

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS
LIETUVIŲ LITERATŪROS KATEDRA

Ona Elžbieta Višnevskytė

Intermedialių literatūros studijų programa

Džiazo muzikos įtaka Langston Hughes poezijoje

Magistro darbas

Darbo vadovas dr. Rimas Užgiris

Ginti leidžiama

Vilnius, 2017

Ona Elžbieta Višnevskytė, „Džiazo muzikos įtaka Langston Hughes poezijoje“. Magistro darbas, vadovas dr. Rimas Užgiris, Vilniaus Universitetas, Lietuvių literatūros katedra, 2017, 60 p.

Raktažodžiai: muzikos ir poezijos ryšys, džiazas, bliuzas, daugiabalsiškumas, Langston Hughes, ritmas, afroamerikiečių kultūra, Harlemas.

Anotacija

Magistro darbe analizuojama džiazos muzikos raiška Langston Hughes poezijoje. Siekiama iširti kokiais būdais yra panaudojama muzika ir kokią reikšmę ji kuria eilėraštyje. Aptariamas sociokultūrinis, politinis ir ekonomis kontekstas, kuriame atsirado ir vystėsi bliuzas, džiazas bei afroamerikiečių kultūra. Pasitelkiant kritikų darbus, pateikiama struktūrinė muzikos ir poezijos analizė, kurios metu išskiriami inovatyvios technikos – džiazos poezijos elementai: muzikinių struktūrų ir formų atsikartojimas eilėraščiuose, ritmai, pertrūkiai, džiazos žodynas. Tiriant eilėraščių rinkinį „Montage of a Dream Deferred“ atrandama vėlesniojo džiazos, bibopo raiška poezijoje. Darbe prieinama išvados, jog Hughes pasitelkia džiazos muziką kaip esminę priemonę reprezentuoti afroamerikiečių juodaodžių gyvenimą, muzika jo poezijoje tampa išlaisvinančia kalba, kuriančią dialogą tarp skirtingų rasių.

Turinys

Įvadas	4
1. Afroamerikiečių istorija	6
1.1. Vergijos pradžia	6
1.2. Abolicionizmas	6
1.3. Segregacija	7
2. Harlemo Renesansas ir <i>New Negro</i>	9
2.1. Harlemo Renesansas ir Langston Hughes	13
2.2. Hughes ir džiaz muzika	15
3. Afroamerikiečių poezija	17
3.1. Countee Cullen	17
3.2. Claude McKay	18
4. Afroamerikiečių muzika ir jos raiška Hughes kūryboje	19
4.1. Bliuzas	21
4.2. Bliuzo įtaka Hughes kūryboje	23
4.3. Bliuzo technikos	26
4.4. Džiazas ir svingo era	29
4.4.1. Džiaz kalbos paieškos	32
4.4.2. Džiaz technikos	35
4.4.3. Daugiabalsiškumas	35
4.4.4. Sinkopė	40
4.5. Bibopas	41
5. Džiaz įtaka „Montage of a Dream Deferred“	44
Išvados	53
Literatūros sąrašas	55
Summary	59

Ivadas

Šiame darbe siekiama ištirti afroamerikiečių poeto Langston Hughes džiazo poeziją. Remiantis muzikinėmis žiniomis bei muzikos ir poezijos tyrėjų įžvalgomis, mėginama nustatyti kokiais būdais skirtingi džiazo žanrai yra integruojami į poetinį naratyvą ir kokią reikšmę toks muzikos panaudojimas kuria. Šio darbo tikslas yra dvejopas, visų pirma, išanalizuoti, kokie požymiai būdingi Hughes kurtai moderniajai džiazo poezijai, o visų antra, paaiškinti, kodėl poetas pasirinko ir vis grįždavo prie džiazo kalbos.

Pasirinktas analizės objektas kaip ir visa afroamerikiečių literatūra Lietuvoje nėra plačiai analizuota. Šiuo darbu visų pirma siekiama pažvelgti į (afro)amerikietiškąją kultūrą ir istoriją nuo vergijos pradžios iki pat XX a. vidurio, nuo bliuzo iki bibopo bei pamėginti suprasti džiazo muziką tiek struktūriškai, tiek idėjiškai, atsakyti į klausimą, ką džiazas reiškė juodaodžiams jų kelyje į integraciją. Analizės metu išsikelti uždaviniai aprašyti New Negro judėjimą Harleme, nuo kurio savo kūrybinį kelią pradėjo Langston Hughes, pateikti muzikos žanrų: bliuzo, svingo bei bibopo analizę ir raišką poeto eilėraščiuose. Galiausiai, analizuojant „Montage of a Dream Deferred“, laikomą poeto muzikaliausiu rinkiniu, atrasti vėlesniojo džiazo raiškos būdus bei jų kuriamą semantinę krūvį tekste. Hughes priklausė naujai užgimusiam literatūriniam modernizmui, kartu su kitais rašytojais, poetais ieškojo naujų kūrybos būdų, savitos poetinės kalbos. Hughes nebuvo vienintelis pasitelkęs džiazo muziką moderniai poezijos kalbai kurti, vienas pirmųjų aprašęs džiazą poezijoje buvo baltaodis poetas Carl Sandberg, ieškodamas modernios poetinės kalbos džiazo technikas naudojo ir amerikietis poetas William Carlos Williams. Tačiau Hughes buvo pirmasis sugebėjęs išreikšti džiazo estetiką ir perteikti muzikinę gramatiką poezijoje.

Atliekant struktūrinę analizę, kurios metu eilėraščių sandara bus lyginama su džiazo struktūromis, remiamasi tyrėjais muzikos srityje: Ingrid Monson, Marshall W. Stearns, David Chinitz, JAV ir Harlemono istorijos: Nathan Irvin Huggins, Peter Kolchin, James McPherson, muzikos ir literatūros: Lionel Davidas, Steven Tracy. Vienas pamatinių darbų, kuriuo bus remiamasi, yra afroamerikiečių kultūros ir istorijos tyrėjas Michael Borshuk ir jo darbas apie džiazo muziką ir afroamerikiečių modernistinę literatūrą „Swinging the Vernacular“ padėjęs pamatus platesnei analizei apie džiazo kalbą Hughes poezijoje. Poetas, kaip ir dauguma *New Negro* judėjimo

kūrėjų, turėjo ne tik meninę, bet ir politinę programą, kuria siekė kalbėti apie įsišaknijusią segregaciją, juodaodžių socialinę, politinę ir ekonominę situaciją. Kad suprastume, kodėl Hughes pasirinko džiazą kalbą kaip pagrindinę techniką kurti tiek meninę, tiek politinę programą savo poezijoje, bus remiamasi ir poeto biografijos autoriumi Arnold Rampersad.

Pirmoje darbo dalyje pristatoma sociokultūrinė, istorinė paradigma, apžvelgiamas Harlemo renesansas ir judama prie chronologinės muzikos žanrų apžvalgos. Aptariamos džiazos ištakos: darbo dainos, spiričiueliai bei plačiau analizuojami bliuzo, svingo, bibopo žanrai. Bliuzo muzika, padėjusi pagrindus ankstyvajam džiazui, šiame darbe, kaip teigė ir Hughes, laikoma džiazu dalimi. Kartu su muzikos analize, kurioje daugiausiai remiamasi džiazu teoretiku Marshall Stearns ir jo knyga „The Story of Jazz“, pateikiami pavyzdžiai iš Hughes poezijos. Tokiu būdu galima lyginti atsikartojančias formas, technikas matomas tiek muzikoje, tiek poezijoje. Analizės centre – Hughes eilėraščiai iš rinkinio „The Weary Blues“, kuriame aiškiausiai matomas bliuzo ir svingo panaudojimas bei „Montage of a Dream Deferred“, kuriame dominuoja bibopas. Pabaigoje pateikiamos išvados, kuriomis apibendrinami tyrimo tikslai, išsikelti uždaviniai bei tęstinumo galimybės.

1. Afroamerikiečių istorija

1.1. Vergijos pradžia

XVII a. kolonijinė Šiaurės Amerika pagrįde buvo agrarinis kraštas, dauguma europiečių naujakurių tikėjosi greitai praturtėti iš aukso iškasenų, tačiau greitai paaiškėjo, jog vienintelis būdas išgyventi buvo žemdirbystė. Iš pradžių į Naująjį Pasaulį anglų kolonistai veždavo baltaodžius darbininkus iš Europos, tačiau nuo XVII a. pradžios kaip pigesnė darbo jėga buvo atvežti pirmieji juodaodžiai vergai iš vakarinės Afrikos pakrantės. Kadangi didžiausi ūkiai kūrėsi pietuose, pietinės kolonijos nupirkdavo daugiausiai vergų (Hughes, Meltzer, 1956, 12). Po kelių metų sunkaus fizinio darbo plantacijose jie buvo paleidžiami ir galėjo toliau gyventi laisvėje, tačiau su besivystančiu žemės ūkiu vergų poreikis augo, o paleistų juodaodžių socialinis statusas visuomenėje smuko. XVII a. viduryje Masačusetse, vėliau ir kitose kolonijose, legalizuota vergija – buvo priimami įstatymai, pagal kuriuos vergo statusas galiojo iki vergo mirties, o vaikai gimę vergijoje likdavo vergais visam gyvenimui. Dauguma vergų dirbo tabako, ryžių, cukranendrių plantacijose, o likusi dalis atliko tarnų, auklių, virėjų pareigas šeiminių namuose. Pietinėse valstijose susiformavo ekonominė ir socialinė sistema grįsta vergų darbu - per XVII ir XVIII a. apie septyni milijonai atvežtų vergų padėjo sukurti naujos tautos ekonominę pagrindą. Per visą tą laiką vergai buvo išnaudojami sunkiam darbui plantacijose, jiems dažnai tekdavo kęsti fizines bausmes (plakimas, mušimas, deginimas) (Kolchin, 1993, 24).

1.2. Abolicionizmas

Situacija ėmė keistis, kai atvežti darbui afrikiečiai po kelių kartų tapo afroamerikiečiais, juos buvo imta laikyti priklausančius tai pačiai amerikiečių tautai. Mentaliniai pokyčiai padarė įtaką ir politinėms institucijoms - po JAV nepriklausomybės paskelbimo, Amerikos¹ Kongresas uždraudė vergų iš Afrikos įvežimą į Ameriką, o šiaurinėse valstijose su išplitusiu abolicionistiniu judėjimu, buvo

teisiškai uždrausta vergija.² Tačiau dauguma pietinių valstijų nebuvo pasiruošusios naujam darbo jėgos persikirstymui, tad ir toliau išnaudojo vergus. Siekdami laisvės vergai rengė sukilimus ir kėlė maištus prieš savo šeimininkus, juos palaikė ir dalis baltaodžių. William Lloyd Garrison Bostone pradeda leisti savaitinį laikraštį „The Liberator“, kuriame atmetama fizinė kova ir siekiama taikiu būdu skleisti abolicionizmo idėjas bei mažinti rasinę segregaciją.³ Garrison greitai tapo abolicionistinio judėjimo vedliu, buvo vienas iš Amerikos bendruomenės prieš vergiją (angl. *American Anti-Slavery Society*) įkūrėjų. Jis teigė, jog amerikietiška spauda neatskleidžia juodaodžių padėties visuomenės gyvenime, „The Liberator“ siekė atstovauti afroamerikiečių poziciją, kovoti už jų teises, skatinti mokyklų, bažnyčių rasinę integraciją (Jacobs, 1971, 261).

1860 m. prezidentu išrinktas Abraham Lincoln pažada panaikinti vergiją visose valstijose, išleidžia Išlaisvinimo aktą. Septynios pietinės valstijos, nesutikusios su vergijos panaikinimu, atsiskyrė nuo Jungtinių Amerikos valstijų ir įkūrė Amerikos Valstijų konfederaciją. Šiaurinės valstijos nepripažino konfederacijos, kilo ketverius metus tarp šiaurinių ir pietinių valstijų trukęs JAV pilietinis karas, kurio viena pagrindinių priežasčių, kaip teigia amerikiečių istorikas James McPherson, buvo nesutarimas vergijos klausimu (McPherson, 1994, 62).

