapitalo nelygybė tiesiogiai veikia kūrybinio darbo organizaciją bei galios santykių pusiausvyrą teatre. Kuo mažesnis atlikėjo simbolinis kapitalas, tuo didesnę jis jaučia spaudimą. Tokia struktūra geriausias sąlygas sudaro tiems solistams, kurie būna įrodę savo atitikimą sistemai – atlikėjas yra teigiamai sankcionuojamas ne tiek už kūrybinį originalumą, inovatyvumą ar talentą, kiek už kompetenciją – patirtį, žinojimą, kaip įprastai veikiama teatruose. Tai reiškia, kad atlikėjo karjera jo patikimumas, atsakomybė ir greito reagavimo įgūdžiai yra tiek pat svarbūs, kiek ir dainavimo ar vaidybos meistriškumas.

Tapsmo topologija

Prielaida, kad reikšmės genezė suvokimo plotmėje yra ne nuosekli ar tolydi, o grįsta pertrūkiais, skirtumais ir opoziciniais santykiais⁸, sudaro struktūrinės semiotikos aksiominę pagrindą. Pogreiminė

⁸ „Suvokimo plotmėje esama pertrūkių ir reikšmę kuriančių diferencinių nuotolių“ (Greimas 2005: 46–47).

semiotika plėtoja mintį, kad tokia prasminė dinamika neapsiriboja vien tekstinių diskursų sistema, ji sąlygoja ir žmogaus egzistencinius santykius su pasauliu. Sociosemiotikas Ericas Landowskis subjekto tapatybę siūlo aiškinti kaip kintančią sąveikų su aplinka formą, kaip nuolat perkonstruojamą reikšmės trajektoriją – besirutuliojantį tapsmą, kylantį iš juslinių ir protu suvokiamų santykių įtampos:

Tam, kad subjektai galėtų transformuotis *vykstant* santykiams su panašiais į save ar su aplinkiniu pasauliu, jie akivaizdžiai negali būti galutinai uždaryti išbaigtose veiksmų tapatybių schemose. Bent jau kažkoku laipsniu jie turi būti lankstūs, atviri nenuspėjamiems išgyvenamos patirties aspektams, o visų svarbiausia, *prieinami* kitiems.

<...> [S]ubjektas, nustojęs perdirbinėti egzistencines duotis pagal funkcinį kurpalį, pripažins, kad norint save pažinti, reikia leistis į visokiausiais atsitiktinumais nusėtą atradimo kelią. Juo eidamas jis atras ne kas jis yra <...>, bet kuo jis duotuoju laiku tampa tiek protu suvokiamų, tiek juslinių santykių su aplinkiniu pasauliu imanencijoje. (Landowski 2015: 213; kursyvas – E. L.)

Atitinkamai aktorius sceninę tapatybę galima pamatyti kaip trajektoriją – kūrybiniame procese vykstančių kryptingų transformacijų kelią. Santykiai tarp solistų ir statytojų vyksta teatro erdvėse, kurių organizacija lemia ir subjektų atliekamas praktikas. Tuo remdamiesi sutelksime dėmesį į atlikėjo judėjimą po skirtingas teatro erdves ruošiant vaidmenį.

Šiuolaikinėje semiotikoje erdvė traktuojama kaip aktyvus subjekto tapatybę formuojantis veiksnys, ne tik veiksmų fonas: „[S]ubjekto erdvėkaita vienaip ar kitaip keičia ir jį patį“ (Jevsejevas, Nastopka 2013: 6). Subjektas įgyja kompetencijas ar realizuoja programą būdamas tam tikroje vietoje, nors „ne visada yra savaime suprantama, dėl kokio konkretaus objekto keliaujama po savo kasdienės erdves ir kiek apskritai dar galima kalbėti apie ko nors geidžiančius ir siekiančius subjektus“ (Jevsejevas, Nastopka 2013: 5). Funkcinę, į objektą orientuotą erdvės sampratą keičia patyriminė, į subjektą orientuota samprata. Ja remiantis galima nagrinėti ir teatro erdvę – čia erdvėkaita artikuliuoja tapatybės formas.

