

ŠIAULIŲ UNIVERSITETAS
HUMANITARINIS FAKULTETAS
LITERATŪROS ISTORIJOS IR TEORIJOS KATEDRA

RIMA BABELYTĖ

Literatūrologijos specialybės II kurso studentė

Dvi Alfonso Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ publikacijos: lyginamasis aspektas

MAGISTRO DARBAS

Darbo vadovas
doc. dr. Vigmantas Butkus

Šiauliai, 2009

TURINYS

I. Įvadas	3
II. Dvi „Praradimo simfonijų“ publikacijos: lyginamasis aspektas	9
1. Formaliojo-kalbinio lygmens taisymai	9
2. Poetinės raiškos tobulinimas: tolyn nuo stereotipų	13
3. „Savicenzūra“: eliminuoti posmai ir eilėraščiai	17
4. Nauji posmai ir eilėraščiai	23
5. Dviejų publikacijų dialogas: lyginamoji kūrinio versijų / kūrinių analizė ...	25
5. 1. „Veidas“ ir „Veidas: detalė iš Francisco de Goya y <i>Lucientes El manicomio, o Casa de los locos</i> “	26
5. 2. „Paskutinės elegijos“ ir „Berlyno improvizacijos“	29
III. Išvados	50
IV. Santrauka	54
V. Summary	55
VI. Šaltiniai ir literatūra	57
VII. Anotacija	59
VIII. Priedai	
1 priedas. „Praradimo simfonijų“ tekstai 1946 m. publikacijoje ir 1996 m. publikacijoje	
2 priedas. Skirtumai tarp „Praradimo simfonijų“ tekstų knygoje „Būties erozija“ ir knygoje „Eilėraščiai“: lyginamoji lentelė	
3 priedas. „Praradimo simfonijų“ struktūra 1946 m., 1989 m. ir 1996 m. publikacijose: lyginamoji lentelė	

I. ĮVADAS

Magistro **darbo objektas** – dvi Alfonso Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ publikacijos: 1946 m. Tübingene leidyklos „Patria“ išleista knyga, eilėraščių rinkinys „Praradimo simfonijos. Poezija“ ir 1996 m. Vilniuje „Baltų lankų“ leidyklos išleistos knygos, eilėraščių rinktinės „Eilėraščiai. 1937–1996“ skyrius „Praradimo simfonijos“. Praėjus kelioms dešimtims metų po pirmojo rinkinio pasirodymo poetas taiso, redaguoja, perrašo daugumą eilėraščių, tad minimos dvi rinkinio publikacijos (tiksliau, rinkinio ir jo transformacijos į rinktinės skyrių) leidžia kalbėti apie Nykos-Niliūno kūrybinės evoliucijos procesą, apie jo dinamiką, apie tam tikrus poetikos pokyčius, savikritiškumo stiprėjimą ir pan.

Svarbu paminėti, kad „Praradimo simfonijos“ iš viso buvo publikuotos tris kartus. Be šio magistro darbe analizuojamų dviejų minėtų publikacijų rinkinys spausdintas dar ir Nykos-Niliūno poezijos rinktinėje „Būties erozija. Eilėraščiai 1937–1984“ (Vilnius: Vaga, 1989) kaip vienas iš šios rinktinės skyrių. Pirminis magistro darbo sumanymas buvo *visų trijų* „Praradimo simfonijų“ publikacijų (1946, 1989 ir 1996 m.) lyginamoji analizė, tačiau kiek atidžiau palyginus 1989 m. ir 1996 m. publikacijas šio sumanymo atsisakyta. Atsisakyta dėl dviejų svarbiausių priežasčių. Pirmą, 1989 m. publikacija „Praradimo simfonijos“ keista, redaguota, taisyta, bet išskyrus labai negausias ir labai nežymias išimtis¹, labai panaši į 1996 m. publikaciją. Antra, dėl to, kad „Būties erozijoje“ publikuojama gerokai mažiau „Praradimo simfonijų“ kūrinių nei „Eilėraščiuose“. Dėl šios priežasties „Būties erozijos“ lyginimas su 1946 m. publikacija būtų fragmentiškas, neatskleisęs visumos. O „Būties erozijoje“ nespausdinami „Praradimo simfonijų“ kūriniai atsiranda rinktinėje „Eilėraščiai“, kur publikuojami beveik visi 1946 m. knygos kūriniai². Taigi 1946 m. rinkinio lyginimas vien tik su 1996 m. publikacija yra pats tikslingiausias³.

Kalbant apie **darbo temos aktualumą, darbo naujumą, jo reikšmę** pirmiausia reikėtų aktualizuoti 1947 m. liepos 31 d. Nykos-Niliūno dienoraščio įrašą: „Šiuo metu (lig šiol aš buvau dėl to absoliučiai abejingas) man daug kraujo sugadina „Praradimo simfonijos“. Ruošiant spaudai, kaip jau esu užsiminęs, dalis eilėraščių buvo mažai ką daugiau negu juodraščiai. Kitiems reikėjo paskutinių teptuko pabraukimų. Kai kuriais atvejais, kaip man dabar atrodo, panaudojau ne tuos variantus. Bet leidimo įkarštyje nebuvo kada apie tai galvoti. Taip pat neturėjau Lietuvoje karo metu spausdintų tekstų (išskyrus „Vakaro“), tad reikėjo juos kaip nors rekonstruoti. / Dabar, kol

¹ Minimos išimtys surašytos 2 priede „Skirtumai tarp „Praradimo simfonijų“ tekstų knygoje „Būties erozija“ ir knygoje „Eilėraščiai“: lyginamoji lentelė“

² Žr. 3 priedą „Praradimo simfonijų“ struktūra 1946 m., 1989 m. ir 1996 m. publikacijose: lyginamoji lentelė“.

³ Šiame darbe toliau vartojant frazes „dvi „Praradimo simfonijų“ publikacijos“, „dvi publikacijos“ ar pan., turimos galvoje 1946 m. ir 1996 m. publikacijos, vartojant frazę „antroji (antra) publikacija“, turima omenyje ne chronologija, o magistro darbo pavadinimo logika, t. y. ne 1989 m. „Praradimo simfonijų“ publikavimas knygoje „Būties erozija“, bet jų publikavimas 1996 m. knygoje „Eilėraščiai“.

viskas tebėra gyva, reiktų bandyti, viską galutinai atstatyti (žinoma, nieko nepertempiant)“ (Nyka-Niliūnas 2002: 186). Siekis tepraėjus vos metams nuo knygos pasirodymo „rekonstruoti“, „galutinai atstatyti“ pradinį „Praradimo simfonijų“ variantą rodo, tekstologiškai kalbant, greitus autoriaus valios pokyčius, nepasitenkinimą esamu kūrybiniu rezultatu. Tad galima daryti prielaidą, jog „Būties erozijoje“ ir „Eilėraščiuose“ atsiradę „Praradimo simfonijų“ taisymai, perrašymai ir kt. buvo pradėti jau XX a. penktajame dešimtmetyje. Kita vertus, jei autorius prisipažįsta, kad 1946 m. publikacijoje panaudojo „ne tuos variantus“, yra tikimybė, jog 1989 m. ir 1996 m. publikacijose atsirado „tie“ variantai, kurie nepateko į 1946 m. leidimą.

Taigi kyla daug klausimų, kurie savaime nulemia darbo temos aktualumą. Darbo naujumą, jo reikšmę lemia ir tai, kad skirtingos Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ publikacijos nebuvo lygintos. Peržvelgus įvairialypę ir dinamišką Nykos-Niliūno kūrybos kritiką, jos tyrinėjimų istoriją, pastebima, kad lyginamasis aspektas nebuvo išsamiau taikytas. Vienintelis tokio taikymo atvejis – Rimvydo Šilbajorio straipsnis „Dviveidė šalta naktis Berlyne. Laisva struktūrinė eilėraščio analizė“ (Šilbajoris 2000), kuriame analizuojamos ir lyginamos dvi vieno „Praradimo simfonijų“ eilėraščio autorinės redakcijos. Tad darbo tema aktuali ir tuo, kad išplečia Nykos-Niliūno kūrybos analizės aspektų, rakursų lauką.

Magistro darbe keliamos ir tiriamos tokios **problemos**: kokia poetine, estetinė logika vadovaujantis buvo redaguojami, taisomi, perkuriami „Praradimo simfonijų“ eilėraščiai; kuo šie redagavimai, taisymai, perkūrimai specifiški; ar galima išskirti kokias nors bendrąsias jų tendencijas, ar vis dėlto jie dažniausiai lieka skirtingo pobūdžio.

Magistro **darbo tikslas** – atskleisti dviejų Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ publikacijų (1946 m. ir 1996 m.) skirtumus (ir panašumus), lyginamuoju būdu analizuojant, kaip buvo koreguojami, perkuriami etc. pirmosios publikacijos kūriniai. Siekiant šio tikslo, išsikelti tokie **analizės uždaviniai**: (a) pasirinkti tyrimo metodus ir struktūruoti analizės eigą; (b) aktualizuoti lingvistinį aspektą ir išanalizuoti, kokie antrojoje publikacijoje buvo atlikti *formalaus gramatinio lygmens* taisymai ir koregavimai, kokia jų sistema; (c) aktualizuoti aksiologinį aspektą ir išanalizuoti, kokie antrojoje publikacijoje buvo atlikti taisymai, perkūrimai, ar kūriniai bei jų fragmentai buvo pašalinti, atsižvelgus į *meninės vertės* problemą; išsiaiškinti, ar egzistuoja kokia nors tokio pobūdžio taisyčių, šalinimų sistema; (d) išanalizuoti, kaip į antrąją publikaciją integruojami *nauji* kūriniai, kūrinių fragmentai, koks jų santykis su senaisiais; (e) pasirinkus vienus iš *tipiškiausių, konceptualiausių* (taisyčių ir/ar perkūrimų prasme) kūrinių, atlikti dviejų jų publikacijų lyginamąją tekstologinę-literatūrologinę analizę, išsiaiškinti abiejų publikacijų santykį.

Ruošiantis rašyti magistro darbą buvo atlikti parengiamieji darbai, t. y. realizuotos tokios **pagalbinės užduotys**⁴: pažodžiui, net paraidžiui, t. y. tekstologiškai labai smulkmeniškai,

⁴ Apie **pagalbines užduotis** ir jų santykį su **analizės uždaviniais** žr.: Trimailovas 2007: 12.

palygintos „Praradimo simfonijų“ publikacijos; sudarytas dokumentas, kuriame paraleliai eilutė po eilutės surašyti dviejų „Praradimo simfonijų“ publikacijų eilėraščiai (dokumentas pateikiamas kaip 1 priedas); išstudijuota gausi Nykos-Niliūno kūrybos kritika, tyrinėjimų istorija; taip pat išstudijuoti Nykos-Niliūno „Dienoraščių fragmentai“, juose specialiai ieškota poeto pasisakymų apie „Praradimo simfonijas“, apie jų taisymą, publikavimą ir pan.

Tyrinėjimų metodai. Darbe remiamasi tekstologinės, lyginamosios, lingvistinės, literatūrinės analizės metodais, pasitelkiamos kai kurios literatūros aksiologijos nuostatos.

Viena iš svarbiausių metodinių magistro darbo atramų – Pauliaus Subačiaus studija „Tekstologija. Teorijos ir praktikos gairės“ (Subačius 2001). Joje autorius išsamiai atskleidžia tekstologijos principus, aiškina, kaip skaitant ir analizuojant rašytinius šaltinius šiais laikais praktiškai pritaikyti tekstologijos teoriją, moko tekstologinės analizės. Šiam magistro darbui ypač aktualios tos P. Subačiaus knygos dalys, kuriose plėtojamos mintys apie autoriaus valios sampratą, apie autoriaus valios dinamiką, apie teksto variantus, versijas, teksto ir veikalo redakcijas.

Teksto *redakcija* P. Subačius vadina visą kokio nors veikalo tekstą, kurį nuo „kitų to paties veikalo tekstų skiria ne vien atsitiktinės smulkmenos, bet atkarpų variantai⁵ arba kitoniškas kurio nors kalbinio lygmens pavidalas“ (Subačius 2001: 82). Mintyje turimi kokybiniai teksto pokyčiai („struktūros, stiliaus, ideologijos, apimties, kalbinės raiškos“ ar pan.), atsirandantys autoriui, redaktoriui ar pan. sąmoningai perdarant, perkuriant veikalą „dėl literatūrinių, visuomeninių ar komercinių priežasčių“ (Subačius 2001: 83). „Praradimo simfonijų“ atveju galima būtų kalbėti iš esmės vien tik apie *literatūrines* ir vien tik apie *autorinių* perkūrimų priežastis.

Kaip minėta, darbui taip pat svarbūs tekstologiniai „autoriaus valios“, „autoriaus valios dinamikos“ reiškiniai, aktualizuotini apmąstant tam tikrus „Praradimo simfonijų“ eilėraščių pokyčius. „Vokiečių tekstologas Scheibe pastebi, kad autorius tam tikru momentu paprastai teikia pirmenybę tik vienai redakcijai, jam „veikalas visuomet dabartyje“, nes keičiasi su juo ir per jį. Tuo tarpu tekstologui prieš akis atsiveria variantų panorama. *Visi tie, kurie buvo autorizuoti, savo laiku naudojosi rašytojo palankumu ar pripažinimu* [išskirta R. B.]. Scheibe atkreipia dėmesį, kad autoriaus valią išreiškiantis autorizavimas tėra momentinis dalykas, nes sietinas su dažnai *kartotiniu* rašytojo sprendimu veikalą paskelbti“ (Subačius 2001: 156–157). Autoriaus valios dinamika yra dėl estetinių, socialinių, politinių ar kitų priežasčių besikeičiantys ketinimai savo kūrinių, skirtingų jų redakcijų, versijų atžvilgiu. Lyginant Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ 1946 m. ir 1996 m. publikacijas, matyt, reikėtų kalbėti vien apie *estetines* eilėraščių taisymų ar perkūrimų priežastis, „autoriaus valia“ norint įtvirtinti, įteisinti paskutinės publikacijos dominantę. Kita vertus, prisimintina ir tai, kad 1989 m. publikacijoje (rinktinėje „Būties erozijoje“) nėra daug „Praradimo

⁵ Veikalo, kūrinio fragmentus, t. y. tam tikras pakeistas teksto atkarpas, P. Subačius vadina ne teksto redakcijomis, o teksto *variantais*. Jie gali apimti įvairaus ilgumo teksto atkarpas: nuo posmo, eilutės, žodžių junginio iki mažiausių, pvz., morfemos pakeitimų.

simfonijų“ eilėraščių, vėliau patekusių į 1996 m. publikaciją (rinktinę „Eilėraščiai“), t. y. šiuo atveju tarsi norėta atkurti pradinę „Praradimo simfonijų“ struktūrą: „Praradimo simfonijų“ struktūros lygmenyje iš dalies lyg gražinama 1946 metais išreikšta autoriaus valia.

Atidi *tekstologinė* analizė, kai paraleliai yra gretinamos dvi kūrinio redakcijos, dvi publikacijos, pati savaimė verčia lyginti. Kitaip sakant, *lyginamoji* analizė tokiu atveju neišvengiamai tampa tekstologinės analizės sudedamąja dalimi – kaip ir *lingvistinė* analizė, nes tekstologinis lyginimas pirmiausiai ir remiasi lingvistiniu – pamatiniu – teksto versijų gretinimu, išryškinant rašybos, skyrybos, gramatikos, leksikos, sintaksės ir pan. skirtumus. Lingvistinė analizė magistro darbe natūraliai siejama su lyginamąja *literatūrine* analize, leidžiančia atskleisti abiejų publikacijų stiliaus, įvaizdžių skirtingumus, poetikos ir semantikos pokyčius.

Pasitelkiant lyginamosios analizės metodą, daug remiamasi tuo dviejų kūrinio redakcijų analizavimo būdu, kurį taiko R. Šilbajoris minėtame straipsnyje. Jame eilutė po eilutės pateikiamos dvi kūrinio versijos, jos detalios literatūriškai (bet sykiu neišvengiamai ir tekstologiškai-lingvistiškai) analizuojamos, daugiausia dėmesio skiriant pakitusiems kūrinio segmentams, aiškinantis, kokią reikšmę pokyčiai turėjo kūrinio ar netgi „Praradimo simfonijų“ poetikos visumai.

„Praradimo simfonijų“ eilėraščiai magistro darbe analizuojami, interpretuojami stengiantis nenutolti nuo analizuojamų tekstų konkretikos, nes laikytis tokios nuostatos įpareigoja bendras tekstologinis viso darbo pobūdis. Tiesa, aiškinantis tam tikrų įvaizdžių, vaizdinių prasmes, semantikos pokyčius, neatsiribojama ir nuo gausios literatūrinės Nykos-Niliūno kūrybos kritikos, nuo jo poezijos tyrinėjimų istorijos, atsižvelgiama į kritikų, literatūros istorikų išsakytas mintis. Tačiau darbe akcentuojama ne Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ poetinė specifika kaip kažkoks daugiau ar mažiau pastovus dydis, buvęs 1946 m. ar atsiradęs po 1996 m. publikacijos, bet dėl įvairių taisyčių, keitimų, perkūrimų atsiradę prasminiai, stilistiniai, ritmikos, kūrinio instrumentuotės ir t. t. abiejų publikacijų *skirtumai*, „Praradimo simfonijų“ eilėraščių *transformacijos*, jų kaita. Fiksuojami kūrinių pakitimai, lyginama, kokia prasmė slypėjo pirmojoje jų versijoje, kokiomis naujomis prasmėmis papildoma ar netgi kaip perkuriama antroji kūrinio versija, kuri iš versijų meniškai stipresnė, labiau išbaigta.

Visi analizės metodai darbe taikomi lanksčiai, integruojami vienas į kitą, terminija taip pat vartojama įvairi. Pavyzdžiui, tekstologinis terminas „(kūrinio) redakcija“, taikantis prie literatūrinės analizės, dažniausiai keičiamas sinonimais „(kūrinio) versija“, „(kūrinio) publikacija“.

Tyrinėjimų apžvalga. Tikslingai dvi vieno „Praradimo simfonijų“ kūrinio versijas iš 1946 m. publikacijos ir iš 1996 m. publikacijos tėra lyginęs tik R. Šilbajoris minėtame straipsnyje „Dvideidė šalta naktis Berlyne. Laisva struktūrinė eilėraščio analizė“. Tyrėjo atlikta dviejų vieno eilėraščio versijų (1946 m. „Paskutinių elegijų“ „Pirmosios Elegijos“ ir 1996 m. „Berlyno improvizacijų“ pirmosios dalies) lyginamoji analizė pasižymi tekstologiniu atidumu. R. Šilbajoris

pastebi, kad Nykos-Niliūno autorinės kūrinų redakcijos leidžia kalbėti apie svarbius semantinio lauko pakitimus. Vieni žodžiai yra pakeičiami kitos kalbinės kategorijos žodžiais, taip antrajai eilėraščio versijai suteikiama „atvirksčia dinamika“ (Šilbajoris 2000: 85). Pastebima ir tai, kad pirmojoje publikacijoje neretai eilutės yra tuštokos, žodžiai vartojami lyg norint užpildyti rimo ar ritmo spragas, o antrojoje publikacijoje leksika parenkama taip, kad sutvirtintų eilėraščio vidinę logiką, įtvirtintų niliūnišką simboliką. Tiesioginiai vaizdiniai keičiami metaforomis, nerangios, ilgos, kartais sentimentalios pirmosios publikacijos eilutės antrojoje koncentruojamos, „tirštinamos“, tampa simboliais. R. Šilbajoris teigia, kad antroji analizuojamo eilėraščio versija leidžia kalbėti apie platesnį kontekstą, sukelia daugiau asociacijų, nuorodų į to meto Vakarų Europos situaciją, pirmojoje publikacijoje buvusi asmeninė neviltis antrojoje jau universali, bendražmogiška.

Peržvelgus labai dinamišką, įvairiausių analizės aspektus ir metodus aktualizavusią Nykos-Niliūno kūrybos kritiką, susidarytų itin ilgas tyrimų sąrašas, tačiau šioje daugiaplanėje tyrinėjimų istorijoje, be R. Šilbajorio dviejų vieno kūrinio redakcijų lyginamosios analizės, daugiau panašių tyrinėjimų nėra. Išstudijavus daug darbų apie Nykos-Niliūno poeziją, aptiktas tik dar vienas straipsnis, kuriame vos užsimenama apie 1946 m. ir 1996 m. „Praradimo simfonijų“ skirtybes. Virginijos Balsevičiūtės straipsnyje „Apie būties eroziją“ teigiama: „Naujoji rinktinė „Eilėraščiai“ (ji gerokai papildyta – *publikuojami nauji tekstai, redaguoti kai kurie eilėraščiai*)“ (Balsevičiūtė 1997: 9; *išskirta R. B.*). Autorė toliau kalba apie Nykos-Niliūno kūrybos bruožus, tačiau šiam magistro darbui aktualaus klausimo apie naujus ar redaguotus tekstus neplėtoja.

Nykos-Niliūno poezijos pokyčius pastebi ir kiti mokslininkai, bet visi pakeitimai suvokiami ne kūrinų taisymo, perkūrimo prasme, o per laiką atsirandančių naujų kūrybinių išvalgų, besiplėtojančių įvaizdžių, kintančios pasaulėjautos, pasaulėžiūros ir panašia prasmėmis. Pavyzdžiui, Viktorija Skrupskelytė užsimena apie tai, kad poeto kūryboje pastebima „tendencija permąstyti ankstesnius tekstus, juos skaldyti, kondensuoti, atrenkant tik kai kuriuos elementus“ (Skrupskelytė 2000: 67). Šiuo atveju kalbama, kad Nykos-Niliūno poezija gali būti redukuota į dvi priešpriešas – būties ir nebūties⁶, bet tiesiogiai kūrybos taisymai, keitimai nėra minimi, užuomina į permąstomus tekstus nėra plėtojama.

Magistro darbe pasitelkiami ir kiti darbai apie Nykos-Niliūno kūrybą: Giedrės Šmitienės monografija „Kalbėti kūnu. Fenomenologinė Alfonso Nykos-Niliūno kūrybos studija“ (Šmitienė 2007), „Darbų ir dienų“ 22 numeryje, skirtame Nykos-Niliūno kūrybai, publikuojami straipsniai ir t. t., bet nė vienas jų su magistro darbo tema ir objektu (dviem „Praradimo simfonijų“ publikacijomis, santykiu tarp jų) nėra susiję tiesiogiai.

Darbo struktūra. Magistro darbas struktūruojamas pagal įprastą modelį: jį sudaro *įvadas*,

⁶ Plačiau žr.: Skrupskelytė 2000: 67.

penki dėstymo skyriai („1. Formaliojo-kalbinio lygmens taisymai“, „2. Poetinės raiškos tobulinimas: tolyn nuo stereotipų“, „3. „Savicenzūra“: eliminuoti posmai ir eilėraščiai“, „4. Nauji posmai ir eilėraščiai“, „5. Dviejų publikacijų dialogas: lyginamoji kūrinio versijų / kūrinių analizė“), *išvados, santrauka* lietuvių ir anglų kalbomis, *literatūros sąrašas, anotacija* ir *trys priedai*. Dėstymo skyriai sukomponuoti pagal tam tikrą hierarchiją, stengiantis, kad būtų atspindėta visa abiejų „Praradimo simfonijų“ publikacijų skirtybių skalė: nuo formalių gramatinių taisyčių iki radikalių kūrinio visumos perkūrimų, nuo naujų kūrinių atsiradimo iki senųjų eliminavimo.

II. DVI „PRARADIMO SIMFONIJŲ“ PUBLIKACIJOS: LYGINAMASIS ASPEKTAS

1. Formaliojo-kalbinio lygmens taisymai

Pradėti lyginti dvi Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ publikacijas tikslinga nuo formaliojo-kalbinio (pavadinkime jį taip) teksto lygmens pokyčių analizės, t. y. nuo skyrybos, rašybos, elementariosios gramatikos ir pan. taisyčių. Tokie taisymai antrojoje publikacijoje yra pakankamai sistemingi, dažnai atliekami dėl to, kad yra taikomasi prie egzistuojančių naujų bendrinės kalbos normų, dėl to, kad tobulinama poetinė kalba, tvarkoma sakinio, eilutės, frazės struktūra. Iš karto reikia akcentuoti, kad yra nemažai atvejų, kada formaliojo-kalbinio lygmens redagavimo (pvz., net skyrybos ženklų pakeitimo) pasekmės nelieka vien „formalios“, bet kūriniui suteikiama naujų prasminių atspalvių ir niuansų, kinta jo tonas, nuotaika. Lyginat dvi „Praradimo simfonijų“ publikacijas, jaučiama pakankamai aiški gramatinių keitimų, taisyčių logika. Kad formalusis-kalbinis lygmuo Nykai-Niliūnui buvo svarbus, rodo ne tik jo paties redagavimai ir taisymai, bet ir jo recenzijos, kuriose neretai analizuojama, aptariama ne vien kūrinių estetika, bendroji semantika ir pan., bet daug dėmesio skiriama ir kūrinių kalbai, gramatikai.

Pirmiausia dėmesys atkreiptinas į tai, kad 1946 m. „Praradimo simfonijose“ galima aptikti žodžių, jų formų, kurie dabar traktuotini kaip leksikos ar kitokios klaidos. Jie, matyt, atsirado dėl to meto rašybos ypatumų, o kai kur tai yra korektūros klaidos renkant tekstą. Pvz., „įieškot“ (t. y. „ieškot“) rašoma su „į“; būtojo laiko dalyvis „užgesusias“, „užgesę“ ne vienoje vietoje šaknyje rašomas su nosine; netaisyklingai rašomos (rašoma kartu, nors reikia atskirai) dalelytės, įvardžiai („vistiek“, „kažikada“); dažnai naudininkas vartojamas be galūnės („jum milžinam“). Yra ir visiškai akivaizdžių korektūros klaidų („tikrovgje“, „melyną“). Tokios ir panašios klaidos antrojoje publikacijoje iš tekstų pašalintos: dalelytės rašomos atskirai, ištaisomos korektūros klaidos ir pan. „Penktojoje elegijoje“ aptinkamas neįprastos gramatinės formos žodis „namuosin“ (PS, 118; 59)⁷ – tarsi savotiškas iliatyvo vienaskaitos „naman“ arba daugiskaitos „namuos(na)“ perdirbinys – antrojoje publikacijoje pakeičiamas įprastu „į namus“ (E, 119; 59).