1.3. Segregacija

Pilietinis karas baigėsi konfederacijos žlugimu ir prijungimu prie JAV, tačiau net ir panaikinus vergiją, buvusių vergų statusas egalitarinėje visuomenėje liko neapibrėžtas, jie buvo paleisti į laisvę negavę piniginių kompensacijų už atidirbtą laiką ir liko be namų. Pradėta Rekonstrukcija, kurios tikslas buvo užtikrinti pilietines juodaodžių teises pietinėse valstijose: visiems afroamerikiečiams buvo suteikta JAV pilietybė, vyrams leista balsuoti, dalyvauti valstybės valdyme. Rekonstrukcijai pasibaigus, juodaodžių teisėms vėl kilo grėsmė, įvesti Jim Crow įstatymai įteisino

² Prie abolicionizmo plitimo ir įsitvirtinimo šiaurinėse valstijose prisidėjo 1852 m. Harriet Beecher Stowe išleistas romanas „Dėdės Tomo trobelė“, kuriame pasakojamas tikra istorija paremtas sunkus ir negailestingas vergo gyvenimas ir kasdienis brutalumas, kurį juodaodžiams tekdavo išverti. Per pirmus metus buvo parduota 300 tūkst. romano kopijų, tačiau netrukus jis buvo uždraustas pietinėse valstijose (Hughes, Meltzer, 1956, 144).

³ Jacobs, Donald M., *The New England Quarterly*, Vol. 44, No. 2 (Jun., 1971), 259-277.

segregaciją viešosiose vietose: mokyklose, restoranuose, teatruose. Rasinė segregacija rėmėsi idėja, jog kitos rasės gali turėti pilietines teises, tačiau turi būti atskirtos nuo baltaodžių (Kelley, Lewis, 2005, 8).

XIX a. pradžioje afroamerikiečiai turėjo galimybių įgyti išsilavinimą tik atskirose mokslo įstaigose. Vienas iš mokslo centrų, skirtų afroamerikiečiams, buvo Atlantos universitetas, jame dėstė William Edward Burghardt Du Bois, Niagaros judėjimo už juodaodžių pilietines teises įkūrėjas.⁴ Jis rašė: „Dvidešimto amžiaus problema yra spalvos problema – juodosios ir baltosios rasių santykis Azijoje, Afrikoje ir Amerikoje“ (Hughes, Meltzer, 1956, 248).

Pietinėse valstijose, kur ekonomika dar buvo smarkiai paveikta Pilietinio karo, buvusių vergų ekonominė ir socialinė padėtis buvo daug prastesnė. Susikūrusi Kukluksklano organizacija kovojo prieš lygių teisių suteikimą afroamerikiečiams bei skatino linčiuoti nusikaltusius juodaodžius (nors dažnai jų kaltė nebuvo įrodoma). Didėjanti segregacija, augantis rasizmas bei ekonomikos nuosmūkis neleido afroamerikiečiams rasti geriau apmokamo darbo, tad XX a. pradžioje jie pradėjo migruoti į šiaurėje esančius JAV didmiesčius: Kanzasą, Čikagą, Niujorką, Filadelfiją.⁵ Vis dėlto rasizmas įsigalėjo ne tik per segregacinius įstatymus, bet ir visuomenės mąstyme, tapęs Amerikos kultūros dalimi, jis klestėjo ir šiaurinėse valstijose. Juodaodžiams buvo nuolat primenama, jog jie negali lygiateisiškai gyventi vienoje visuomenėje su baltaodžiais: jiems buvo draudžiama leisti savo vaikus į tą pačią mokymosi įstaigą su baltaodžių vaikais, viešajame transporte, maitinimo įstaigose, pramogų vietose buvo įrengtos specialios zonos „spalvotiesiems“, atsikėlę gyventi į didžiuosius miestus, jie įsikurdavo atskiruose rajonuose, ilgainiui tapusiuose getais. Tokių būdų atskirtis tarp rasių, o tuo pačiu ir juodaodžių nepasitenkinimas tik didėjo (Kelley, Lewis, 2005, 68).⁶

⁴ Niagaros judėjimas savo pavadinimą gavo 1905 m., kai visi organizacijos nariai susitiko prie Niagaros krioklių, tačiau dėl rasinės segregacijos jie negalėjo apsistoti nė viename iš ten buvusių viešbučių (Hughes, Meltzer, 1956, 258).

⁵ 1880 m. Filadelfijoje gyveno 32 tūkst. juodaodžių, 1900 m. šis skaičius padvigubėjo iki 63 tūkst., tuo metu juodaodžiai sudarė apie 4% miesto gyventojų (Kelley, Lewis, 2005, 11). Tarp 1915 - 1918 m. 500 tūkst. juodaodžių persikėlė į šiaurinius Amerikos miestus, per antrąją migracijos bangą 1920 m. – dar apie 700 tūkst. Nuo 1920 m. apie dešimtadalis afroamerikiečių gyveno miestuose (Ferguson, 2008, 4).

⁶ Juodaodžių rajonuose dėl skurdo ir nepritekliaus (juodaodžiai uždirbdavo kartais perpus mažiau nei baltieji, o už nuomą mokėdavo daugiau) buvo įvykdoma daug nusikaltimų, dėl prastų gyvenimo sąlygų, kildavo ligos ir epidemijos (Ibid., 14).

2. Harlemono Renesansas ir *New Negro*

Apie 1914 m. su Didžiąja juodaodžių migracija į šiaurines valstijas ir didžiuosius miestus prasidėjo afroamerikiečių kultūros atgimimas, kurio židinys buvo Harlemono rajonas Manheteno saloje, Niujorke. Šis naujas judėjimas buvo pavadintas Harlemono Renesansu (angliškai dar vadintas *Negro Renaissance*, *New Negro Movement*).⁷

Perversmas transformavo juodaodžių kultūrą, politiką ir visuomenę visų pirma pačiame Harleme, o vėliau ir visoje Amerikoje. Naujasis judėjimas ne tik pakeitė afroamerikiečių įvaizdį Amerikos kontekste, bet ir pačių juodaodžių savęs suvokimą. Afroamerikiečiai ėmė kurti naują naratyvą apie savo kultūrą, galimybes ir integraciją vietoje senojo naratyvo apie vergiją ir nelaisvę. Šis atgimimas siejamas pirmiausia su to meto rašytojais ir mąstytojais Langston Hughes, Jean Toomer, W.E.B. Du Bois ir Alain Locke bei vėliau pripažintomis rašytojomis Nella Larsen, Jessie Redmon Fauset ir Zora Neale Hurston, visi šie kūrėjai negrįžtamai pakeitė amerikiečių visuomenės požiūrį į afroamerikiečių kultūrą ir literatūrą. Kritikai šį laikotarpį apibūdina skirtingai, Nathan A. Huggins Harlemono Renesansą įvardija kaip būdą, kuriuo juodaodžiai intelektualai per meną tiesė tiltą tarp dviejų skirtingų rasių, savo kūryba jie siekė prilygti baltaodžiams kūrėjams (Huggins, 2007, 5). Kiti kritikai, teigia jog Harlemono Renesansas buvo ne tik judėjimas, o to meto visuomenėje vyravusi būseną ir požiūris, dvasia apėmusi ne tik kūrėjus, bet ir paprastus Harlemono gyventojus. George Hutchinson ir Ann Douglas teigia, jog *New Negro Movement* sukūrė progą Amerikos kultūrinio nacionalizmo kontekste pagaliau susitikti juodaodžiams ir baltaodžiams intelektualams (Ransom, 2005, 14).

Niujorkas tapo didžiausia urbanistine juodaodžių bendruomene pasaulyje, o Harlemonas – afroamerikiečių kultūriniu centru, kur maišėsi įvairios kalbos, tradicijos ir muzika (rajone taip pat gyveno atvykėliai iš Kubos, Puerto Riko, Haičio). 1925 m. Alain Locke, rašytojas, filosofas, teisės dėstytojas Howard universitete Vašingtone,

⁷ Harlemono Renesansas (kultūrinis atgimimas) apibrėžia 1920 – 1930 m. laikotarpį, kuomet diskusijose apie afroamerikiečių teises buvo pradėta kalbėti apie kultūros svarbą, suklesti literatūra, muzika, vizualiniai menai reprezentuojantys visų sluoksnių, lyčių ir socialinių padėčių juodaodžių gyvenimą. Kaip nurodo pavadinimas, Harlemono Renesansas prasidėjo Niujorke, bet idėjos sklido ir į kitus miestus: į Bostoną, Čikagą, Filadelfiją, Londoną, Paryžių, pasiekė ir Afriką, Karibų salas (Ferguson, 2008, 1). Svarbūs to meto kultūriniai įvykiai: 1921 m. Brodvėjaus teatre pastatytas miuziklas *Shuffle Along*, kurio scenarijų ir muziką kūrė bei vaidino tik juodaodžiai, iškilo viena garsiausia dainininkė ir šokėja, vėliau padariusi karjerą Paryžiuje – Josephine Baker; tais pačiais metais aštuoniolikmetis Langston Hughes išleidžia savo pirmąjį eilėraštį „The Negro Speaks of Rivers“ (Ferguson, 2008, 12-16).

išleido poezijos, esė, nuotraukų ir istorijų rinkinį „The New Negro“, kuriame aprašė juodaodžių gyvenimą Amerikoje bei įvykusius socialinius pokyčius. Ši knyga paskatino baltaodžius niujorkiečius domėtis afroamerikiečių menu ir kultūra. Harlemo Renesanso metu patys afroamerikiečiai ėmė aukštinti savo kultūrą, siekė, jog jų balsas būtų laikomas lygiavertišku baltaodžiams, atsigręžę į Afriką kaip į savo tautos ir kultūros lopšį, ieškojo įkvėpimo savo kūrybinei veiklai.⁸

Į knygą buvo surinkti juodaodžių socialinio ir kultūrinio gyvenimo pasakojimai, straipsniai, kuriais buvo kuriamas naratyvas apie vykstančius pokyčius afroamerikiečių sąmonėje. Naujai užgimęs judėjimas buvo vadinamas Alain Locke sukurtu terminu *The New Negro*, į jį įsitraukė afroamerikiečiai rašytojai, muzikantai, menininkai, laikę save „naujaisiais juodaodžiais“: rašytojai Langston Hughes, Zora Neale Hurston, Jean Toomer, Claude McKay, tapytojas Aaron Douglas, dainininkė Ethel Waters, šokėjas Bill Robinson, muzikantai Fletcher Henderson ir Louis Armstrong į Brodvėjaus miuziklus atnešę džiazą muziką, išpopuliarėjo afroamerikiečių šokiai – Charleston ir Lindy Hop. Alain Locke apibūdindamas Harlemą teigia: „Harlemas reprezentuoja juodaodžių judėjimą link demokratijos <...>, Harlemas yra rasių sostinė, kurioje skleidžiasi šiuolaikinis juodaodžių gyvenimas ir visos rasės kultūrinis atgimimas. Stebėdami Harlemo gyvenimą galime pamatyti išskylanti *New Negro*“.⁹ Jis teigė, jog Harlemas sujungė skirtingų profesijų, klasių juodaodžius ir suteikė jiems saviraiškos laisvę, tai rasių sostinė, kurioje gyventojai atranda vienas kitą ir kartu atstovauja savo kultūrą. *New Negro* judėjimui atstovavo talentingiausi ir sėkmingiausi afroamerikiečių intelektualai. Tačiau nepaisant idealistinio paveikslo, kurį pristato Alain Locke, Harlemo bendruomenėje kildavo ir konfliktų, dažniausiai tai būdavo konfliktai tarp darbininkų, žemesniosios vidurinės klasės ir intelektualų sluoksnio, kurie siekė atstovauti darbininkus, tačiau iki galo nesuprato jų kasdienybės ir problemų. Iš kilo ryški dichotomija tarp aukštosios intelektualų ir žemosios darbininkų kultūros (Ransom, 2005, 17). Vis dėlto juodaodžiai intelektualai per meną ir pilietinius judėjimus, organizacijas, skatino afroamerikiečius prisiminti savo protėvius, savo kolektyvinį identitetą, mylėti save ir

⁸ *With this renewed self-respect and self-dependence, the life of the Negro community is bound to enter a new dynamic phase, the buoyancy from within compensating for whatever pressure there may be of conditions from without. The migrant masses, shifting from countryside to city, hurdle several generations of experience at a leap, but more important, the same thing happens spiritually in the life-attitudes and self-expression of the Young Negro, in his poetry, his art, his education <...>* (Locke, Alain, *Survey Graphic*, March 1925, 2).

⁹ Locke, Alain, *The Survey Graphic*, March 1925, p. 629.

savo kultūrą. Juodaodžiai rašytojai savo darbuose plėtojo būtent šias temas. Literatūra užėmė vis tvirtesnę padėtį juodaodžių visuomenėje, kurioje daugėjo išsilavinusių skaitytojų.¹⁰ Išsilavinusioje visuomenėje ėmė populiarėti tiek baltaodžių, tiek juodaodžių kurta literatūra, pirmoji pilnos apimties moderni knyga buvo Jean Toomer „Cane“ išleista 1923 m. – trumpų istorijų, apybraižų, eilėraščių ir pjesių rinkinys, kuris nagrinėjo rasizmo poveikį visuomenei bei žmonių tarpusavio santykiams.