Išsamią operos pastatyme dalyvaujančių erdvių analizę atlikęs Kostas Smoriginas teigia, kad čia svarbios dviejų tipų mokymosi erdvės: individualaus mokymosi ir kolektyvinio mokymosi (Smoriginas 2019: 35). Ši perskyra grindžiama semantine kategorija *individualumas* vs *kolektyvumas*. Ją norėtume papildyti universalia semantine kategorija *tolydumas* vs *pertrūkis*, kurią naudoja semiotikas Jean-Marie Flochas, nagrinėdamas Paryžiaus metro keleivių judėjimą (Floch 1990). Ši kategorija leis analizuoti vaidmens kūrimo procesą teatro erdvėse. Ji čia pritaikoma ne subjektų judėjimui po erdvę, o mokymosi procesui įvertinti. Skirtingi vaidmens ruošimo etapai skiriasi mokymosi proceso organizavimu, kuris gali būti aprašytas *tolydumo* vs *pertrūkio* ašyje. Tolydžiu laikomas toks mokymasis, kai informacija integruojama palaipsniui, nuosekliai ir prognozuojamai. Pertrūkis, priešingai, žymi situaciją, kai mokymosi procesas fragmentuotas: atsiranda netikėtų reikalavimų, solistas būna priverstas staiga persiorientuoti. Sieksime parodyti, kad teatro erdvės nėra tik fizinės veiksmų vietos – tai konstruojamų santykių laukai, sąlygojantys solisto kismą.

Saviruoša individualaus mokymosi erdvėse vyksta pagal kiekvieno solisto individualų įprotį, kuriam būdingas ritmingas, bet formaliai neapibrėžtas kartojimasis. Solistas studijuoja muzikinę partiją, libreto tekstą, kitų atlikėjų įrašus ir t. t. Saviruošos erdves aprašęs Smoriginas teigia, kad jos iš esmės prasitęsia ir už teatro ribų, nes savarankiškai mokomasi ir namuose, klausant atlikimų kelionėse ar kitur (Smoriginas 2019: 23). Šioje analizėje rūpi, kas vyksta atlikėjo individualiam darbui skirtose teatro erdvėse. Čia kiekvieno solisto mokymosi procesas unikalus, palaipsnis, nuoseklus, nes jo nenutraukia formalios pertraukos, jis nepriklauso nuo institucinių ribų ar laiko. Kitaip tariant, savarankiškas mokymasis būna nediferencijuotas, vientisas, todėl galima sakyti, kad jis pasižymi sąlyginiu veikimo tolydumu juslinio suvokimo plotmėje.

Darbo trukmę, struktūrą, išbaigtumą lemia vidinė motyvacija, įprotis ar net nuotaika. Pavyzdžiui, LNOBT 206-oji grimerinė skirta ruoštis solistams bosams. „Bosų kambariukas“ nėra vientisa erdvė, ji padalyta į dar kelias mažesnes erdves. Pirmojoje stovi pianinas,

nedideli grimo stalai su veidrodžiais, kėdės ir spinta kostiumams bei smulkiam sceniniam rekvizitui. Kitoje – sofa, spintelė su virduliu ir užkandžiais, durys į atskirą tualetą ir dušą. Akivaizdu, kad objektų išdėstymas 206-oje grimerinėje atskiria erdves pagal funkcijas: viena erdvė skirta darbui, kita – poilsiui. Reikšminga tai, kad darbo ir poilsio erdves skiria labai nedidelis atstumas. Abu kambariukai yra mažo tūrio, todėl poilsio zona pasiekiamą vos per kelis žingsnius nuo pianino – vieno svarbiausių darbo įrankių. Kita vertus, darbo erdvėje nėra jokio objekto, kuris būtų skirtas ne darbui. Tokia erdvine objektų sąranga ir patalpų dydžiu stengtasi kuo mažiau sutrikdyti atlikėjo savarankiško mokymosi procesą, kad atsikvėpus būtų galima kuo greičiau grįžti prie darbo.