Nesunkiai pastebimas dar vienas sisteminis keitimas – didžiųjų raidžių atsisakymas, pvz., „Imperatorius“ keičiamas į „imperatorius“, „Gamta“ – „gamta“, „Amžinosios Prieblandos Šalin“ – „Amžinosios Prieblandos šalin“, „Mėlynosios Paukštės“ – „Mėlynosios paukštės“ ir t. t. Didžiosios raidės vartotos tada, kai norėta pabrėžti tam tikro subjekto, objekto, reiškinių svarbą arba jiems

⁷ Toliau magistro darbe naudojamos santrumpos: PS, reiškianti 1946 m. „Praradimo simfonijų“ leidimą, ir E, reiškianti 1996 m. „Baltų lankų“ leidyklos išleistą eilėraščių rinktinę „Eilėraščiai“. Skaičius po kablelio reiškia atitinkamai vieno arba kito leidinio puslapio numerį. Kursyvu parašytas skaičius po kabliataškio reiškia tą puslapio numerį šio darbo I priede, kuriame išspausdintas minimas eilėraščių.

suteikti žmogiškųjų savybių – personifikuoti. Didžiųjų raidžių vartojimas suteikia (siekia suteikti) žodžiams ir jais žymimoms realijoms išskirtinumo. Tomas Venclova pastebi, kad „Ankstesniuose jo [Nykos-Niliūno R. B.] eilėraščiuose nesunku būdavo pastebėti tam tikrą balso forsavimą, norą pabraukti, rėkte išrėkti egzistencines ir filosofines kategorijas, *kartais netgi žymimas didžiosiomis raidėmis*“ (Venclova 1991: 359; *išskirta R. B.*). Didžiųjų raidžių atsisakymas galėtų būti siejamas su noru išvengti grafinio minties ir vaizdo forsavimo, išlaikyti neutralią poziciją, pasakojamąją intonaciją. Įvardis „Tavo“ pirmojoje publikacijoje dažniausiai yra rašomas didžiąja raide, kuri funkcionuoja, matyt, kaip pagarbos, svarbos žymė. Vėliau tokio rašymo atsisakoma.

Kalbant apie įvardžius, reikia paminėti, kad „Eilėraščiuose“ gana sistemingai atsisakoma įvardžio „aš“ dažno vartojimo: linksniavimo, kaitymo („aš“, „mano“, „man“, „manim“ ir t. t.). Šio asmeninio įvardžio atsisakymas yra tikslingas jau vien dėl to, kad 1946 m. knygoje jis vartojamas tikrai labai dažnai, galima sakyti, yra perteklinis. Kontekstas ir taip aiškiai leidžia suprasti, kad kalbama apie lyrinį „aš“, bet arba dėl eilėraščio ritmikos, arba dėl kitų priežasčių poetas „aš“ pirmojoje publikacijoje linksniuoja itin dažnai. Antrojoje publikacijoje šio įvardžio vartojimas tampa ir kiekybiškai retesnis, ir semantiškai žymiai nuosaikesnis. Dėl neapibrėžtos semantikos antrojoje publikacijoje ne vienoje vietoje atsisakoma ir nežymimojo įvardžio „kažikas“, „kažkas“ bei jo formų, prieveiksmio „kažkur“ dažno vartojimo.

1946 m. publikacijoje skyrybos ženklai rašomi pagal to meto taisykles: skiriami sudėtiniai, šalutiniai sakiniai, vienaarūšės sakinio dalys, skyrybos ženklai pabrėžia intonaciją – klausima, šaukiama, stebimasi, kaltinama, liepiama ir pan. Galima stebėti net bendrinės lietuvių kalbos taisyklių kaitą: pvz., pirmojoje publikacijoje kableliais iš abiejų pusių sistemingai skiriami palyginimai („Ir sunkūs rudenio lašai, kaip akmenys, atsimuša many“; PS, 81; 37) 1996 m. nebėra skiriami, nes to nebereikalauja skyrybos taisyklės. 1946 m. knygoje neretai nėra skiriami išplėstiniai, dalyviniai, pusdalyviniai, padalyviniai pažyminiai ar aplinkybės, o „Eilėraščiuose“ šios sintaksinės konstrukcijos dažniausiai nuosekliai skiriamos.

Dažnai atrodo, kad poetas kuria individualią skyrybą, kuri gali suteikti eilėraščiui savitumo, ekspresyvumo. Vienas dažniausiai pasitaikančių keitimų – brūkšnio atsiradimas. Jis rašomas vietoj buvusių kablelių, kabliataškių arba vietoj tokių kabučiu, kurios skiria dialogus. Tai sąlygoja sakinio intonacijos kaitą: tarinio jungties praleidimą, elipses, pauzių atsiradimą, tam tikrų eilėraščių vietų aktualizaciją. Vienas pavyzdys: du beveik identiški eilėraščių „Grižimas“ antrojo posmo antrosios eilutės variantai – „Aš noriu jai kažką raminančiai sunkaus ir rimto pasakyt, / Ko niekas niekados parėjęs motinai nesakė“ (PS, 12; 7) pakeičiama „Aš noriu jai kažką raminančiai sunkaus ir rimto pasakyt, – / Ko niekas niekados parėjęs motinai nesakė“ (E, 52; 7). Eilutės skiriasi tik vienu skyrybos ženklu – greta kablelio papildomai dar pridedamas ir brūkšnys. Nors lietuvių sintaksėje kablelis ir brūkšnys yra galimi kaip konkuruojantys variantai, bet šiuo atveju papildomas brūkšnys

suteikia sakiniui intonacijos pokyčių. Antrojoje versijoje po pirmosios cituotos eilutės suponuojama ilgesnė pauzė, o po brūkšnio sakinytis tarsi labiau sureikšminamas, pabrėžiamas. Kablelis šioje vietoje atrodo neutralus, o pauzė po brūkšnio tarsi pabrėžia, kad lyriniam subjektui labai svarbu motinai pasakyti tai, kas iki šiol dar nebuvo pasakyta.

Kartais vietoj buvusių palyginimų randasi įterpinių arba paaiškinimų, kurie taip pat skiriami brūkšniais, pvz., to paties eilėraščio antro posmo šeštoji eilutė: „O prieš mane jos veidas, tartum suarti laukai lietingą rudenį“ (PS, 12; 7) keičiama „O prieš mane jos veidas – suarti laukai lietingą rudenį –“ (E, 52; 7). Abiem atvejais veidas yra lyginamas su laukais, bet brūkšniai sukuria ne tik trumpą pauzę – jais ne tiek lyginama, kiek konstatuojama. Žodelio „tartum“ atsisakymas koreguoja sakinio struktūrą ir eilėraščio ritmiką. Būtent dėl ritmikos dažnai prireikia pakeisti kokį nors vieną žodį arba tik morfemą, kad eilutė suskambėtų melodingiau, darniau. Eilėraštyje „Eldorado“ pakanka vieno žodžio vienaskaitą pakeisti daugiskaita, sušvelninti skardžiai skambantį priešdėlį „už-“, pakeičiant jį į „pa-“, kad kiek „kliūvanti“, nedarni eilėraščio instrumentuotė „Ant stalo vaza užmirštų gėlių“ (PS, 7; 4) nubanguotų vingria silabotanine eilėdara „Ant stalo vazos pamirštų gėlių“ (E, 48; 4).

Kitas Nykos-Niliūno redaguojamas skyrybos atvejis – manipuliavimas skliausteliais, kuris kūriniui irgi neretai suteikia papildomų prasminių niuansų. Poemos „Pavasario simfonija“ septintosios dalies antro posmo eilutė: „Ir imsiu šaukt: O Viešpatie! Jie atsiliepia!“ (PS, 55; 26) virsta „Ir imsiu šaukt. (O Viešpatie! Jie atsiliepia!)“ (E, 83; 26). Pirmuoju atveju eilėraštyje galima kalbėti apie tiesioginę kalbą: žodžiai po dvitaškio suprantami kaip tiesioginis lyrinio subjekto kreipimasis, eksplicitiškai išreikštos (iššauktos) mintys, o antruoju atveju tai garsu neišsakyta subjekto minčių sklaida tarsi skliaustų tramdomas šauksmas arba konstatavimas, kad „jie“ atsiliepia.

Dažnas atvejis, kada buvusi pakili, emociinga, šauktukais žymima intonacija rimsta, tarsi nusistovi, vietoj šauktukų rašomi taškai. Ir atvirkščiai, norint pabrėžti pakilią, o kartais rūšią nuotaiką, irzlumą ar minties svarbą, vietoj kablelio, taško rašomas šauktukas, pvz., eilėraščio „Miestas“ antrojo posmo eilutė: „Ir sako, kad gyvent nėra prasmės... Tebūna.“ (PS, 71; 34) pakinta „Ir sako, kad gyvent nėra prasmės... Tebūna!“ (E, 94; 34). Pirmojoje eilutės versijoje taškas žymi susitaikymą su situacija, subjektas neprieštaraudamas pasiduoda primetamai („sako“) gyvenimo beprasmybei. O antrojoje versijoje šauktuku žymima intonacija netgi deklaratyvi, atrodo, kad subjektas beprasmybę pasitinka ne pasyviai nulenkęs galvą, bet priima išdidžiai, su tam tikru ryžtu. Eilėraščio „Laimingi žmonės“ pirmojo posmo pirmosios eilutės pabaigoje rašomas dvitaškis („Kokie keisti ir vaikiškai laimingi žmonės: / Jie blaškosi gyvenime nerasdami kažko, – / Ir verkia <...>“; PS, 9; 5), kuris „Eilėraščiuose“ pakeičiamas šauktuku („Kokie keisti ir vaikiškai laimingi žmonės! / Jie blaškosi gyvenime nerasdami kažko, / Ir verkia <...>“; E, 50; 5). Pirmojoje versijoje

kalbama pasakojamąja intonacija, emocijos nedemonstruojamos, antroje eilutėje po dvitaškio tiesiog nurodoma žmonių laimės priežastis. Antrąją versiją galima suprasti gana įvairiai, ji labiau niuansuota. Intonacijos, atsirandančios dėl tiesioginio sakinio virsmo šaukiamuoju sakiniu, gali būti suvokiamos įvairiai: kaip nusistebėjimas, galbūt net subjekto pavydas dėl to, kad žmonės „vaikiškai laimingi“ – ieškantys, atrandantys, išeinantys ir sugrįžtantys. O galbūt ir kaip ironija dėl to, kad jie „vaikiškai laimingi“ – patenkinti esančia būtimi.

Išraiškingas pavyzdys, kai vietoj kablelio rašomas taškas tarsi „sukapoja“ sakinį ir mintį: eilėraščio „Praradimo simfonija“ aštuoniolikto posmo septintoji eilutė („Parėjus bus ugnis, asla. Nedraugiška ir svetima“; PS, 84; 40) ir ta pati eilutė jau pataisyta („Parėjus bus ugnis, Asla. Nedraugiška ir svetima“; E, 102; 40). Pirmojo varianto tekstas nuoseklus, palyginti ramiai pasakojama apie įsivaizduojamą, nuspėjamą ateitį, o antrajame variante dažnesni taškai tarsi kapoja tekstą, eilėraščio intonacija pradeda nervingiau trūkčioti. Taškas (t. y. pauzė), rodos, suteikia galimybę daiktus detaliau apmąstyti, įsisąmoninti. Subjektas mintyse žengia žingsnį po žingsnio, atmintyje lėtai, nuosekliai vieną po kito atgaivindamas prisiminimus apie namie laukiančią daiktų būtį. Prisimintina, kad „taškai – labai „stiprūs“ skyrybos ženklai, aiškiau už kablelius suskaidantys eilutes“ (Valentas 1997: 117).

Skyrybos ženklų taisyčių Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijose“ daug, bet neretai juos galima traktuoti vien kaip formalius skyrybos variantus, kurie kūriniais papildomų prasminių, poetinių pokyčių nesuteikia. Pavyzdžiui, kablelio keitimas kabliataškiu (ar atvirkščiai) dažniausiai yra kaip variantas, nes ir intonacija, ir eilėraščio prasmė išlieka nepakitusi. Tas pats atsitinka ir su tiesiogine kalba, kai 1946 m. knygoje dominavusios kabutės nuolatos keičiamos brūkšniais, pvz., eilėraštyje „Grįžimas“ šešto posmo ketvirtoji ir penktoji eilutės „Sakydami vieni kitiems: „Matai, / Jisai ir vėl namo parėjo“ (PS, 12; 8) pakeičiamos „Sakydami vieni kitiems: – Matai, / Jisai ir vėl namo parėjo!“ (E, 53; 8), bet kūriniai, jo perskaitymui ir suvokimui tai didelės įtakos neturi.

Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ sakinio struktūra sudėtinga – tai ilgi, sudėtiniai sakiniai, besišakojantys šalutiniais sakiniais, išplėstiniais pažymieniais, aplinkybėmis ir pan. 1946 m. knygoje dažnesni daugiapakopiai sakiniai, kuriuose aiškiai išreikštas gramatinis centras (veiksnyis ir tarinys), o prie jo dar šliejami papildiniai, pažyminiai, aplinkybės. Aiškiai pastebima tendencija, kad redaguodamas tekstus autorius sakinius trumpina, glaudina: atsisako dalelyčių, jungtukų ir kt., dažnai eliminuoja palyginimus arba keičia formaliąją jų raišką (pvz., palyginimuose vietoj „lyg“ antroje publikacijoje nuosekliai imama rašyti „kaip“), nebevertojami junginiai „ir štai“. Toks junginys skamba dirbtinai iškilmingai, vaizdžiai tariant, atrodo, kad lyrinis subjektas deklamuoja miniai ir toje eilėraščio vietoje tarsi mosteli ranka. Tokių pompastika dvelkiančių segmentų, pasitaikančių pirmojoje publikacijoje, Nyka-Niliūnas vėliau vengia. Vengiama ir pasikartojimų, sentimentalokų ar banalokų pasakymų, tokių kaip eilėraštyje „Koncertas“ esantis žodžių junginys

„skausmas ir gėla“. Žodžio „skausmas“ yra atsisakoma, taip išvengiama kartojimosi. „Skausmas“ – abstraktesnė sąvoka, o žodis „gėla“ intensyvesnis, jame telpa ir daugelis kitų, skausmą apibūdinančių sąvokų. Kitas panašus atvejis: tame pačiame eilėraštyje „Koncertas“ esanti eilutė „Lyg vėliavos nuleistos, kad nebepakiltų amžinai“ (PS, 87; 42) keičiama į „Kaip vėliavos nuleistos amžinai“ (E, 105; 42). Pirmajame variante žodžių junginys „kad nebepakiltų“ – nereikalingas sakinio perkrovimas. Junginys „nuleistos amžinai“ rodo, kad veiksmas daugiau nebepasikartos, todėl poetas taiso tam tikrą pasikartojimą, sakinio perkrovą.

Kad tekstas Nykos-Niliūno yra glaudinamas, eilutės ir sakiniai trumpinami, akivaizdu, tačiau vieną priežastį, paaiškinančią, kodėl taip daroma, išskirti būtų sunku.

Kaip matyti iš analizuotų redagavimo tendencijų ir pateiktų pavyzdžių, dviejose Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ publikacijose formaliojo-kalbinio lygmens pasikeitimai turi ne vien tik gramatinę, kalbinę reikšmę, bet daro įtaką ir poetikos, estetikos plotmėms. Tomas Venclova pastebi: „Griežta, santūri, rafinuota, bet valinga Nykos poetinė kalba išreiškia griežtą, santūrų ir valingą pasaulėvaizdį: išreiškia pačia savo materija ir sandara, kiekviena garsų samplaika, kiekvienu žodyno savotiškumu, kiekvienu sintaksės lūžiu“ (Venclova 1991: 357). Rengiant „Praradimo simfonijas“ pakartotinai leisti, itin kruopščiai tobulinta poetinė kalba, taisytos, perkurtos silpnesnės jos vietos – koreguota eilėraščių ritmika, jų prasminiai niuansai. Kalbos dalykai redaguoti ir atsižvelgiant į naujas bendrinės kalbos normas.

2. Poetinės raiškos tobulinimas: tolyn nuo stereotipų

Nyka-Niliūnas straipsnyje „Patriotizmas ir poezija“, oponuodamas Broniui Railai, išsako lankininkų (ir, žinoma, savo) nuomonę perdėto patriotizmo deklaravimo, patetikos, šabloniškumo poezijoje klausimu. Rašytojas aiškina, kad: „Nuolatinį patriotizmo deklaravimą lankininkai *tikrai laiko tuščiažodžiavimu*, nes deklamuoti ir žadėti mirti už tėvynę – lengva, o mirti ir kovoti – sunku. <...> ar ne sąžiningiau būtų <...> tarnauti savo tautai natūraliu būdu, *be patetikos ir triukšmo*, taip, kaip medis tarnauja gamtovaizdžiui savo šlamėjimu ir žalumu <...> šiandieninė specialiai patriotinė lietuvių poezija pasiekė mirties tašką, nugrimzdama *retorikos ir apnešiotų šūkių* jūroje <...>. Esmine tautiškumo žyme lankininkai laiko kalbą, nes joje sukaupti beveik visi tautinės kultūros duomenys ir galimybės. Savo kalbos išlaikymas ir savo kūrybos ja realizavimas mums yra viena aukščiausių patriotinių uždavinių“ (Nyka-Niliūnas 1996: 407–409; *išskirta R. B.*).

Tokius teiginius galima laikyti svarbia Nykos-Niliūno ir lankininkų kūrybos programos dalimi: akcentuojama literatūros natūralios raidos būtinybė, atsiribojama nuo pasenusių poetinių formulių, klišių, sureikšminamas naujų kūrybos kelių ieškojimas, kalbos tausojimas ir t. t. Tokių nuostatų poetas tvirtai laikosi ir savo kūryboje – kūrinių taisymo atvejai neretai ir susiję būtent su

jomis. Taisomi, perkuriami ar net išbraukiami tie tekstai ar jų dalys, kur įsitvirtinę sustabarėję įvaizdžiai, šabloniški motyvai, „apnešiotos šukės“. Kalbėdamas apie Vlado Šlaito poeziją, Nyka-Niliūnas pastebi: „Kartais neišvengiamai susidaro įspūdis, kad <...> eilės būtų rašomos pagal tam tikrus nusistovėjusius šablonus. Bet poezijoje tėra tik du keliai: nuolatinis atsinaujinimas arba kūrybinis nuosmukis“ (Nyka-Niliūnas 1996: 348). Siekdamas atsinaujinimo, vengdamas šablonų, sustabarėjimo, autorius ir perkuria savo eilėraščius, atsisakydamas nepavykusių, stereotipinių įvaizdžių, ne visai sklandžių žodžių junginių, epitetų, pernelyg manieringai išplėto kokių nors reiškinio, objekto ar subjekto apibūdinimo ir ieškodamas naujos išraiškos. Beje, apie 1946 m. knygoje pasitaikančius nesklandžios poetinės kalbos atvejus, įmantravimą užsimena Jonas Grinius: „Kitur naujybių siekimai ir pastangos viską sudinaminti duoda ne tiek perdėtus, kiek įmantrius, nenatūraliai suieškotus vaizdus <...> grožiui svarbiau ne medžiagos gausumas, bet jos atrinkimas; o atrinkimas reiškia atmetimą <...> kad suemocionalinta mintis būtų vaizdingesnė“ (Grinius 1946: 122–123). Redaguodamas „Praradimo simfonijas“ Nyka-Niliūnas daug ką būtent atrenka, atmeta, bet ne tik atmeta, o ir taiso, perkuria, keičia.

Galima išskirti keletą pasikartojančių, šabloniškų įvaizdžių, kurie įvairiai keičiami, perkuriami arba visiškai išbraukiami. Pirmojoje knygoje ypač dažnas „mėlynų akių“ įvaizdis. Ir folklore, ir kūrėjų varijuojamas žodžių junginys „mėlynos akys“ rodo devaluotas, reikalauja atsinaujinimo. Panašiai atsitinka su „dangaus“ įvaizdžiu – pirmojoje publikacijoje jis dažniausiai „mėlynas“, „žydras“, „gilus“ ar pan., o antrojoje jau ieškoma ne tokių įprastų dangaus apibūdinimų, originalių, savitų metaforų. Pirmojoje publikacijoje šviesa „spindi“, „akina“, „liūdina“, yra „niūri“, o antrojoje ji „*duria* akis“, „*žiemiskai* spindi“. Antrojoje publikacijoje retesni tokie abstraktūs, „apnešioti“ žodžiai kaip „idėja“, „iliuzija“, „amžinai“, „tragiškas“, „kovotojai“ ir pan.

AKYS. Eilėraščio „Naktys“ pirmojo posmo pirmosios eilutės „Nykias ir mėlynas akis“ (PS, 17; 9) poetas pakeičia į „Skaisčias ir dideles akis“ (E, 55; 9). Epiteto „mėlynos“ atsisakymas, pakeitimas kitu lemia šios eilutės, kartu ir posmo, emocinio krūvio pasikeitimą. Žodis „nykus“ pirmojoje eilėraščio versijoje sietinas su neįjaukumu, nemaloniomis emocijomis, liūdesiu. Antrosios versijos epitetas „skaisčias“ šiuo atveju gali būti suvokiamas dvejopai: ir kaip objekto fizinės savybės ([akys] šviesios, spindinčios, skaidrios ir pan.), ir dvasinės-moralinės ypatybės ([akys] nekaltos, tyros, doros ir pan.). Visą šį teigiamų ypatybių, „telpančių“ į vieną žodį, komplektą dar labiau pabrėžia žodis „dideles“.

Eilėraštyje „Žiema“ trečio posmo pirmoji eilutė „Dar ir šiandien išplėtęs mėlynas akis iš džiaugsmo šauktum“ (PS, 20; 11) keičiama „Ir šiandien, rodos, taip iš džiaugsmo šauktum“ (E, 58; 11). Įprasto junginio „mėlynas akis“ tiesiog atsisakoma. Eilutė dėl to nenukenčia – ritmika šiuo atveju net sklandesnė, darnesnė, išvengiama trafaretiško įvaizdžio kartojimosi.

„Rudens himne“ antrojo posmo ketvirtoji eilutė „be krašto mėlynų akių šviesa nyki“ (PS, 35;

17) pakeičiama į „tavo blunkančių akių šviesa nyki“ (E, 72; 17). Panašus taisymo atvejis – „Pavasario simfonijos“ antrosios dalies vienos eilutės keitimas iš „mėlynas akis“ į „drumzlinas akis“, šiam visiškai identiškas taisymas pasikartoja ir „Paskutinėse elegijose“ („Berlyno improvizacijose“). Šiuose pavyzdžiuose pastebimas tam tikras spalvų, ryškių vaizdinių „nurimimas“, „erozija“. Pirmosios publikacijos mėlyna spalva antroje „blunka“, netenka „aštrumo“. Pavyzdžiui, abu minėti epitetai „blunkančių“ ir „drumzlinas“ reiškia neaiškumą, tapimą neryškiu, net nykimą. Blukimo procesas suprantamas kaip lėtas nykimas, spalvų, ryškumo netekimas.

„Pavasario simfonijos“ antrosios dalies antro posmo eilutė „Ji grįžta su žiedais, kaip akys mėlynais, plaukuose“ (PS, 45; 22) keičiama į „Ji grįžta su žibuoklėmis plaukuos, išblyškus...“ (E, 78; 22). Akių spalvos palyginimas su mėlynu žiedu itin dažnas lietuvių folklore, literatūroje (akys kaip žibuoklės, neužmirštuolės, linai ir pan.), todėl jau nebestebina, yra lyg „užsistovėjęs“. Tokių sustabarėjusių palyginimų Nyka-Niliūnas vėliau vengia, primygtinai siūlo vengti ir kitiems, griežtai tokius atvejus kritikuoja: „Masinės gamybos pagal seniai susikurtus pavyzdžius mes negalime laikyti kūryba“ (Nyka-Niliūnas 1996: 174). Minėto palyginimo atsisakymas „Pavasario simfonijoje“ nulemia daug labiau kondensuoto vaizdo atsiradimą.

Kitas simptomiškas (t. y. dažnai pasitaikantis) taisymas yra eilėraščio „Rungtynės“ trečio posmo ketvirtoji eilutė: „Drąsiau!“ mums šaukė Kristus, liūdinčias akis įrėmęs“ (PS, 61; 28) tapusi „– Drąsiau! – raudėjo Kristus, kruvinas akis įrėmęs“ (E, 85; 28). Žodžių emocinis ir semantinis krūvis pasikeičia. Antroji versija – tragiškesnė, drastiškesnė, tačiau negali būti vienareikšmiškai dekoduojama vien tragizmo plotmėje. Eilėraštyje Kristaus gyvenimas prilyginamas kovai arenoje. Jis pasmerktas pralaimėti, bet vertina tai kaip neišvengiamybę; lyrinis subjektas išdavikišką pabučiavimą sutapatina su gilia žaizda, pakirsiančia Kristų, o šis nevengia žūties netgi savotiškai trokšdamas pralaimėjimo. Šiame kontekste epitetai „liūdinčias“ ir „kruvinas“ nelygiaverčiai. Pasakymas „liūdinčios akys“ palyginus su „kruvinos akys“ atrodo gana neutralus, neemocingas.

ŠIRDIS. Širdies semantinės grupės įvaizdžių „Eilėraščiuose“ labai dažnai atsisakoma, vietoj jų vartojant kokius nors kitus, ne tokius įprastus vaizdinius, išreiškiančius žmogaus jausmus, emocijas. Yra atvejų, kai „širdies“ įvaizdis tekste atrodo visiškai „perteklinis“, todėl antroje publikacijoje tiesiog išbraukiamas. Kartais „širdies“ metonimija pakeičiama „dvasios“, „savumo“, „krūtinės“ įvaizdžiais, bet ir pastarieji literatūroje vartojami gana dažnai, todėl poetui tenka ieškoti pakaitalų arba glaudinti sakinį taip, kad sustabarėjusių įvaizdžių vartoti nebereikėtų.

Kai kada išplėstinio „širdies“ įvaizdžio pakeitimas kitu, kitokiu vaizdu kardinaliai keičia ir eilėraščio prasmes. Pavyzdžiui, eilėraštyje „Kelionė“, vėliau pervadintame „Kūčių naktį“, ketvirto posmo trečioji eilutė „O girdėjau lyg širdį kažkur sunkiai plakant“ (PS, 11; 6) visiškai perkuriama: „Aliejus ir kraujas spingsulėje baigės“ (E, 51; 6). Neabejotinai stipresnis antrasis variantas.

Pirmuoju atveju varijuojama pakankamai šablonišku, tradicišku plakančios širdies įvaizdžiu, antruoju – sukuriamas naujas, metaforiškas spingsulės vaizdas. Kaip netipišką naują įvaizdį galima paminėti žodžio „gyslos“ vartojimą vietoj „širdis“, pvz., „pradės širdis jiems plakti“ (PS, 117; 58) keičiama į „pradės jiems gyslos plakti“ (E, 119; 58). „Gyslos“ čia lygiai taip pat kaip „širdis“ gali plakti, tvinksėti, bet pats vaizdas daug paveikesnis.

Dar vienas simptomiškas pavyzdys „Penktosios elegijos“, vėliau tapusios „Berlyno improvizacijų“ penktąja dalimi, trečio posmo eilutė. Buvo: „Ir noriu žiemos vakarui papasakoti apie tuštumą širdyje baisią“ (PS, 118; 59), perkurta: „Dabar aš padainuosiu tau šermukšnio gėlą baisią“ (E, 119; 59). „Širdies tuštuma“ – šabloniškas, metaforinis žodžių junginys. Šermukšnio įvaizdis šiuo atveju yra daug originalesnis. Pirmojoje eilutės versijoje patetiškai afišuojama lyrinio subjekto širdies tuštuma, antrojoje lyrinis „aš“ tarsi atsiriboja nuo sentimentaloko subjektyvumo, dėmesį sutelkia į *kito* („šermukšnio“) „gėlą baisią“. Žodis „gėla“ emociškai dinamiškesnis už „tuštumą“, kaip ir pats šermukšnio įvaizdis šiame kontekste – naujesnis, ekspresyvesnis.