Harlemo rajonas traukė baltuosius dėl nenurimstančio naktinio gyvenimo: naktiniai klubai, kur žmonės plūsdavo klausytis populiarėjančio džiaz, kabaretai, kur kas vakarą vykdavo pasirodymai ir šokių salės kaip *Harlem's Savoy Ballroom* – pirmoji integruota vieta, kur šokti pagal gyvą bigbendų muziką atėdavo ir juodaodžiai, ir baltaodžiai (Huggins, 2007, 30). Harleme su džiazu ir svingo muzika gimė džiaz šokiai. Marshall Stearns knygoje „Jazz Dance“ nagrinėdamas džiaz šokius pastebi, jog šie gimė iš europietišκών ir afrikietišκών šokių tradicijų mišinio amerikietiškoje aplinkoje. Džiaz šokius Stearns vadina *American vernacular dance*, pabrėždamas jų prigimtį ir priklausymą amerikietiškam kultūros laukui.¹¹ Laikotarpis nuo 1920 m. rašytojo F. Scott Fitzgerald buvo pavadintas *The Jazz Age*, terminas išlikęs iki šių dienų parodo kokia svarbi Harlemo kultūriniam atgimimui buvo džiaz muzika, ji be perstojo skambėjo kabaretuose, namų vakarėliuose (kurie buvo rengiami padengti nuomos išlaidoms), tuo metu suklestėjo ir ankstyvoji džiaz forma atliekama pianinu – regtains (angl. *Harlem stride*).

Baltaodžiai važiuodavo į Harlemą dėl kelių priežasčių: dėl muzikos, linksmybių, galimybės įsigyti alkoholio, pasinerti į juodaodžių gyvenimą taip pabėgant nuo išpareigojimų ir socialinių suvaržymų. Į Harlemą pasiturintieji Manheteno gyventojai atvykdavo ir vedami smalsumo, stereotipinių istorijų, gimusių iš ilgą tradiciją turinčių afroamerikiečių muzikinių-teatrinių pasirodymų (angl. *minstrel show*) apie džiazuojančius ir šokančius juodaodžius. Spalvingas Harlemo naktinis gyvenimas, kur klubuose ir baruose slapta buvo parduodamas alkoholis (sausosios įstatymo metais, 1919 – 1933 m., veikė specialūs barai – *speakeasy*), be perstojo skambėjo gyva džiaz muzika, o jos paklaustyti susirinkdavo ir baltieji, ir juodieji, vaizduojamas poeto Langston Hughes eilėraštyje „Harlem Nightclub“ (1926):

¹⁰ 1917 m. koledžuose mokėsi 2132 afroamerikiečiai, po dešimt metų šis skaičius padidėjo iki 13 tūkst. 580. 1927 m. 39 iš jų turėjo daktaro laipsnį (Ransom, 2005, 26).

¹¹ Stearns, 1994, 16.

*Sleek black boys in a cabaret.
Jazz-band, jazz-band,-
Play, plAY, PLAY!
Tomorrow....who knows?
Dance today!*

*White girls' eyes
Call gay black boys.
Black boys' lips
Grin jungle joys.*

*Dark brown girls
In blond men's arms.
Jazz-band, jazz-band,-
Sing Eve's charms!*

*White ones, brown ones,
What do you know
About tomorrow
Where all paths go?*

*Jazz-boys, jazz-boys,-
Play, plAY, PLAY!
Tomorrow....is darkness.
Joy today!¹²*

Šiame eilėraštyje Hughes laužo skirtingų rasių seksualinės traukos tabu, meno forma – džiazas padeda susitikti skirtingoms rasėms, perkopti rasinius barjerus. Vienijančiu faktoriumi čia tampa menas ir kultūra: baltaodžiai ateina į Harlemo naktinius klubus ir klausosi juodaodžių muzikos, nors tuo metu galioję segregaciniai įstatymai skatino rasių atskirtį. Eilėraštis baigiasi dviprasmišku „Tomorrow....is darkness. Joy Today!“, autorius implikuoja, jog nežinia, kas bus pasibaigus vienijančiai džiazio muzikai: galbūt išėjus iš naktinio klubo laukianti tamsa – tai įsigalėjusi rasinė segregacija. Tačiau bent jau kol groja muzika, kurios klausosi kartu susisėdę ir juodaodžiai, ir baltaodžiai, reikia džiaugtis. Džiazio muzika atsispindi ir eilėraščio formoje, kuri atkartoja džiazio ir regtaimo ritmiką, sinkopacijas: pirmajame posme antra ir ketvirta eilutės nesirimuoja su kitomis, jos pertraukia bendra eilėraščio rimą, taip pat ir skirtingai rašomas „Play, plAY, PLAY“ (angl. *repetition with variation*) pertraukia rimą ir primeną muzikinę sinkopaciją dažnai girdimą džiazė. Eilėraštis pradedamas įvardijant juodaodžius subjektus Harlemo naktiniame džiazio

¹² Langston Hughes *The Weary Blues* (New York: Alfred A. Knopf, 1926), Ferguson, 2008, 71.

klube („Sleek black boys in a cabaret“), antroje ir trečioje eilutėje nuskamba imperatyvas muzikantams groti, kuris ties antru „play“ *crescendo* perauga į muzikinį skambesį.¹³ Šio eilėraščio struktūra parašyta baladės, atėjusios iš senos angliškos tradicijos, forma: keturių eilučių stulpelis, kuriame rimuojasi pirma ir ketvirta eilutės a/b/c/b forma. Eilėraštyje visi stulpeliai, išskyrus pirmąjį, sudaryti iš keturių eilučių, antroje ir ketvirtoje eilutėje rimuojasi žodžiai *boys/joys, arms/charms, know/go, play/today*. Taigi, Hughes eilėraštyje sujungia tradicinę baladės formą su džiaz muzikos elementais, anglišką poetinę tradiciją su afroamerikietiška.

2.1. Harlemo Renesansas ir Langston Hughes

Naujosios kartos poetas Langston Hughes buvo vienas stipriausių balsų *New Negro* judėjime, o jo darbai: eilėraščiai, novelės, pjesės, straipsniai, buvo svarbus kultūrinis įnašas į Harlemo Renesansą. Kūriniai skirti juodaodžiams, juose autorius kalba apie savo asmeninę patirtį, ką reiškia būti afroamerikiečiu, aukština paprasto juodaodžio grožį ir orumą. Hughes siekė, kad jo kalba būtų suprantama visiems, kas tik moka skaityti. Jo pirmasis ir vienas žinomiausių eilėraščių publikuotas žurnale „The Crisis“ – „The Negro Speaks of Rivers“ (1921), kuriame pasakotojas susitapatina su juodaodžiais, atspindi pačio autoriaus poziciją, bet tuo pačiu ir visų afroamerikiečių. Per upės kaip nemirtingumo ir amžinybės vaizdinį, pasakojama juodaodžių istorija: jų šaknys Afrikoje, Kongo ir Nilo upių pakrantėse, o iki tapimo afroamerikiečiais jiems teko nueiti ilgą kelią. Eilėraščio pasakotojas peržengia laiką ir erdvę ir kalba kolektyviniu juodaodžių balsu, pasakoja istoriją pasitelkdamas pasaulio upes. Eilėraštyje tiesiogiai nekalbama apie vergiją, kuriamas idealistinis istorijos paveikslas: *I looked upon the Nile and raised the pyramids above it <...>, I've seen it's muddy bosom turn all golden in the sunset.*¹⁴ Nutylima, jog juodaodžiai dirbo vergijoje ir buvo išvežti iš savo gimtųjų kraštų. Eilėraštyje kuriamos sąsajos su senosiomis civilizacijomis, kurių pradžia prie Nilo ir Eufrato upių, atvežti į vergiją juodaodžiai ir jų palikuonys dažniausiai nežinodavo iš kurio Afrikos krašto jie kilę,

¹³ Crescendo – atlikti „augant“, garsinant (Krutulys, 1975).

¹⁴ „Aš žvelgiau į Nilą ir virš jo kylančias piramides <...>, aš mačiau tą purviną užantį nušvintanti auksinio saulėtekio spalvomis.“ (Čia ir toliau šiame darbe iš anglų kalbos versta šio darbo autorės).

todėl ji buvo laikoma idealizuota vieta, eilėraštyje atsispindinti senųjų civilizacijų didybe. Šis eilėraštis padėjo idėjinius ir tematinus pagrindus tolimesnėje Hughes kūryboje.

„The Negro Speaks of Rivers“

*I've known rivers:
I've known rivers ancient as the world and older than the
flow of human blood in human veins.*

*My soul has grown deep like the rivers.
I bathed in the Euphrates when dawns were young.
I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.
I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.
I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln
went down to New Orleans, and I've seen its muddy
bosom turn all golden in the sunset.*

*I've known rivers:
Ancient, dusky rivers.*

My soul has grown deep like the rivers.¹⁵

Langston Hughes skatino juodaodžius didžiuotis savo kilme, ragino kitus poetus, rašytojus kurti pasitelkiant savo afroamerikietiškąjį identitetą, o ne bandant kopijuoti baltaodžius kūrėjus. Šias savo tezes jis išsako straipsnyje „The Negro Artist and the Racial Mountain“ išspausdintame „The Nation“ žurnale 1926 m.: „Bet tai yra kalnas stovintis kelyje į bet kokį tikrą juodaodžių meną Amerikoje. Šis kalnas – tai juodaodžių siekis lygiuotis su baltaodžiais, nenoras išsaugoti savo individualumą Amerikos standartizacijos akivaizdoje, būti kuo mažiau juodaodžiu ir kuo daugiau amerikiečiu.“¹⁶ Hughes kalba apie sunkų juodaodžio menininko kelią, jo laukiantį kalną – t.y. norą kurti ne rasiinį meną, atsisakyti savo identiteto ir prisitaikyti prie baltaodžių kuriamų meno tendencijų, kurią afroamerikietis turi perkopti tam, jog galėtų kurti savitą meną. Straipsnyje rašytojas įvardija savo poeziją kaip „rasinę“ ir dažnai džiazinę, t.y. nagrinėjančią rasines temas ir problemas pasitelkiant džiazą muziką.

¹⁵ Langston Hughes *The Collected Poems of Langston Hughes* (New York: Alfred A. Knopf, 1994).

¹⁶ *But this is the mountain standing in the way of any true Negro art in America – this urge within the race toward whiteness, the desire to pour racial individuality into the mold of American standardization, and to be as little Negro and as much American as possible* (Hughes, Langston, „The Negro artist and the racial mountain“, *The Nation*, 122 (June 1926), 692).

Tame pačiame straipsnyje Hughes akcentuodamas pasididžiavimą savo rase rašo: „Mes, jaunieji kuriantys menininkai, norime išreikšti savo individualumą, savo tamsų gymį ir identitetą be baimės ar gėdos. Jei baltiesiems tai patinka, mums malonu, jei ne – mums tai nesvarbu. Mes žinome, kad esame gražūs. Ir bjaurūs tai pat. <...> Jei spalvotiesiems tokia pozicija patinka, mes džiaugsimės. Jei ne – jų nepasitenkinimas mums nerūpi.“¹⁷ Hughes siekia sužadinti juodaodžių, augančių su baime ir nepasitikėjimu, meilę sau ir savo rasei, skatina juos nepasiduoti baltaodžių įtakai ar nuomonei. Rašytojas kalbėdamas daugiskaitos trečiuoju asmeniu, priskiria save šiam judėjimui, susitapatina su jaunaisiais kūrėjais, paaiškina savo poziciją, kurios laikėsi ir tolimesniame kūrybiniame kelyje, skatino juodaodžius pamiršti baimę ar gėdą dėl savo odos spalvos, išskėlė kūrėjo individualumą.

2.2. Hughes ir džiazio muzika

Kalbėdamas apie bliuzą ir džiazą, Hughes teigia, jog tai integrali ir neatsiejama afroamerikiečių gyvenimo dalis, todėl į savo eilėraščius jis siekia įtraukti džiazio muziką ir ja kalbėti afroamerikiečiams, paprastiems žmonėms (angl. *common people*), tarp kurių ši muzika ir atsirado: „Šie paprasti žmonės nebijo spiričuelių, kaip ir nebijo jų protėviai. O iš spiričuelių gimė džiazio muzika. Šie paprasti žmonės suteikia menininkui spalvingą, ypatingą medžiagą kūrybai, nes jie vis dar laikosi savo individualumo akistatoje su Amerikos standartizacijos procesu. Ir turbūt šie paprasti žmonės paleis į pasaulį didingus juodaodžius menininkus, tokius, kurie nebijo būti savimi.“¹⁸ Taigi, Hughes žemesniojoje klasėje matė viltį nebijoti savo rases, savo „juodumo“, teigė, jog tik per tokią drąsą iškyla galimybė tikrai didingam juodaodžių menui ir pasiekimams.