Darbo su korepetitoriumi, koncertmeisteriu, vokalo, vaidybos ar fonetikos pedagogais metu mokymosi procesas tampa netolydus. Visi šie individai atlieka pagalbininkų teminį vaidmenį: jie solistui siūlo interpretacijos pakeitimus, vertina jo įdėtą darbą. Įgyjamos kompetencijos, kurių solistas negalėtų įgyti pats vienas, vaidmens konstravimas gali nukrypti nenumatyta linkme. Pagalbininkai gali pagreitinti mokymosi procesą: padėti greičiau įsisavinti sudėtingesnius epizodus, išmokyti klausytis muzikos faktūros, partnerių, ritmiškai sudėtingų vietų. Tai, kas mokantis savarankiškai būna neartikuluota dėl proceso nuoseklumo, dirbant su pagalbininkais tampa įvardijama, izoliuojama dėl jų išsakomų pastabų bei komentarų. Vis dėlto tai dar nėra visiškas pertrūkis, nes pats solistas pagal poreikį renkasi, ar ir į kurį korepetitorių kreiptis, pats sprendžia, kas bus repetuojama ir kokios pagalbos reikia. Tokiu būdu dar nepanaikinami saviruošai būdingi mokymosi nuoseklumas ir solisto autonomija.

Bendraudamas su pagalbininkais, solistas gali nuspręsti, kiek nori atsiverti šiam santykiui. Vienu atveju padėjėjas tampa tik įrankiu, jam suteikiamas kone kvaziobjekto vaidmuo: atlikėjas tik pagal savo poreikius dalija nurodymus ir klausimus, neketindamas keisti savo kūrybinių įpročių, stiliaus ar technikos schemų. Kitu atveju, kai pedagogui priskiriamas didesnis autoritetas, solistas rečiau kvestionuoja pastabas ir leidžiasi formuojamas šio santykio,

o tai atveria galimybes gilesnei transformacijai. Kuriant santykį su pagalbininku, arba jam leidžiama būti tik vedliu, padedančiu aktualizuoti jau esamus, virtualius solisto tapatybės aspektus, arba solistas gali priimti (ar net skatinti) kritinius pedagogų impulsus ir nukreipti savo interpretaciją netikėta, neplanuota, dar pačiam nežinoma linkme.

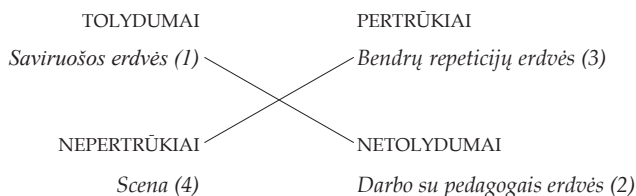
Bendrų repeticijų metu repetavimas būna susiskaidęs, pilnas pertrūkių dėl statytojų (režisieriaus, dirigento ar jų asistentų) korekcijų, stabdymų. Be to, repetuojama ne ištisais veiksmais, o mažais epizodais, kurie tik vėliau jungiami į bendresnę visumą. Tad spektaklio dalyvių bendraveika yra pasikartojančių lūžių ir perėjimų grandinė. Solistui išitraukiant į kolektyvinio veikimo lauką, atsiranda rizika būti nesuprastam, sukritikuotam, atmestam. Tokia aplinka iš principo skatina nuolatinį derinimąsi, prisitaikymą prie kitų.

Kolektyvinio mokymosi erdvės, kuriose vyksta bendros repetacijos, yra kur kas didesnės nei individualaus mokymosi erdvės. LNOBT muzikinėms repetacijoms dažniausiai skiriamas 412 kambarys, režisūrinėms repetacijoms dažnai naudojama kamerinė salė, Didžioji baleto repeticijų salė, kartais pritaikoma tapybos salė ar net žiūrovams skirta Raudonoji fojė. Keletas šių erdvių, kaip kamerinė ar Didžioji baleto repeticijų salė, net neturi langų. Tai liudija jų gilumą pastate – jas nuo lauko skiria bent dvi sienos. Kitos bendrų repeticijų erdvės, nors su langais, yra gana nelengvai pasiekiamos. Pavyzdžiui, 412 kambarys yra tarp ketvirto ir penkto aukšto, pasiekiamas tik vienu iš dviejų tarnybinių liftų: užkilus į penktą aukštą tenka pereiti koridoriumi palei butaforijos skyrių, tapybos salę, dekoracijų cechą ir nusileisti laiptukais žemyn pusę aukšto. Taigi kolektyvinio mokymosi erdvės yra giliau pastate, lyg apgaubtos individualaus mokymosi erdvių.