„Pavasario simfonijos“ antros dalies pirmo posmo eilutė „Nykiai rami pavasario diena širdyje nusileidus“ (PS, 45; 22) keičiama taip: „Rami pavasario diena, kaip paukštis nusileidus“ (E, 78; 22). Pirmuoju atveju vėl akcentuojamas nykumo motyvas, kalbama apie subjektyvias jausenas pavasario dieną. Vėliau tokio subjektyvumo nebelieka, diena apibūdinama neutraliau, dienos tykumas, ramumas lyginamas su paukščio nusileidimu. „Pavasario simfonijos“ penktos dalies pirmo posmo eilutė „Šiandieną aidi laukuose netelpantis širdyje riksmas“ (PS, 51; 24) koreguojama „Ir vėl jau aidi laukuose netelpas riksmas“ (E, 81; 24). Pradinėje versijoje riksmo diapazonas siauresnis, riksmas tarsi nebetelpa subjekto viduje, yra varžomas širdies, o „šiandien“ išsiveržia į laukus; antruoju atveju riksmas maksimaliai „išsiplečia“, jo ribas žymi laukai, o svarbiausia – atsisakoma stereotipinio posakio „netilpti širdyje“.

ABSTRAKČIOS SĄVOKOS. Kaip tipišką piktnaudžiavimo tokiomis sąvokomis pavyzdį galima pateikti ir paanalizuoti „Šeštąją elegiją“, virtusią „Berlyno improvizacijų“ penktąja dalimi. Šiame eilėraštyje vėl kartojasi išėjimo ir grįžimo „skausminga ir nesibaigianti dialektika“ (Nagys 2000: 147), bet jame daugiau nei kituose eilėraščiuose sutelkiama leksikos, žyminčios egzistencines, filosofines abstrakcijas, pvz.: „Tiesos idėja“, „amžinybė“, „būtis“, „nebūtis“, „egzistencija“ ir panašių žodžių, 1946 m. knygoje yra daugiau skambios „filosofinės“ leksikos.

„Šeštosios elegijos“ trečiajame posme varijuojama tokiais įvaizdžiais kaip „likimo drama“ „egzistencijos laukai“, „materijos tiranija“ (PS, 120; 59–60) ir kt. Kitaip tariant, varijuojama abstrakčiomis sąvokomis. Tekstas netgi padvelkia didaktika, kai kovos draugai pavadinami „egoistais“. Aiškūs, netgi banaloki įvaizdžiai antrojoje publikacijoje stipriai keičiami. Penktajame posme išbraukiami trafaretiški pasakymai (pvz., „sunkaus gyvenimo dienų“; PS, 120; 60), išvengiama nesklandžių, stereotipiškų žodžių junginių (pvz., „O nesuvaldomas realizavimosi šiam

gyvenime troškimas“; PS, 120; 60). Šeštame posme veikia tie patys taisyčių principai – atsisakoma visko, kas gali atsiduoti šabloniškumu. Atsisakoma žodžio „amžinybės“ ir pasakymų „Žmogaus Kūrybos ir Tiesos galingos liepsnos“, „Nerimo ir skausmo amžinai“, tekstas konkretinamas, suglaudžiamas, siekiama tobulesnės ritmikos.

Antroje publikacijoje neretai keičiami, išbraukiami ir tokie žodžiai: „iluzijos“, „vizijos“, pvz.: eilėraštyje „Laimingi žmonės“ ketvirto posmo eilutė „Susėdę prie ugnies, parnešę atgaivint vaikystės viziją“ (PS, 9; 5) tampa „Susėdę prie ugnies, nebeiti niekur pasiryžę“ (E, 50; 5). „Vaikystės vizija“ šiuo atveju skamba trafaretiškai, asocijuojasi su tokiais vaizdiniais kaip „vaikystės svajonės“ ir panašiais sustabarėjusiais pasakymais. Šios teksto dalies pakeitimas fraze „nebeiti niekur pasiryžę“ lemia, kad visa eilutė darosi ekspresyvesnė, labiau įtikinama. Eilėraštyje „Nature morte“ pirmo posmo eilutė „Kad daug yra pasaulyje šiltų iluzijų, primindami“ (PS, 34; 17) pakeičiama „Kad aš dar tebesu primindami“ (E, 71; 17). Pirmuoju atveju eilutė gana stereotipinė – tai lemia pasikartojantys įvaizdžiai „pasaulis“, „iluzijos“. Žodžių junginys „šiltos iluzijos“ net tik šabloniškas, bet ir nesisieja su eilėraščio kontekstu: į lyrinio subjekto kūną sminga geležiniai pirštai, o tai jam asocijuojasi su „šiltomis iluzijomis“. Toks siejimas nėra motyvuotas.

Tam tikrų žodžių, žodžių junginių, frazių taisydas, perkūrimas, išbraukimas visais šiame skyriuje išvardytais ir panašiais atvejais susijęs su pasikartojimų vengimu, vengimu varijuoti „užsistovėjusius“, „devaluotus“ įvaizdžius, šablonišką leksiką. Tokie įvaizdžiai ir tokia leksika atmetami arba perkuriami, kuriant savitesnę, individualesnę įvaizdžių, metaforų sistemą. „Eilėraščiuose“ vengiama „įmantrauti“, perkrauti sakinį nereikalingais segmentais, dėl to eilutės trumpinamos, tobulinama ritmika. Tačiau daugiausia taisyms susiję su pirmojoje publikacijoje dažnesniu deklaratyvumu, patetika, nes to siekiama išvengti.

3. „Saviczūra“: eliminuoti posmai ir eilėraščiai

Lyginant abi aptariamas „Praradimų simfonijų“ publikacijas būtina pažymėti, kad antroje pakankamai kryptingai atsisakoma tam tikrų teksto atkarpų – frazių, eilučių, posmų, o kartais netgi viso kūrinio, t. y. Nyka-Niliūnas lyg pats „cenzūroja“ savo kūrybą, suprantama, poetine, estetinė prasme. Tiesa, pastebima ir priešinga tendencija, kuri aptariama 4-ame šio darbo skyriuje: antroje publikacijoje atsiranda naujai sukurtų (o gal iš senų rankraščių perkeltų) posmų, eilėraščių.

ELIMINUOTI POSMAI. Perpublikuojant „Praradimo simfonijų“ kūrinius 1996 m. išleistuose „Eilėraščiuose“, kai kurie jų yra sutrumpinti vienu arba keliais posmais. Po vieną posmą yra eliminuojama iš eilėraščių „Kelionė“ („Kūčių naktį), „Rudens himnas“, „Praradimo simfonija“, „Koncertas“, vienas posmas ir vienas gretimo, ankstesnio posmo dvielis pašalinamas iš eilėraščio

„Grįžimas“, du posmai – iš eilėraščio „Namiė“; iš pirmosios „Kraujo simfonijos“ dalies „Sūnaus palaidūno sugrįžimas bažnytkaimin“ („Uvertiūra bažnytkaimyje“) išbraukiami penki posmai, o iš trečiosios dalies „Mistiškas rudens peizažas“ – vienas posmas.

Eilėraštyje „Grįžimas“ atsisakoma šio fragmento:

Tuomet aš pajuntu, kad kažkas artimo pasaulyje gyvena,
Ir aidi fūga, sukurta jų plazdančių širdžių.

Ateina už langų paniuręs, sulytais plaukais ir liūdno veido vėjas
Ir sunkiai, sunkiai verkia: „Kur buvai, sūnau?“
O motinai iš mėlynų akių skaidrus šaltinis liejasi,
Spindėdamas ant veido, liūdno ir kilnaus (PS, 13; 7).

Šios eilutės, lyginant su visu eilėraščiu, silpnesnės – vėl kartojasi skurdoki „plazdančios širdies“, „mėlynų akių“ įvaizdžiai. Antrame posmelyje du kartus pakartojamas tas pats liūdno veido motyvas: pirmojoje eilutėje – „liūdno veido vėjas“, ketvirtojoje – *liūdnas* motinos veidas. Greta gausių pirmosios eilutės vėjo apibūdinimų „paniuręs“, „sulytais plaukais“, „liūdno veido“ antrosios eilutės pakartojimas „*sunkiai, sunkiai* verkia“ atrodo nors ir ritmiškai-aliteraciškai motyvuotas, bet semantiškai „perviršinis“. Ašarų palyginimas su skaidriu šaltiniu, pasikartojantis ne vieno poeto eilėse, dvelkia šabloniškumu.

Eilėraštyje „Rudens himnas“ (PS, 36; 17) atsisakoma sentimentaloko ketvirto posmo, kuriame lyrinis subjektas lygina save su sulytu kūdikiu, nevengdamas paviršutiniškų pasakymų: „ašarom paplūdusį“, „ieškot šitų laukų širdy“. Jurgis Blekaitis, kalbėdamas apie Nykos-Niliūno poeziją, pastebėjo, kad „jaunesnioji Nykos poezija yra atviriau emocionali, laisvai išsiliejanti kartais kelių aukštų eilutėmis, tuo tarpu naujesnioji – kondensuota, kartais labai lakoniška, o emocija anaipol nenuslopinta, bet intelekto sukontroliuota“ (Blekaitis 2000: 16). Pateikiami pavyzdžiai iš tiesų patvirtina įspūdį, kad 1946 m. tekstas „liejamas“ spontaniškai, lyg paskubomis, nepastebint į jį „prasibraunančių“ senų stereotipiškų įvaizdžių, motyvų, frazių, todėl tokie eilėraščių fragmentai vėliau, jei tai leidžia daryti kūrinio kompozicinę struktūrą, šalinami kaip nepasisekę arba perkuriami.

Pirmojoje publikacijoje galima aptikti tokių posmų (vėliau jų atsisakoma), kur poetas ieško naujų, netikėtų gana drastiškų pasakymų, pvz., eilėraščio „Koncertas“ keturioliktame posme (PS, 87; 42) „šaukė ten negyvėliai“, negyvėlis „išblyškęs veidu lediniu“, „švilpaudavo man žaliai“, apleisto mylimosios kapo vaizdinys. Tačiau tokio posmo visuma dvelkia nenatūralumu, žodžių junginiai painoki („kažkur toli už metų“), sakinių struktūra perkrauta, (pradžioje kalbama apie negyvėlių *šauksmą*, netrukus tas šauksmas prilyginamas vėjo *niūniavimui*).

Iš eilėraščio „Namiė“ eliminuojami trečias ir šeštas posmai (PS, 15–16; 9). Lyrinis „aš“ trečiajame posme mėgaujasi grįžimu namo, tačiau grįžimo namo tematika išreikšta silpnokai, pasikartojančiais, net sentimentaliais įvaizdžiais, eilutėse kartojasi žodeliai „lyg“, „ir“, sakinio

mintis nemotyvuotai nenuosekli, pavyzdžiui, eilutėje „Lyg švelnios rankos, kažikas lyg iš vaikystės kalba su manim“ vienas netoli kito atsiduria du palyginimai. Pirmasis „lyg švelnios rankos“ atrodo neužbaigtas, nes čia pat peršokama prie kito „lyg iš vaikystės“, sunku atsekti, kas kalba su lyriniu subjektu: ar „kažikas“, ar „švelnios rankos“, ar „išblyškę sienos“. Šeštajame posme varijuojama sūnaus palaidūno sulaukusios motinos įvaizdžiu. Motinos žodžiuose girdėti tiesiogiai neišreikštas skundas: „Tu parėjai. Ir vėlei prie manęs. / Tai gal todėl man šiam pasaulyje šviesiau?“ (PS, 16; 9). Šiaip jau Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijose“ nei garsūs skundai, nei apskritai kalbėjimas motinos figūrai nėra būdingas: su lyriniu subjektu kalba „vėjas“, „liepsna“ niurna, šaukia kraujas, prabyla beveik visi namų daiktai, aplinkos detalės, gamtos stichijos, bet nėra daugiau nė vieno atvejo, kad prabiltų motina. Ji „pareina“, „miega“, „šviečia“, „yra“, bet į ją visuomet žiūrima tarytum iš šalies, jos savybės ar veiksmai perteikiami pasakojamąja intonacija, tačiau niekur, išskyrus šitą epizodą, motina neprabyla, nesiskundžia, lyg egzistuoja tik tam, kad jaustų nuo namų nuklydusius savo vaikus, nurodytų jiems kelią; motinos gyvenimo imperatyvas – suliepsnoti „nors vienai sekunde“, kad apšviestų „paskutinėm ugnim jiems [vaikams R. B.] kelius“ (PS, 18; 10). Eilėraščio „Namiė“ šeštojo posmo, kuriame motina prakalba tiesiogine kalba, atsisakoma galbūt ir dėl to, kad tyliai susitaikančios su savo dalia, laukiančios, nebylios motinos įvaizdis liktų labiau sukrečiantis, autentiškiau subjekto išgyvenamas.

Iš „Kraujo simfonijos“ pirmosios dalies eliminuojami net penki posmai (PS, 93, 94; 46–47). Visas tekstas žymiai koreguojamas, dviejose publikacijose tėra vienintelė identiška eilutė – pirmojo posmo pirmoji eilutė. Minėtųjų penkių posmų atsisakoma, matyt, dėl pernelyg dažnai pasikartojančių motyvų, kartais painių sakinių, dirbtinai iškilmingų pasakymų. Septintajame posme bažnyčia apibūdinama penkiais žodžiais: „sukniubusią“, „gulėjo“, „parpuolus“, „sužeista“, „apleista“. „Sukniubti“ reiškia „parpulti“, „parpulti“ – „pargriūti, parkristi“, skiriasi žodžių niuansai, bet šiuo atveju iš esmės visi trys pirmieji žodžiai reiškia prigludimą žemės; toks išvardijimas nėra nei informatyvus, nei ekspresyvus. Ketvirtoji eilutė – išplėstinis dalyvinis pažyminy „parpuolus po našta žmonių į ją kasdieną nešamų vargų ir liūdesio“ – pernelyg išplėtota, jos eilutės ritmas kliūva beveik ties kiekvienu žodžiu. Vienuolikto, trylikto ir keturiolikto posmų atsisakymas turbūt susijęs su poeto atsiribojimu nuo deklaratyviai, patetiškai skleidžiamų laisvės, herojiškumo idėjų. Patetikos, patoso šiuose posmuose iš tikrųjų netrūksta:

Taip ėjo jie tolyn, paskendę rudenio audroje,
 Ramiai klausydami žodžių nuostabios raudos,
 Kad laisvė amžiais liks tik nuostabi iliuzija herojams,
 Ir žemėje nebus jiems vietos niekadoms!

<...>

Senoje kalvėje medinis žmogus kalė pančius,
 Rūstus, kaip Prometėjas, prirakintas prie uolos,
 Dainuodamas be galo nykią dainą Kančiai
 Gelmėse nuostabios sekmadienio vidurdienio tylos.

<...>

Staiga ten pasigirdo šauksmas: „Laisvė!“

Pro debesis ištryško melancholiški ir gaivalingi saulės spinduliai (PS, 94; 46–47).

Posmuose išsakomos negalėjimo pasiekti amžinos laisvės idėjos, teigiama, kad tokioms vertybėms žemėje nebėra vietos. Medinio žmogaus, kalančio pančius, įvaizdis, jo palyginimas su Prometėju skamba šiek tiek pretenzingai, čia pat esantys „idėjiški“ įvaizdžiai „daina Kančiai“, „šauksmas: Laisvė!“ ir jį atspindintys „gaivalingi saulės spinduliai“ net asocijuojasi su prastoko skonio poetine retorika. Minėta, jog straipsnyje „Patriotizmas ir poezija“ Nyka-Niliūnas akcentavo „specialiai patriotinės lietuvių poezijos“ nugrimzdimą „retorikos ir apnešiotų šūkių jūroje“, kviesdamas ieškoti būdų jos renesansui (Nyka-Niliūnas 1996: 408). Tikriausiai vienintelis galimas šio eilėraščio „renesansas“ – bekompromisis deklaratyvokų posmų atsisakymas. Kitos (čia necituotos) posmų eilutės taip pat silpnokos, įvaizdžiai (pvz., „krykštaudami kūdikiai“, „dangaus gelmių gilių“) pabodę, neoriginalūs. Dvyliktojo posmo „sukniubusios bažnyčios“, „sielą daužančio varpo“ vaizdiniai pasikartoja, silpnai ataidi iš kitų eilėraščio vietų, galbūt todėl jų atsisakoma kaip dubliuojančiųjų. Turbūt dėl panašių priežasčių iš trečiosios „Kraujo simfonijos“ dalies eliminuojamas trečias posmas.

Antrojoje eilėraščio „Praradimo simfonija“ versijoje nebelieka keturiolikto posmo:

Dabar mane sutinka svetimas ruduo ties mūro vartais,
Ir milžinai klevai, kadais šlamėję bėgančiom viršum šviesios galvos.
Šiandien jie rūsčiai, rūsčiai uždami vėl ima bartis,
Pamatę grįžtantį po pralaimėtos paskutinės šiam gyvenime kovos (PS, 83; 39).

Šis posmas ir stilistiškai, ir turiniu panašus į dešimtąjį, kur grįžtantį namo lyrinį subjektą priekaištingai su pagieža sutinka „kaštanai“ (čia – „milžinai klevai“). Vienas iš minimų dviejų posmų eilėraštyje tikrai nereikalingas, nes iš dalies dubliuoja ir kūrinio mintis, ir vaizdus. Antrojoje publikacijoje išlikęs dešimtas posmas yra intertekstualus, jame esama nuorodų į muziką, t. y. jis kiek semantiškai informatyvesnis, o ir estetiškai sugestyvesnis.

Eilėraštyje „Kelionė“ (1996 m. pervadinto „Kūčių naktį“) atsisakoma antrojo posmo. Ši eilėraščio dalis, lyginant su visuma, atrodo esanti seklesnė, vienmatiškesnė, įvaizdžiai pernelyg jausmingi, neoriginalūs.

Minėtais atvejais silpnesni eilėraščių posmai tarsi iškrinta iš eilėraščių poetikos (kartais net semantikos) konteksto, ne visai dera prie visumos, jų sakinių struktūra neretai paini, nedarni instrumentuotė. Matyti, kad Nyka-Niliūnas pakankamai nuosekliai atsižada tų eilėraščių struktūrinių vienetų, kurie yra mažiau pavykę, estetiškai silpnesni.

ELIMINUOTI EILĖRAŠČIAI. „Eilėraščiuose“ nebepublikuojami keturi kūriniai: „Mergaitė bėganti paskui drugelį“ (PS, 57; 27), „Gladiatorius“ (PS, 68; 32) bei dvi „Kraujo simfonijos“ dalys – „Namai“ (PS, 95–98; 47–49) ir „Sūnaus Palaidūno Mirtis“ (PS, 102–104; 51–52). Nereikia pamiršti, kad Nykos-Niliūno „Eilėraščiai“ yra *poezijos rinktinė*, o rinktinės specifika leidžia (gal net įpareigoja) joje publikuoti ne visus, o tik *atrinktus* poezijos rinkinių, pavienių

publikacijų kūrinius. Tačiau faktas, kad „Eilėraščiuose“ nenurodytas joks sudarytojas ir net redaktorius, kad autoriaus teisės ženklas („kopiraitas“) prirašytas vien tik prie Nykos-Niliūno pavardės, leidžia daryti tvirtą prielaidą, kad poetui buvo suteikta *visiška laisvė* rinktis: publikuoti visus „Praradimo simfonijų“ kūrinius ar jų nepublikuoti. Tad autoriaus sprendimas atsisakyti kai kurių eilėraščių negali ir neturi būti aiškinamas vien rinktinės „žanro“ specifika, nes visus keturis eliminuotus eilėraščius sieja šabloniški, trafaretiški ir kiek pretenzingi įvaizdžiai, pasikartojantys, tarsi pasiskolinti vaizdiniai.

Pirmajame kūrinyje „Mergaitė bėganti paskui drugelį“ varijuojama pavasario nakties tematika. Pavasario palyginimas su „madrigalu“ lyg ir turėtų asocijuotis su muzika, suteikti kūriniui skambesio, muzikalumo ar sietis su idiliškumu, bet greta nusistovėjusio pasikartojančio įvaizdžio „vienoje širdyje“ žodis „madrigalas“ skamba manieringai. Daugelis eilėraščio metaforų, palyginimų rodo poeto pastangas išreikšti mintis naujai, netikėtai, tačiau tekstas dėl to tampa per daug dekoratyvus, jo detalės – neoriginalios, nesusijusios su „Praradimo simfonijų“ įvaizdžių visuma, poetine kalba, estetika. Tokie pasakymai „akys, lyg planetos erdvėje sudužę <...> kaip brangakmeniai du juodi“, „žvilgančios, kaip varis, kasos“, „degančia širdim“ per bendri, net kiek neskoningi. Eilėraštyje įpinama erotiškumo motyvų, bet, lyginant su kitais tokio tipo kūriniiais, jie atrodo banalūs, nesubtilūs, rodos, į tekstą prievarta mėginama inkrustuoti tam tikras aliuzijas ar intertekstus: „kasos, / Lyg Polinezijos moters gašliai ištvinę ant pečių“, daugelis eilučių nenatūralios, manieringos (pavyzdžiui, „Ir vienišas žmogus, keistas iliuzijas po liūdesio kalnais užkasęs“, „Ir degančia širdim spindės planetų ežero srovėje“). Pirmojoje cituojamoje eilutėje išsirikiuoja bent trys poeto vėliau redaguojami, dvelkiantys patetika, atgyvenusia retorika žodžių junginiai „vienišas žmogus“, „keistos iliuzijos“, „liūdesio kalnai“, antrojoje mėginama sukurti naują, netikėtą įvaizdį, bet jis lieka neaiškus, painus. Neaiškus ir lyrinio subjekto santykis su „tu“ figūra. Pirmuosiuose dviejuose eilėraščio posmuose pasakojama neutralia intonacija, trečiajame iškyla vienišo žmogaus įvaizdis. Nuo tada mintys ima tekėti labai nenuosekliai: aiškinama, kad „žmogus“ yra „lyg Dievą šaukiantis Tave balsu kurčiu“, teigiama, kad „Jis paliks tave“, galiausiai „vienišo žmogaus“ figūra dingsta taip pat netikėtai, kaip atsirado, o paskutinėje eilutėje teigiama, kad „Tu būsi lyg mergaitė bėganti paskui Drugelį keistame sapne“ – atsiranda nenuoseklių minties šuolių.

Galima manyti, kad dėl panašių priežasčių „Eilėraščiuose“ atsisakoma ir „Gladiatoriaus“. Banaloki posakiai, nusistovėję, konvenciški įvaizdžiai, demonstratyvus lyrinio subjekto jausmingumas, patetiška retorika – visa tai aptinkama viename eilėraštyje. Lyrinis subjektas kreipiasi į savo sunkią „dienų iliuziją“ melodramatiškai tardamas: „Jei aš pakelsiu ranką ir tave iš meilės nužudysiu <...> Prieš mirstančią tave aš būsiu Nugalėtojas Didysis“. Beje, ir soneto forma, ir daugelis minčių, vaizdinių turi sąsają su gerokai statiška Vytauto Mačernio sonetų semantika ir

poetika. Įvaizdžiai, motyvai, vaizdiniai – „tragiškų akių juodų“, „negyvų akių, kaip saulių liūdname saulėleidy“, „kilnios kaktos“, „savo pagieža tikiu“, „moterys – dažytos lėlės“, „Nesugrąžinamumo Demonas“, nebūtis išsilies „kaip vynas“, „skausmas atsikels manoj širdy“ – vis šabloniški, melodramatiški. Tenka prisiminti tokią paties Nykos-Niliūno mintį: „Spontaniškai išgyventa medžiaga dar nėra meno kūrinys. Jai sutvarkyti reikalinga sąmoninga statytojo ranka. Kad pastatas nesugriūtų, į sienas neturi patekti nė viena blogai išdiegta plyta, šiuo atveju – nė vienas blogas sakiny“ (Nyka-Niliūnas 1996: 205). „Niliūniškai“ tariant, tam, kad nebūtų sugadinta rinktinės visuma, į ją nededami blogi kūriniai ar kūrinų dalys, fragmentai.

Eliminuojamos ir dvi „Kraujo simfonijos“ dalys: antroji („Namai“) ir ketvirtoji („Sūnaus Palaidūno Mirtis“). Antroje dalyje („Namai“) pasakojama sūnaus palaidūno grįžimo į gimtuosius namus odisėja. Eilėraštis pasižymi daugiapakopiais palyginimais, sakiniai ilgi, bandoma perteikti kančios, nevilties įspūdžius, bet dėl pasirinktos leksikos emocijos išreiškiamos šiek tiek per tiesmukai:

Giliai name, išsigandusių šešėlių apsuptas sau daužė galvą tėvas,
Apsikabinęs sieną, lyg prikaltas, šaukėsi dangaus.
Jo spazmiškai suspaustos rankos laikė keletą atsiminimų, o rauda jo, man atėjus
Buvo siaubingas šauksmas žemės išauginto ir sulaužyto jos, motinos, žmogaus (PS, 97; 48).

Ketvirtojoje dalyje „Sūnaus Palaidūno Mirtis“, panašiai kaip antroje, emocijos nėra niuansuojamos, jos veržiasi nevaldomu „proziškų“ žodžių srautu. Abiejose „Kraujo simfonijos“ dalyse dominuoja pasikartojantys, tarsi iš kažkur nusižiūrėti vaizdiniai (pvz., „seserys dainavo daineles“; PS, 102; 51; „svajonėse paskendęs“, „meilės versmė; PS, 95; 48, 98; 48), daugiažodė sakinių, eilučių struktūra („Po ja rudens keleivis vėjas snaudė ir sapnavo milžiniškas tolimo kelionių miesto arkas“; PS, 103; 51), pasitaiko stilistiniu požiūriu nedarnių sakinių, nevykusių žodžių junginių, pvz., „Aš išgirdau, kaip plačiame lauke skausmingai didelė *liepsna liepsnoja*“ (PS, 95; 47). Tiesa, šiose dviejose dalyse esama ir stiprių niliūniškų įvaizdžių (pvz., „Gimti laukai pajunta grįžtančio pėdas, sena svirtis suklinka“; PS, 96; 47), tačiau tų dviejų „Kraujo simfonijos“ dalių visuma silpnesnė už likusiųjų dviejų dalių.

Jonas Grinius „Praradimo simfonijų“ recenzijoje, pateikdamas poetui tam tikras rekomendacijas, teigia: „<...> jaunystės audringi išgyvenimai neleidžia daryti aukų atrinkimo prasme <...> labiau apvalyti įkvėpimo srovę, išvengti perdėjimų ir pasikartojimų <...> supaprastėti ir drauge labiau sumuzikalėti“ (Grinius 1946: 123). Atrodo, kad į šias recenzento rekomendacijas po keliasdešimties metų Nyka-Niliūnas atsižvelgė. Sudarydamas rinktinę „Eilėraščiai“, poetas stengėsi būti savikritiškas ir labai griežtai atrinko kūrinius, juos trumpino, atsisakė ištisų eilėraščių ar jų posmų – tų, kurie neatitiko bendros „Praradimo simfonijų“ dvasios. Rinkinys iškristalizuojamas: pašalinami „Praradimo simfonijų“ segmentai, eksploatuojantys nusistovėjusius vaizdinius, pasenusią retoriką, išduodantys jausmų deklaratyvumą, pernelyg tiesmuką emocijų

raišką.