Hughes suprato, jog džiazio muzika gimė iš gilios ir turtingos afroamerikiečių muzikinės tradicijos, prasidėjusios dar Afrikoje ir besitęsiančios iki Harlemono naktinių klubų. Viename iš Hughes straipsnių apie muziką, parašytą „The Chicago Defender“ laikraščiui „That Sad, Happy Music Called Jazz“, jis teigia, jog džiazio

¹⁷ *We younger artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame. If white people are pleased we are glad. If they are not, it doesn't matter. We know we are beautiful. And ugly too. <...> If colored people are pleased we are glad. If they are not, their displeasure doesn't matter either* (Ibid., 694).

¹⁸ Langston Hughes „The Negro artist and the racial mountain“, *The Nation*, 122 (June 1926), 694.

muzika yra linksma todėl, jog gimė labai sunkiu ir liūdnu laiku: (...) *Its rhythms of joy grew from the heartbeats of sorrow.*¹⁹ Toliau straipsnyje aprašoma Congo aikštė Naujajame Orleane, kur vergai buvo atvežami parduoti, o vėliau rinkdavosi šokti ir groti, tai buvo viena liūdniausių linksmybių vietų, kur bent trumpam buvo galima užmiršti dehumanizuojančią vergovę. Ritmai, skambėję aikštėje buvo pirmieji linksmai liūdni ritmai, padėję pagrindus Amerikos džiazui.²⁰ Autorius atskleidžia džiazos muzikos dualumą bei oksimoronišką prigimtį (linksmai liūdna/liūdnai linksma muzika), kurioje užrašyta skaudi vergijos ir priespaudos istorija. Ši linksmostumo ir liūdesio kombinacija, slypinti muzikinėse sinkopacijose, yra unikali džiazos sąvybė, kuri neleidžia jam tapti tik linksminančia muzika. Džiazos muzika kaip ir Hughes džiazos poezija yra daugiabalsė ir daugiasluoksniška, atspindinti afroamerikietišką dvasią (*spirit of the low-down folks*).²¹ Rašytojui džiazos muzika reiškė įvairius stilius nuo bliuzo iki rokenrolo, jie visi priklauso džiazui lyg žuvelės jūroje: *Jazz is a great big sea. It washes up all kinds of fish and shells and spume and waves with a steady old beat, or off-beat.*²²

1930 m. Harlemo Renesanso šviesa ėmė gesti. Tam įtakos turėjo keli veiksniai: 1929 m. kilusi finansinė krizė ir prasidėjusi Didžioji depresija ypatingai palietė juodaodžius amerikiečius. Industrinėje šiaurėje daugybė žmonių neteko darbo, pietinėse valstijose kilusi skurdo banga kėlė rasinius konfliktus. 1933 m. panaikintas sausasis įstatymas skaudžiai palietė Harlemo naktinius klubus, kurių didelė pelno dalis buvo prekyba nelegaliu alkoholiu. 1935 m. išvargę ir nuskurdę Harlemo gyventojai po gandų, jog policija panaudojo brutalią jėgą prieš juodaodį berniuką, sukėlė riaušes, jų metu pagrindiniu taikiniu tapo baltaodžiams priklausančios parduotuvės. Kilusi smurto banga afroamerikiečiams intelektualams reiškė Harlemo Renesanso pabaigą, jie suprato, jog nuo šiol *New Negro* savo teisių sieks ne per

¹⁹ „Džiaugsmingi ritmai gimę iš širdgėlos“ (Čia ir toliau versta autorės) (Langston Hughes and the Chicago Defender: Essays on Race, Politics, and Culture, 1942-62, University of Illinois Press, 1995, 216).

²⁰ *As the years went on the blues came into being with their mighty music of despair and laughter, of trouble and determination to laugh in spite of troubles: "When you see me laughing, I'm laughing to keep from crying."* (Langston Hughes and the Chicago Defender: Essays on Race, Politics, and Culture, 1942-62, University of Illinois Press, 1995, 216).

²¹ Ibid., 216

²² „Džiazas yra lyg didelė jūra, jį pastoviu arba neįprastu ritmu nuplauna ir įtraukia įvairias žuvis ir kriaukles, putas ir bangas.“ (Langston Hughes and the Chicago Defender: Essays on Race, Politics, and Culture, 1942-62, University of Illinois Press, 1995, 213).

kultūrą, ne bandydami įrodyti, jog juodaodžiai taip pat gali kurti aukštąjį meną, o greičiau per politinį aktyvizmą. Tuo pat metu pasaulis judėjo link Antrojo pasaulinio karo, kurio padariniai palietė ir afroamerikiečius (Ferguson, 2008, 58).

3. Afroamerikiečių poezija

3.1. Countee Cullen

Prieš analizuojant Langston Hughes poeziją, pažvelkime į kitus žymiausius Harlemo Renesanso metu kūrusius poetus ir jų kūrybos principus. Poetas Countee Cullen (1903 – 1946) paliko nuošalyje tuo metu skambėjusią bliuzo muziką ir bandė atsigręžti į Europos Renesanso laikų kūrėjus ir klasikines Petrarkos formas (Yaffe, 2006). Countee Cullen augo ir mokėsi baltaodžių aplinkoje, baigė prestižinį Harvardo universitetą, kuriame mokėsi eiliavimo. Savo eilėraščiuose, priešingai nei Langston Hughes, naudoja klasikinę poetinę formą, sekančią europietiškąją poezijos tradiciją, labiau primenančią britų romantiko John Keats (Cullen buvo vadintas „Juodoju Keats'u“) nei kitų modernistų poeziją. Jis taip pat siekė kalbėti apie rasines problemas, aukštino juodaodžių kultūrą ir identitetą, pripažino jų kančias integracijos procese, tačiau jo eilėraščių kalba nepriminė kasdienės afroamerikiečių kalbos (Ransom, 2005, 30). Cullen kritikavo Langston Hughes džiazą ir bliuzo poeziją, teigė, jog ji apima pernelyg siaurą – juodaodžių Amerikoje temą: „Per didelis dėmesys skiriamas griežtai juodaodžių tematikai; tai turbūt viena iš priežasčių mano šaltumo džiazą poezijai – ji apriboja ir taip ribota tematinį lauką.“²³ Cullen eilėraštis „Tableau“ parašytas baladės forma, vaizduoja juodaodį ir baltaodį berniukus, einančius kartu ir nekreipiančius dėmesio į kitų žmonių nuomonę: „Locked arm in arm they cross the way / The black boy and the white, / The golden splendor of the day / The sable pride of night“.²⁴ Idealistiškas eilėraštis apie skirtingų rasių meilę/draugystę, peržengiančią socialines normas, kuris puikiai atitiko *New Negro* judėjimo idealus: juodaodžių rasė ir kultūra turi prilygti baltaodžių, o afroamerikiečiai kūrėjai turėtų siekti sukurti darbus pagal baltaodžių kūrėjų standartus.

²³ Millanes Vaquero, *Poet on Poet*, 7.

²⁴ Cullen, Countee, Early, Gerald Lyn, „My soul's high song: the collected writings of Countee Cullen, voice of the Harlem Renaissance“, p. 86.

3.2. Claude McKay

Claude McKay (1889 – 1948), afroamerikietis poetas, gimęs Jamaikoje, jo eilėraščiai nagrinėjo socialines ir politines problemas JAV iš juodaodžio perspektyvos. Jo kūryba įkvėpė kitus kūrėjus, tame tarpe ir Langston Hughes. Vis dėlto, McKay poezijos kalba, kaip ir Countee Cullen, įkvėpta britų klasikinės literatūros, nebuvo panaši į tą kasdienę afroamerikiečių kalbą, kuria Langston Hughes kalbėjo su savo skaitytojais.

McKay eilėraštis „If We Must Die“ (1919 m.), buvo parašytas kaip atsakas į 1919 metų „Raudonąją vasarą“, kuomet Vašingtone, Čikagoje ir Arkanzase ypač padaugėjo neapykantos nusikaltimų, riaušių, nukreiptų prieš juodaodžių bendruomenę. Eilėraštis skatina juodaodžius sukilti ir kovoti už savo garbę bei pilietines teises, nepasiduoti be kovos („for their thousand blows deal one deathblow“). Tačiau verta pastebėti, jog eilėraščio kalba, pasirinktas žodynas („Oh, Kinsmen!“) nepanašūs į to meto afroamerikiečių kalbą.

(...)
*If we must die—oh, let us nobly die,
So that our precious blood may not be shed
In vain; then even the monsters we defy
Shall be constrained to honor us though dead!
Oh, Kinsmen! We must meet the common foe;
Though far outnumbered, let us show us brave,
And for their thousand blows deal one deathblow!*
(...)

McKay kaip ir Cullen savo eilėraščiais siekė parodyti, jog juodaodžių kūryba, poezija, gali būti tokia pat vertinga kaip ir baltaodžių, jog jie gali kurti aukštąją literatūrą ir kalbėti aktualiomis temomis. Tuo tarpu Langston Hughes kalbėjo juodaodžių kalba, vartojo jų žargoną, išsireiškimus: (...) *Goin' to the po' house / To see ma old Aunt Clew. / When I'm old an' ugly / I'll want to see somebody, too.*²⁵ Eilėraštyje trumpiniais „Goin’“ (pilna forma *going*), „po’“ (nuo *poor*), „an’“ (nuo žodžio *and*) imituojama šnekamoji kalba, žodžio galas nukertamas, o vietoje jo lieka apostrofas.

Literatūra sukurta Harlemono Renesanso metu buvo įvairi ir skirtinga kaip ir patys rašytojai, dauguma jų kūrė turėdami tam tikrą politinę programą, skatindami

²⁵ Langston Hughes „Young Gal’s Blues“ in *The Collected Poems of Langston Hughes*, 123.

juodaodžių rasių pasididžiavimą, meilę sau. Tokie poetai kaip Cullen ir McKay perteikti šiai žiniai pasirinko baltųjų sukurtas poetines, literatūrinės formas, kurios primena Du Bois įvardytą afroamerikiečio „dvigubą sąmonę“, vidinę kovą tarp buvimo afrikiečiu ir amerikiečiu vienu metu. Steven Watson rašo, jog dauguma Harlemo Atgimimo rašytojų kovojo su savo sąmonės dualumu, „(...) tarp buvimo juodaodžiu ir baltaodžiu (Toomer), jamaikiečiu ir amerikiečiu (McKay), juodaodžiu ir homoseksualu (Cullen, Wallace Thurman), propagandininku ir menininku (Cullen).“²⁶

4. Afroamerikiečių muzika ir jos raiška Hughes kūryboje

Afroamerikiečių muzikos istorija prasideda nuo seniausių, iš lūpų į lūpas perduodamų darbo dainų (angl. *work songs*), atsiradusių ekonominio ir socialinio išnaudojimo metais vergijoje. Darbo dainų struktūroje dominuoja pasikartojančios eilutės, tarkime šioje dainoje „Berta“ matome, jog kiekviena eilutė yra pakartojama du kartus su tam tikra variacija: *oh-ah* antroje eilutėje pasikeičia į *well*, kitame stulpelyje į *well now*.

O Lord Berta Berta O Lord gal oh-ah
O Lord Berta Berta O Lord gal well

Go 'head marry don't you wait on me oh-ah
Go 'head marry don't you wait on me well now
Might not want you when I go free oh-ah
Might not want you when I go free well now

Harlemo Renesanso metu afroamerikiečių muzikinės formos: spiriçueliai (melodingos, biblinės tematikos, dažnai improvizuotos religinės giesmės), bliuzas ir džiazas juodaodžiams kūrėjams tapo įkvėpimo šaltiniu. Kūriniuose dominavo tautinės garbės, pasipriešinimo rasizmui, dvasinės kovos temos, buvo stengiamasi sukurti atsvarą baltaodžių naudojamam stereotipiškam, dažnai karikatūriškam afroamerikiečio portretui. Muzika kaip nerepresuotos, primityvios energijos šaltinis buvo svarbi juodaodžių kultūros raidai, įvairių sričių menininkai naudojosi spiriçuelių,

²⁶ Watson, 1995, 10.

bliuzo ir džiazio motyvais kurdami tautinį meną: dailininkas, *New Negro* iliustratorius Aaron Douglas paveiksluose vaizdavo šokančius ir muzikuojančius juodaodžius, poetų Claude McKay, James Weldon Johnson, Countee Cullen eilėraščiuose aprašoma afroamerikiečių kultūra – muzika, šokiai. Vis dėlto Langston Hughes nesutiko su Locke ir Du Bois idėjomis, jog menas gali padėti panaikinti rasinę diskriminaciją, jis nesiekė išaukštintai vaizduoti juodaodžių ir jų gyvenimo, o kaip tik parodyti žemesniosios klasės juodaodžių gyvenimą, jų kuriamo meno ir ypatingai muzikos savitumą.