Repetavimas į sceną persikelia artinantis generalinei repetacijai. Tuomet veikalas repetuojamas daugiau mažiau nepertraukiamai. Scenoje į rišlią visumą jungiamas ne tik atlikėjų veikimas scenoje, bet ir kiti spektaklio elementai: šviesos, kostiumai, scenografija, grimas ir kita. Tokios repetacijos teatro tvarkaraščiuose žymimos

„v. v.“ – „visas veikalas“. Taip scena tiek veikiančių objektų ir subjektų integralumu, tiek siektinu veiksmo rišlumu įveikia pertrūkius – peržengia kolektyvinio mokymosi erdvėse veikusių repetavimą mažais kartojamais epizodais. Didžiausią spaudimą iš išorės solistas jaučia pasirodymo scenoje metu. Čia nuo solisto viskas priklauso mažiausiai, jam belieka atsiduoti padarytam darbui ir improvizuoti ištikus netikėtumams. Net ištikus netikėtumams spektaklis vyksta nepertraukiamai. Tokį buvimą scenoje aktoriai vadina „čia ir dabar“: jie turi reaguoti į tai, kas vyksta ne pagal išmoktas, surepetuotas schemas, o improvizuodami, veikdami konkrečiomis aplinkybėmis.

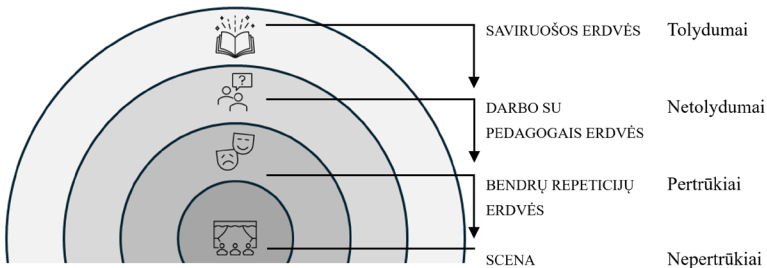
Kaip matyti, mokymosi etapai teatro erdvėse pastatymo metu skiriasi ne tik funkciškai, bet ir atlikėjo tapatybės raiškos pobūdžiu. Saviruošos metu tapatybė yra stabili, atlikėjas tik atranda, įtvirtina ir realizuoja tai, koks jau yra virtualiai. Darbo su pagalbininkais (pedagogais, koncertmeisteriu) metu, priklausomai nuo pasirenkamo sąveikos režimo, solistas gali rinktis tarp tapatybės įtvirtinimo ir transformacijos. Bendro kūrybinio darbo etapu kolektyvinio mokymosi erdvėse solisto tapatybė yra atvira, nestabili ir nuolat trūkinėjanti. Ją veikia išoriniai reikalavimai, statytojų verčių projekcijos, socialiniai neapibrėžtumai. Tai transformuojančių virsmų etapas. Galiausiai, per generalinę repetaciją darbas pereina į sceną, kur ne tik spektaklio vyksmas, bet ir atlikėjo susikonstruota sceninė tapatybė jau atrodo vientisa, rišli ir nebetrūkinėjanti (žr. pav. 4). Taip pasitelkiant kategoriją *tolydumai* vs *pertrūkiai* skirtingais vaidmens konstravimo etapais galima aprašyti ne tik mokymosi



Pav. 4. Vaidmens ruošimo etapų struktūra

procesą, bet ir atlikėjo tapatybės raiškos būdus. Erdvė nėra tik fizinė vieta, bet ir konstruojamų santykių laukas, lemiantis ne tik tai, kur atlikėjas yra ir veikia, bet kaip jis buvo ir kinta.