4. Nauji posmai ir eilėraščiai

Šiame skyriuje aptariami eilėraščiai arba eilėraščių fragmentai, kurių nebuvo 1946 m. „Praradimo simfonijų“ leidime. Tokie atvejai tik keli, bet ir tekstologine, ir estetinė prasme tikrai svarbūs ir aktualizuotini. Štai tie atvejai: pirmasis rinkinio eilėraštis „Eldorado“ (E, 48–49; 5) papildomas dviem naujais posmais, „Eilėraščiuose“ atsiranda naujas ilgesnis kūrinys „Kai ilgstančiom naktim audra“ (E, 70; 16) bei naujas ketureilis eilėraštis „Praregėjusi diena“ (E, 84; 27).

Dar vienu atveju tik su labai didelėmis išlygomis (nes tai nėra naujas tekstas) būtų galima kalbėti apie naujo kūrinio atsiradimą: ciklą „Rudens keleivio svajonės“ „Būties erozijoje“ ir „Eilėraščiuose“ papildoma dar viena, nauja (ketvirtoji) dalis „Finalas“ (E, 69; 16). „Finalas“, t. y. naujas kūrinys, tiksliau, nauja kūrinio (ciklo) dalis, tėra iš eilėraščio „La Reine Margot“, iš jo 1946 m. versijos (PS, 105–106; 52–53) paimtas, „pasiskolintas“ posmas, kurio eilėraštyje „Būties erozijoje“ ir „Eilėraščiuose“ nebėra. 1946 m. leidime „La Reine Margot“ yra žiedinės kompozicijos eilėraštis, o minimas posmas, vėliau virtęs „Rudens keleivio svajonių“ „Finalu“, kaip tik ir sudaro šios kompozicijos pagrindą, nes eilėraštis juo pradedamas ir baigiamas:

Pirmas ir paskutinis eilėraščio
„La Reine Margot“ posmas

Aš nežinau kodėl ruduo, mane palikdamas, skausmingai rauda
Ir ilgai stovi, nenorėdamas išeiti, prie namų,
Kaip nežinau, kodėl nykiam gamtos šauksme išaugau
Ir mirštu, nuodijamas dovanotų jos pačios geismų.

„Finalas“

Aš nežinau, kodėl ruduo,
Mane palikdamas, skausmingai rauda
Ir stovi, nenorėdamas išeiti, prie namų,
Kaip nežinau, kodėl
Nykiam gamtos šauksme išaugau
Ir mirštu nuodijamas
Dovanotų jos geismų.

Taip iš senos tekstinės medžiagos, vien skaidant eilutes, atsiranda nauja savarankiška ciklo dalis. Nauja dalis, bet senas, tik į kitą „Praradimo simfonijų“ vietą perkeltas, tekstas. Tokio perkėlimo galimybė gali rodyti kompozicinį „Praradimo simfonijų“ laisvumą, kita vertus, stilistinių-prasminį jų vientisumą.

Eilėraštis „Eldorado“, kaip ir „Berlyno improvizacijos“, yra vienas iš programinių Nykos-Niliūno kūrinių. Viktorija Daujotytė teigia: „Nyka-Niliūnas <...> kuria tokią poetinę tikrovę, kurios lyg ir nėra, bet kuri yra kaip trokštama, įsivaizduojama laimės šalis. Pačiame pirmajame A. Nykos-Niliūno rinkinyje atsiranda stebuklingos šalies Eldorado įvaizdis“ (Daujotytė 2000: 128). Vėlesnėse eilėraščio publikacijose aptinkama nemažai reikšmingų keitimų, korekcijų, tačiau svarbiausias pokytis – dviejų naujų posmų (septinto ir aštunto) atsiradimas (E, 49; 5).

Šiuose posmuose toliau fiksuojamas nepaliojamas, nuolatinis subjekto troškimas sugrįžti į saugią ir skaidrią, skausmo neslegiamą vaikystės, t. y. Eldorado, erdvę. Henriko Radausko žodžiais

tariant, „dalinės paguodos Nykai-Niliūnui teikė nuolatinis grįžimas mintimis į vaikystę, į motiną <...>, į mitinės laimės šalį, bet ši kelionė pažymėta gilia melancholija, nes neįmanoma visiškai grįžti į buvusį nerūpestingumą ir saugumą“ (Radauskas 2000: 151). Septintajame posme aptinkama savita lyrinio subjekto litotė: „ten aš, mažytis padaras“. Nepaisant tokio mažumo, lyrinis „aš“ jaučiasi saugus, trokšta „ten“ sugrįžti. Šiame posme vaizduotės pasaulyje nusistovėjo tvarka ir harmonija, medžiai stiebdamiesi į viršų maudosi saulės šviesoje („liepos maudosi dangaus saloj“), „švilpia aušroje sušlapęs plunksnas paukštis“.

Aštuntajame posme subjektas vėl išsako troškimą sugrįžti į išsvajotąją Eldorado šalį: „Aš taip norėčiau vėl kelius į ten surasti“. Bet atrodo, kad troškimo grįžti priežastis yra ne tik pats subjektas, bet ir nerimas dėl ten palikto vėjo, kuris „nebepakelia rudens naštos“. Panašu, kad subjektui nesant Eldorado šalyje ten vyksta irimas, destruktija. Virginija Balsevičiūtė teigia, kad „viena iš būties erozijos priežasčių Niliūno poezijoje – gamta ir žemė <...>, ruduo – metas, kai labiausiai pajuntamas jų [būties eroziją skatinančių veiksnių – R. B.] veikimas. <...> Ruduo gyvą verčia į negyvą“ (Balsevičiūtė 2000: 19). Subjektui rodosi, kad jis savo grįžimu pajėgtų sustabdyti Eldoradą niokojančias jėgas.

Dviejų naujų „Eldorado“ posmų semantika, įvaizdžių sistema artima visam kūriniiui, glaudžiai siejasi su rinkinio įvaizdžių visuma, idėjomis (nerimu dėl paliktų namų, ten besibraunančios žūties), subjekto mintys, troškimai, ilgesys projektuojami į svajonių erdvę – namus.

Panašių motyvų esama ir kituose dviejuose naujuose kūrinuose. Eilėraštyje „Kai ilgstančiom naktim audra“ varijuojama visam „Praradimo simfonijų“ rinkiniui būdingais personifikuotais „vėjo“, „medžio“, „sapnų“, „žiburio“ ir kt. įvaizdžiais, dažnais skambėjimo, simfonijos motyvais, smelkte persmelktais neramių jausenų, desperatiško ilgesio, nusiminimo. Susidaro įspūdis, kad Nykos-Niliūno „Praradimų simfonijų“ įvaizdžiai migruoja iš eilėraščio į eilėraščių, tik papildomi naujomis prasmėmis: antrame eilėraščio „Kai ilgstančiom naktim audra“ posme aptinkamas kelis kartus pasikartojantis „juodo medžio“ įvaizdis, susijęs su kitais to paties plano vaizdiniais: „apanglėjęs“, „sudegęs“, „be šakų“, „sausas“, „senas“ ir kt. Kitas, t. y. „vėjo“ (tiksliau „vėjų“), įvaizdis rinkinyje dažnai apibūdinamas kaip „ūžiantis“, „staugiantis“, „šaukiantis“, „benamis“, „šaltas“ ir pan., šiame eilėraštyje papildomas nuožmumo, destruktivos jėgos semomis, jis negailestingas, netgi kraugeriškas, medžiui „suplėšo raumenis ir išneria rankas“ (E, 70; 17). Eilėraštyje vėl išsakomas troškimas grįžti į saugią, skaidrią, ramių dienų vaikystę, o tai savita Eldorado šalies vaizdinio variacija – sapnas yra tarsi jungtis tarp šios ir trokštamos erdvės, kurios ilgimasi.

Naujo keturių eilučių eilėraščio „Praregėjusi diena“ motyvai, įvaizdžiai taip pat glaudžiai siejami su kitais rinkinio kūriniais:

Laukai atsiveria žemėtom dirvų lūpom;
Dar vėjo balsas šaltas ir kimus...

Ten mes abu Marijos mėnesyje klūpom,
Ir žiūri praregėjusi diena į mus.

Eilėraštyje varijuojami „laukų“, „vėjo“ įvaizdžiai, naujomis, netikėtomis metaforomis kalbama apie vieną dažniausių „Praradimo simfonijų“ motyvų – pavasarį. Pavyzdžiui, „laukai“ „Praradimo simfonijose“ neretas vaizdinys, jie „liūdni“, „platūs“, „tušti“ ar pan., o čia – atsiveriantys „žemėtom dirvų lūpom“ (E, 84; 27). Galima spėti, kad subjektas, kaip dažname „Praradimo simfonijų“ eilėraštyje, atsigręžia į vaikystės laiką. 1946 m. „Dienoraščių fragmentuose“ Nyka-Niliūnas įrašo: „*Amor Dei*. Vaikystėje, litanijų, karunkų, vargonų užimo Utenos bažnyčioje ir motinos pasaulyje, aš buvau bešmokštą mylėti Dievą“, „tik dabar, kuomet jos negrįžtamai nebėra, tapo absoliučiai gyva, absoliučiai reali, absoliučiai nepakeičiama, ir liko tik man vienam žinomos jos pėdos šventoriuje ir kelių žymės bažnyčios grindų dulkėse“ (Nyka-Niliūnas 2002: 147, 150–151). Atrodo, kad šis trumputis eilėraštis gimsta kaip reminiscencija būtent iš tokių dienoraščiuose fiksuojamų, sakralių vaikystės patyrimų, neišdildomai atmintin įsirežusių vaizdinių. Ir šiame eilėraštyje implicitiškai kalbama apie vieną svarbiausių Nykos-Niliūno poezijos figūrų – motinos figūrą. Tik šį kartą subjektas ne iš šalies žvelgia į ją, o tarsi stebi prisiminimuose atgavintą paveikslą – „mes“, klūpančius „Marijos mėnesyje“.

Reziumuojant galima teigti, kad du naujieji eilėraščiai („Kai ilgstančiom naktim audra“, „Praregėjusi diena“) ir du naujieji „Eldorado“ posmai labai organiškai įsilieja į „Praradimo simfonijas“, jas praturtina naujais poetiniais ir prasminiais niuansais.

5. Dviejų publikacijų dialogas: lyginamoji kūrinio versijų / kūrinių analizė

Norint kuo išsamiau atskleisti dviejų „Praradimo simfonijų“ publikacijų pokyčius, šiame darbo skyriuje detalai lyginami ir analizuojami atskiri specialiai pasirinkti rinkinio eilėraščiai, per juos – kaip tipiškus autoriaus valios dinamikos prasme – stengiantis parodyti „Praradimo simfonijų“ bendruosius *perkūrimo* ypatumus, reikšmingus jų visumai. Kai kurie Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ eilėraščiai laikomi programiniais, reprezentuojančiais viso rinkinio koncepciją. Vienas iš tokių kūrinių yra „Eldorado“ – tarsi įžanga į „Praradimo simfonijas“, kitas – „Paskutinės elegijos“ („Berlyno improvizacijos“), kurios rinkinį užbaigia, „reziumuoja“. Eilėraščio „Eldorado“ pokyčiai magistro darbe iš dalies jau buvo analizuoti, tad šiame skyriuje kaip tipiškas dviejų to paties *kūrinio versijų (redakcijų)* atvejis pasirinktas analizuoti eilėraštis „Veidas“, antrojoje publikacijoje pervadintas „Veidas: detalė iš Francisco de Goya y Lucientes *El manicomio, o Casa de los locos*“. O kaip tipiškas dviejų *kūrinio versijų (redakcijų)*, beveik ar ir visai peraugančių į du *skirtingus kūrinius*, atvejis – „Paskutinės elegijos“ ir „Berlyno improvizacijos“.

5. 1. „Veidas“ ir „Veidas: detalė iš Francisco de Goya y Lucientes *El manicomio, o Casa de los locos*“

Pirmiausia buvo pakeistas kūrinio pavadinimas: pirmojoje publikacijoje eilutė „Detalė iš Goya „La Maison de Fous“ (PS, 66; 31) rašoma smulkesniu šriftu, funkcionuoja kaip atskiras kūrinio segmentas – kaip jo moto, intertekstualus leitmotyvas ir pan. 1996 m. pavadinimas buvo redaguotas taip: „Veidas: detalė iš Francisco de Goya y Lucientes *El manicomio, o Casa de los locos*“ (E, 93; 31). Pavadinime po dvitaškio yra aiškinamasis sakinyss – paaiškinama, apie kokį veidą konkrečiai kalbama. Išvertus iš prancūzų ir ispanų kalbų reikšmė panaši. Pirmojoje publikacijoje – detalė iš Goya paveikslo „Pamišėlių namai“, antrojoje – detalė iš Francisco de Goya y Lucientes paveikslo *Lignoninè, arba pamišėlių namai*. Antruoju atveju ispanų kalbos pasirinkimas gali būti paaiškintas eilėraščio autoriaus preciziškumu: rašomas visas dailininko vardas, o tikslus paveikslo pavadinimas užrašomas originalo (t. y. gimtąja dailininko) kalba. Pažymėtina ir tai, kad Francisco de Goya poetas įtraukia į savo mėgstamiausių tapytojų sąrašą (Nyka-Niliūnas 2002: 297). Nuorodų, aliuzijų į dailę Nykos-Niliūno kūryboje daug, jos dekoduojamos nevienareikšmiškai. Manfredas Žvirgždas aiškina, kad „dailininkų vardai minimi kaip figūrų semantiką papildantys epitetai <...> poetas neapseina nepaminėjęs konkretaus kūrėjo, tarsi nurodydamas kelią į tikslą – prasmės suvokimą. Pasitikima skaitytojo erudicija ir kultūrine atmintimi, manoma, kad nuoroda į paveikslą ar istorinę epochą padės suvokėjų vaizduotėje įkurti vien estetikos dėsniams pavaldų metaforų pasaulį, <...> paminimas dailininko vardas tampa kuriamo vaizdo, nuotaikos, sapno ir tikrovės susikirtimo įspūdį perteikiančiu epitetu, figūrų kompoziciją motyvuojančiu veiksmu“ (Žvirgždas 2003: 62, 65). Eilėraščių ir Francisco de Goya paveikslą sieja nykių nuotaikų tonai, kūrinius persmelkiančios liūdesio, skausmo jausenos.

Pirmasis posmas:

Rūsčioj nesugrįžimo ir gilios nakties pakrantėje,
Aš gyvenu rūsčiam nesugrįžimo labirinte.
Iš kur nebetoli Mirtis-bekraščio poilsio namai.
Kur žėri vazos nuo tamsos apakusių gėlių.
Kur iš dangaus pavargę milijardais žvaigždės krinta
Kur milijardais iš dangaus pavargę žvaigždės krinta
Spindėti iliuzorinėj žmogaus nakty ir šviesti amžinai,
I tavo plaukus su negyvu drugeliu.

Abiem atvejais nusakoma lyrinio subjekto buvimo (būties) erdvė, bet galima skirtinga erdvės vaizdavimo interpretacija. Pirmuoju atveju neutraliai, objektyviai kalbama apie „nesugrįžimo ir gilios nakties“ pakrantę – tai fantastiška, mitinė erdvė, esanti išorėje, o ne subjekto sąmonėje. „Nesugrįžimas“, „gili naktis“ ir „Mirtis“ čia egzistuoja vienoje plotmėje, visai šalia. „Iliuzorinė“ žmogaus būtį apšviečia tik blanki žvaigždžių šviesa, žmonės pasmerkti „amžinai“ egzistuoti savo iliuzijų, fikcijų „nakty“. Antrojoje publikacijoje atsiranda lyrinis subjektas, kalbama „aš“ vardu. Vietoj fantastiškos pakrantės varijuojama dar iš antikos atklystančiu labirinto įvaizdžiu. Labirintas

gali būti suvokiamas ir tiesiogiai, ir perkeltine prasme. Tiesiogiai – kaip sudėtingos erdvinės struktūros paini vieta, iš kurios sunku rasti kelią, kitu atveju labirinto sąvoka vartojama, kada kalbama apie sudėtingą, neaiškią gyvenimo situaciją, iš kurios sunku rasti išeitį. Eilėraštyje minima situaciją irgi galima interpretuoti dvejopai: suvokiant labirintą kaip pakrantę, t. y. fantastišką, mitinę erdvę, esančią už subjekto kūno ribų, o kitu atveju kaip subjekto sąmonėje egzistuojančią, susikurtą erdvę ar fantaziją – sunkiai išsprendžiamą „nesugrįžimo“ situaciją, paklydimą joje, tinkamų sprendimo būdų neradimą. Abu posmų variantai vaizdingi, ekspresyvūs, bet antrasis labiau daugiaplanis, lemiantis platesnį interpretacijų spektrą. Pirmajame variante aiškiau neapibrėžtas, nesukonkretintas „žmogaus“ įvaizdis, vėliau vietoj „žmogus“ atsiranda „tu“, pasakymas „Į tavo plaukus“ intymesnis, asmeniškesnis. Vadinasi, antrajame šito posmo variante „labirinte“ egzistuoja jau ne tik „aš“, bet ir „kitas“, t. y. „tu“. G. Šmitienė aiškina, kad „daugybėje Nykos-Niliūno eilėraščių dalyvauja įvardintas *kitas*, kuriam kalbama arba su kuriuo turimas bendras pasaulis. Tekstas tokiais atvejais išsidėsto tarp kalbančiojo *aš* ir klausiančiojo, kartu būnančio *tu*, kuris įgalina pokalbį ir užtikrina pasaulio buvimą“ (Šmitienė 2007: 183). Abiejuose variantuose aptinkami tamsos ir mirties motyvai, pirmuoju atveju tai „gilios nakties“ pakrantė, „Mirtis“ kaip „bekraščio poilsio namai“, antruoju – „nuo tamsos“ apakusios gėlės, miręs drugelis „tu“ plaukuose. Pirmajame variante tamsą (naktį) atsveria tik žvaigždžių spindėjimas, antrajame egzistuoja du šviesos šaltiniai – žvaigždės ir vazos. Pastarajame vaizdinyje per šviesos metaforą skleidžiasi mirties, nykimo motyvai: vazos žėri, skleidžia šviesą, bet gėlės apakusios nuo tamsos.

Antrasis posmas:

Tarp išdidžių karalių, užkariautų sapnuose šalių netekusių,
Tarp gotišku karalių ir pamišusių penatų,
Ties rudeniu, kur ūžia vėjas, ir sukniubusia namų ugnim,
Suklaupusių ties nusižudžiusia namų ugnim,–
Mano krūtinėje, kaip peiliai įsmeigtos dvi Tavo akys,
Ir taip kasdien žengiu procesijoj dienu ir metu.
O ausyse choralai skamba, niaurūs ir liūdni
Ir skamba ausyse choralai, nykūs ir liūdni,

Pirmojoje eilutės versijoje išplėtojamas melodramatiškas, gal net lengvai ironiškas karalių vaizdas – jie tebėra išdidūs, nors netekę sapnuose užkariautų šalių, t. y. šalių, kurių jie niekada ir neturėjo. Eilutė savita, individuali, tačiau intertekstų joje nesama. Antrojoje versijoje atsiranda intertekstualių jungčių – sąvokų, besisiejiančių su viduramžiais, antikos mitologija. Vietoj „išdidžių“ karalių antrojoje versijoje atsiranda „gotiški“ – gali būti suprantami kaip elegantiški, puošnūs. Penatai, romėnų šeimos židinio, namų dievai, globėjai čia praradę pusiausvyrą, netekę proto. Pirmojo varianto antrojoje eilutėje varijuojama rudens, vėjo įvaizdžiais (pastarąjį įvaizdį J. Grinius mini kaip perdėm dažnai pasikartojantį Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijose“; Grinius 1946: 123) namų ugnis čia „sukniubusi“, t. y. parpuolusi žemėn, bet dar yra vilties, kad gyva, nes jos mirtis tiesiogiai nepaminėta. Antrajame variante karaliai ir penatai klūpo „ties nusižudžiusia namų

ugnim“, o tai reiškia, kad ugnis lyg „inicijavo“ savo mirtį, užgeso pati, penatai, turėję išsaugoti namų židinį (šiuo atveju ugnį), nesugebėjo įvykdyti savo pareigos. Situacija persmelkta tragizmo, beviltiškumo. Būtent antroji posmo versija asociatyviai labiau primena Francisco de Goya y Lucientes paveikslą: neaiški erdvė, šešėliuose skendintys žmonės ir sienos, tamsūs potėpiai, apnuogintos, groteskiškos figūros, beprotybės grimasų ar skausmo (o gal skausmo dėl beprotybės) iškreiptais veidais, dvelkiančios liūdesiu ir egzistencijos nykumu. Eilėraštyje šitokias jausenas pabrėžia paskutinė šio posmo eilutė, pirmajame variante „choralai skamba, niaurūs ir liūdni“, antrajame „nykūs ir liūdni“. Pirmuoju atveju žodis „niaurūs“ yra intensyvesnis, reiškia tokias negatyvias būsenas kaip pyktis, rūstumas, nykumas ir pan.; žodis „nykūs“ lyginant su „niaurūs“ yra tarsi „priblėšęs“, siejasi su nejaukumu, liūdnumu, bet jame nelieka „pykčio“ ir panašių semų.

Lyrinis subjektas pirmojoje šito eilėraščio publikacijoje atsiranda tik antrojo posmo trečiojoje eilutėje. Iki tol jis buvo nebylus, tarsi fiksavo aplinkos detales, pats nepasirodydamas. Ir tik trečiojoje eilutėje greta „aš“ randasi ir „tu“. Antrojoje publikacijoje pirmajame posme „aš“ iš šalies stebėjo į „tu“ plaukus krintančias žvaigždes; o pirmosios publikacijos antrajame posme „tu“ žiūri į lyrinį subjektą, žvilgsnis fiziškai jaučiamas „mano krūtinėje“, tarsi „tu“ egzistuoję, būtų „aš“ viduje. Šitokią reiškinį G. Šmitienė interpretuoja taip: „Buvimą kito kūnu galima suprasti dvejopai – kalbančiojo kūnas priklauso kitam asmeniui arba pastarojo kūnas priklauso kalbančiajam. Bet kuriuo atveju vienas iš jų yra *kito* kūnas – t. y. betarpiškiausia, neatsiejamiausia duotis“ (Šmitienė 2007: 187).

Trečiajame posme yra pakeitimų, kurie iš pirmo žvilgsnio neatrodo labai reikšmingi, bet vis dėlto suteikia eilėraščiui naujų prasminių niuansų. Pavyzdžiui, pirmojoje publikacijoje trečiojo posmo pirmojoje eilutėje rašoma „*užkastom* simfonijom“, o antrojoje „*palaidotom* simfonijom“. Žodis „užkasti“ dažniausiai vartojamas, kai kalbama apie negyvus daiktus, tad simfonija šiuo atveju suvokiama kaip daiktas, jai nesuteikiama žmogiškųjų savybių. Antruoju atveju „laidojamas“ yra susijęs su mirusiojo apeiginiu užkasimu į žemę, su tam tikrais ritualais, lydinčiais mirusį į pomirtinį gyvenimą. Stipriai pakeičiama trečioji šio posmo eilutė: „Kurie kankins mus metų milijonus“ (PS, 66; 31) keičiama „Kurie per amžius keršys mums, kaip milijonams“ (E, 93; 31). „Mes“ nepasisotino dievų skundais, juos prarado, todėl už tai bus imamas tam tikrų sankcijų. Pirmojoje versijoje akcentuojamas Dievų skirsimos kančios laikas – „metų milijonus“, t. y. Dievai „mus“ kankins nenusakomai ilgai. Antruoju atveju svarbiausiu akcentu tampa keršto motyvas, nepakantūs dievai keršys „mums“ kaip keršijo daugybei kitų – „milijonams“. Ir dievų skirta kančia, ir kerštas suvokiami taip pat – tai dievų sukeltas geismas „mylėti ir gyventi“ – ketvirtojo posmo pirmoji eilutė lieka visiškai nepakitusi. Bet skiriasi kita, antroji, eilutė „Net ten, kur aš meldžiuosi amžinų naktų ir skausmo fone“ (PS, 66; 31) pakeičiama „Net čia, kur aš meldžiuosi skausmo antifonom“ (E, 93; 31). Pakeisti prieveiksmiai „ten“ ir „čia“ nurodo pakitusį vietos suvokimą.

Pirmajame eilutės variante nurodomas maldos aplinkybės – „amžinų naktų ir skausmo fone“, o antrajame variante nurodoma maldos forma, subjektas meldėsi „skausmo antifonom“, t. y. tam tikromis bažnytinėmis, o šituo atveju skausmo, giesmėmis. Be simfonijos eilėraštyje aktualizuojamas dar vienas muzikos žanras.

Taigi abi analizuotos eilėraščio publikacijos gali būti traktuojamos kaip estetiškai, poetiškai lygiavertės „partnerės“: įvaizdžiai individualūs, apmąstyta sakinių struktūra, darni ritmika. Tačiau antrojoje publikacijoje atsiranda daugiau intertekstualių jungčių, per kurias, Tomo Venclovos žodžiais tariant, Nykos-Niliūno poezija „intymiai bendrauja su kitomis meno rūšimis“ (Venclova 1991: 355).

5. 2. „Paskutinės elegijos“ ir „Berlyno improvizacijos“

Šio kūrinio pasirinkimą analizuoti lėmė tai, kad jis, kaip sakyta, laikomas vienu iš programinių Nykos-Niliūno kūrinių, kuriame į visumą supinami įvaizdžiai, vaizdiniai, motyvai, aptinkami visose „Praradimo simfonijose“. Giedrė Bernotienė teigia, kad „Berlyno improvizacijos“ „atsiskleidžia kaip svarbus etapas eskaluojant namų praradimo temą“ (Bernotienė 2000: 99). Lyginamoji „Paskutiniųjų elegijų“ bei „Berlyno improvizacijų“ analizė paranki pademonstruoti, kokių naujų prasmių kūrinio perkūrimas suteikia itin svarbiai namų temai, apskritai kaip dviejuose kūrinio versijose išplečiama, transformuojama „Praradimo simfonijų“ įvaizdžių, motyvų, prasmių ir kt. sistema. Tiesa, nebus analizuojama „Trečioji elegija“, nes jos Nyka-Niliūnas į „Berlyno improvizacijas“ neįtraukia, matyt, kaip neatitinkančios šio ciklo visumos: buvusi „Trečioji elegija“ „Eilėraščiuose“ funkcionuoja jau kaip atskiras kūrinys, pavadintas „Žodžiai, 1945 metų rudenį palikti ant stalo Sandrai Tübingene“.