Langston Hughes kūryba skyrėsi nuo jo amžininkų, kurie kalbėdami apie afroamerikiečių integraciją, kūrė dažnai idealistinę rasių draugystės paveikslą. Hughes nebuvo pirmasis panaudojęs džiazio muziką poezijoje, prieš jį džiazą į poeziją mėgino įtraukti ir baltaodis poetas Carl Sandburg. Jo eilėraštyje „Jazz Fantasia“ bandoma atkartoti džiazio muzikos estetika: *Drum on your drums, batter on your banjoes, / sob on the long cool winding saxophones. / Go to it, O Jazzmen. / Sling your knuckles on the bottoms of the happy / tin pans, let your trombones ooze and go hoosha- / hoosha-hush with the slippery sand paper.*²⁷ Muzikinė ritmika eilėraštyje reiškiasi aliteracijomis („Drum on your drums“, „batter on your banjoes“) bei onomatopėjomis, kuomet imituojami muzikiniai instrumentai („go hoosha-hoosha-hush“). Taip pat eilėraštyje matome pasikartojantį priedainį („Go to it, O Jazzmen.“)

Vis dėlto, Hughes buvo pirmasis sugebėjęs perteikti ir įkūnyti džiazio estetiką eilėraščiuose. Jo poezija išsiskyrė iš kitų to meto poetų, eilėraščiuose jis pasitelkė muziką kaip įkvėpimo šaltinį savitos poetinės formos – džiazio poezijos kūrimui, ši apėmė džiazio muziką tiek tematinio, tiek formos, garsų, ritmikos lygmeniu (Young, 2006, 12). Hughes straipsnyje „The Negro Artist and the Racial Mountain“ teigia, jog džiazas ir bliuzas yra neatsiejama afroamerikiečių gyvenimo ir kultūros dalis, todėl šiuos muzikinius stilius jis siekia įtraukti į savo poeziją.²⁸ Langston Hughes buvo džiazio poezijos kūrėjas, be daugybės paskirų džiazio eilėraščių, jis parašė du džiazio poezijos rinkinius: „Montage of a Dream Deferred“ – rinkinys, kaip teigia pats autorius, įkvėptas Harlemo naktinio gyvenimo ir be perstojo skambėjusios muzikos bei „Ask Your Mama: 12 Moods for Jazz“ (1961) – įkvėptas Newport džiazio festivalio bei dedikuotas Louis Armstrong, kurį Hughes laikė geriausiu visų laikų

²⁷ Nuoroda: <https://www.madera.k12.ca.us/cms/lib04>

²⁸ Hughes, Langston, „The Negro artist and the racial mountain“, *The Nation*, 122 (June 1926), 695.

džiazo trimitininku.²⁹ Hughes taip pat rašė knygas vaikams, kuriose pasakojo apie džiazo svarbą ir istoriją: „The First Book of Jazz“ (1954), „The First Book of Rhythms“ (1954) ir „Famous Negro Music Makers“ (1955). Langston Hughes taip pat buvo pirmasis sujungęs džiazo muziką ir poezijos skaitymus ant scenos. Jis kūrė pasirodymus kartu su džiazo atlikėju Charles Mingus (pasirodymas „Village Vanguard“ 1957 m., tais pačiais metais jiedu kartu įrašė „The Weary Blues“ poemą, kuriai Charles Mingus sukūrė muziką). Hughes dėmesys muzikai poezijoje atėjo iš jo meilės džiazui, tačiau analizuojant eilėraščius kyla klausimas, kaip džiazo muzika ir jos savitumas reiškiasi poezijoje ir kokią prasmę tai kuria. Žvelgiant į Hughes poeziją, ne visada yra lengva pasakyti, kurie eilėraščiai yra paveikti muzikos – bliuzo, džiazo. Hughes muzikinės poezijos kelią pradėjo nuo bliuzo integravimo į eilėraščių, tačiau vėliau ryškios kitų džiazo stilių įtakos: svingo, bibopo, *boogie-woogie*. Nagrinėdami šiuos muzikos žanrus bandysime atrasti, koku būdu Hughes poezijoje muzika yra integruojama į rašytinę kalbą.

4.1. Bliuzas

Skirtingai nei religinės dainos, spiričiueliai, bliuzo atsiradimas nesiejamas su bažnyčia ar religinėmis apeigomis, bliuzas afroamerikiečiams nebuvo įgimtas, o greičiau įgytas. Bliuzas – tai juodaodžių atsakas į savo kaip vergų socialinę padėtį, asmenišką, apgalvotą ir anglų kalba išreikštą reakciją į baltaodžių Ameriką (Comolli, Carles, 2015, 87). Bliuzas pasižymi individualumu bei subjektyvumu, dainos atlikėjas dažniausiai pats yra ir dainos subjektas. Muzikos individualumui įtaką padarė faktas, jog vergijos metais melancholiškos ir protesto dainos buvo uždraustos plantacijų šeimininkų, tad buvo dainuojama vakarais, slapta, dažnai vienumoje.³⁰ Vis dėlto bliuzo muzika perėmė afrikietiškos muzikos tradicijas, ryškiausia iš jų – *call-and-response*, ir pritaikė jas individualiam atlikimui. Šis principas ryškiai matomas bliuzo dainų pirmųjų eilučių pakartojimuose, pvz. bliuzo atlikėjo Robert Johnson dainoje

²⁹ "Jazz: Its Yesterday, Today, and Its Potential Tomorrow." 1956. *Langston Hughes and The Chicago Defender: Essays on Race, Politics and Culture*, p. 212-214.

³⁰ Tuo tarpu spiričiueliai dažniausiai atstovauja daugumos individų patirtis, tai kolektyvinė daina (Comolli, Carles, 2015, 88).

Cross Road Blues matome pirmųjų dviejų eilučių pasikartojimą, dviejų balsų sąšauką (angl. *call-and-response*), išreikštą vieno atlikėjo:

*I went down to the crossroad
fell down on my knees
I went down to the crossroad
fell down on my knees
Asked the lord above "Have mercy now
save poor Bob if you please" ³¹*

Kitas svarbus bliuzo elementas, primenantis kolektyvinę muzikos dvasią yra šauksmai ir riksmi, atėję iš plantacijų ir darbo dainų, kuomet vergai dirbdami turėjo susišaukti vieni su kitais. Johnson dainoje šauksmas, jo variacija pasikartoja pirmoje ir trečioje dainos eilutėje.

*Yeeooo, standin at the crossroad
tried to flag a ride
ooo ooo eee
I tried to flag a ride
Didn't nobody seem to know me babe
everybody pass me by ³²*

Bliuzo dainos pasižymi subjektyvumu, jos suteikė juodaodžiams laisvę ir galimybę kalbėti apie savo netobulą pasaulį, parodyti kitokį juodaodžio įvaizdį, nei baltieji matydavo minstreliuose (juodaodžiai buvo vaizduojami kaip visada linksmi, muzikalūs ir kvaili juokintojai). Bliuzas leido apdainuoti nusidėjusį subjektą, kuris jaučiasi vienišas, pamirštas, įsivelia į konfliktus, vartoja alkoholį ir muzika yra vienintelė jo paguoda. Juodaodžiai dainuodami bliuzą dažniausia neturėjo jokių kitų instrumentų, tik savo balsą, kuriuo naudojosi skleisdami įvairius garsus, riksmus, taip bandydami išreikšti juodaodžių gyvenimą, sunkią kasdienybę, problemas. Ilgainiui kai kurie atlikėjai pradėjo naudotis muzikiniais instrumentais, dažniausiai europietiškais, kaip pavyzdžiui gitaros. Bliuzas buvo vienas svarbiausių veiksmų afroamerikietiškos muzikos istorijoje, džiazos muziką perėmė bliuzo principus ir „išvertė“ į instrumentinę kalbą (Comolli, Carles, 2015, 88).

Bliuzo muzika unikaliai efekti pasiekti, vietoje standartinės muzikinės gamos, naudojo moduluotas natas, vietoje mažorinės natos panaudojama minorinė,

³¹ <http://www.robertjohnsonbluesfoundation.org/track/cross-road-blues/>

³² Ibid.

dar vadinama „blue note“. „Blue note“ efektas buvo kuriamas išlyginant trečią bei septintą gamos natas (angl. *flattening*). Šios *blue note* skambėdavo kartu su dejonėmis, aimanomis. Bliuzo muzika, buvo laikoma gydančia, dažniausiai atliekama vieno dainininko, kuris per dainavimą išreikšdavo savo sunkią dalią, skaudžias patirtis, taip bliuzas veikė kaip psichoterapinė priemonė išreikšti ir papasakoti savo skausmą ir liūdesį. Stiliaus populiarumo pradžia buvo 1914 m., kuomet juodaodis kompozitorius ir muzikantas William Christopher Handy, vėliau pavadintas „bliuzo tėvu“, išleido dainos „St. Louis Blues“ natas. Po Pirmojo Pasaulinio karo iškilo bliuzo dainininkės Bessie Smith, Ma Rainey, Ida Cox.

Bliuzas yra komplikauta muzikinė kategorija, kadangi, kaip pastebi Steven Tracy, bliuzas gali nurodyti emociją, techniką, muzikinę formą ar dainos žodžius. Tai gali būti būseną, forma arba muzikos atlikimo struktūra, pasirodymo būdas. Žodis bliuzas skirtas apibūdinti emociją kilo nuo išsireiškimo „blue devils“, reiškusio liūdną nuotaiką (Tracy, 1988, 59). Bliuzas pasiskolino europietišką muzikinę harmoniją, sujungė ją su iš afrikietiškos muzikos atėjusiu *call-and-response* modeliu bei *blue note*. Bliuzas kaip struktūra afroamerikiečių muzikoje dažniausiai nurodo aštuonių arba dvylikos taktų harmonijos slinktį, AAB lyrinę struktūrą. Tokia lyrinė struktūra yra neįprasta anglų literatūroje ir greičiausiai kilo iš afroamerikietiškos tradicijos, ši struktūra primena baladę, pirmos dvi pasikartojančios eilutės sukuria situaciją, o trečioji eilutė ją sustiprina (angl. *delivers the punch*). Bliuzo terminas skirtas įvardyti dvylikos taktų muzikinį kūrinį buvo imtas naudoti plačiai gerokai vėliau, tik apie 1930-uosius metus, kuomet tokie muzikantai kaip Fats Waller, Artie Shaw ėmė įrašinėti bliuzinės struktūros kūrinius (Stearns, 1972, 104). Jei egzistuoja nacionalinė amerikietiška dainos forma, tai yra bliuzas, teigia Russel Ames, o dvylikos taktų bliuzas yra modernaus džiazio pagrindas, tai matome pažvelgę į garsiausias Duke Ellington kompozicijas, kurios dažniausiai yra sukurtos bliuzinės struktūros pagrindu, o moderniojo džiazio atlikėjas Charlie Parker įrašė daugiausia bliuzinės formos kūrinių.³³

³³ Ames, 1955, 260.

4.2. Bliuzo įtaka Hughes poezijoje

Langston Hughes pirmoji poezijos knyga „The Weary Blues“ išleista 1926 m., nors eilėraštis tuo pačiu pavadinimu buvo parašytas dar 1920 m. Verta pažvelgti į vieną ankstyviausių Hughes kūrinų paveiktą muzikos. Biografinės knygos apie Langston Hughes autorius Arnold Rampersad rašo, jog poetas į eilėrašį, parašytą gana laisva forma, įtraukė savo pirmąją išgirstą bliuzo dainą Kanzas Sityje. Tai buvo liūdna ir skausminga muzika, tačiau atrodė, jog dainos žodžiai juokiasi. Hughes atsiminė dainos priedainį: *I got de Weary Blues / And I can't be satisfied. / I ain't happy no mo' / And I wish that I had died...*³⁴

„The Weary Blues“

*Droning a drowsy syncopated tune,
Rocking back and forth to a mellow croon,
I heard a Negro play.
Down on Lenox Avenue the other night
By the pale dull pallor of an old gas light
He did a lazy sway. . . .
He did a lazy sway. . . .
To the tune o' those Weary Blues.
With his ebony hands on each ivory key
He made that poor piano moan with melody.
O Blues!
(...)
Thump, thump, thump, went his foot on the floor.
He played a few chords then he sang some more—
“I got the Weary Blues
And I can't be satisfied.
Got the Weary Blues
And can't be satisfied—
I ain't happy no mo'
And I wish that I had died.”
And far into the night he crooned that tune.
The stars went out and so did the moon.³⁵
<...>³⁶*

Šiame eilėraštyje, kuriame poetas įtraukia bliuzo dainos posmus, lyrinis

³⁴ Rampersad, Volume I, 2002, 16.