Kolektyvinio mokymosi erdvės, apgaubtos saviruošos erdvių, kartu ir pačios gaubia pastato centre esančią sceną. Atlikėjo darbas su pagalbininkais (korepetitoriais, pedagogais ir t. t.) gali vykti tiek individualaus, tiek kolektyvinio mokymosi erdvėse. Dirbama ir solistų kambariuose, ir bendrų repeticijų erdvėse, ir atskiruose koncertmeisterių kambariuose, kurie išsibarstę po visą teatrą. Todėl šis partijos mokymosi etapas atitinka tarpinę, pereinamąją poziciją atlikėjo kelionės po teatrą topologinėje struktūroje. Tokių erdvinių santykių tinklą galima atvaizduoti koncentrinėmis ratų principu (žr. pav. 5.). Kaip naras, leisdamasis į vis gilesnius vandens sluoksnius, patiria vis stipresnę išorės slėgį, taip solistas, judėdamas vis gilyn į teatro erdvės, patiria vis intensyvesnę išorinių sąveikų poveikį. Gilėjant išitraukimui į pastatymo procesą, atlikėjas tampa vis daugiau priklausomas nuo iš šalies primetamų verčių projekcijų ir mažiau – nuo individualaus pasirinkimo.



Pav. 5. Vaidmens ruošimo stadijų erdvinis lokalizavimas

Iliustruoti šios teatre tipiška veikiančios struktūros reikšmę kuriant vaidmenis galima per skirtumą – aptariant atvejus, kai dėl kokių nors priežasčių nepavyksta šios tvarkos laikytis. 202m. rugsėjį, likus kiek daugiau nei parai iki *Rigoletto* premjeros, paaiškėjo, kad premjeroje pagrindinį vaidmenį turėjęs solistas susirgo, prarado balsą ir dainuoti nebegali, todėl teatro repertuaro planavimo skyriui

teko staigiai ieškoti baritono, galinčio išgelbėti premjerą. Šis baritono Sándoro Balla „išokimo“ į premjerą atvejis yra dokumentuotas ir Rimos Jūraitės recenzijoje (Jūraitė 2022). Nors surastas naujas solistas ir mokėjo partiją iš ankstesnių pastatymų kituose teatruose, tačiau niekadoms nebuvo dirbęs LNOBT, neruošė partijos su teatro korepetitoriais, nedalyvavo jokiose bendrose repeticijose, nebuvo matęs dekoracijų, kostiumų, scenos partnerių. Jis buvo „įmestas“ tiesiai į paskutinį vaidmens ruošimo etapą – į didžiąją sceną premjeros dieną. Solisto pasiruošimas buvo labai ribotas: likus kelioms valandoms iki spektaklio su režisieriaus asistentais suvaikščiojo mizanscenas, buvo supažindintas su scenos partneriais, režisieriaus asistentai jam primindavo ir papildomai aiškindavo mizanscenas prieš kiekvieną išėjimą ir per pertraukas. Tokios situacijos neišvengiamai sukelia didelę psichofizinę įtampą ir gali neigiamai paveikti atlikėjo būseną tiek psichologiškai, tiek fiziologiškai. Be nuoseklaus pasiruošimo atlikėjo kūnas ir protas patiria per didelę apkrovą, kurią sunku suvaldyti vien profesionaliais įgūdžiais. Visos anksčiau aptartos vaidmens ruošimo stadijos reikalingos tam, kad atlikėjo kūnas ir protas gebėtų efektyviai adaptuotis prie pasirodymo streso. Sąmonė pajėgi dirbti tik su ribotu kiekiu uždavinių, o vaidmens ruošimas skirtingomis stadijomis padeda palaiptiui į sąmonę įrašyti didelį kiekį uždavinių, taip premjeros stresą sumažinant iki minimumo ir užtikrinant kokybišką atlikimą bei stabilią atlikėjo psichofizinę būseną.

Visai kitoks pastatymo procesas vyko 2022 m. rugsėjo–spalio mėnesiais Gretos Štiormer režisuotoje postoperoje *Planeta Deluxe*. Magistriniame darbe pati režisierė mini įvairius organizacinius nesklandumus, lydėjusius šio veikalo kūrybinį procesą.