„Pirmąją elegiją“, tapusią „Berlyno improvizacijų“ pirmąja dalimi, yra išsamiai analizavęs R. Šilbajoris. Jis pastebi, kad naujame „Praradimo simfonijų“ leidime „pasitaiko labai reikšmingų pakeitimų, kurie eilėraščių praturtina naujomis prasminių bei estetinių metmenų galimybėmis“ (Šilbajoris 2000: 83). R. Šilbajorio analize bus iš dalies remiamasi, bet jos nuostatos nebus dubliuojamos.

Pirmasis posmas:

1. Aš neturiu nei motinos, nei tėvo, nei idėjos.
*Aš neturiu nei motinos, nei tėvo, nei tėvynės, nei idėjos*⁸
2. Mano gyvenimas yra užgesęs laužas be liepsnos.
Ir gyvenu legendoje užgesusios liepsnos.
3. Nuostabios šalys, į kurias aš jus nuvest žadėjau,
4. Dabar jau miega praeities lede įšalusiuos sapnuos,
5. O į mane įnirtę žiūri milžiniškos žvaigždės,
6. Sustingę, kaip ir aš, klastingoj begalybėj visatos,
Sustingę šaltyje visatos prarastos.

⁸ Įprastu šriftu spausdinamos eilutės yra „Paskutiniųjų elegijų“, o kursyvu spausdinamos ir pabraukiamos eilutės yra „Berlyno improvizacijų“. Ne visos eilutės yra perkuriamos, tad jeigu po numeruota eilute nėra nenumuotos, toji numeruoti priklauso ir „Paskutinėms elegijoms“, ir „Berlyno improvizacijoms“.

7. Vaikystėje, pavasario naktimis, vėjo pučiamos beržų šakose žaidę
Vaikystėj, vėjo pučiamos, beržų viršūnėm žaidę
8. Ir kritę į kasas jaunystėje vienos moters keistos.
Ir kritę į kasas pavasario nakties keistos (PS, 109; E, 113; 53).

Šiame posme taisymų nėra gausu, bet jie gana svarūs. Pirmuoju atveju neturima artimųjų (motinos, tėvo) ir idėjos, o antruoju – trijų įvaizdžių rikiuotę papildo kiek kitokio plano žodis „tėvynės“. Subjektas yra praradęs viską, su kuo galėtų tapatintis – artimuosius, namus, gyvenimo imperatyvus. Antrojoje publikacijoje atsispindi labiau suabsoliutinto netekties jausmo išgyvenimas. Antroji pirmojo posmo eilutė atrodo šiek tiek nesklandi, žodžių junginiai pertekliniai. Pavyzdžiui, „užgesęs laužas be liepsnos“: pats žodis „užgesęs“ jau rodo, kad liepsnos jame nebėra, todėl šiame junginyje pastebimas tam tikras nereikalingas kartojimasis. Tad antrasis antrosios eilutės variantas darnesnis, sklandesnis. R. Šilbajoris šią eilutę interpretuoja taip: „dabar jau kalbama ne apie „laužą“, o apie „legendą“ – žodį, tartum raktą į Niliūno vidinių apmąstymų pasaulį. Tačiau „laužas“ iš semantinio lauko nedingsta; jis lieka sąmonėje, taip sakant, „už scenos“, kaip implikuota „legendos“ metafora, leidžianti toliau plėtoti liepsnos sąvoką“ (Šilbajoris 2000: 85). Ši teiginį būtų galima papildyti „legendą“ interpretuojant kaip subjekto susikurtą mitinį pasakojimą apie prarastus vaikystės namus.

Šeštos posmo eilutės instrumentuotė pirmojoje publikacijoje skamba nelabai sklandžiai („klastinga begalybė visatos“) ir atrodo kiek stereotipiška, priešingai nei pasakymas „šaltyje visatos prarastos“. Šitas gana abstraktus vaizdinys siesis ir su kitose dalyse aptinkamais konkretesniais vaizdiniais – žiemos naktį sušalusiu vaikystės kambariu, namais. Septintoji eilutė irgi panašiai suglaudžiama, o paskutinės eilutės pirmojoje versijoje žvaigždės krinta į kasas „vienos moters“, antrajame perkuriama „pavasario nakties“. Antroji versija ekspresyvesnė, asociatyvi.

Antrasis posmas:

9. Šiandien yra negailestingai šaltas vakaras Kalėdų,
Už durų klūpo aklas vakaras Kalėdų.
10. Ilgai manęs ieškojęs po pasaulį ir suradęs čia,
Ilgai manęs ieškojęs ir suradęs čia.
11. Skausmingai raudąs, kad turėjęs eit, sulaukti negalėdamas,
Raudodamas, kad vėl turėjęs eit, sulaukti negalėdamas.
12. Ir kad pasauly liko mums abiem tiktai kančia,
Ir kad pasauly likus mums abiem tiktai kančia.
13. Kurios visiems šioj žemėje, deja, pakanka:
Kurios čia, žemėje, deja, visiems pakanka –
14. Kovojuojantiems ir mirštantiems tuštybėje ramiai,
15. Kol nepaklaus rūstus likimas, apkabinęs rankom,
Kol nepaklaus nuožmus likimas, apkabinęs rankom: –
16. „Kam tu, žmogau, šiai skausmo valandai gimei?“
Kam tu, žmogau, šiai skausmo valandai gimei? – (PS, 109; E, 113; 53).

Matyti, kad eilėraštyje taisoma, keičiama poetinė kalba. Atsisakoma nereikalingų žodelių, parenkamos kitos žodžių formos ar pakeičiami linksniai, dėl tos priežasties sakinyje tampa žymiai darnesnis. Tarkime, vien likimą apibūdinančio epiteto „rūstus“ pakeitimas į „nuožmus“ lemia ir kintančią semantiką. „Rūstus“ – tai piktas, atšiaurus ar griežtas, o „nuožmus“ reiškia, kad likimas

yra negailestingas, žiaurus, neatlaidus. Pastarasis epitetas svaresnis. Pirmojoje publikacijoje akcentuojamas laikas – „negailestingai šaltas vakaras Kalėdų“, antruoju atveju vakaras personifikuojamas, jis „klūpo aklas“. Situacija rodosi dramatiškesnė antrojoje versijoje. Subjekto „ilgai ieškojęs“ vakaras pagaliau prie jo priartėja, tačiau tam tikra prasme komunikacija vis tiek neužsimezga, nes vakaras nebepajėgus regėti. Paradoksalu tai, kad „Kalėdų vakaras“ ieškojo subjekto „po pasaulį“, bet jiedu tarsi prasilenkia: subjektas yra „čia“, tačiau jo „sulaukti negalėdamas“ vakaras ir vėl „turėjęs eit“. G. Bernotienės žodžiais tariant, tai „vaizduosenos išvirkštumas: ne žmogus ieško tikėjimo ir vilties, o akla viltis ilgai ieškojusi suklumpa tarsi atgailoj“ (Bernotienė 2000: 94).

Trečiasis posmas:

17. Gatvėse rauda kažikas palaidojęs kažkokį idealą šviesų.
Mano kūnan,
Ant aslos kukčioja melsva akis. Į mano kūną.
18. Kaip viską laužantis ledynas šliaužia gyslomis žiema,
Kaip viską laužantis ledynas, šliaužia gyslomis žiema
19. Ir dienos užgula, lyg akmenys, su skausmo runom,
Ir dienos užgula lyg antkapiai su skausmo runom.
20. Kurių nežinomos prasmės mįslingos slegiama,
Kurių nežinomos prasmės mįslingos slegiama
21. Mano dvasia pradės pavasariu nebetikėti,
Išalkusi dvasia pradės pavasariu nebetikėti
22. O jo tikrai nebuvo niekad
(O gal tikrai jo ir nebuvo niekad)
23. Pasauly! Bet many jis amžinai sparnus išskėtęs
Pasauly?). Bet many jis, amžinai sparnus išskėtęs.
24. Plasnoja skambančiais laukais, pilnais judėjimo gaidos.
Plasnoja erdvėse virš nebūties juodos (PS, 110; E, 113; 53–54).

Pirmosios publikacijos išplėta, ilga pirmoji eilutė antrojoje pakeičiama. Magistro darbe jau buvo minėta, kad tokios frazės kaip „kažkokį idealą šviesų“ keičiamos visame rinkinyje. Vietoj tos frazės randasi daugiabriaunė sinestetinė metafora „Ant aslos kukčioja melsva akis“. Įspūdingai supinami du Nykos-Niliūno poezijos įvaizdžiai „akis“ ir „asla“, aslai suteikiant regėjimo ypatybę. Ji sergsti namus, panašiai kaip slenkstis arba durys. Akis įkūnijama į aslą, regėjimui suteikiama ir garsinių savybių – „kukčioja“ leidžia suprasti, kad akis verkia balsu. G. Bernotienė šią metaforą aiškina taip: „tokia nuotrupa, siurrealistinės kino poetikos inkluzas Niliūno tekste verčia ieškoti, viena vertus, daiktiškų vaizdinių atitikmenų, kita vertus – metaforizacijos prielaidų <...>, ryšį tarp langinių ir akies galime grįsti semantine transpozicija – langai – namo / namų akys <...> Asla, mėlynos langinės, veidrodis ant sienos sudaro Niliūno poezijoje namų emblemą, tad monados (absoliutaus atspindžio) principu veikianti metafora iš tiesų reiškia akies (kaip veido fragmento) sudužusiame veidrodyje ar vandeny ant aslos išsklidusį atspindį“ (Bernotienė 2000: 96–97).

Tolesnėse eilutėse vietoj ne taip konkrečiai apibrėžto žodžio „akmenys“ atsiranda „antkapiai“ „su skausmo runom“. Taip „Nykos-Niliūno poezijoje pasaulis reiškiasi kaip raštas: jis yra rašmeniškas arba ant jo yra rašoma. Pasaulį galima skaityti <...> Kalbantysis mato pasaulį rašmenų

pavidalu“ (Šmitienė 2007: 197). Šiuo atveju runos regimos ant akmenų arba ant antkapių; esama aliuzijų į kitą, dar neperskaitytą runosė surašytą mitą, dar vieną užgesusios būties legendą.

Kitas nedidelis, bet gana prasmingas taisymas – epiteto „mano“ pakeitimas „išalkusi“ (dvasia). Kalbama apie lyrinio subjekto sielą. Eilėraščio kontekstas sufleruoja, kad kalbama apie lyrinį „aš“, todėl atsisakoma asmeninio įvardžio „mano“. Dvasia slegiama „prasmės mįslingos“, tai rodo, kad ji yra alkana žinojimo, aiškumo, tikrumo.

Ketvirtasis posmas:

25. Šiandiena⁹ mano kraujuje sušalti baigia Dievas
Šią naktį mano kraujuje sušalti baigia Dievas
26. Ir sunkiose konvulsijose miršta kūno akmeny;
Ir sunkiose konvulsijose miršta kūno akmeny.
27. Galingos laiko ir tikrovės srovės nešasi užlieję,
28. Ir nieko nebelieka už manęs – viskas many:
Ir nebelieka nieko už manęs – visa būtis many.
29. Nykūs laukai, didingi skausmo miestai ir valstybės
Didingi skausmo miestai ir žaislų valstybės.
30. Ir medžiai, ūžią nuo vėjo, persunkti ligi šaknų.
Sudegę medžiai, kraujo persunkti ligi šaknų.
31. Bet kas užpildys žemėje palikusią tuštybę
Bet kas užpildys sielų tvyrančią tuštybę
32. Ir atgaivins svajones ir sapnus?
Sodomų žuvusių svajonių ir sapnų? (PS, 110; E, 114; 54).

Pusė eilėraščio posmo pakinta iš esmės. Dvidešimt devintojoje eilėraščio eilutėje atsisakoma neretai ir kituose rinkinio eilėraščiuose aptinkamo junginio „nykūs laukai“, o greta „valstybės“ pridodamas epitetas „žaislų“. Taip atsiranda glaudesnė sąsaja su visame cikle varijuojamu vaikystės kambario motyvu. R. Šilbajoris, kalbėdamas apie šio posmo pokyčius, supainioja eilučių numeraciją, į(si)vardija kalbą apie trisdešimt pirmąją, bet analizuoja trisdešimtąją posmo eilutę, tačiau teisingai pastebi, kad „senosios versijos eilutė savaiame labai graži ir atliepia dažną vėjo įvaizdį <...> Tačiau pakeistoje versijoje „sudegusių medžių“ dėka susidaro glaudus ir logiškas struktūrinis ryšys su eilėraščio pradžios užgesusiu laužu ir juo labiau – su „užgesusios liepsnos legenda“, kuri dabar praskleidžia ir savo turinį kaip kažką kruvinai skausmingo“ (Šilbajoris 2000: 89). Reikia pridurti, kad „sudegusių medžių“ įvaizdis šiuo atveju nėra naujas, jis aptinkamas ir „Kraujo simfonijos“ pirmojoje dalyje „Uvertiūra bažnytkaimyje“ („Ir suanglėjęs medis be šakų“; E, 108; 45).

Skirtingai abiejose versijose traktuojama ir tuštybė, pirmuoju atveju ji „žemėje palikusi“, antruoju – „sielų tvyranti“. Žodžio „žemėje“ atsisakoma galbūt dėl pernelyg plačios reikšmės, nes šiuo atveju „sielų“ labiau paryškina asmenišką, intymą lyrinio subjekto jauseną. Pirmojoje publikacijoje neįvardijamos „svajonių ir sapnų“ praradimo, jų „žūties“ aplinkybės, antrojoje apibūdinamos kaip „Sodomų žuvusių“. „Sodoma“ – biblinis intertekstas, R. Šilbajorio siejamas su žlungančia ano meto Vakarų Europa, „Sodoma“ „primena Veimaro respublikos

⁹ Tekste korektūros klaida.

dekadansą, o kartu ir visam kraštui Hitlerio primestą gyvenimo vertybių perversiją“ (Šilbajoris 2000: 89).

Penktasis posmas:

33. Nes aš nebeturiu nei motinos, nei tėvo, nei tėvynės, nei idejos¹⁰,
Nes aš nebeturiu nei motinos, nei tėvo, nei tėvynės, nei idėjos.
34. Nei vieno artimo, nei vieno tolimo žmogaus.
Nė vieno artimo, nė vieno tolimo žmogaus.
35. Mano draugai: vaikystės vakaras širdyje suledėjęs,
Draugai – vaikystės vakaras, krūtinėj suledėjęs.
36. Pilnas langinių sauksmo¹¹ ir šešėlių šnabždesio nykaus,
Apleistas saulės ir šešėlių šnabždesio nykaus.
37. Ir monotoniškas ant kelių laikiusio lietaus žliogimas,
38. Sukniubę kambarį, prie gimto stalo klausosi manų minčių.
Prie gimto stalo klausosi manų minčių. –
39. Ir pasigirsta, štai, tada rauda negyvo namo mėlynų langinių,
Ir pasigirsta kraują stingdąs klyksmas mėlynų langinių.
40. Nes paskutinis jų vaiduoklis guli miręs po slenksčiu (PS, 110; E, 114; 54).

Perkurdamas šį posmą autorius laikosi tos pačios tendencijos – tekstas glaudinamas, siekiama preciziškesnių vaizdinių.

Suledėjusio „vaikystės vakaro“ įvaizdis labai glaudžiai susijęs su viso ciklo poetika. Daug vaizdinių siejasi su viso rinkinio įvaizdžių sistema. Pirmosios publikacijos trisdešimt šeštojoje eilutėje aptinkami „langinių“ ir „šešėlių“ įvaizdžiai kitoje publikacijoje keičiami „saulės ir šešėlių“ įvaizdžiais. M. Žvirgždo teigimu, „langinių funkcija – apsauginė <...> ši figūra personifikuojama, girgždesys virsta verksmu“ (Žvirgždas 2001: 80), o šešėlio figūra „žymi metafizinės semantikos atsivėrimą. Tai simbolinis gestas, įvesdinantis į tarpinę zoną tarp realybės ir iliuzijos semantinių plotmių, įtraukiantis į komunikaciją, leidžiantis atpažinti tai, kas spindi“ (Žvirgždas 2005: 81). Pirmuoju atveju „vaikystės vakaras“ yra „*Pilnas langinių šauksmo ir šešėlių šnabždesio nykaus*“ [išskirta R. B.], tai reikštų, kad namai dar yra atviri, kad subjektą pasiekia *kitos tikrovės* kuždesiai, antruoju atveju vaikystės vakaras „*Apleistas saulės ir šešėlių šnabždesio nykaus*“ [išskirta R. B.], t. y. namai apleisti to „šnabždesio nykaus“, tarsi hermetizuoti, nebylūs, nykūs, subjektui uždari – nebegirdimi. Kita vertus, „langinių“ figūros atsisakymas keturiasdešimt pirmojoje eilutėje gali būti sietinas su vengimu kartoti, nes „mėlynos langinės“ vėl atsiranda keturiasdešimt ketvirtojoje eilutėje. Tik čia skirtingai nusakomi veiksmai. Pirmuoju atveju pasigirsta „rauda negyvo namo mėlynų langinių“ o antruoju – „kraują stingdąs klyksmas“. Antruoju atveju („klyksmas“) įvaizdis semantiškai žymiai stipresnis, intensyvesnis, nuskamba kaip desperatiška, priešmirtinė „mėlynų langinių“ agonija.

„**Antrojoje elegijoje**“ perkūrimų, taisyčių aptinkama daugiausia – daugiau nei bet kuriame kitame rinkinio kūrinyje. Galima drąsiai kalbėti netgi ne apie perkūrimą, o apie du atskirus, tik vienu kitu žodžiu susijusius kūrinius. Kitaip tariant, 1946 m. ir 1996 m. kūrinių versijos yra

¹⁰ Tekste korektūros klaida.

¹¹ Tekste korektūros klaida.

saistomos tik tos pačios vietos (ir „Paskutinėse elegijose“, ir „Berlyno improvizacijose“ tai antrasis kūrinys) bei vos vienos kitos bendros frazės. Todėl ir galima kalbėti apie du skirtingus kūrinius.

Pirmasis posmas:

1. Naktis, kaip milžiniškas kontrabasas skamba
Naktis – viduramžio gelmėj įsmigus katedra;
2. Apleistas, vienišas tikrovėje palikusioje už manęs, rūstus,
Jos bokštų rankom plėšomas dangus
3. Pripildydamas jos sunkiais akordais mano kambarį,
Toks svetimas ir tuščias kaip šios gatvės,
4. Kuriam aš susinešęs neramias svajones ir sapnus keistus
Kaip ir kiekvienas sutiktas tamsoj žmogus,
5. Stebiu, kaip spindi tamsoje sušalęs miestas,
Bet niekad taip nejutau būties artumo, –
6. Lyg paslaptingo rudenio orkestro pultų žiburiai,
Ir man gyvenimas vėl tapo nuostabus
7. Kaip Laikas, lyg žiaurus fantomas, negalėdamas manų / sapnų paleisti,
Tiesa dar nepatirtojo lig šiol žinojimo kartumo:
8. Su vakaru įsikabinęs lango gročių žiūri į mane niauriai.
Neprasimušt nei pro dievus, nei pro stabus (PS, 111; E, 115; 54–55).

Iš pirmosios publikacijos pirmojo posmo lieka tik vienas identiškas įvaizdis – nakties įvaizdis. Visi kiti įvaizdžiai stipriai pakeičiami arba jais varijuojama jau visai kitame kontekste. Pirmuoju atveju „naktis“ yra prilyginama hiperbolizuoto muzikos instrumento skambesiui. Kontrabasas – instrumentas, skleidžiantis labai žemo diapazono, liūdnuos ar netgi **nykius** garsus, o dėl hiperbolizuoto „milžiniško kontrabaso“ skambesio šitas liūdnumo ir nykumo jausmas labai sustiprėja. Instrumentas personifikuotas: „apleistas, vienišas <...> rūstus“, jo muzika, jausmai veržiasi į lyrinio subjekto kambarį iš kitos erdvės ir laiko, subjekto supratimu, šis skambesys egzistuoja „tikrovėje palikusioje už manęs“. Posmo nuotaika persmelkta nykumo, rūstumo, liūdesio. Subjektas stebi sušalusį miestą kaip koncerto sceną, o nykias jo jausenas dar labiau paaštrina „Laikas su vakaru“ – neaiškios, metaforiškos, antropomorfinės figūros, niauriai žvelgiančios pro langą, nepaleidžiančios subjekto sapnų. Antroje publikacijoje naktis lyginama su katedra, kurios „bokštų rankom plėšomas dangus“ yra „svetimas ir tuščias“ kaip gatvės ir žmonės. Įdomus nakties-katedros vaizdinys. Jis rodosi plastiškesnis, provokuojantis platesnį interpretacijų lauką negu pirmosios publikacijos „kontrabaso“ įvaizdis, intertekstinės užuominos – aliuzijos į viduramžių epochą – reikalauja iš skaitytojo asociatyvios atminties, kultūrinio išprusimo. Anot G. Bernotienės, nakties-katedros vaizdinys atliepia paskutinįją posmo eilutę: „Užbaigdamas strofą *Neprasimušt nei pro dievus, nei pro stabus* nakčiai jis suteikia ne paros laiko, bet kietos užtvaros / egzistencinės ar metafizinės situacijos gelmę“ (Bernotienė 2000: 97). Pirmojoje publikacijoje „kontrabaso“ skambėjimas atklysta iš kitos tikrovės, o naktis-katedra egzistuoja lyrinio subjekto erdvėje ir laike, bet sykiu yra „viduramžio gelmėj įsmigus“, „viduramžiai“ – nuoroda į konkrečią epochą, t. y. senus laikus, žodis „gelmė“ nusako tam tikras vietas, erdvės savybes, tad naktis-katedra tarsi išsiveržia iš vieno erdvėlaikio, iš lyrinio subjekto „čia ir dabar“, vienu metu ji egzistuoja keliose erdvėse ir laikuose, Viktorijos Skrupskelytės žodžiais tariant, subjektas atsiduria

„pasaulyje dar niekada nebuvusiam laike“ (Skrupskelytė V., *Egzodo poezijos šuoliai*). Žymiai skiriasi lyrinio subjekto jausenos: vietoj nykių, skaudžių pirmojoje publikacijoje demonstruojamų jausmų, svetimo ir tuščio dangaus, nakties-katedros akivaizdoje eilėraščio subjektas patiria esminį lūžį, jis pajunta ne nykumo ir vienatvės jausmus, kurie vyrauja pirmojoje versijoje, o būties artumą, jos pažinimo jausmą. Prieveiksmis „vėl“ nurodo, kad kadaise gyvenimo nuostabumo jausmas jau buvo patirtas, bet prarastas, o dabar šioje nakties-katedros akivaizdoje vėl susigrąžintas. Rodos, antrojoje publikacijoje pasikeičia lyrinio subjekto pasaulėjauta: nepaisant jaučiamo svetimumo, tuštumos jausmo, jis sugeba rasti savo tiesą – „dar nepatirto lig šiol žinojimo kartumo“. Žinojimas nemalonus, kartus, bet pats principas, kad tiesa buvo suvokta, šiuo atveju svarbesnis. Subjektas pasitenkina tiesos žinojimu, nepretenduoja ko nors pakeisti ar dėl to maištauti, sužinota tiesa galutinė ir neginčijama. J. Blekaičio žodžiais tariant, „vyrauja skaudi, bet rami rezignacija, pakeitusi protestą ir maištą“ (Blekaitis 2000: 37).

Antrasis posmas:

9. Kaip milžiniško skausmo skundas man šis gundantis skambėjimas,
Aš sėdžiu šiąnakt jau nebeturėdamas kuo žaisti
10. Įtempęs mano dvasios gyslų ir išalkusiųjų smegenų stygas,
(Auksinis paukštis miega žemėje seniai)
11. Nes mirė paskutinis mano gimusių aklų svajonių vėjas
Prieš degančioj erdvėj plevenančią pašvaistę
12. Ir tamsoje liepsnojusį nežinoma jėga,
Su gatvėm bėgančiais paminklais kankiniais.
13. Kurią paslėpus saugojo tikrovė,
Klausydamas, kaip milžiniškas kontrabasas skamba
14. Kaip trykstančius šaltiniais švyturius mirtingoj paslapy,
Tikrovėje, palikusioje už manęs, rūstus
15. Kuriuos aš išvaduodavau, visus kalėjimus sugriovęs,
Apie sušalusį kažkur sniege vaikystės kambarį
16. Kad spinduliuotų mano metafizinėje nakty.
Ir žvangančius sesers prijuostėje raktus (PS, 111; E, 115; 55).

Pirmosios publikacijos pirmame posme iš *kitos* tikrovės į dabartinę būtį ir buitį lyrinis subjektas buvo atsinešęs tik „neramias svajones ir sapnus keistus“, daugiau užuominų apie šitą tikrovę aname posme nėra. Antrajame posme randasi vienas iš dažniausių Nykos-Niliūno įvaizdžių „vėjas“, posmo kontekstas nesunkiai suvokiamas – per „kontrabaso“ skambesį subjektas asociatyviai gręžiasi į vaikystę. Viktorija Skrupskelytė, aiškindama apie dainos, muzikos motyvų prasmes Nykos-Niliūno poezijoje, teigia, kad „dainos yra įstatomos į neigiamus kontekstus <...> ji yra skaudi <...>, tragiška <...>, einanti lygiagrečiai su „nykstančiais daiktais“ (Skrupskelytė 2001: 59). Šiuo atveju muzika, t. y. nakties-kontraboso skambėjimas, subjektui transformuojasi į „milžiniško skausmo“ skundą. Skundą dėl žuvusio svajonių vėjo, liepsnojusios nežinomos jėgos, dėl įsivyravusios šioje erdvėje destrukcijos, nesaugumo jausmo. Tikrovei, kaip tiems namų penatams, nepavyko išsaugoti „liepsnojusios jėgos“, viskas miršta. Nuo įsivyraujančios daiktų mirties subjektas gelbėjasi, iš mirtingumo išvadavęs švyturius, sugriovęs kalėjimus, kad švyturiai „spinduliuotų“ „metafizinę nakty“. Posme neatsiejamai susipina mirties ir šviesos motyvai. Nors

per muziką – kontraboso skambėjimą – į lyrinio subjekto kambarį įsiveržusi kita tikrovė yra nykstanti, mirštanti, vaizdiniai susilieja, nebeaišku, kuri realybė yra tikresnė: ar skambesio menamoji, ar lyrinio subjekto tikrovė „metafizinėje naktį“. Dalia Jakaitė aiškina, kad „poetinėje vizijoje pagal logiškai nepaaiškinamus dėsnius jungiasi mirtis ir prisikėlimas, konkretus erdvėlaikis ir amžinybė“ (Jakaitė 2000: 31).

Antrosios publikacijos eilutės yra trumpesnės, tikslesnė eilėraščio ritmika. Pirmosiose eilutėse varijuojama žaidimo, kaip tam tikro vaikystės atributo, motyvais. Pirmojoje publikacijoje buvo orientuotasi tik į subjektyvius lyrinio „aš“ išgyvenimus, o antrosios publikacijos posme vėlgi aptinkama intertekstualių užuominų, aliuzijų, orientuotų į literatūros tekstų patirtis: daugelyje liaudies pasakų mėgstama figūra „auksinis paukštis“. Jis „miega žemėje seniai“, žodis „miega“ šiuo atveju gali būti suvokiamas kaip mirties sinonimas. „Aš“ regimas vaizdas daugialypis, netelpantis į paprastos logikos gniaužtus: „aš“ sėdi priešais „degančioj erdvėj plevenančią pašvaistę“. Sunku suvokti, ar deganti erdvė tampa pašvaiste, atsispindėdama danguje, ar pašvaistė egzistuoja erdvėje kaip atskiras šviesos darinys, galima tik pastebėti, kad lyrinio „aš“ buvimo erdvė atrodo nereali, fantastiška, pasakiška.