³⁵ <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/47347#poem>

³⁶ Čia ir toliau eilutės pažymėtos darbo autorės tolimesnei analizei.

subjektas pats neišgyvena bliuzo, jis užima stebėtojo poziciją, kuris mato ir aprašo nusivylusį, nepatenkintą gyvenimu bliuzmeną, savo nusivylimą išreiškiantį pianinu atliekamu bliuzu. Melancholišką jausmą ir nuotaiką sukuria vaizdingi atliekamo bliuzo aprašymai: „He did a lazy sway, He made that poor piano moan with melody“. Pianinas, kuriuo skambinama eilėraštyje personifikuojamas: „made that poor piano moan with melody“, sukuriama įspūdis, jog bliuzo muzika yra tokia paveiki, jog „priverčia pianiną aimanuoti“. Juodaodis skambina pianinu, rankomis liečia juodus ir baltus klavišus, bliuzo muzika čia suvienija juodą ir baltą, europietišką (pianinas) ir afriekietišką (bliuzas) muzikines tradicijas. Bliuzas tiesiog sklinda iš muzikanto:

„Thump, thump, thump, went his foot on the floor. / He played a few chords then he sang some more“, jis groja, trepsi koja, dainuoja lyg negalėdamas sustabdyti sklindančio liūdesio ir nusivylimo. Nusivylimo šaltinis galime spėti yra vienatvė, galbūt muzikantas buvo paliktas mylimosios: „Ain't got nobody in all this world / Ain't got nobody but ma self“. Nors bevardžiai pasakotojas ir muzikantas neužmezga tiesioginio kontakto, nepradedą pokalbio, tačiau lyrinis subjektas įsijaučia į bliuzo nuotaiką ir eilėraščio pabaigoje nupasakoja, kaip muzikantas grįžęs namo, galvoje vis dar skambant bliuzui, užmiega lyg negyvas: „The singer stopped playing and went to bed / While the Weary Blues echoed through his head. / He slept like a rock or a man that's dead.“³⁷ Paskutinės eilėraščio eilutės parodo, jog bliuzo muzika jos atlikėjui yra lyg tam tikras išsivalymas, jausmų išsakymas, po kurio atlikėjas gali numirti, grodamas jis atidavė visas savo jėgas. Šiame eilėraštyje taip pat galime pastebėti Hughes dažnai naudotą daugiabalsiškumo (angl. *multivocality*) techniką, atsirandančią tarp literatūrinio modernizmo ir afroamerikietiško ekspresyvumo. „The Weary Blues“ susitinka du kalbėtojai, pirmasis pradeda eilėrašį, pasakoja, kaip išgirsta gatvėje skambančią muziką. Kalbėtojas vartoja standartinę anglų kalbą, tuo tarpu antrasis kalbėtojas, grojantis bliuzą, naudoja juodaodžių žargono (angl. *black vernacular*) išsireiškimus, trumpinius: „Ain't got nobody in all this world / Ain't got nobody but ma self“, bei lieka ištikimas bliuzo AAB formai.

Vis dėlto bliuzo panaudojimas Hughes poezijoje ryškiausias knygoje „Fine clothes to the Jew“, kuri laikoma vienu svarbiausių Hughes pasiekimų savitos poetinės kalbos kūrime. Išleidęs šį kūrinį Hughes tapo pirmuoju poetu perkėlusiu džiazą ir bliuzą išraišką į poetines eiles (Johnson, Farrel, 1979, 55). „The Weary

³⁷ <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/47347#poem>

Blues“ buvo bliuzo panaudojimo poezijoje pradžia, o „Fine clothes to the Jew“, išleista 1927 m., pasižymi autentišku bliuzo emocijos ir kultūros perteikimu poezijoje. Rinkinio pavadinimas, nuskamba kiek kontraversiškai, tačiau juo apibūdinama situacija, kuomet Harlemo atgimimo pradžioje juodaodžiai, gyvenę nepritekliuje, buvo priversti parduoti savo drabužius parduotuvėse, kurios dažnai priklausė žydams (Johnson, Farrel, 1979, 56). Bliuzas buvo ne tik dainavimo būdas, bet būdas jausti, išgyventi skaudžias gyvenimo patirtis sugebant iš jų pasijuokti. Bliuzas Hughes poezijoje pasireiškia lėtu eilėraščio tempu, ritmika („He did a lazy sway.../ He did a lazy sway...“), pasikartojimais („Sweet girls, sweet girls“) bei nuorodomis į socialines situacijas, aktualias temas (Davidas, 2001, 265). Hughes atsisako konvencinės poetinės kalbos ir išaukštinto kalbėjimo, dauguma eilėraščių rašomi juodaodžių liaudies kalba (angl. *black vernacular language*), kuri tuo metu skambėjo Harleme. Šiuo kūrinio Hughes įkūnijo idealus iškeltus „The Negro Artist and the Racial Mountain“ manifeste. Išskiriamos trys eilėraščių grupės: 1) eilėraščiai tiesiogiai aukštinantys juodaodžius ir jų kultūrą (pvz. eilėraštis „Laughs“); 2) eilėraščiai, kurie prieštarauja rasizmui („Mulatto“); 3) eilėraščiai atspindintys asmeninę rašytojo izoliaciją, vienišumą („Sport“) (Rampersad, 2002, 141). Eilėraščiuose lyriniai subjektai dažniausiai yra sielvartaujančios juodaodės moterys, dainuojančios bliuzą, skirtą apdainuoti jas įskaudinusiems vyrams ar kitoms moterims įspėti.

„Listen Here Blues“

*Sweet girls, sweet girls,
Listen here to me.
All you sweet girls,
Listen here to me:
Gin an' whiskey
Kin make you lose yo' 'ginity...*³⁸

Moterys per bliuzą apdainuoja vyro neištikimybę, išdavystę ar vyro šaltumą kaip eilėraštyje „Hard Daddy“: *Cried on his shoulder but / He turned his back on me. / He said a woman's cryin's / Never gonna bother me.*³⁹ Tačiau kartais bliuzas gali išreikšti ne tik skausmą, bet ir dideli džiaugsmą, eilėraštyje „Ma Man“ moteris patiria džiugią emocinę ekstazės būseną kalbėdama apie savo vyrą: *When ma man looks at me / He knocks me off ma feet. / He's got those 'lectric-shockin' eyes an' / De way he*

³⁸ Rampersad, Volume I, 2002, 143.

³⁹ Langston Hughes, *The Collected Works of Langston Hughes: The poems, 1921-1940*, 113.

*shocks me sho is sweet.*⁴⁰ Dėl šio eilėraščio tariamo nepadorumo, Hughes sulaukė nemažai kritikos iš Baptistų bažnyčios, bet aktyviai kovojo už teisę jį viešai spausdinti ir skaityti (Rampersad, 2002, 144).

4.3. Bliuzo technikos

Rinkinyje bliuzo įtaka reiškiasi eilėraščių stiliuje, grafiniame eilučių ir stulpelių sudėliojime bei naudojamame rimavimo būde. Kaip jau minėta, tipinė bliuzo eilučių struktūra yra A-A-B, kuomet pirmos dvi eilutės dažnai yra identiškos arba nežymia variacija (pakartojimas su variacija, angl. *repetition with variation*), šiose pirmose eilutėse išreiškiama problema, kuri trečioje eilutėje išsprendžiama pasakotojui nurodant savo nusiteikimą arba veiksmus (kartais pasakotojas gali karčiai pasijuokti iš savo problemos, o kartais net kalba apie savižudybę). Rinkinyje vaizduojami įskaudinti vyrai, kenčiantys dėl nelaimingos meilės kaip eilėraštyje „Po’ Boy Blues“: *Fell in love with / A gal I thought was kind. / She made me lose my money / An’ almost lose ma mind.*⁴¹ Priešingai nei liūdinčios moterys, vyrai dažnai vaizduojami lėkšti, nusikaltę prieš moteris. Eilėraštyje „Bad Man“ matome tokio nusikaltusio vyro, mušančio savo žmoną pavyzdį.

„Bad Man“

*I'm a bad, bad man
Cause everybody tells me so.
I'm a bad, bad man.
Everybody tells me so.
I takes ma meanness and ma licker
Everwhere I go.*

*I beats my wife an'
I beats ma side gal too.
Beats ma wife an'
Beats ma side gal too.
Don't know why I do it but
It keeps me from feelin' blue.*

I'm so bad I

⁴⁰ Ibid., 114

⁴¹ Langston Hughes, *The Collected Works of Langston Hughes: The poems, 1921-1940*, 67.

*Don't even want to be good.
So bad, bad, bad I
Don't even want to be good.
I'm goin' to de devil an'
I wouldn't go to heaben if I could.*⁴²

Šiame eilėraštyje A-A-B struktūra kartojasi visuose trijuose posmuose, pirmos dvi eilutės - pirma A dalis, antros dvi eilutės – antra A dalis: nurodo problemą iš kurios kyla bliuzo daina, šiuo atveju subjektas laiko save blogu vyru, mušančiu savo žmoną. Paskutinės dvi posmelių eilutės – B dalis, kurioje nurodoma subjekto pozicija arba veiksmas: šiame eilėraštyje subjektas lyg susitaikęs su savo „blogumu“, jį pripažįsta. Hughes eilėraščiuose bliuzo forma pasakojamas afroamerikiečių darbininkų klasės kasdienis gyvenimas, kylantys socialiniai, ekonominiai ir emociniai sunkumai. Eilėraštyje kaip ir muzikoje atsispindi improvizacija, variacijos tarp pirmos ir antros A dalių, pirmajame stulpelyje antroje A dalyje nebėra žodžio *Cause*, antrame stulpelyje žodžio *I*, o trečiajame *I'm so bad* antroje A dalyje pasikeičia į *So bad, bad, bad*. Hughes improvizuoja šiais nedideliais pakeitimais eilėraščio žodžiuose, taip atkartodama bliuzo muzikinį atlikimą. Bliuzo eilučių struktūra šiame ir daugelyje kitų Hughes eilėraščių yra sudaryta iš šešių eilučių, tokiu būdu sustiprinant *call-and-response* efektą, kuris dažnas bliuzo dainose.

Vis dėlto kyla klausimas, kaip reikėtų įvardinti Langston Hughes poeziją paveiktą bliuzo muzikos: ar tai bliuzo poezija ar poezija, kurioje yra bliuzo elementų? Ar galime priskirti bliuzo poeziją prie bendrinio pavadinimo džiaz poezija? John Edgar Tidwell ir Cheryl R. Ragar knygoje apie Langston Hughes gyvenimą ir kūrybą (*Montage of a Dream, The Art and Life of Langston Hughes*) nagrinėdami Hughes bliuzo poeziją kelia klausimą, ar toks įvardijimas nėra oksimoras, kadangi bliuzo muzika ontologiškai yra verbalinis žanras, ar bliuzo poezijos bruožai: *call-and-response*, sinkopacijos, struktūra, pasikartojimai su variacijomis, yra pasiskolinti tik iš bliuzo muzikos ar iš visos afroamerikiečių muzikinės tradicijos. Pats Hughes pabrėždavo religinės muzikos elementų svarbą bliuzo ir džiaz muzikos tradicijoje bei savo kūryboje, savo eilėraščiuose jis bandė suvienyti šią dichotomiją tarp pasaulietinės ir religinės muzikos, bliuzo ir gospelų, spiričiuelių (Tidwell, Ragar, 21). Michael Borshuk įvardija Langston Hughes kaip vieną svarbiausių Amerikos modernistų, ieškojusių individualaus balso bei stiliaus. Jau aptartą eilėrašį „The

⁴² Ibid., 77.