„Vis labiau jaučiausi nesuvaldanti komandoje vykstančio kismo. Jaučiau, kad komandos nariai kalbasi tarpusavyje ir reiškia pasipiktinimą mano lyderyste šiame projekte – mano pačios emocinis pamatas dėl besikeičiančių žmonių ir nežinomybės stipriai virpėjo – bijojau, kad komandoje vyraujantis nepasitikėjimas

bei santykiai komplikuojasi ir spektaklis gali nebeišvysti dienos šviesos.“ (Štiormer 2023: 19)

Vienas esminių iššūkių atlikėjams buvo tai, kad pradėjus bendras režisūrines repeticijas jie dar nebuvo gavę visos muzikinės ir libreto medžiagos, nes ji tuo metu tebebuvo kuriama. Dažnai po režisūrinių repeticijų vykdavo muzikinės repeticijos su kompozitore Jūra Elena Šedyte, kuriose buvo kuriami nauji epizodai arba perdirbami jau išmukti fragmentai, todėl muzikinė medžiaga nuolat kito, net ir vykstant sceninėms repeticijoms. Dėl šios priežasties vaidmens ruošimas strigo – atlikėjų saviruoša, darbas su kompozitore ir sceninės repeticijos vyko paraleliai, o tai lėmė, kad atlikėjai negalėjo į scenines repeticijas ateiti tinkamai pasirengę, neturėjo pakankamai laiko įsisavinti nuolat besikeičiančią medžiagą⁹. Taip buvo tarsi peržengta riba, kiek naujos informacijos atlikėjai pajėgia įsisavinti tarp repeticijų. Tipiniu pastatymo atveju skirtingos repeticijų stadijos yra aiškiai atskiriamos būtent tam, kad būtų įmanoma dozuoti naujos informacijos kiekį valdomomis, palaipsniui įsisavinamomis porcijomis.

Aprašyti pavyzdžiai išryškina tipinio operos pastatymo modelio ekonominę dimensiją: tai struktūra, kuri efektyviausiai paskirsto teatro resursus ir laiką bei atlikėjų atsakomybę ir psichofizinę apkrovą. Nukrypimai nuo šio modelio neišvengiamai perkelia riziką į kitus lygmenis – lemia didesnę stresą, chaotišką darbo procesą, tenka investuoti daugiau laiko. Tipinis pastatymo modelis funkcionuoja kaip ekonomiškiausiai teatro resursus ir laiką panaudojantis mechanizmas, o alternatyvios praktikos reikalauja papildomų sąnaudų. Tai kuriant vaidmenį leidžia nuosekliai integruoti kūrybinius uždavinius ir kartu palaikyti kontroliuojamą psichofizinę būseną.

⁹ Duomenys paremti autoriaus patirtimi, stebint šio spektaklio repeticijas ir šiame spektaklyje kuriant Roberto vaidmenį 2022 m. liepos–spalio mėn.

Išvados

Tyrimo metu suformuluoti trys tarpusavyje susiję teoriniai modeliai, kurie kartu leidžia skirtingais lygmenimis analizuoti, kokiais būdais atlikėjo meninė raiška yra konstruojama kūrybinio proceso metu.

LNOBT spektaklių analizė, iliustruojanti modelių taikymo galimybes, parodė, kad vaidmens kūrimo sąlygos operos teatre nėra vien individualios, t. y. priklausančios tik nuo paties atlikėjo. Jas vienu metu formuoja nuo konvencijų priklausomi kūno ir balso inscenizavimo principai, teatro lauko galios santykiai ir pastatymo proceso organizacija. Šie lygmenys nustato atlikėjo veikimo ribas bei galimybes.

Atlikėjo galimybės kurti vaidmenį operos teatre taip pat tiesiogiai priklauso nuo jo patirties, pripažinimo, reputacijos ir profesinio statuso. Geriausias sąlygas kūrybai teatras sudaro tiems solistams, kurie būna įrodę savo atitikimą sistemai: kuo daugiau pripažinimo solistas yra įgijęs, tuo daugiau įtakos gali daryti kūrybiniam sprendimams ir darbo sąlygoms. Taigi atlikėjo galimybes kurti vaidmenį lemia jo padėtis teatro lauke.