Antrosios publikacijos antrajame posme pasikartoja skambančio „kontrabaso“ vaizdinys. Penktoji ir šeštoji šio posmo eilutės perkeltos iš 1946 m. publikacijos pirmojo posmo pirmųjų dviejų eilučių ir koreguojamos. Pirmuoju atveju muzikos instrumentas skambėjo konstatuodamas konkreta (vėjo) ir abstraktesnio (nežinomos jėgos) reiškinio mirtį, o čia jis pasakoja istoriją apie skaudžią, nykią vaikystės kambario lemtį, apie „žvangančius sesers prijuostėje raktus“. Pirmojoje publikacijoje apie vaikystę buvo galima spėti tik iš užuominų, o antrojoje publikacijoje vaikystės kambarys apibūdinamas tiesiogiai – jis sušalęs, skendi „kažkur sniege“, paminimas ir nuo namų neatsiejamas asmuo – sesuo. Sušalusio vaikystės kambario vaizdinys dramatiškesnis nei pirmojoje versijoje, sesers prisiminimas suteikia asmeniškumo. Tai kalba ne apie tam tikrų dalykų žūtį, o apie subjekto vaikystės erdvės (galbūt tuo pačiu metu ir asmens identiteto) praradimą. Septintojoje eilutėje įvardis „kažkur“ neapibrėžia konkrečios erdvės. Šiuo atveju lyrinis subjektas, rodos, nebegali susieti savęs su namų erdve, nes ji neapčiuopiama, egzistuoja „kažkur“, tai sustiprina apleistumo, vienatvės jausmą – subjektas labai stipriai nutolęs nuo buvusių namų, nebežino, kur konkrečiai egzistuoja vaikystės kambarys. Pakartojamas teiginys „tikrovėje palikusioje už manęs“, vadinasi, subjektui jau nebeprisiklausančioje, išnykusioje iš *dabar* egzistuojančios tikrovės ribų, kaip aiškina G. Bernotienė: „svetimo miesto gatvėje iškylantys prisiminimai iš vaikystės yra tikrovė, *palikusi už manęs*, taigi subjektas ir tikrovė yra atskira, subjektas nesujungia į viena savo gyvenimo realybės, atmeta realybę, tačiau jam nepriklauso ir prisiminimų erdvė, jis egzistuoja tarsi niekur“ (Bernotienė 2000: 94).

Trečiasis posmas:

17. Tik jau nei vakaras, nei skausmas, nei grįžimas nepatenkins,
Kaip tavo skundas man šis gundantis skambėjimas
18. Nes aš žinau, kad grįžus mano troškulys didės.
(Aš pats esu kaip pertempta styga).
19. Kai aš ant tavo nespalvingų, tartum debesys, akių ir veido / pasilenkęs,
Nes mirė gimusių akly svajonių vėjas.
20. Parodysiu manų erdvių bedugnėse sapnuojančias žvaigždes
Svaiginančiomis kovo naktimis staiga
21. Ir pasakysiu Tavo liūdesio ir skausmo paslaptį,
Sugriždaves ir imdaves košmariškam sapne šiurenti
22. Kuri čia atvedė ir tarė Tau kadais: Gyvenk! –
(Aš tąsyk gyvenau audringos knygu jūros pakrašty).
23. Niaurūs veidai, vaikystėje tamsos prikaustyti prie aslos,
Ir jau nuo šiol ir šermenys, ir šventės
24. Pakils ir eis pavasario dangaus keliais parnešt gaivinančio / vandens.
Bus man tolygūs metafizinėj naktį (PS, 112; E, 115; 55);

Pirmojoje publikacijoje subjektas tarsi ieško, kas galėtų suteikti jam pilnatvę, pasitenkinimą, bet pripažįsta, kad „nei vakaras, nei skausmas“ ir netgi grįžimas į namus jo nebepatenkintų. „Aš“ vilioja erdvės, kartą į jas išklydęs, jis nebegali nustyti hermetiškoje, mažytėje namų aplinkoje: „Išėjimo – sugrįžimo siužetą lemia didžiulis būties nepakankamumo jausmas – tiek namų, tiek pasaulio“ (Balsevičiūtė 2000: 23). Erdvių troškimas prilyginamas nenumaldomam troškuliui, kuris grįžus į namus ne tik nebus numaldytas, bet didės. Trečiajame posme greta lyrinio „aš“ atsiranda ir *kitas* – „Tu“. „Aš“ savo akyse rodo „Tu“ „erdvių bedugnėse sapnuojančias žvaigždes“. G. Šmitienė aiškina, kad „buvimo akyse metafora neatsitiktinai glaudžiai susijusi su motina. Dėl turimos atspindėjimo reikšmės ši metafora yra susijusi su veidrodžio bei šešėlio figūromis. Mums ji svarbi, nes savita jos reikšmė skleidžiasi kūniškoje artumoje. Norint žiūrėti į akis, reikia būti kūniškai arti, beveik taip, kad jaustum kūno šilumą. Atspindys motinos akyse pamatomas sėdint jai ant kelių ir žiūrint į jos akis“ (Šmitienė 2007, 123). Šiuo atveju žiūrėta ne į *kito* akis, bet *kitam* leidžiama žiūrėti į savašias, pamatyti jose esančius vaizdinius. Jeigu akis suvokiame kaip veidrodį, tai „Tavo“ akys ir veidas „nespalvingi“, nieko neatspindintys, tarsi pažeidžiamos akių, kaip veidrodžio, funkcijos. Šiame posme sprendžiamos ne tik lyrinio subjekto skausmo paslaptys, jis nori įvardyti „Tavo liūdesio ir skausmo paslaptį“. Ši paslaptis vienareikšmiškai nedekoduojama, tik aišku, kad būtent ji atvedė čia „Tu“ ir prisakė jai „Gyvenk!“. Galima tik spėti, kad skausmas kilo dėl to, kad šitas priesakas „Tu“ pririšo prie namų erdvės, neleido siekti tolimesnių erdvių. Trisdešimt pirmoji eilutė – aliuzija į namų skurdą, nuo pat vaikystės veidai „tamsos prikaustyti prie aslos“, todėl jiems reikia to, kas atgaivintų, išvaduotų veidus iš niūrumo – „gaivinančio vandens“.

Antrojoje publikacijoje subjektas, apibūdindamas skambėjimą, palygina jį su „tavo“ skundu. Jeigu įvardį „tavo“ suvoktume kaip motinos įvaizdį, išeitų, kad „kontrabaso“ skambėjimas lyrinio subjekto prilyginamas rūsčiam, nykiam motinos skundimuisi. Šave jis lygina su „pertempta styga“, t. y. su styga, praradusia skambesį. Dėl to kyla tokios asociacijos: kadangi styga yra tam tikro instrumento dalis, jos pertempimas, nutrūkimas reiškia išsiderinimą, atsišliejimą, atsiribojimą nuo

visos darnios instrumento visumos. Jeigu subjektas lygina save su pertempta styga, namus metaforiškai galima prilyginti muzikos instrumentui. Vienos stygos, t. y. lyrinio subjekto, „pertempimas“ reikštų viso instrumento (namų) disharmoniją, išsiderinimą. Reikia pasakyti, kad pirmojoje publikacijoje kalbėta ilgais sakiniais, antrojoje jie trumpesni, kondensuoti. Į šį posmą perkeltas mirusio vaikystės vėjo įvaizdis suaktualinamas. Pirmojoje publikacijoje mirusio vėjo motyvas buvo „kontrabaso“ skambesio tema, o čia miręs „aklų svajonių vėjas“ tampa lyrinio subjekto stygų „per(si)tempimo“ priežastimi. „Vėjo“ įvaizdis šiuo atveju nėra paprastai dekoduojamas. Jo mirtis lyrinio „aš“ erdvėje lėmė sumaištį: sutapatinami „šermenys, ir šventės“, tarp jų subjektas neberegį skirtybių. Antrojoje šio posmo publikacijoje tik užsimenama apie „knygų jūrą“, o paskutiniame, ketvirtajame, posme subjektas tarsi pasineria į šitos jūros gelmes.

Ketvirtasis posmas:

25. Todėl aš atsiversiu kūnus gundančiu skambėjimu,
Nes Sandmannas nebeateis... Žaislų vitrinose
26. Žmonėms ir rudenio laukų platybėj šnerantiems klevams,
Pasauly, nusiaubtam žiemos nakties piktos,
27. Kuris skambės pasaulyje išsivadavimo idėja
Mažasis Būgnininkas rauda savo balerinos,
28. Ir priekaištingu himnu būčiai ir Dievams,
Lėlės name prieš šimtą metų paliktos.
29. Riksmu to, kurį aklą netikrom iliuzijom tikrovėje¹² prikaustė,
Rytoj aš jį užkelsiu kūkčiojantį ant lentynos
30. Kuris ilgai blaškysis po laukus ir po gatves.
(Aukšinis paukštis mums ir vėl giedos)
31. Po to aš jau nebenorėsiu nieko jausti
Ir eisiu laidoti žalvykslės Serpentinės
32. Ir niekad os nebeateisiu šalia jūsų ir savęs.
Ir nusižudžiusios vaikystėje maldos (PS, 112; E, 116; 55–56).

Objektyvumo dėlei dera pasakyti, kad pirmosios publikacijos ketvirtasis posmas vargu ar gali būti laikomas lygiaverčiu „partneriu“ tam pačiam antrosios publikacijos posmui. Jo semantika ir poetika yra seklesnė, jame aptinkami tie patys jau analizuoti šabloniški įvaizdžiai, motyvai, dėl kurių autorius antrojoje publikacijoje atsisako keleto eilėraščių fragmentų, kūrinių. „Išsivadavimo idėja“, „himnas būčiai“, „netikros iliuzijos“ – tai vis įvaizdžiai, kuriuos poetas arba braukia, arba keičia kitais. Kai kurios šio posmo mintys rodo painios, pvz.: „aš atsiversiu kūnus“, „nebeateisiu šalia jūsų ir savęs“. Nuo visame eilėraštyje vyravusios asmeninės erdvės lyrinis subjektas čia tarsi nusigręžia, imasi spręsti žmogiškąsias, „pasaulio“ problemas, taip posmas lyg nutolsta nuo viso kūrinio prasmės lauko. Antrojoje versijoje tokio pertrūkio išvengiama, nuosekliai plėtojant trečiajame posme į(si)vardytą „knygų jūros“ motyvą. Čia ketvirtasis posmas – tai tarsi knygine patirtis, įforminta eilėraštyje. Posme gausu literatūros kūrinių intertekstų, reminiscencijų, bet turbūt svarbiausia yra tai, kad eilėraštyje nuosekliai plėtojamas pasakojimas apie pražuvusią lyrinio „aš“ vaikystę. Per prisimenamas vaikystės detales, žaidimų, skaitytų knygų nuotrupas subjektas tarsi čia pat kuria labai savitą vaikystės istoriją, persmelktą tragizmo, o kartu vilties dėl kada nors

¹² Tekste korektūros klaida.

atgysiančios vaikystės būties („Auksinis paukštis mums ir vėl giedos“). Tragiški, skaudūs, tačiau saviti, nauji ir nebanalūs motyvai – laidojami romantinių pasakų personažai ir malda, „nusižudžiusi vaikystėje“. Vadinasi, namų erozija prasidėjo ne sūnui palaidūnui palikus namus, o dar vaikystėje, kai buvo atsižadėta pasakų ir maldos.

„**Ketvirtosios elegijos**“, virtusios *trečiąja* „Berlyno improvizacijų“ dalimi, tekstas taip radikaliai nekeičiamas, kaip daryta su „Antrąja elegija“, bet ir joje yra taisymų, perkūrimų, kurie suteikia tekstui naujų prasmų, tarsi papildė vaikystės erdvės detalių sąrašą ir pan. Indrė Žekevičiūtė teigia, kad „Praradimo simfonijų“ „namuose tebegyvena daiktai, baldai, mąstomi kaip neatskiriami namo atributai <...> Niliūno kūrinių žmogus taip pat atsiveria daiktui, saugančiam <...> mįslingą būtį“ (Žekevičiūtė 2000: 29).

Pavyzdžiui, pirmojo posmo eilutės:

6. Atidarydavau išblėsusiam stale paslėptą stalčių,

Atidarydavau gelsvos komodos stalčių.

7. Ieškodamas, kas man padėtų iš šio nerimo keliaut,

Ieškodamas, kas man padėtų į pasaulį iškeliaut. – (PS, 115; E, 117; 57).

Abiejose versijose lyrinis subjektas, kamuojamas skausmingo „ilgesio ir šalčio“, imasi stalčiuose ieškoti daiktų, kurie turėtų padėti išsivaduoti iš apėmusių jausenų. Ieškoma skirtingose namų erdmėse. Pirmuoju atveju tai yra stalčius, paslėptas stale, tarsi kokia paslaptinga, kitiems neprieinama, nepastebima lyrinio subjekto namuose (ar tik jam) egzistuojanti vieta, antruoju atveju – „gelsvos komodos“ stalčius. Šiuo atveju namų erdvė tarsi įdaiktinama, konkrečiau įvardijant namuose esantį baldą, nusakant spalvines jos savybes. Skirtingai dviejose eilučių versijose suvokiama ir daiktų paieška. Pirmuoju atveju subjektas ieško, kas padėtų išsilaisvinti iš apėmusio nerimo, antruoju tarsi sukonkretinama pirmojoje publikacijoje nurodyto nerimo priežastis – subjektas nerimsta dėl to, kad jo nebetenkina namų erdvė, jis ieško, „kas padėtų į pasaulį iškeliaut“.

Antrajame posme keičiamos šios eilutės:

9. O kambary sėdėjo motina, piktos šviesos kankinama;

O kambary sėdėjo motina, piktos dienos kankinama

10. Ant sienų ir daiktų palinkęs Laikas rašė nesuprantamus ženklus,

(Jos akys priminė kartaus vandens stiklus).

11. O jie liūdėjo tylūs, baisia nusimine,

Žiemos šviesa, raudono medžio spintą atrakinus.

12. Įsmeigę veidus į mane akus.

Jos rūbuos priešė angelus akus.

13. Bet aš jų nemačiau. Tik klaidžiojau savyje pasinėręs,

Bet aš jų nemačiau, į plėšrų veidrodžio pasaulį pasinėręs.

14. Kol nubudau, užlietas nerimo sunkaus.

Kol nubudau, užlietas nerimo sunkaus:

15. Pakėlęs galvą pamačiau, kaip Laikas mano motinos akių / šaltiniuos gėrė

Palinkęs Laikas mano motinos akių šaltiniuos gėrė (PS, 115; E, 117; 57).

Pirmosios publikacijos eilutės labiau išplėtotos, antrojoje jos, kaip paprastai, suglaudžiamos, tekstas kondensuojamas, tobulinama intonacija, ritmika. Pirmojoje posmo versijoje apie kambary

sėdinčią motiną tėra užsimenama, užfiksuojamas jos, kankinamos šviesos, vaizdinys, o toliau varijuojama „laiko“ įvaizdžiu. Antrojoje publikacijoje motinos figūros vaizdinys detalizuojamas, akcentuojamos jos akys. Sukuriamas labai savitas motinos akių vaizdinys – akys „*kartaus vandens stiklai*“ [išskirta R. B.]. Dažnai Nykos-Niliūno poezijoje „akių“, „lango“, „veidrodžio“ figūros laikomos arba tapačiomis, arba viena kitą papildančiomis, atspindinčiomis. Šiuo atveju atspindžio motyvas itin ryškus: atspindėti gali „akys“, „vanduo“, „stiklas“, visos trys figūros išrikiuojamos vienoje eilutėje. Susidaro įspūdis, kad antroji eilėraščio versija tarsi papildė pirmąją – motinos akys gali atspindėti Laiką, „ant sienų ir daiktų“ rašantį „nesuprantamus ženklus“. Tarp Laiko ir motinos egzistuoja labai glaudus ryšys, Laikas malšina troškulį motinos akyse. Pirmojoje versijoje akli yra daiktai, o antrojoje – žiemos nupiešti angelai, abiem atvejais jie negali atspindėti Laiką. Paradoksalu tai, kad čia atrodo akli ne daiktai ir ne angelai, o lyrinis subjektas, kuris pirmuoju atveju teigia nematęs daiktų dėl kiek banalokai šabloniškai išsakomos priežasties – „klaidžiojau *savyje pasinėręs*“ [išskirta R. B.], ir tik nerimas prižadina subjektą iš jį apėmusio sąstingio. Cituotoji frazė, kaip mažiau pasisekusi, pakeičiama originalesniu, drastiškesniu „niliūnišku“ pasakymu „į plėšrų veidrodžio pasaulį pasinėręs“. Kalbėdamas apie veidrodžio semantiką, Kęstutis Nastopka teigia, kad „išsklaidytus namų ženklus (trilypius neradimus ir išskirtis) veidrodis sujungia į nedalomą vienumą ir tampa tąja išsipildymo erdve, su kuria buvo mėgta tapatinti namus“ (Nastopka 2002: 193). Šiuo atveju veidrodžio epitetas „plėšrus“ gali būti suvokiamas ne tiek kaip jungiantis namų erdvę į visumą, bet kaip ją puolantis, draskantis ir plėšantis. Subjekto nerimas kyla dėl motinos, tarsi intuityviai pajuntama jai kilusi grėsmė – Laikas geria „motinos akių šaltinius“, sukuriama netikėta, savita laiko metafora, fiksuojamas motinos kūno sąlytis su laiku, t. y. iš motinos kūno detalių (akių) matomas bėgantis laikas. Paskutinė eilutė suglaudžiama, atsisakius junginio „pakėlęs galvą pamačiau“.

Trečiajame posme keičiamos šios eilutės:

17. Po to ilgai žiūrėjau į tas mėlynas akis dar išsigandęs,
Po to ilgai žiūrėjau į jos drumzlinas akis, dar išsigandes.
<...>
19. Ir ten aš pamačiau jos mėlyną¹³ svajonių dangų,
Ir pamačiau ten paslėptą jos nykų dangų
20. Pusnuogi vėją begant¹⁴ nesibaigiančiais laukų keliais,
Ir vėją bėgant pusnuogi laukų keliais;
21. Gimtus namus, dabar iš jos jau atimtus,
Namus (dabar iš jos jau atimtus) su miegančiom švytuoklėm
22. Nykiam peizaže, ant pavasario kalvos ramios,
Nykiam gamtovaizdyje ant kalvos ramios (PS, 116; E, 117; 57–58).

Mėlynų akių įvaizdžio keitimas šiuo atveju atrodo susijęs ne tik su šablono vengimu. Epiteto „mėlynų“ pakeitimas į „drumzlinų“ glaudžiai siejasi ir su kitais įvaizdžiais, pvz., kuriuose akys buvo lygintos su „kartaus vandens stiklais“. „Kartus“ čia reiškia, kad vanduo yra netyras, negrynas,

¹³ Tekste korektūros klaida.

¹⁴ Tekste korektūros klaida.

taip kaip epitetas „drumzlinas“ pasako, kad motinos akys yra neaiškios, blausios. Be to, motinos akis sudrumstė iš jų gėręs Laikas. Taip antroji versija viso eilėraščio kontekste tampa motyvuotesnė, informatyvesnė. Joje atsisakoma ir dubliuojančio „mėlynas akis“ įvaizdžio „mėlynas dangus“, pakeičiant jį į „nykų dangų“. Turint galvoje liūdną motinos egzistenciją, nesustabdomą laiko tėkmę, epitetas „nykus“ čia rodosi daug įtikinamesnis ir tinkamesnis negu „mėlynas“. Eilutės nuosekliai trumpinamos, atsisakoma epitetų.

Ketvirtojo posmo keitimai:

27. Ir kad nėra šalies pasauly nei vienos,
28. Kurios nebūtų galima susiekt svajonių tiltais.
Virš suledėjusios vasario upės kruvinos
29. Šaltas ašigalio saulėleidis ant rankų laikė juodą, karstą – dangų;
Saulėlydis ant rankų laikė sunkų karstą – dangų;
30. Iš lauko bėgo medžiai prie namų, lyg kankinių minia basa,
Iš girios bėgo medžiai – kankinių minia basa (PS, 116; E, 118; 58).

Pirmiausia vėlgi matyti, kad tekstas trumpinamas. Vietoj buvusių aštuonių ketvirtojo posmo eilučių lieka septynios. Abiejose publikacijose lyrinis subjektas skaudžiai išgyvena, suvokia žmogaus vienišumą: „Gamta apleidžia žmogų, gimusį ant aslos purvinos“ (PS, 116; E, 118; 58). Bet pirmojoje publikacijoje dar esama optimistinių gaidų. Nors gamta žmogų „apleidžia“, bet „svajonių tiltais“ galima sujungti svetimą šalį ir vaikystės, namų erdves. Antrojoje publikacijoje šio optimizmo ne tik nelieka, bet randasi drastiškas, niūrus vaizdinys – suledėjusi kraujo upė, o dangus lyginamas su karstu. Antrosios publikacijos eilutės tumpesnės, nebevertojami nereikalingi epitetai, žodeliai. Bet kai kurios detalės sukonkretinamos, tikslinamos, keičiamos: pirmojoje publikacijoje medžiai bėgo „iš lauko“, o antrojoje „iš girios“ [išskirta R. B.]. Kadangi kalbama apie medžius, „lauko“ pakeitimas „giria“ atrodo labiau motyvuotas.

Tiesa, kiekvieną „Berlyno improvizacijų“ dalį galima traktuoti kaip savarankišką, užbaigtą eilėraščių, bet jas sieja tos pačios temos, įvaizdžiai, tie patys motyvai. G. Bernotienė aiškina, kad „sekdami <...> temą įkūnijančių erdvės figūrų kitimo trajektoriją, galime pastebėti bangavimą: pirmasis ciklo eilėraštis pabrėžia neturėjimą <...> atskleidžia erdvę – prarastus gimtuosius namus <...> Antrajame eilėraštyje svetimumo miesto gatvėje išskylančios prisiminimai iš vaikystės yra tikrovė, *palikusi už manęs* <...> Trečiajame eilėraštyje – prisiminimo nuotrumpa, namų praradimo motyvas čia atspindimas motinos akių. Ketvirtajame, ketinimų erdvėje, žymi pastanga atgaivinti mirusius namus <...> Penktasis ciklo eilėraštis eschatologiniu projektu išaukština norą grįžti“ (Bernotienė 2000: 93–94).

„**Penktoji elegija**“ transformavosi į ketvirtąją „Berlyno improvizacijų“ dalį. Būtent joje fiksuojamas subjekto troškimas atgaivinti „sustingusius žiemos nakty“ namus. Šioje dalyje toliau plėtojamas dar antrajame ciklo eilėraštyje atsiradęs sušalusio vaikystės kambario motyvas.

Pirmasis posmas:

1. Nuėjęs vidury sustingusių laukų sukursiu ugnį;
Nuėjęs vidury laukų sukursiu ugnį

2. Atsinešiu gaivint sustingusius žiemos nakty namus!
Ir atgaivinsiu mirusius žiemos namus.
3. Ne nebėra man kuo užpildyti širdy atvirusi bedugnė,
Nes negaliu užpildyti savy atvirusios bedugnės
4. Ir daiktus su baisiu skausmu ranka imu.
5. Giliai ir tyliai vėl pradės širdis jiems plakti,
Giliai ir tyliai vėl pradės jiems gyslos plakti.
6. Pakils staiga nubudusi, pažinusi mane, Kalėdų vakaro liepsna,
Nubus staiga pažinusi mane Kalėdų vakaro liepsna.
7. Budėjusi, kaip aš kadaise sapnavau per naktį
Budėjusi gimimo ir prisikėlimo naktį
8. Geltonus ir kaip Tavo akys mėlynus sapnus.
Kaip tavo akys mėlynam sapne (PS, 117; E, 119; 58).

Galima pastebėti, kad pirmosios publikacijos eilėraštis stilistiškai yra labiau pažeidžiamas – jame daugoka žodžių ir jų junginių, ardančių kūrinio ritmiką arba net kalbos požiūriu taisytinų, pvz., „užpildyti širdy atvirusi bedugnė“. Antrojoje publikacijoje tokių netikslumų ar nereikalingų teksto segmentų išvengiama, jie išbraukiami arba pasirenkamos kitokios sakinio konstrukcijos. Tarkime, pirmosiose eilutėse pasikartoja „*sustingusių laukų*“ ir „*sustingusius namus*“. Antrojoje versijoje pasikartojimo išvengiama, eilutės trumpinamos, bet jų prasmė nekinta – subjektas trokšta sušildyti, atgaivinti namus, kurie yra sušalę, t. y. sustingę, negyvybingi, jie organiškai susiję, tarsi suaugę su lyriniu subjektu. Jei namai yra sušalę, tai ir subjekto širdyje žioji „atvirusi bedugnė“. Pirmosios publikacijos dviejose eilutėse pakartojamas pabodęs „širdies“ įvaizdis, bet antrojoje publikacijoje jis atmetamas. Lyrinis „aš“ kalba būsimoju laiku, tai menamas, troškimų laikas, susipynęs su praeities prisiminimų laiku, subjektas mąsto apie tai, „kas būtų, jeigu būtų“, svarsto, kas būtų, jeigu jis atgaivintų sustingusius namus. Įsivaizduoja, kaip, palietus daiktus, jie nubus naujam gyvenimui, jų „širdis“ arba „gyslos“ vėl pradės plakti, tada nubus „Kalėdų vakaro liepsna“, namai prisikels naujam gyvenimui.

Antrasis posmas:

9. Ir ten Biliūną sau ant keliu pasidėjęs,
Ir ten, Biliūną sau ant kelių pasidėjęs.
10. Sklaidysiu rankom, tartum kūdikystėje, karštom,
Žiūrėsiu, kaip už lango snaigės kris
11. Kuomet raudos / nes nebėra iliuzijų / užkimęs vėjas,
Ir piktas Knygų knygos burtininkas Asmodėjas
12. Kartodamas žodžius dainos, kadaise pamirštos,
Atvers sunkias Fantazijos duris.
13. Kad niekas nepalieka taip toli, kaip metai,
Pro jas įeis kalendamas dantim Spragtukas
14. Kad nežinia ko rūstūs artimų žmonių veidai
Ir veidu mediniu raudos su manimi tavęs, –
15. Prislinks pasenęs šuo, mane pamatęs,
Kol paskutinis šaltas pasakos degtukas
16. Ir sunksis iš akių jo keistas liūdesys lašais juodais.
Mergaitės pirštuose mirgėdamas užges (PS, 117; E, 119; 58–59).