Weary Blues“ Borshuk lygina su Louis Armstrong bliuzo įrašu „West End Blues“ (1928 m.). Abu kūriniai atskleidžia individo balsą ir jo atsiskyrimą nuo bendruomenės, tokia savito balso, individualaus stiliaus paieška yra vienas svarbiausių amerikietiškojo modernizmo bruožų. Hughes eilėraštyje individualumas kuriamas nuo pat pirmųjų eilučių, kai lyrinis subjektas kalba pirmuoju asmeniu: „I heard a Negro play.“ Bliuzas kaip iš liaudies kilusi muzikos forma eilėraštyje nėra imituojama, bet veikia kaip intertekstas/intermuzikalumas.⁴³ Armstrong „West End Blues“ kuria panašius ryšius tarp individo ir liaudies meno, šis „paprastas“ instrumentinis bliuzas prasideda dvylikos sekundžių trimito solo improvizacija, Armstrongo solo taip pat ir užbaigia bliuzą, tokiu būdu jį įrėmindamas individualia ekspresija taip kaip Hughes poeto „aš“ įrėmina „The Weary Blues“. Borshuk šiuos du Amerikos modernistus lygina norėdamas prabrėžti Hughes kūrybos individualistinę estetiką, kuri paraleliai vystėsi ir džiazio muzikoje (Borshuk, 2006, 41). Michael Borshuk visus Hughes muzikinius eilėraščius (*music poems*) įvardija kaip džiazio poeziją, neskirstydamas į atskirus muzikinius žanrus (bliuzo, bibopo poezija), pasak jo, visi Hughes eilėraščiai yra sukurti pagal džiazio muzikos estetiką. (Borshuk, 2006, 42). Steven Tracy vadina Langston Hughes literatūriniu džiazio improvizuotoju (angl. *literary-jazz improviser*), poetas pasiima bliuzą – muzikinę formą arba atlikimo techniką – ir įtraukia jį į savo kūrinį kaip muzikantas remdamasis bliuzo technikomis groja džiazą. Hughes taip pat pasiima ir kitus muzikinius žanrus, džiazio šakas ir įtraukia jas į savo poeziją. Džiazio muzikoje forma sukuria jausmą, ar tai būtų bliuzo forma, svingo ar bibopo, Hughes poezija pasitelkia skirtingas formas skirtingoms nuotakoms sukurti, tačiau jas visas įtraukia didelė jūra – džiazas. Taigi, galime teigti, jog Hughes kūryboje bliuzo poezija yra integrali džiazio poezijos dalis.

4.4. Džiazas ir svingo era

Ankstyvasis džiazas gimė su regtaimo ir diksilendo muzika Naujajame Orleane, kur jau nuo Pilietinio karo metų skambėjo maršo muzika, padėjusi pagrindus diksilendui ir džiazui. Diksilendo stilius su grupe „Original Dixieland Jazz

⁴³ *In each, the relationship of the solo performance to the folk matrix from which the blues originates is one of intertextuality or intermusicality, not imitation. <...> Hughes establishes an intertextual relationship between himself and the unnamed blues singer on whom the poem appears to focus* (Borshuk, 2006, 41).

Band“ išpopuliarėjo ir Šiaurinėse valstijose grupei atvykus į Niujorką. 1920 m. Fletcher Henderson ir jo orkestras (kuriame grojo ir garsusis trimitininkas Louis Armstrong), ėmė eksperimentuoti su tuometine džiazu muzika, ji nebepriminė maršo, ritmas tapo tolygesnis, gimė svinguojanti muzika. Svinguojantį stilių perėmė ir kiti orkestrai (dar vadinami bigbendais) tuo metu grodavę Harlemo naktiniuose klubuose: Chick Webb, Duke Ellington, Cab Calloway, Jimmie Lunceford. Apie 1930 m. diksilendo muziką pakeitė svingas, čarlstono šokius – lindiopas, kūrėsi džiazu grupės ir bigbendai – prasidėjo svingo era.

„Jazzonia“ (1926)

Oh, silver tree!
Oh, shining rivers of the soul!

In a Harlem cabaret
Six long-headed jazzers play.
A dancing girl whose eyes are bold
Lifts high a dress of silken gold.

Oh, singing tree!
Oh, shining rivers of the soul!

Were Eve's eyes
In the first garden
Just a bit too bold?
Was Cleopatra gorgeous
In a gown of gold?

Oh, shining tree!
Oh, silver rivers of the soul!

In a whirling cabaret
*Six long-headed jazzers play.*⁴⁴

Laisvai surimuotas eilėraštis „Jazzonia“ buvo išleistas kartu su rinkiniu „The Weary Blues“. Pasak poeto Kevin Young, tai eilėraštis geriausiai atkuriantis jausmą, klausantis džiazu muzikos (Young, 2006, 20). Eilėraščio struktūra nevientisa, muzikalioji jo dalis – tai tris kartus atsikartojančios eilutės: „Oh, shining tree! / Oh, silver rivers of the soul!“, kurios skamba kaip muzikinis priedainis. Kas kartą keičiasi tik būdvardžiai, naudojama aliteracija tarp: *silver*, *shining*, *singing*, primenanti

⁴⁴ *The Collected Poems of Langston Hughes*, 1994, 34.

muzikinį džiazą atlikimą, kuomet muzikantas sugroja muzikinę frazę su tam tikra variacija. Eilėraščio antrajame stulpelyje aprašoma skambanti džiazų muzika ir jos atlikimas, tačiau muzika čia reiškiasi daugiau tematiniame nei struktūriniame lygmenyje, stulpelis surimuotas AABB rimo struktūra (*cabaret/play, bold/gold*). Eilėraštyje džiazų muzika skamba kaip saugus prieglobstis, būdas išreikšti vidiniu išgyvenimus (*shining rivers of the soul*), nesvarbu ar juodaodžio ar baltaodžio, galbūt todėl joms poetas suteikia sidabro spalvą (*silver rivers of the soul*). Eilėraštyje matomas ryšys su senovės kultūromis, poetas, kalbėdamas apie kabarete šokančią merginą, lygina ją su dviem moterimis: su Ievos akių spindesiu (biblinis kontekstas) ir Kleopatros grožiu (sąsaja su senovės Egiptu). Eilėraštis, lyg daina, baigiamas tomis pačiomis eilutėmis apie kabarete skambančią muziką: „In a Harlem cabaret / Six long-headed jazzers play“.

Kalbėdamas apie džiazą Langston Hughes straipsnyje „The Negro artist and the racial mountain“ rašė, jog džiazų muzika tai neatsiejama juodaodžių gyvenimo dalis, išraiška, padedanti išlikti pasaulyje, kur taisyklės diktuoja baltaodžiai: „Bet džiazas man yra neatsiejama juodaodžio gyvenimo Amerikoje išraiškos dalis: amžinas būgnas skambantis juodaodžio sieloje – sukilimo būgnas prieš nuovargį baltaodžių pasaulyje, pasaulyje metro traukinių ir darbo, darbo, darbo. Tai džiaugsmo ir juoko būgnas, skausmas pasislėpęs šypsenoje“.⁴⁵ Hughes anksti pamatė, jog džiazas taps moderniosios kultūros ašimi, ilgainiui pralenks afroamerikiečių kultūros ribas ir taps dalimi Amerikos kultūros.

Džiazas, gimęs juodaodžių bendruomenėse iš bliuzo ir liūdesio dainų, tapo svarbiausiu afroamerikiečių kultūros pasiekimu. Langston Hughes džiazų muzikoje įžvelgė galimybę kalbėti apie afroamerikiečių laisvę ir teisių gynimą. Hughes nuo savo literatūrinio kelio pradžios tapatinosi ne tik su afroamerikiečių ekspresionistine tradicija, bet ir su kitais moderniais kūrėjais kaip Robert Frost, William Carlos Williams, kurie nusigręžę nuo Viktorijos laikų anglų kalbos ir struktūrų, mėgino ieškoti naujojo amerikietiškojo balso. Džiazų atsiradimą galime lyginti su moderniosios literatūros gimimu ir suklestėjimu. Randy Malamud knygoje „The Language of Modernism“ kalba apie vieną svarbiausių moderniosios literatūros principų – naujos kalbos, kuri galėtų išreikšti XX a. individo patyrimus dažnai priešiškame ir žiauriame pasaulyje, paieškas, siekius keisti įsisenėjusias lingvistines

⁴⁵ Ferguson, 2008, 153 - Langston Hughes „The Negro artist and the racial mountain“, *The Nation*, (June 1926), 694.

formas. Siekdami išplėsti, perkurti standartinę anglų kalbą, naujos kalbos literatūroje paieškomis užsiėmė tokie rašytojai kaip James Joyce ir Gertrude Stein. Jie visi senąją kalbą laikė nebetinkama, ieškojo jai alternatyvų per kalbinius eksperimentus savo kūrinuose bandydami atrasti modernią kalbą, kuria būtų galima išsakyti daugiau nei kada nors anksčiau (Malamud, 1989, 60). Langston Hughes savo biografijoje „The Big Sea“ rašo, jog jau mokykloje kurdamas eilėraščius mėgino rašyti kaip Carl Sandburg, kurį pavadino savo „vedančia šviesa“ (Hughes, 1993, 29). Taigi, nuo pat kūrybinio kelio pradžios Hughes matė save ne tik afroamerikiečių, bet ir kitų XX a. pradžios poetų kontekste.

4.4.1 Džiazo kalbos paieškos

Rašytojai, eksperimentuodami su kalba, dialektu, slengu atliepė XX a. pradžios amerikiečių poeto, imažisto Ezra Pound imperatyvams poezijai (išdėstyti „Some Imagist Poets“ įžangoje (1915)):

1. *To use the language of common speech (...).*
2. *To create new rhythms – as the expression of new moods – and not to copy old rhythms, which merely echo old moods (...). In poetry, a new cadence means a new idea.*
3. *To allow absolute freedom in the choice of subject (...).*⁴⁶

Šiais imperatyvais panašu, jog sekė ir Langston Hughes. Pirmasis – naudoti šnekamąją, bendrinę kalbą poezijoje buvo atsakas į puristinę Viktorijos laikų anglų kalbą, kuri netoleravo normos variacijų, dialekto ir slengo išraiškų kalboje.⁴⁷ Vietoje anglų kalbos 1920 m. imtas vartoti terminas „amerikiečių kalba“ (*The American*

⁴⁶ Ezra Pound, *Some Imagist Poets*, 1915, „Imagist Poetry“ in Michael Borshuk *Swinging the vernacular. Jazz and African American Modernist Literature*, 2006, 29-30.

⁴⁷ Michael North knygoje „The Dialect of Modernism“ teigia, jog toks anglų kalbos purizmas buvo siekis išlaikyti imperiją vieningą, neleisti kitoms kalboms ir dialektams daryti įtakos bendrinei anglų kalbai. 1880 m. buvo pradėtas rašyti „Oxford English Dictionary“, kuris turėjo apibendrinti naudojamas kalbos formas, tačiau tuo pačiu sudarė sąlygas akademiniam elitizmui ir kultūrinio purizmo įsigalėjimui. Būtent šie procesai ir siekis atsiriboti nuo lingvistinio ortodoksiškumo skatino amerikiečių moderniosios literatūros vystymąsi (North, 1994, 11).

Language) kaip maištas prieš standartinę, nelanksčią kalbą. Naujoji amerikiečių kalba siekė įtraukti ir afroamerikiečių dialektų formas (Borshuk, 2006, 6). Amerikiečių modernistai rašydami ir siekdami plėsti kalbą, mėgino kalbėti ir juodaodžių kalba, tačiau dažnai tokia reprezentacija buvo pernelyg romantizuota ir neatitinkanti realybės. „Amerikiečių kalbos“ įtaka anglų kalbai prilygsta naujos ritmiškos ir sinkopuotos juodaodžių muzikos – džiazos – poveikiui populiariajai amerikietiška muzikai. Langston Hughes rašydamas naudojo šnekamąją kalbą, dar vadintą „black vernacular“ (pirmasis Pound imperatyvas: *language of common speech*), taip pat kūrė naujus ritmus, atitrūko nuo tradicinio angliškojo metro (*to create new rhythms*) bei pasirinko iki tol mažai aprašytą juodaodžių urbanistinio gyvenimo estetiką su Harlemo naktiniu gyvenimu, namų vakarėliais ir kabaretais (*freedom in the choice of subject*).