Vaidmens kūrimą operos teatre konceptualizavus kaip nuoseklų atlikėjo judėjimą per skirtingas teatro erdves pastebėta, kad, jam vis labiau įsitraukiant į spektaklio pastatymo procesą, jo meninė raiška tampa vis labiau priklausoma nuo iš šalies primetamų verčių projekcijų ir vis mažiau nuo individualaus pasirinkimo. Individualaus darbo etape tapatybė išlieka stabilesnė ir formuojama pagal asmeninį ritmą, o įsitraukus į kolektyvinę repeticijų procesą ji vis labiau priklausoma nuo išorinių reikalavimų ir sąveikų. Artėjant prie sceninės realizacijos, atlikėjo veikimas vis labiau struktūruojamas, o galimybės savarankiškai keisti interpretaciją mažėja.

Kuriant vaidmenį operos teatre kūrybiniai sprendimai nuolat derinami su sistemos reikalavimais. Tokia struktūra leidžia efektyviai paskirstyti teatro resursus ir užtikrinti greitą spektaklių kartojimą, tačiau kartu riboja atlikėjo veikimo laisvę ir daro jo konstruojamą sceninę tapatybę priklausomą nuo išorinių veiks-

nių. Straipsnyje siūlomas teorinis modelis galėtų būti taikomas ir platesniame kontekste, tačiau šiame tyrime jo pritaikymą riboja analizuota medžiaga.

Literatūra ir šaltiniai

Barry, M. A. 2012. *Acting in opera, A consideration of the status of acting in opera production and the effect of a Stanislavski inspired rehearsal process*. Birmingham: University of Birmingham.

Barthes, R. 2007. Balso grūdas. *Muzika kaip kultūros tekstas*. Sud. Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 335–343.

Biliūnas K., Savko, A. n. d. *Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras*. <https://teatraspastatas.lithuaniantheatre.com/pastatai/7-operos-baleto-teatras/>.

Bourdieu, P. 2011. Kultūros produkcijos laukas, arba atvirksčias ekonomikos pasaulis. *XX amžiaus literatūros teorijos. Chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams. I dalis*. Sud. Aušra Jurgutienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 273–327.

Brecht, B. 2022. *Pastabos apie teatrą. Apie nearistotelišką dramaturgiją*. Vilnius: Scenos meno kritikų asociacija.

Bukinė, G. 2023. *Gabrielė Bukinė – Puccini Tosca Vissi d'arte*. <https://youtu.be/BhKjakFan6M?si=FQBhSZi1PTa2PmS0>.

Cumming, N. 2000. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Fischer-Lichte, E. 2013. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė.

Floch, J.-M. 1990. Etes-vous arpenteur ou somnambule? L'élaboration d'une typologie comportementale des voyageurs du métro. *Sémiotique, marketing et communication: Sous le signe, les Stratégies*. Paris: Presses universitaires de France, 19–47.

Goebbels, H. 2023. *Nebuvimo estetika*. Vilnius: Apostrofa.

Tajo, I. 2014. *La calunnia (Il Barbiere di Siviglia)*. <https://youtu.be/ilTuxvspE3I?si=RPN3-S-fQitVozt->.

Greimas, A. J. 2005. *Struktūrinė semantika*. Vilnius: Baltos lankos.

Grotowski, J. 2011. *Skurdžiojo teatro link*. Vilnius: Apostrofa.

Hermanis, A. 2018. *Dienoraštis*. Vilnius: Krantai.

Jauniškis, V. 2019. Kaip išsproginti operą. *Menufaktura.lt*. <https://menufaktura.lt/?m=1052&s=68667>.

Jevsejevas, P., Nastopka, K. 2013. Erdvės semiotika. *Semiotika* 9, 4–12. <https://doi.org/10.15388/Semiotika.2013.16759>.

Jūraitė, R. 2024. Mikelė, Andželika, Skikis ir Fulgencijus. *Menufaktura.lt*. <https://menufaktura.lt/recenzija/mikele-andzelika-skikis-ir-fulgencijus/>.

Jūraitė, R. 2022. „Rigoletto“ trafaretas. *Menufaktura.lt*. <https://menufaktura.lt/recenzija/rigoletto-trafaretas/>.

Keršytė, N. 2016. *Pasakojimo pramanai*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.