Pirmuoju atveju plėtojami namų erdvės, jos praradimo motyvai. Toliau kalbama menamuoju (gal „trokštamuoju“) laiku. Sklaidoma Biliūno knyga, tačiau akcentuojami ne knygos, o namų praradimo motyvai. Vėjas čia rauda dėl prarastų iliuzijų ir praėjusių metų, laikas paliko neišdildomą

žymę – artimųjų veidai „nežinia ko rūstūs“, šuo „pasenęs“, viskas dvelkia tamsa, nykumu ir liūdesiu. Antruoju atveju ant kelių laikoma Biliūno knyga tampa raktu į knygų, vaizduotės pasaulį, knyga nėra skaitoma, nes subjektas per langą stebi krintančias žvaigždes. Bet vien sąlytis su knyga lyriniam subjektui kelia daugybę literatūrinių asociacijų, kurios prasiveržia trumpais, glaustais sakiniais. Pirmojoje publikacijoje subjekto literatūrinė patirtis buvo labai asmeniška, o šiuo atveju orientuota į platesnį kontekstą. Intertekstai reikalauja literatūrinės atminties, personažų atpažinimo, supintų siužetų dekodavimo: čia ir judėjų demonas Asmodėjas, ir H. K. Anderseno „Mergaitė su degtukais“, ir kt. Visi intertekstai supinti į darnią visumą, eilėraštyje neatsiejami vienas nuo kito.

Trečiasis posmas:

17. Dabar esu ir vakarui, ir žemei svetimas.
Bet aš esu ir pasakai, ir liepsnai svetimas.
18. Giliai krūtinėje man plakasi jau svetima širdis.
Krūtinėj plazda nepažįstama širdis.
19. Mane sutinka sienose šviesa skurdi,
Mane sutinka alkana žiemos šviesa skurdi. –
20. Kaip vieną žiemos vakarą užėjusį namuosin svetį
Kaip į namus atėjusį gavėnį svetį
21. Akis išklėtęs iš už motinos aš sutikau kadaise.
Aš iš už motinos sutikdavau kadaise...
22. Dabar užklydau čia, visus kelius pametęs,
(Jis verkdamo ir dūšaudavo. – tu žinai.)
23. Ir noriu žiemos vakarui papasakoti apie tuštumą širdyje baisią,
Dabar aš padainuosiu tau šermukšnio gėlę baisią.
24. Jau paskutinį kartą šių namų užuovėjoje, svetimas.
Išalusio gimtojų žemėj amžinai (PS, 118; E, 119; 59).

Šiame posme iš menamo vaizduotės laiko, iš subjekto trokštamos pasiekti erdvės jis bloškiamas į *dabar*. Pirmuoju atveju jis „vakarui, ir žemei svetimas“, antruoju – „pasakai, ir liepsnai“. Jis svetimas ne tik išoriniam pasauliui, bet ir pats sau. Pirmojoje versijoje tarsi nurodoma, kad krūtinėje „plakasi“, t. y. ima plakti „jau svetima širdis“. Žodelis „jau“ nurodo, kad anksčiau subjekto krūtinėje plakė sava, pažįstama širdis, bet per laiką jis tampa svetimas ne tik namams, bet ir sau. Antrojoje versijoje „plazda nepažįstama širdis“ – įvaizdis dar drastiškesnis, subjektas nebepažįsta savęs, tarsi praranda tapatybę. Pirmojoje publikacijoje prisimenamas „vienas žiemos vakaras“ (jis konkrečiau neapibrėžtas), kai subjektas sutiko „užėjusį namuosin svetį“. Tada dar būdamas vaikas, iš saugios perspektyvos („iš už motinos“) subjektas stebėjo ateivį, o dabar jis pats, kaip tas vieno žiemos vakaro svečias, atsitiktinai užklysta į namus tam, kad papasakotų apie baisią tuštumą, susvetimėjimo jausmą. Lyrinis subjektas į namus atklysta „jau paskutinį kartą“. Antrojoje versijoje konkrečiai įvardijamas žiemos vakaro laikas – gavėnia. Kitaip nei pirmojoje versijoje, čia varijuojama sakralumo motyvais. Gavėnia – krikščioniškas susikaupimo, stebuklingo Dievo prisikėlimo laukimo laikas. Toks laiko į(si)vardijimas apgaubia lyrinio subjekto namus sakralaus laukimo aura. Ir sulaukiama: *vaikystėje* – svečio, *dabar* – lyrinio subjekto. Grįžimo į namus motyvas kartojasi nuo eilėraščio „aš“ vaikystės, kada per gavėnią ateidavo svečias, kuris „verkdamo ir dūšaudavo“, kuris, kaip ir lyrinis subjektas, buvo apimtas nerimo, skausmo, gal svetimumo

jausmo. Vadinasi, ši atėjimo arba grįžimo į namus situacija yra cikliška, pasikartojanti, nesibaigianti. Šermukšnio, apimto gėlos, įvaizdžio atsiradimas vietoj lyrinio subjekto širdies tuštumos vaizdinių, kaip jau buvo minėta, suteikia tekstui naujumo, metafora individuali. Nutiesiama paralelė tarp šermukšnio ir lyrinio subjekto – gelia šermukšniui, bet galima suprasti, kad šis įvaizdis siejasi su lyrinio subjekto išgyvenimais dėl įšalusių žemėje namų.

Ketvirtasis posmas:

25. Bet ne! Aš ir šiandien įkelsiu kojas pro duris vidun,
Bet ne! Aš dar įeisiu pro žiemos duris vidun
26. Paremsiu galvą ir ilgai savy kažko ieškosiu.
Ir tavo balso pėdsakų ilgai savy ieškosiu.
27. Suklyks giliai iš vieno žiemos vakaro sušalus kuosa –
Suklyks iš vieno vakaro sušalus kuosa. –
28. Ir aš negyvas pulsiu ant grindų.
29. Ateis nuo sienų prie manęs suklaupt šešėliai
ApLINK mane suklaups daiktų šešėliai
30. Ir be akių veidais šiurpiai ir nenumaldomai raudos,
Ir tyliai melsis be akių veidais.
31. O aš sapnuosiu: Rytas. Saulė. Motina ir aš iš miego atsikėlęs,
O aš sapnuosiu: Rytas (paukštis dar neatsikėlęs).
32. Ir langas, prie kurio gimiau, vėl skęsta nuostabių šalių žieduos.
Ir langas dega pelargonijų žiedais (PS, 118; E, 120; 59).

Paskutiniame posme pirmojoje publikacijoje tarsi nuosekliai pasiekama grįžimo namo kulminacija. Į namus grįžtama mirti. Mirtis sutapatinama su sapnais, kurie gražina lyrinį subjektą į jo gyvenimo pradžią – ankstyvą saulėtą vaikystės rytmetį su dar iš miego nenubudusia motina, langą, skendintį žieduose. Antrojoje publikacijoje nei saulė, nei motina neminimi, labai ankstyvo rytmečio nuoroda – „paukštis dar neatsikėlęs“, žiedai čia įvardijami konkrečiai – tai pelargonijos. Namų erdvė nuosekliai įprasminama per tam tikras detales, namus supančius daiktus, augalus. Šio posmo pirmojoje versijoje vėl truputį kliūva poetinė kalba, pvz.: pirmoji eilutė „šiandien dar įkelsiu kojas pro duris vidun“ nėra sklandi, intonaciškai painoka, trumpų žodelių tarsi suskaidyta, todėl visai pagrįstai ištaisoma: „įeisiu pro žiemos duris vidun“ – trumpiau išreikštas, aiškesnis, skaidresnis vaizdas. Antroji pirmosios versijos eilutė kiek trafaretiška: paremta subjekto galva, „kažko“ savy ieškojimas jau kartojosi ir kituose rinkinio tekstuose, autoriaus naujoje publikacijoje buvo keičiami. Keičiami ir dabar: įvardinus, kas yra tas „kažkas“, sukuriamas aštresnis, skaudesnis vaizdinys. Susvetimėjęs, nepažįstantis net pats savęs, subjektas ieško savyje bent menkų užuominų, aliuzijų, įrodančių „tavo“ egzistavimą. Šiuo atveju tai „balso pėdsakai“. Ne pats balsas, o tik nežymus jų atgarsis arba žymė, buvimo ženklas. Antrojoje publikacijoje nuslūgsta anksčiau viešintos daiktų emocijos, ten jie „šiurpiai ir nenumaldomai“ raudėjo, o dabar „tyliai melsis“. Temperamentingos, emocionalios eilutės tarsi priblėsta, „ekspresyviai emociškai pergyventa gamta“ (Tyruolis 1995: 106), vaikystės erdvė vėliau imama regėti tarsi iš laiko nuotolio, jaučiama resignacija.

„Penktoji elegija“, lyginant su ketvirtąją „Berlyno improvizacijų“ dalimi yra silpnėlesnė, joje

aptinkama pasikartojimų, epitetų dubliavimo, „perteklinių“ žodelių, dėl kurių nukenčia eilėraščio instrumentuotė. Tiesa, joje išlaikomas intymesnis, emocionalesnis lyrinio subjekto santykis namais. Antrojoje versijoje ištaisomi kalbos netolydumai, pasitaikantys netikslumai, sakiniai sklandesni, instrumentuotė darnesnė. Ši versija intelektualesnė, persmelkta literatūrinės patirties, joje gausiau literatūros kūrinų intertekstų, reikalaujančių dėmesingesnio įsiskaitymo. Dalia Satkauskytė, lygindama ankstyvesniąją ir vėlyvesniąją Nykos-Niliūno kūrybą, teigia, kad „metaforų grūstis ankstyvojoje poeto kūryboje vėlyvojoje <...> virsta kondensuota daugiaklode metafora“ (Satkauskytė 2000: 10). Kalbant apie vėlyvąją poeziją čia kritikė galvoje turi vėliau išėjusius rinkinius. Tačiau tam tikra prasme ir „Eilėraščių“ rinktinėje publikuotas perkurtas „Praradimo simfonijas“ iš dalies galima laikyti „vėlyvąją kūryba“, nes rinktinė suformuota konceptualiai iš naujo apmąščius, redagavus, keitus kone kiekvieną kūrinį.

„Šeštoji elegija“, transformuota į „Berlyno improvizacijų“ penktąją dalį, nuo kitų dalių skiriasi specifiskesnėmis metaforomis, abstrakčių įvaizdžių, vaizdinių gausa. Julius Kaupas teigia, jog „Praradimo simfonijų „Šeštoji elegija“, <...> labai originaliai perteikia savitą poeto filosofiją“ (Kaupas 2000: 162). Tačiau su kitomis dalimis ją sieja ta pati daiktų, namų nesugrąžinamumo problematika, lyrinio subjekto egzistencinė vienetė. Nuo kitų eilėraščių ši kūrinį skiria ir tai, kad jis parašytas kone baltosiomis eilėmis.

Pirmasis posmas:

Bet ir tada, kuomet užges maža spingsulė ir aš klajosiu išvaduotam iš mirties pasauly, kur many gyvenančių daiktų sunki materija nebeslegia,
 Bus skausmo, kurs keista ugnim sudegina jaunystę, kurs gimsta iš negalutinio pasitenkinimo ir sunkaus daiktų nesugrąžinamumo kasdienybėn, slegiančion mus lyg mirties,
 Ateis nenugalimas noras grįžt į sunkų, neišbrendamą, lietingą vakarą, priglauti kojas vėl prie purvinos / jos nebėra / aslos
 Ir prisiglaust prie nesuprantamu, aklu skausmu gyvos ugnies; (PS, 119; 59)

Bet ir tada, kuomet užges maža spingsulė ir aš klajosiu išvaduotam iš mirties pasauly, kur manyje išlikusių daiktų sunki materija nebeslegia,
 Bus skausmo, kurs sudegina jaunystę, kurs gimsta iš negalutinio pasitenkinimo ir sunkaus daiktų nesugrąžinamumo kasdienybėn, kuriuo tu su manim įnirtus dalinies,
 Apims nenugalimas noras grįžt į neišbrendamą lietingą vakarą, paliesti kojom purviną palaikę aslą
 Ir prisiglausti prie aklu skausmu gyvos ugnies; (E, 121; 59)

Eilėraštyje gvildenamos egzistencinės, filosofinės problemos, tarytum bandoma spėti, kas bus, kada nebebus mirties. Subjekto būtis taip stipriai susiejama su jaunystės daiktais, kad netgi po mirties „bus skausmo“, gimstančio dėl negalėjimo susigrąžinti to, kas prarasta. Išsakoma mintis, kad netgi tuomet, kai lyrinis „aš“ klajos „išvaduotam iš mirties pasauly“, jis negalės pajusti ramybės. Gimtų namų trauka rodosi stipresnė už mirtį, troškimas sugrįžti, būti namuose prie „gyvos ugnies“ nenumarinamas. Pirmuoju atveju kalbama „mes“ vardu, bet šitas įvardis, konkrečiai neįvardija, kas yra „mes“. Antruoju atveju kreipiamasi į „tu“, žodis „įnirtus“ – nuoroda į moteriškąją giminę, moteris su subjektu dalinasi „daiktų nesugrąžinamumu“. Su kasdienybe nirtulingai kovojančios moters vaizdinys yra stipresnis, ekspresyvesnis nei su „slegiančia kasdienybe“ kovojanti „mes“ figūra. Įdomus epiteto „gyvenančių“ pakeitimas į „išlikusių“. Turint omeny, kad tekstas buvo koreguojamas, praėjus kelioms dešimtims metų, šis keitimas rodosi adekvatesnis naujai patirčiai. Pirmuoju atveju daiktai dar tebegyvena lyrinio subjekto, kartu rašančiojo sąmonėje, antruoju – jau kalbama tik apie „išlikusius“ (lyrinio subjekto arba rašančiojo

sąmonėje) daiktus, o ne apie jų visumą, „gyvenimą“.

Antrasis posmas:

Taip pasinertį žemiškosios egzistencijos skausmingą drėgmę
Ir kūnu atsiremtų daiktų; taip augti ir maitintis tragiška ir nepasiekiamą šviesą,
Kuri suteikia mums herojiškumo šiam gyvenime ir jėgą –
Ir neišreiškiamai liūdnu peizažu su laukais ir milžiniškais miestais,
šaukiančiais mus per naktis, pavirs dvasia; (PS, 119; 59)

Vėl pasinerti į bežodžio išsilaisvinimo drėgmę
Ir kūnu atsiremtų daiktų, ir augti, ir maitintis nubausta šviesa,
Suteikiančia herojiškai gyventi, pralaimėti ir išlikti jėgą
(Bet ar norės ilgiau kovoti su Tavim pavargusi dvasia?); (E, 121; 59)

Pirmojoje antro posmo versijoje kiek pakylėtai kalbama apie žmogaus gyvavimo, būties klausimus, varijuojama pernelyg monotoniškais tragiškumo, herojiškumo motyvais. Dėl to vėliau šviesos savybes nusakantys įprastesni epitetai „tragiška“, „nepasiekiamą“ išbraukiami iš teksto, vietoj jų atsiranda originalesnis – „nubausta“.

„Žemiškoji egzistencija“ – būtis (buvimas) šioje žemėje, o žodžių junginys „skausmingą drėgmę“ asociatyviai primena žmogaus gyvybės atsiradimą, kelia aliuzijas su gyvybės vandenimis. Antrojoje versijoje kyla troškimas išsilaisvinti, išsivaduoti ne iš žemiškosios būties, bet iš žodžių, panirti į kažin kokią bežodę, pirmapradę materiją. Žmogaus gyvybės atsiradimo aliuziją dar labiau sustiprina pasakymas „augti ir maitintis“. Atrodo, kad subjektas trokšta sugrįžti į pirmapradę būti. Pirmojoje versijoje yra spėjama lyrinio subjekto „dvasios“ lemtis po pasinėrimo „į egzistencijos skausmingą drėgmę“, kurioje bus sujungtos iki tol subjektui buvusios nesusiejamos erdvės: dvasia pavirs „peizažu su laukais“ ir „milžiniškais miestais“. Nepaisant pesimistiškų nuotaikų („neišreiškiamai liūdnu peizažu“), atrodo, kad pirmojoje versijoje siekiama atrasti šias iš pažiūros viena kitai svetimas erdves („laukai“ ir „miestai“) siejančias grandis. Tokia grandimi tampa lyrinio subjekto „dvasia“. Antrojoje posmo versijoje keliamas retorinis klausimas, „ar norės ilgiau kovoti su Tavim pavargusi dvasia?“ Posmas persmelktas sunkumo, pesimizmo, subjektas desperatiškai pasiduoda būčiai. Retorinį klausimą būtų galima perfrazuoti teiginiu „pavargusi dvasia“ nebenorės „ilgiau kovoti“. Nevienareikšmė čia „tavo“ figūra. Pirmajame posme buvo kalbama apie moterį, kartu su subjektu besidalijančią bendra kasdienybe, o čia subjekto dvasia kovoja „su Tavim“. Kituose posmuose randasi tiesioginių kreipinių į Viešpatį, dėl to galima prielaida, kad „tavo“ čia suvokiamas kaip lyrinio subjekto kova su Viešpaties „amžinybės mirażais“, prisipažinimas nugalėtam „sunkaus daiktų nesugrąžinamumo kasdienybės“.

Trečiasis posmas:

Vėl susitikt su nepažįstamais ir baisiai svetimais bendros kovos draugais, egoistais ir kovojančiais nežinamoje niekam jų likimo dramoje
Ir krintančiais platybėje jų egzistencijos laukų po neramios kovos su savimi ir su tamsa,
Ir išdidžiai išsinešančiais laisvę būti savimi ir meilę purvinam gyvenimui materijos tiranijoje,
O juos svajonėse be galo traukia nuostabiausia iš visų iliuzijų Tiesa (PS, 119–120; 59–60)

Dar susitikt su nepažįstamais ir svetimais bendros kovos draugais, nežinančiais¹⁵ baisaus atsakymo, kas, kur, kada mes esam arba nesam
Tarp būti ir turėti, ir turtingais kaip ir aš tik tuo, ko mums nebuvo duota čia,
Ir išdidžiai kovojančiais už laisvę būti savimi (bet jų nemato aklos Dievo akys,
Negirdi nebūties ausis kurčia). (E, 121; 59–60)

Žymiai pakeičiama ir trečio posmo semantika. Pradinėje versijoje akcentuojama lyrinio subjekto gyvenimo kovos draugų lemtis „likimo dramoje“, ši tema plėtojama visame posme.

¹⁵ Tekste korektūros klaida.

„Bendros kovos draugai“, kaip ir lyrinis subjektas, vieniši, egzistuoja tik patys sau, jų „likimo drama“ niekam nepastebima, subjekto suvokiama kaip „kova su savimi ir su tamsa“. Mirtis nenugali tikėjimo savomis gyvenimo tiesomis, „kovos draugai“ krinta išsinešdami „laisvę būti savimi ir meilę purvinam gyvenimui“. Netgi mirties akivaizdoje jie neatsižada svajonių ir „Tiesos“ iliuzijos.

Antrojoje posmo versijoje iškyla abstraktesnė filosofinė egzistencinė tematika. Šiuo atveju „kovos draugai“, skirtingai nei pirmojoje versijoje, nėra tikri dėl savo būties. Pirmojoje versijoje „draugai“ tiksliai laikėsi tam tikros gyvenimo programos, neapleido savo idėjų, bet liko nesuprasti, jų kova niekam nežinoma. Antrojoje tragizmas slypi nežinojime „baisaus atsakymo, kas, kur, kada mes esam arba nesam“, bandoma suvokti žmogaus tapatybę, egzistencijos prasmę tam tikroje erdvėje ir laike. Implicitiškai nusakoma ir išėjimo (emigracijos) situacija. „Draugai“ klaidžioja tarp dviejų galimų pasirinkimų, „tarp būti ir turėti“, subjektą ir „kovos draugus“ sieja bendra [namų] neturėjimo situacija, subjekto teigimu, juos sieja tai, „ko mums nebuvo duota čia“, ir nepalaužiamas troškimas „būti savimi“. Čia atsiranda naujas, dramatiškas Dievo įvaizdis. Žmonės kovoja, bet jų kova taip pat lieka nepastebėta nei „Dievo akių“, nei „nebūties ausies kurčios“. Lyrinio subjekto ir „kovos draugų“ vienatvė visa apimanti, gyvenimo kova nematoma, desperatiška.

Ketvirtasis posmas:

Dabar žinau, kad Kinų Siena stovi tarp sunkaus gyvenimo ir siekiamosios Realybės.
Ir kad idėjos yra sunkinčios ir beprasmės plaukiantiems sava gyvenimo srove,
Nes niekas niekad negalės į mus; nes mūsų kasdienybė – būti prikaltam už ją / tai gal todėl ir miršta žmonės, gindami namus / prie kryžiaus,
Ir už kadaise atneštą svaiginančią Tiesos idėją, nuodijančią Maišto ir Tiesos iliuzijom, su pagieža / tikėdami! / mes žudome Kristų, nužudydami save. (PS, 120; 60)

Dabar žinau, kad Kinų siena stovi tarp manęs ir dunksančios už formų ir garsų sistemų realybės
Ir kad viltis yra tik žodis plaukiantiems sava gyvenimo srove;
Kad niekas niekad neįeis į mus; nes mūsų kasdienybė – būti prikaltiems už ją (tai gal todėl mes mirštame dėl savo ligšiolybės),
Ir dėl svaiginančios idėjos, nuodijančios maišto ir tiesos iliuzijom, su pagieža (tikėdami!) mes žudome dievus, tenužydydami save. (E, 122; 60)

Pirmoje publikacijoje „tiesos“ įvaizdis pakartojamas du kartus, dėl to susidaro tam tikra dviprasmybė: Kristus atneša „svaiginančią Tiesos idėją“, bet ta pati tiesa nuodija „Tiesos iliuzija“. Antroji publikacija sklandesnė: žodžio „Tiesa“ atsisakoma, lieka tik „idėja“, dėl to tekstas skamba darniau, nebėra dviprasmybės; „idėja“ konkrečiai neįvardijama, tik apibūdinama, kokius padarinius sukelia, t. y. maišto ir tiesos iliuzijas.

Abiejose publikacijose „Kinų siena“ tampa tarsi lyrinio subjekto siekiamą realybę ir realų gyvenimą skiriančia metafora, tačiau abiejuose publikacijose skirtingas „Kinų sienos“ vaizdavimas. Pirmuoju atveju siena „stovi tarp sunkaus gyvenimo ir siekiamosios Realybės“, antruoju „tarp manęs ir dunksančios už formų ir garsų sistemų realybės“. Pirmojoje publikacijoje galvoje turimas realus statinys, o antruoju atveju „Kinų siena“ – tai kalbos kaip ženklų sistemos nesuvokiamumas. Skirtingai dviejuose publikacijose traktuojamas ir gyvenimo srovės turinys. Pirmojoje versijoje aiškinama, kad ja tekantiems idėjos tik apsunkena tą tėkmę, yra beprasmės, antrojoje žodis „viltis“ tarsi nuprasminamas, iš jo atimamos visos įprastos reikšmės. „Viltis yra tik žodis“, kitaip tariant,

žodis egzistuoja kaip tikslas pats sau, niekuo nepalengvindamas subjekto būties. Kiekvienas yra atsakingas už savo būtį, privalo ją ginti ir saugoti. Pirminėje versijoje „miršta žmonės, gindami namus / prie kryžiaus“, antrajame sukuriamas individualesnis naujadaras, „mes mirštame dėl savo ligšiolybės“. Pirmuoju atveju mirštama konkrečiai dėl namų, o antruoju – tai jau platesnė sąvoka, į ją įeina ir namai, ir visa likusi subjekto egzistencijos dalis.

Dievo įvaizdis pirmojoje publikacijoje atsiranda tik ketvirtame posme iki tol buvo varijuota kovos, iliuzijų ir kitais įvaizdžiais. Be to, pirmojoje publikacijoje Dievas įvardijamas konkrečiai, tai Kristus, o antrojoje bendrai minimi „dievai“. Žmonės maištauja dėl savo tiesų, dėl savų įsitikinimų jie netgi žudo dievus. Dėl priešdėlio „te“ antroje versijoje keičiasi veiksmožodžio modalumas: „tenužudydami“ reiškia, kad jie nužudo ne Kristų, ne „dievus“, o vien save.

Penktasis posmas:

Todėl šaukiu aš Dievui: Viešpatie! Išgelbėk mano būtį ir gesink mirazą Tavo amžinybės, Nes aš esu alchemikas, sukūręs savyje kalnynus iliuzorinio svajonių aukso ir saulę milijardams mano miršančios būties naktų!
O nesuvaldomas realizavimosi šiam gyvenime troškimas bus Vienintelis būtyje džiaugsmas ir kūrėjas nemirtingos Realybės, Žmogui, kurio dviprasmiška naktis (o gal ir algaivins¹⁶) klas-tingai laukia po sunkaus gyvenimo dienų. (PS, 120; 60)

Todėl silpnybės valandą šaukiu aš: Viešpatie, gesink mirazą Tavo amžinybės ir palik man prieblandą gimtosios gatvės, Nes aš esu alchemikas, sukūręs savyje kalnynus aukso ir milijonus saulių dienai gėstančios būties; Aš negaliu net Tau išduoti savo pralaimėjimų vienatvės, Kurią dviprasmiška naktis užklups (o gal ir atgaivins?) už besijuokiančios iš mūsų ciniškos mirties! (E, 122; 60)

Pirmojoje penkto posmo versijoje tarsi be reikalo nurodoma, kad šaukiama „Dievui“, pakanka antrosios versijos pasakymo „šaukiu aš“, nes kreipinys „Viešpatie“ ir taip nurodo adresatą. Paulius Subačius aiškina, kad „literatūros istorijoje tikrai reti atvejai, kai pailgėjęs poetinis tekstas tampa svaresnis“ (Subačius 2001: 162), o šito teksto antrojoje versijoje stebimas vienas iš tų retesnių atvejų, kada daug ekspresyvesnis tampa būtent pailgėjęs tekstas. Pirmuoju atveju tarsi viliamasi Viešpaties pagalbos, meldžiama užgesinti tikėjimą Dievo amžinybės egzistavimu, o antruoju „silpnybės valandą“ būties išgelbėjimo kategoriškai nebesitikima, dėl dalelės gimtųjų namų savavališkai atsižadama amžinybės mirazo. Kitaip kuriamas alchemiko vaizdinys: pirmojoje versijoje jis sukuria savyje „saulę milijardams mano miršančios būties naktų“, o antrojoje „milijonus saulių dienai gėstančios būties“. Pirmojoje versijoje vyrauja tamsa, o antrojoje „milijonų saulių“ įvaizdžiu sukuriamą begalinės šviesos metafora. Vėlgi minėtina, kad pirmosios versijos įvaizdžiai yra „užsistovėję“, todėl atsisakoma trafaretiškų frazių („sunkaus gyvenimo dienų“), nesklaidžių žodžių junginių („O nesuvaldomas realizavimosi šiam gyvenime troškimas“).