Keršytė, N. 2020. Ideologija anapus idėjų. *Athena* 15, 169–198. <https://etalpykla.lituanistika.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2020~1656337103981/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content>.

Klusas, M. 2023. Gintaras Varnas nusivylęs Nacionaline opera: jei būčiau atsakingas už tokį repertuarą, slėpčiau, kad manęs niekas nepažintų. *Lrt.lt*. <https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/1881367/gintaras-varnas-nusivyles-nacionaline-opera-jei-buciau-atsakingas-uz-toki-repertuara-slepchiausi-kad-manes-niekas-nepazintu>.

Landowski, E. 2015. Juslinė prasmė. *Prasmė anapus teksto*. Vilnius: Baltos lankos, 138–221.

Leone, D. 2021a. G. Donizetti: *Anna Bolena Recitativo, aria e cabaletta Act 1. DENIZ LEONE Live*. <https://youtu.be/jLuXKQIRDK4?si=pzM5pk-TIOR4LWNI>.

Leone, D. 2021b. G. Donizetti: *Anna Bolena Recitativo, Aria e Cabaletta Act 2. DENIZ LEONE Live*. https://youtu.be/_aorjTOLbqg?si=HcbvD7p625DM166_.

LNOBT. 2021. *TEKSTŪRA #17: choreografė, režisieriaus asistentė Jūratė Sodytė*. <https://youtu.be/xfMRWwRmkpM?si=Kenrs4PBawcAB31J>.

Montvidaitė, G. 2018. *NOA festivalis šiuolaikinės operos kontekste: operų-spektaklių intermedialumas*. Magistro darbas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija. <https://gs.elaba.lt/object/elaba:28594774/>.

Navickaitė-Martinelli, L. 2013. Semiotinės muzikos atlikimo meno teorijos link: reikšmingosios sąvokos, modeliai ir perspektyvos. *Lietuvos muzikologija* 14, 64–74.

Navickaitė-Martinelli, L. 2014. *Piano performance in a Semiotic Key*. Vilnius: BMK leidykla.

OresTenOR. 2023. *Il lamento di Federico - È la solita storia del pastore - Oreste Cosimo*. <https://youtu.be/3-v3jSpmiPA?si=TMmSOaSI0egMxYOD>.

Pleškytė, M. 2024. *Monika Pleškytė: Verdi - Rigoletto, 'Caro Nome'*. https://youtu.be/Ki_w-pcXCHK?si=_C3XbOtL9pguyIsI.

Smoriginas, K. 2019. *Teatro mokymosi aplinkų ir aktorius asmeninės mokymosi aplinkos sąveika*. Magistro darbas. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas. <https://hdl.handle.net/20.500.12259/98831>.

Staniškytė, J. 2008. Identiteto sampratos kaita postmoderniame teatre. *Meno istorija ir kritika* 4, 185–197.

Suzuki, T. 2017. *Kultūra – tai kūnas*. Vilnius: Apostrofa.

Štiormer, G. 2023. *(Ne)pavyko: TikTok operos „Planeta Deluxe“ ir operos-performanso „Fontanas“ atvejai*. Magistro darbas. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.

The Ed Sullivan Show. 2021. *Mario del Monaco „Vesti la giubba“ on The Ed Sullivan Show*. <https://youtu.be/uRUSb10syVI?si=7msHA3-4GgoeHVKp>.

Valuntonytė, N. 2024. *Akademinės muzikos atlikėjo personos kūrimas: nuo scenos iki asmeninio prekės ženklo*. Meno doktorantūros projektas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Verseckaitė, R. 2022. *Personažo kūrimo sąlygos ir veiksniai operoje*. Magistro darbas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Wacquant, L., Akçaoğlu, A. 2017. Practice and Symbolic Power in Bourdieu: The View from Berkeley. *Journal of Classical Sociology* 17 (1), 44–60. <https://doi.org/10.1177/1468795X16682145>.

Weaver, E. D. 2019. Utilizing circles of attention in musical theatre acting: a personal perspective. *Stanislavski Studies* 7 (2), 245–252. <https://doi.org/10.1080/20567790.2019.1645411>.

White, L. 2018. *Opera Singer – Film Star*. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.27967.56482>.