Šeštasis posmas:

Ir kai atversi mūsų egzistencijos narvus ir eiti liepsi
Į Tavo Nebūtį ar Būtį ir gyvent be žemės Nerimos ir Skausmo
amžinai –
Virš mūs kūnų išsiplės Žmogaus Kūrybos ir Tiesos galingos
liepsnos,
Ir Amžinybės horizonte pasirodys nešantys gyvenimą į nebūtį
laivai. (PS, 121; 60)

Ir kai atversi egzistencijos narvus ir eiti liepsi
į Tavo Nebūtį ar Būtį be savęs gyventi amžinai,
Virš mūsų kūnų išsiplės galingos maišto liepsnos, –
Ir horizonte pasirodys nešantys gyvenimą į nebūtį laivai. (E, 122; 60)

Paskutiniajame, šeštame, posme veikia tie patys taisyčių principai – šalinama tai, kas gali būti

¹⁶ PS korektūros klaida.

suvokiama kaip teksto perkrova, atsisakoma ilgų, patetiškų žodžių junginių (pvz., „Žmogaus Kūrybos ir Tiesos galingos liepsnos“, „Nerimo ir Skausmo amžinai“), tekstas kondensuojamas, suglaudžiamas į ketureilį, mažinamas skiemenų skaičius eilutėse. Pirmajame tekste atsivėrus narvams bus liepta eiti ir „gyvent be žemės Nerimo ir Skausmo“, o antruoju atveju Viešpaties atvers narvus, įleis į savo „Nebūtį ar Būtį“, tačiau subjektas ten nesutiks nusiramimo, jis pasmerktas būčiai be Viešpaties, tik su savimi. Apskritai, pirmojoje versijoje dar jaučiamas vilties, būsimos ramybės laukimas, antrojoje visiškai eliminuojamas, subjektas čia egzistuoja pats sau, dėl savęs, tik jis valdo savo būtį, nepaklūsta jokioms pašalinėms jėgoms.

Lyginant 1946 m. „Paskutiniąsias elegijas“ su 1996 m. publikacija („Berlyno improvizacijomis“), išryškėja kelios kūrinių taisymų, įvairių keitimų tendencijos. Antrojoje publikacijoje ieškoma naujesnių įvaizdžių, pasakymų, kurie būtų ir ekspresyvesni, ir semantiškai talpesni, tekstas glaudinamas. Galima pastebėti, kad antroji publikacija palyginti su antrąja yra kiek plastiškesnė, įgalinanti platesnę interpretacijų lauką. Joje daugiau intertekstų, aliuzijų į kitus literatūros arba kultūros tekstus. „Berlyno improvizacijose“, lyginant su „Paskutiniomis elegijomis“, viena svarbiausių Nykos-Niliūno temų – namų tema – yra papildoma, praturtinama naujomis iki tol nefigūravusiomis detalėmis, vaizdiniais, jos prasmių laukas gerokai išsiplėčia. Sykiu antroji publikacija tarsi „perdengia“ pirmąją: joje fiksuojami vaizdiniai, įvaizdžiai papildo pirmosios publikacijos vaizdinius ir įvaizdžius. Dar vienas minėtinas pokytis: pirmojoje publikacijoje aptinkama daugiau optimizmo, tikėjimo žmogumi ar gyvenimu (pvz., „Šeštojoje elegijoje“, tapusioje „Berlyno improvizacijų“ penktąją dalimi, neprarandama viltis, tikėjimas savimi, svajonėmis). Lyrinis subjektas čia kartais pratrūksta entuziazmu keisti likimą, kovoti, nepasiduoti primetamai kasdienybei, tačiau, yra priklausomas nuo aplinkybių, nėra autonomiškas. Antrojoje publikacijoje nuotaikų tonai niūresni, kartais netgi desperatiški, neretai likimas priimamas toks, koks jis yra, kovos troškimo įkarštis priblėsta, bet lyrinis subjektas čia rodosi esąs nepavaldus jokiai pašalinei jėgai, gyvena ir priklauso tik pats sau (pvz., penktojoje „Berlyno improvizacijų dalyje“ išdidžiai atmetama netgi Viešpaties „amžinybė“, iškeičiama į individualią namų erdvę – „prieblandą gimtosios gatvės“). Apskritai antrojoje eilėraščių versijoje esantys įvaizdžiai yra asmeniškesni, intymesni nei pirmojoje, kurioje aptinkama daugiau platesnių, abstraktesnių įvaizdžių. Nors pirmojoje publikacijoje yra daugiau silpnėlesnių fragmentų, bet iš esmės jos skamba kaip įdomus lygiaverčių kūrinių dialogas.

Atsižvelgiant į kūrinių parašymo ir perrašymo laiką, galima numanyti, kad daugelį pokyčių, atsiradusių „Eilėraščiuose“, lėmė rašančiojo gyvenimiška, kultūrinė, estetinė ir pan. patirtis, tad ir pirmoji, ir vėliau publikuotoji versijos atspindi individualias rašančiojo patirtis, kūrybos raidos dinamiką.

III. IŠVADOS

Paraleliai sugretinus ir lyginant išanalizavus dvi „Praradimo simfonijų“ publikacijas, galima išryškinti keletą rinkinio redagavimų, taisyčių, keitimų, perkūrimų tendencijų, suformuluoti keletą išvadų, kokią reikšmę šie pokyčiai turi „Praradimo simfonijoms“.

Formaliojo-kalbinio teksto lygmens pokyčiai, t. y. skyrybos, rašybos, elementariosios gramatikos ir pan. taisyklės antrojoje „Praradimo simfonijų“ publikacijoje yra pakankamai sistemingi, dažniausiai atliekami dėl to, kad yra taikomasi prie egzistuojančių naujų bendrinės kalbos normų, arba dėl to, kad tobulinama poetinė kalba, tvarkoma sakinio, eilutės, frazės struktūra, eilėraščio ritmika. Yra nemažai atvejų, kada formaliojo-kalbinio lygmens redagavimo (pvz., skyrybos ženklų pakeitimo) pasekmės nelieka vien „formalios“, turi ne vien gramatinę, kalbinę reikšmę, bet daro įtaką ir poetikos, estetikos plotmėms. Antrosios publikacijos kūrinių tekstai sistemingai yra glaudinami trumpinant eilutes ir sakinius, tačiau vieną priežastį, kuri paaiškintų, kodėl taip daroma, išskirti būtų sunku.

Rengiant antrą „Praradimo simfonijų“ publikaciją, taikoma svarbi Nykos-Niliūno estetinės programos dalis, išsakyta dar „Literatūros lankų“ laikais: atsiribojimas nuo pasenusių poetinių stereotipų, klišių, naujų poetinės raiškos priemonių ieškojimas, kalbos tausojimas ir t. t. Ieškant originalesnės raiškos, taisomi, perkuriami tie tekstai, jų dalys, fragmentai, kuriuose įsitvirtinę sustabarę epitetai, įvaizdžiai (pvz., „mėlynos akys“, „gilus dangus“ ir pan.), šabloniški motyvai, poetinės abstrakcijos (pvz., „Tiesos idėja“, „amžinybė“, „egzistencija“ ir pan.). Kita vertus, antrojoje publikacijoje vengiama „įmantrauti“, perkrauti sakinį nereikalingais, „pertekliniais“ segmentais. Daugiausia tokio pobūdžio taisyklės susiję su pirmojoje publikacijoje dažniau pasitaikančiu deklaratyvumu, patetika, siekiant pastarųjų išvengti.

Antrojoje publikacijoje pakankamai kryptingai atsisakoma tam tikrų teksto atkarpų – frazių, eilučių, posmų, – o kartais netgi viso kūrinio. Taip Nyka-Niliūnas lyg pats „cenzūruoja“ savo kūrybą, suprantama, poetine prasme. Po vieną ar kelis posmus yra eliminuojama iš eilėraščių „Rudens himnas“, „Praradimo simfonija“, „Namie“ ir kt. Eliminuojamieji eilėraščių posmai tarsi iškrinta iš eilėraščių poetikos (kartais net semantikos) konteksto, ne visai dera prie jų visumos, jų sakinių struktūra neretai paini, nedarni instrumentuotė. „Eilėraščiuose“ taip pat nepublikuojami keturi kūriniai: „Mergaitė bėganti paskui drugelį“, „Gladiatorius“ bei dvi „Kraujo simfonijos“ dalys („Namai“ ir „Sūnaus Palaidūno Mirtis“). Visus šiuos keturis eilėraščius sieja gerokai šabloniški ir kiek pretenzingi įvaizdžiai, pasikartojantys, tarsi pasiskolinti vaizdiniai. T. y. atsisakoma tų „Praradimo simfonijų“ segmentų, kurie eksploatuoja nusistovėjusius vaizdinius, senstelėjusią retoriką, kurie išduoda jausmų deklaratyvumą, pernelyg tiesmuką emocijų raišką.

Tiesa, stebimas ir priešingas reiškinys: antroje publikacijoje atsiranda, nors ir labai nedaug,

naujų posmų bei eilėraščių, kurie organiškai įsilieja į „Praradimo simfonijas“, praturtindami jas naujais poetiniais ir prasminiais niuansais.

Detaliai palyginus specialiai pasirinktus conceptualius ir taisyčių požiūriu tipiškus dviejų „Praradimo simfonijų“ publikacijų kūrinius (eilėraštį „Veidas“ su eilėraščiu „Veidas: detalė iš...“ bei „Paskutines elegijas“ su „Berlyno improvizacijomis“), galima daryti tam tikras apibendrinančias išvadas. Neretai dvi eilėraščio versijos (redakcijos) beveik ar ir visai perauga į du skirtingus kūrinius, beturinčius mažai ką bendro. Tokios kūrinių versijos / kūriniai traktuotini kaip poetiškai ir estetiškai lygiaverčiai „partneriai“. Tačiau antrojoje publikacijoje atsiranda daugiau intertekstų, kultūrinių kontekstų, įgalinančių platesnes interpretacijas. Dar vienas minėtinas pokytis: pirmoji publikacija – ne tik „Paskutinių elegijų“ ir „Berlyno improvizacijų“ atveju, bet ir apskritai – optimistiškesnė, joje aptinkama daugiau tikėjimo žmogumi, gyvenimu apraiškų. Lyrinis subjektas čia entuziastingesnis, bet labiau priklausomas nuo aplinkybių, ne visai autonomiškas. Antrojoje publikacijoje nuotaikų tonai niūresni, kartais netgi desperatiški, neretai likimas priimamas toks, koks jis yra, bet lyrinis subjektas rodosi esąs nepavaldus jokioms pašalinėms jėgoms, priklauso tik sau.

Apskritai visoje antrojoje „Praradimo simfonijų“ publikacijoje esantys įvaizdžiai yra labiau asmeniški, intymesni nei pirmojoje, kurioje aptinkama daugiau bendresnių, abstraktesnių įvaizdžių, vaizdinių. Atsižvelgiant į kūrinių parašymo ir perrašymo laiką, galima numanyti, kad daugelį minimų pokyčių nulėmė rašančiojo egzistencinė, kultūrinė, estetinė ir kitokia patirtis, tad ir pirmoji, ir vėliau publikuotoji versijos atspindi individualias rašančiojo patirtis, kūrybinės raidos dinamiką, ypač atspindi poeto savikritiškumo sustiprėjimą.

„Dienoraščių fragmentuose“ 1969 m. gegužės 31 d. Nyka-Niliūnas rašo: „‘Pavasario simfonijoje’ aš norėjau parodyti savo ankstyvos vaikystės pavasariais įjaustų sąmoningų ir nesąmoningų patirčių kompleksą, išreikštą judesio, garsų ir spalvų „kadencijomis“, pilną besiformuojančio pasaulio disharmonijos bei fenomenologinės patirties džiaugsmo (eilėraštyje išreikštų ilgomis eilutėmis su netiksliais asonansiniais rimais) ir gimstančios darnos (eilėraštyje išreikštos trumpesnėmis eilutėmis, tikslesniais rimais ir griežčiau apibrėžtais ritmais.) Pagrindinės temos – šviesa, vėjas, vandens šniokštimas ir „intymūs“ pavasario garsai, judesiai bei spalvos“ (Nyka-Niliūnas 2002: 482). Taip jis lyg apibrėžia ne tik „Pavasario simfonijos“, bet ir visų „Praradimo simfonijų“ koncepciją. Ši individualiai „įjausta“ vaikystės erdvė, pagrindinės temos po redagavimų ir perkūrimų „Eilėraščiuose“ papildomos patirties padiktuotais brandesniais išgyvenimais, tankesniu kultūrinių asociacijų bei aliuzijų tinklu, apdorojamos labiau įgudusia poeto ranka. Kita vertus, egzistencinė, kultūrinė branda ir poetinis meistriškumas, dominuojantys antrojoje publikacijoje, kartais užgožia pirmosios publikacijos nuoširdumą, atvirumą, pulsuote pulsuojantį gyvą egzistencinį nerimą, nors kartais ir išreikštą kiek deklaratyviomis poetinėmis

formomis.

IV. SANTRAUKA

DVI ALFONSO NYKOS-NILIŪNO „PRARADIMO SIMFONIJŲ“ PUBLIKACIJOS: LYGINAMASIS ASPEKTAS

Pagrindiniai žodžiai: „Praradimo simfonijos“, publikacija, lyginamoji analizė, taisymai, perkūrimai.

Darbo objektas yra dvi Alfonso Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ publikacijos: pirmoji, kai jos 1946 m. buvo išleistos atskiru rinkiniu, ir antroji, kai jos buvo spausdinamos kaip vienas rinktinės „Eilėraščiai“ (1996) skyrių. Darbo temos naujumą, jo reikšmę lemia tai, kad skirtingos Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ publikacijos beveik nebuvo analizuotos lyginamuoju aspektu. Pagrindinės magistro darbe tiriamos problemos: kokia poetinė, estetinė logika vadovaujantis buvo redaguojami, taisomi, perkuriami „Praradimo simfonijų“ eilėraščiai; kuo šie redagavimai, taisymai, perkūrimai specifiški; ar galima išskirti kokias nors bendrąsias jų tendencijas. Magistro darbo tikslas – atskleisti dviejų Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ publikacijų (1946 m. ir 1996 m.) skirtumus (ir panašumus), lyginamuoju būdu analizuojant, kaip buvo koreguojami, perkuriami pirmosios publikacijos kūriniai. Siekiant šio tikslo, išsikelti uždaviniai: (a) pasirinkti tyrimo metodus ir struktūruoti analizės eigą; (b) aktualizuoti lingvistinį aspektą ir išanalizuoti, kokie antrojoje publikacijoje buvo atlikti formalus gramatinio lygmens taisymai ir koregavimai, kokia jų sistema; (c) išanalizuoti, kokie antrojoje publikacijoje buvo atlikti taisymai, perkūrimai ar kūrinų bei jų fragmentų atsisakymai, susiję su meninės vertės problema, išsiaiškinti, ar egzistuoja kokia nors tokio pobūdžio taisyčių, šalinimų sistema; (d) išanalizuoti, kaip į antrąją publikaciją integruojami nauji kūriniai, jų fragmentai; (e) atsirinkus vienus iš tipiškiausių, konceptualiausių kūrinų, atlikti dviejų jų publikacijų lyginamąją tekstologinę-literatūrologinę analizę. Darbe remiamasi tekstologinės, lyginamosios, lingvistinės, literatūrinės analizės metodais, pasitelkiamos literatūros aksiologijos nuostatos. Visi analizės metodai darbe taikomi lanksčiai, yra integruojami vienas į kitą.

Atlikus lyginamąją abiejų publikacijų analizę, daromos tokios išvados. Formaliojo-kalbinio teksto lygmens pokyčiai, t. y. skyrybos, rašybos, elementariosios gramatikos ir pan. taisymai antrojoje „Praradimo simfonijų“ publikacijoje yra pakankamai sistemingi, dažniausiai atliekami dėl to, kad yra taikomasi prie egzistuojančių naujų bendrinės kalbos normų, arba dėl to, kad tobulinama poetinė kalba, tvarkoma sakinio, eilutės, frazės struktūra. Antrosios publikacijos kūrinų tekstai yra sistemingai glaudinami trumpinant eilutes ir sakinius. Ieškant originalesnės raiškos, taisomi, perkuriami tie tekstai, jų dalys, fragmentai, kuriuose įsitvirtinę sustabarėję epitetai, įvaizdžiai, šabloniški motyvai, poetinės abstrakcijos. Antrojoje publikacijoje vengiama „įmantrauti“, perkrauti

sakinį nereikalingais, „pertekliniais“ segmentais, joje pakankamai kryptingai atsisakoma tam tikrų teksto atkarpų – frazių, eilučių, posmų, – o kartais netgi viso kūrinio. Šalinami tie „Praradimo simfonijų“ segmentai, kurie eksploatuoja nusistovėjusius vaizdinius, pasenusią retoriką, kurie išduoda jausmų deklaratyvumą, pernelyg tiesmuką emocijų raišką. Antrojoje publikacijoje atsiranda daugiau intertekstų, kultūrinių kontekstų, įgalinančių platesnes interpretacijas. Pirmoji publikacija yra optimistiškesnė, joje dar aptinkama tikėjimo žmogumi ir gyvenimu apraiškų, lyrinis subjektas čia entuziastingesnis, tačiau labiau priklausomas nuo aplinkybių, ne visai autonomiškas. Antrojoje publikacijoje nuotaikų tonai niūresni, kartais netgi desperatiški, neretai likimas priimamas toks, koks jis yra, bet lyrinis subjektas rodosi esąs nepavaldus jokioms pašalinėms jėgoms. Atsižvelgiant į kūrinių parašymo ir perrašymo laiką, galima numanyti, kad daugelį minimų pokyčių nulėmė rašančiojo egzistencinė, kultūrinė, estetinė ir kitokia patirtis, tad ir pirmoji, ir vėliau publikuotoji „Praradimo simfonijų“ versijos atspindi individualias rašančiojo patirtis, kūrybinės raidos dinamiką, ypač atspindi poeto savikritiškumo sustiprėjimą.

IV. SUMMARY

TWO PUBLICATIONS OF ALFONSAS NYKA – NILIŪNAS' "LOSS SYMPHONIES" („PRARADIMO SIMFONIJS“): A COMPARATIVE ASPECT

Key words: “Loss Symphonies”, publication, comparative analysis, corrections, re-creations.

The subject of the work is two publications of Alfonsas Nyka-Niliūnas' “Loss Symphonies”: the first one when they were published in a separate collection in 1946 and the second one when they were published as one chapter of the collection “Poems” („Eilėraščiai“ (1996). The novelty of the work topic, its significance is determined by the fact that different publications of Nyka-Niliūnas' “Loss Symphonies” have been hardly analyzed in a comparative aspect. The main problems studied in the master thesis are as follows: according to what poetic, aesthetic logic the poems of “Loss Symphonies” were edited, corrected, re-created; in what way these edits, corrections, re-creations are specific; is it possible to distinguish any general tendencies of theirs. The aim of the master thesis is to reveal differences (and similarities) of two publications of Nyka-Niliūnas' “Loss Symphonies” (the year 1946 and the year 1996), in a comparative way analyzing how the pieces of the first publication were corrected, re-created. In order to achieve this aim the following objectives have been raised: (a) to choose the research methods and to structure the course of the analysis; (b) to make the linguistic aspect relevant and to analyze the corrections of the formal grammatical level that were performed in the second publication as well as to analyze their system; (c) to analyze the corrections, re-creations or eliminations of the pieces or their fragments related to the problem of the artistic value that were performed in the second publication, to find out if any correction, elimination system of such kind exists; (d) to analyze how new pieces, their fragments are integrated into the second publication; (e) having selected one of the most typical, conceptual pieces, the comparative textological-literary analysis of both their publications have been performed. In the work the methods of the textological, comparative, linguistic, literary analysis as well as the attitudes of literary axiology are used. All the methods of the analysis are applied in a flexible way and they are integrated into each other in the work.

Having performed the comparative analysis of both publications, the following conclusions are drawn. The changes of the formal–linguistic text level, i.e. the corrections of punctuation, spelling, elementary grammar, etc in the second publication of “Loss Symphonies” are fairly systematic, they are often performed because it is important not to deviate from the existing new norms of the literary language or because the poetic language is improved, the structure of the sentence, line, phrase is arranged. The work texts of the second publication are systematically made

close shortening lines and sentences. In order to find a more original expression, those texts, their parts, fragments are corrected, re-created in which stiff epithets, images, clichéd motives, poetic abstractions are found. In the second publication it is avoidable to “subtilize”, overload the sentence with unnecessary “redundant” segments, certain text sections – phrases, lines, strophes – sometimes even the whole work is rejected in a quite purposeful way. Those segments of “Loss Symphonies” are eliminated that operate established images, obsolete rhetoric which issue the expression of feelings and too straightforward expression of emotions. In the second publication more intertexts, cultural contexts enabling wider interpretations appear. The first publication is more optimistic, the manifestations of believing in man and life are found, here the lyric subject is more enthusiastic but he is dependent on conditions, not entirely autonomous. In the second publication mood tones are gloomier, sometimes even desperate, the destiny is often accepted the way it is but the lyric subject is not dependent on any outside forces. Considering the time of writing and rewriting the pieces it is possible to foresee that many mentioned changes have been determined by the writer’s existential, cultural, aesthetic and other experience, that is why the first and later published versions of “Loss Symphonies” reflect the writer’s individual experiences, the dynamics of the creative process, they especially reflect the intensification of poet’s self-critical feelings.

VIII. ŠALTINIAI IR LITERATŪRA

1. Alfonsas Nyka-Niliūnas, *Praradimo simfonijos*, Tübingenas: Patria, 1946.
2. Alfonsas Nyka-Niliūnas, *Būties erozija*, Vilnius: Vaga, 1989.
3. Alfonsas Nyka-Niliūnas, *Eilėraščiai*, Vilnius: Baltos lankos, 1996.
4. Virginija Balsevičiūtė, „Apie būties eroziją“, *Dienovidis*, Vilnius, 1997 rugsėjo 5, nr. 32, p. 9.
5. Virginija Balsevičiūtė, „Namai, žuvimo ženklų pažymėti“, *Darbai ir dienos*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, nr. 22, p. 15–24.
6. Gintarė Bernotienė, „A. Nykos-Niliūno pasaulis: žodžiai ir atskambiai / Kontekstinė eilėraščių analizė“, *Darbai ir dienos*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, nr. 22, p. 93–100.
7. Jurgis Blekaitis, „Alfonsas Nyka-Niliūnas: Apie savo pasaulį poezijoje“, *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Alfonsas Nyka-Niliūnas*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 12–43.
8. Viktorija Daujotytė, „Žemės poetai“, *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Alfonsas Nyka-Niliūnas*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 128–136.
9. Jonas Grinius, „A. N. Niliūno „Praradimo simfonijos“, *Tremtinių mokykla*, 1946, rugsėjis–spalis, nr. 3–4, p. 114–123.
10. Dalia Jakaitė, „Prisikėlimo vizijos. Naujai perskaityta būtis“, *Darbai ir dienos*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, nr. 22, p. 31–40.
11. Julius Kaupas, „Dainos po Orfėjaus medžiu“, *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Alfonsas Nyka-Niliūnas*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 155–165.
12. Henrikas Nagys, „Knyga apie kovojantį žmogų“, *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Alfonsas Nyka-Niliūnas*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 141–148.
13. Kęstutis Nastopka, „Mito prieglobstyje (Alfonsas Nyka-Niliūnas „Orfėjaus medis“)“, *Reikšmių poetika*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 191–195.
14. Alfonsas Nyka-Niliūnas, *Dienoraščio fragmentai 1938–1975*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
15. Alfonsas Nyka-Niliūnas, *Temos ir variacijos*, Vilnius: Baltos lankos, 1996.
16. Henrikas Radauskas, „Alfonso Nykos-Niliūno poezija“, *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Alfonsas Nyka-Niliūnas*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 149–154.
17. Dalia Satkauskytė, „Alfonsas Nyka-Niliūnas“, *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Alfonsas Nyka-Niliūnas*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 9–11.
18. Viktorija Skrupskelytė, „Dviejų Polių trauka“, *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Alfonsas Nyka-Niliūnas*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 67–87.
19. Viktorija Skrupskelytė, „Alfonsas Nyka-Niliūnas“, *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Alfonsas Nyka-Niliūnas*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 49–68.

20. Viktorija Skrupskelytė, „Egzodo poezijos šuoliai“, <http://www.tekstai.lt/buvo/tekstai/zeminink/suoliai.htm> (2008-10-13).
21. Paulius Subačius, *Teknologija teorijos ir praktikos gairės*, Vilnius: Aidai, 2001.
22. Alfonsas Šešplaukis-Tyruolis, „Alfonso Nykos-Nilūno *Praradimo simfonijos*“, Alfonsas Šešplaukis-Tyruolis, *Pažintis su rašytojais ir knygomis*, Kaunas: Spindulys, 1995, p. 105–107.
23. Rimvydas Šilbajoris, „Kelionė į Eldoradą“, *Kūrybos studijos ir interpretacijos*: Alfonsas Nyka-Niliūnas, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 88–108.
24. Rimvydas Šilbajoris, „Dviveidė naktis Berlyne. Laisva struktūrinė eilėraščio analizė“, *Darbai ir dienos*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, nr. 22, p. 83–91.
25. Giedrė Šmitienė, *Kalbėti kūnu: fenomenologinė Alfonso Nykos-Niliūno kūrybos studija*. Naujosios literatūros studijos. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2007.
26. Vladimiras Trimailovas, *Filosofijos ir visuomenės mokslų specialybės studentų rašto darbų rengimo metodika*, Šiauliai: ŠU I-kla, 2007, http://www.filosofija.su.lt/SU_files/metodika-trimailovas.pdf (2009-05-23)
27. Skirmantas Valentas, *Lingvistinis pasaulis poezijoje*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 1997.
28. Tomas Venclova, „Akmens kalba“, *Vilties forma: eseistika ir publicistika*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1991.
29. Indrė Žekevičiūtė, „Mįslingas uždrausto kambario kalinys: įvaizdžių poetika“, *Darbai ir dienos*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, nr. 22, p. 23–30.
30. Saulius Žukas, „Sudarytojo žodis“, *Kūrybos studijos ir interpretacijos*: Alfonsas Nyka-Niliūnas, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 7.
31. Manfredas Žvirgždas, „Lango figūra Alfonso Nykos-Niliūno poezijoje“, *Žmogus ir žodis*, 2001, nr. 2, p. 80–86.
32. Manfredas Žvirgždas, „Dailės citatos Alfonso Nykos-Niliūno poezijoje“, *Žmogus ir žodis*, 2003, nr. 2, p. 59–67.
33. Manfredas Žvirgždas, „Šešėlio semantika Alfonso Nykos-Nilūno poezijoje“, *Lituanistica*, 2005, t. 63, nr. 3, p. 79–87.

VII. ANOTACIJA

Rima Babelytė, *Dvi Alfonso Nykos-Niliūno „Praradimo simfonijų“ publikacijos: lyginamasis aspektas. Magistro darbas*, vadovas doc. dr. Vigmantas Butkus, Šiaulių universitetas, Literatūros istorijos ir teorijos katedra, 2009, 59 p.

Rima Babelytė, *Two Publications of Alfonsas Nyka-Niliūnas' "Loss Symphonies" („Praradimo simfonijos“): a Comparative Aspect. Master Thesis*, academic adviser Assoc. Prof. Dr. Vigmantas Butkus, Šiauliai University, Department of History and Theory of Literature, 2009, 59 p.

VIII. PRIEDAI