Kūrybinio kelio pradžioje Hughes nesulaukė didelio palaikymo iš savo amžininkų, džiazos muzika XX a. pradžioje net pačių juodaodžių intelektualų nebuvo vertinama kaip svarbi kultūros dalis. Džiazas buvo laikomas fonu kultūrinio atgimimo kontekste, nepakankamai rafinuotu liaudies menu. Improvizacijos aspektas džiaze taip pat buvo nuvertinamas, buvo manoma, jog muzikantai improvizaciją pasitelkia nemokėdami skaityti natų. Nepaisant to, jog Harlemo renesanso metu intelektualai skatino juodaodžių kuriamą meną, tik Langston Hughes laikė džiazą rimta ir vertinga meno šaka. O patys džiazos muzikantai buvo per daug užsiėmę muzikiniais atradimais, jog suvoktų jų svarbą (Huggins, 2007, 9). Džiazos muzika buvo siejama su amoraliu seksualumu, erotizuojami juodaodžių moterų šokėjų kūnai, o juodaodžiai muzikantai Maksimo Gorkio apibūdinti kaip „apimti seksualinės manijos“ (Campbell, 1995, 119). J.A. Rogers straipsnyje „Jazz at Home“ (1925) džiazos muziką įvardijo kaip vulgarią, žemos kilmės muziką, tačiau turinčią potencialo ilgai peraugti į aukštąją kultūrą. Taip pat jis teigia, jog džiazos dvasia yra džiugus maištas prie konvencijas, papročius ir valdžią. Rogers teigė, jog džiazos muzika turėtų skambėti prabangiuose renginiuose, vietose, kur jos paklaudyti ateitų baltaodžių publika, o orkestrui vadovauti turėtų baltaodis, tokiu būdu būtų legitimuojama džiazos meninė vertė.⁴⁸ Rogers neigiamai vertindamas paprastus Harlemo kabaretus ir naktinius klubus, kur džiazos paklaudyti ateidavo juodaodžiai, nuvertina faktą, jog būtent tokiose vietose ir tarp tokių žmonių gimė ir vystėsi džiazos muzika. Langston Hughes nepritarė tokiai Rogers ir kitų

⁴⁸ Nuoroda į straipsnį: <http://www.unz.org/Pub/TheSurvey-1925mar01-00665>

intelektualų vizijai, jis savo eilėraščiuose vaizdavo dažnai primityvistinę džiaz muzikos ir šokių prigimtį, eilėraščių „Danse Africaine“ rašytojas pradeda: *The low beating of the tom-toms, / The slow beating of the tom toms, / Low... slow / Slow... low – / Stirs your blood. / Dance!*⁴⁹ Šeštoje eilutėje muzikos, būgnų skambesio sužadintas imperatyvas šokti nuskamba kaip gyvuliško, nevaldomo instinkto išlaisvinimas, kurio vaizdavimui taip priešinosi *New Negro* judėjimo atstovai. Šios pirmosios eilėraščio eilutės tarsi hipnotizuoja skaitytoją, būgnų skambesys sužadina aistrą, užverda kraują („Stirs your blood“), pabrėždamas manytą primityvizmo ryšį su seksualine energija. Vėliau pasirodanti nakties apgaubta mergina šio ryšio vaizdavimą iš implicitinio paverčia eksplicitiniu: *A night-veiled girl / Whirls softly into a / Circle of light / Whirls softly... slowly (...)*. Paskutinės eilėraščio eilutės atspindi be perstojo skambančią būgnų muziką, kuri atrodo skamba net ir baigus skaityti eilėraščių: *And the tom-toms beat, / And the low beating of the tom-toms / Stirs your blood*. Hughes polimizavo su Alain Locke, kuris teigė, jog toks primityviosios muzikos siejimas su animalistiniais instinktais nepadeda juodaodžiams intelektualams užsitikrinti garbingos vietos visuomenėje bei kenkia visam *New Negro* judėjimui ir jo reputacijai. Hughes pasitelkė afrikietiškąjį kultūrinį kontekstą (šokiai, muzika), kuriuo siekė parodyti afroamerikiečių tradicijų grožį ir natūralumą, skatino juodaodžius nesigėdyti savo kultūrinio paveldo.

Langston Hughes nebuvo pirmasis sujungęs muziką ir poeziją, tokius bandymus pradėjo daryti ir tokie baltaodžiai poetai kaip William Carlos Williams ir jau minėtas Carl Sandburg, taip pat sekę Ezros Pound imperatyvais moderniajai poezijai. Williams ieškojo būdo perteikti „amerikiečių kalbą“, eksperimentavo eilėraščių forma.⁵⁰ Tačiau Langston Hughes muzikos panaudojimas poezijoje buvo būdas išreikšti *New Negro* judėjimo iškeltus idealus, kalbėti juodaodžių vardu per

⁴⁹ *The Collected Poems of Langston Hughes*, 1994, 28.

⁵⁰ Viename savo vėlesnių eilėraščių „The Poem“ jis akcentuoja muzikos svarbą poezijoje (Williams, 1962, 33):

*It's all in
the sound. A song.
Seldom a song. It should
be a song—made of
particulars, wasps,
a gentian—something
immediate, open
scissors, a lady's
eyes—waking
centrifugal, centripetal*

vieną iš svarbiausių XX a. afroamerikiečių moderniosios kultūros formų – džiaz muziką. Hughes poezija sąmoningai sujungia baltaodžių rašytojų modernizmą su juodaodžių kultūra, kurios pagrindinis variklis per visą XX amžių buvo muzika. Jo džiaz poezija yra svarbi Amerikos modernizmo dalis dėl savo stilistinių inovacijų naudojant „amerikiečių kalbą“, bet tuo pačiu įgalinant afroamerikiečių kultūrą ir rasinį pasididžiavimą. Hughes skyrėsi nuo kitų baltaodžių poetų, kurie kalbėjo naudojo džiazą poezijoje apie afroamerikiečius kaip būdą eksperimentuoti, atrasti naujas formas ar rašymo techniką, Hughes kūrė afroamerikiečių poeziją („Negro“ poeziją), jis padėjo pagrindus naujai rasinei savimonei ir savęs supratimui, džiazas jam buvo būdas švęsti afroamerikiečių gyvenimą (Borshuk, 2006, 34). Hughes eilėraštyje „Jazz Band in a Parisian Cabaret“ atmeta džiazą kaip skatinantį maištą, kūrinyje muzika tampa išlaisvinančia kalba, kuri leidžia susikalbėti afroamerikiečiams su visu likusiu pasauliu, muzika skirta visiems: *Play it for the lords and ladies, / For the dukes and counts, / For the whores and gigolos, / For the American millionaires.*⁵¹ Net jei džiaz muzika gali pasirodyti svetima, tereikia ją įsileisti ir ji prabilis klausytojo kalba: *You've got seven languages to speak in / And then some, / Even if you do come from Georgia.*⁵² Net jei džiaz muzikantai atvyko iš Džordžijos, jų muzika kalba septyniomis kalbomis ar dar daugiau, tokia muzika nėra maištaujanti muzika, tai vienijanti, pamirštanti stereotipus muzika.

4.4.2. Džiazos technikos

Džiazos panaudojimo poezijoje technika primena modernistų rašytojų kūrybos ypatumus: daugiabalsiškumas, ritmiškumas, staigūs pertrūkiai, koliažo principas. Hughes poezija atspindi šiuos modernios poezijos imperatyvus: eilėraščiuose Hughes naudoja kasdienę tuo metu juodaodžių vartojamą kalbą, posmus dėlioja fragmentiškai, nereguliariais tarpais, tai sukuria naują eilėraščio ritmiką ir kitokį nei tradicinį anglių poezijos metrą. Nathan Huggins, kalbėdamas apie Hughes išsilaisvinimą nuo tradicinių poetinių formų teigia, jog Hughes kurdamas poeziją priėmė intuityvias tiesas, jo spontaniška kūryba išlaisvino jį nuo įsipaireigojimų konkrečiai formai. Bet koks žodžių sudėliojimas galėjo būti poetiškas, jei sugebėdavo pagauti žmogiškojo balso

⁵¹ Hughes, 1994, 60.

⁵² Ibid., 60

esmę, patirtį, kuri Hughes buvo svarbesnė nei rimas ar formos. Poetas niekada formaliai nesimokė eiliavimo, jis tikėjo, jog poetas neturėtų paklusti poetikos taisyklėmis, nes jos iškreipia tikrą ir gryną poeto žvilgsnį. Eilėraštis jam buvo momentinis gyvenimo-dainos perkėlimas į žodžius.⁵³

4.4.3 Daugiabalsiškumas

Per daugiabalsiškumo technikos naudojimą Hughes poezija atsidūrė literatūrinio modernizmo ir afroamerikietiškos išraiškos kryžkelėje, daugelyje džiazo paveiktų eilėraščių rašytojas sugretina skirtingus balsus, kalbėtojus. Daugiabalsiškumo techniką randame ne tik kitų modernistų darbuose (Eliot „Wasteland“), bet ir džiazo muzikoje, kuri remiasi skirtingų atlikėjų individualia išraiška kuriant kolektyvinį skambesį. Apibūdindamas šią džiazo savybę Stearns teigia, jog grojant džiaza, kiekvienas instrumentas, remdamasis džiazo gama, turi išgauti savitą skambesį. Taip pat ir juodaodžiai dainų vokalistai, nuo pat bliuzo atsiradimo pradžios, siekė išnaudoti balso galimybes bei atrasti naujus skambesius. Džiazo atlikime svarbus ritminis išraiškingumas, kurį kiekvienas atlikėjas kuria savitai išgaudamas, tęsdamas ar staiga nutraukdamas natą.⁵⁴ Šis ritminis išraiškingumas yra būdas susikalbėti skirtingiems atlikėjams, kurie improvizuodami kuria kolektyvinę muziką (Stearns, 1972, 277). Dar prieš džiazo atsiradimą, afroamerikietiškos muzikos tradicijoje daugiabalsiškumas reiškėsi pagrindiniu ir pritariamaisiais balsais, metaliniais gongais, plojimais, barškučiais bei būgnais, kurie kartu kūrė tonalinę mozaiką (angl. *tonal mosaic*) (Floyd, 1995, 28). Šią heterogeniško skambesio estetiką vėliau perėmė džiazo muzika, ją galime išgirsti klausant Duke Ellington orkestro, vieno garsiausių džiazo ansamblių iškilusių Harlemo atgimimo metais. Ellington siekė, jog kiekvienas atlikėjas, kiekvienas instrumentas jo orkestre turėtų savitą skambesį, balsą, muzikantai į orkestrą buvo priimami jei stilistiškai

⁵³ *The acceptance of an intuitive truth and a spontaneous art freed Hughes from any commitment to a necessary form <...>. Any arrangement of words could be poetic if it captured the mystical essence of the human voice. The measure of rightness had more to do with the closeness to real human experience than it did with rules of verse or rhyme. Hughes never studied versification in any formal way <...>. Hughes believed the poet should not wrestle with rules of poetics; they distorted the freshness and trueness of the poet's vision. A poem was an instant life-song frozen into words.* (Huggins, 1971, 221).

⁵⁴ Stearns remdamasis Dr. Metfessel bliuzo analizėmis, pastebi *interpolated-tone patterns*, t.y. staigus vokalo pertrūkimas atliekant tam tikrą natą. Kartais tai pasireiškia riksmu ar šauksmu (*field-holler*) (Stearns, 1972, 277).

išsiskirdavo nuo kitų.⁵⁵ Hughes džiazio eilėraščiuose taip pat susitinka skirtingi balsai, o perėjimas nuo vieno balso prie kito kartais tampa beveik nepastebimas. Eilėraščiuose „Harlem Nightclub“ bei „Saturday Night“ kalbėtojai – dainininkas, muzikantas – nėra aiškiai išreikštas, tačiau skirtį tarp kalbėtojų nurodo grafinė eilėraščio struktūra. „Saturday night“ stulpeliai neturi tarpų, tačiau kas antras stulpelis yra užrašytas dešiniau nei pirmasis:

<...>
Pawn yo' gold watch
An' diamond ring.
Git a quart o'licker,
Let's shake dat thing!
Skee-de-dad! De-dad!
Doo-doo-doo!
Won't be nothin' left
<...>⁵⁶

Eilėraštyje kaip ir džiazio muzikoje atsiranda įtampa tarp unikalaus individo balso bei įsipareigojimo kolektyviniam kūriniiui. Džiazio muzikos centre yra atlikėjo kūrybiškumas ir unikalumas, kuris pasireiškia solo improvizacija, tačiau tuo pačiu muzikos įkarščiui pasiekti reikalingas visų atlikėjų dalyvavimas ir darna (Monson, 1996, 66). Hughes, remdamasis šia kolektyvinės kūrybos džiaze estetika, savo eilėraščiuose naudoja daugiabalsiškumo techniką, kuria skirtingus kalbėtojus. Eilėraštyje džiazio tema „The Cat and the Saxophone (2 a.m.)“ matome sugretintus atskirus kalbėtojus:

EVERYBODY
Half-pint,-
Gin?
No, make it
LOVES MY BABY
corn. You like
liquor,
don't you, honey?
BUT MY BABY
Sure. Kiss me,
DON'T LOVE NOBODY

⁵⁵ *It is well known that Ellington selected his sidemen for stylistic and tonal difference. He surely recognized that Signifyin(g) difference powerfully enhances the heterogeneous effect* (Floyd, 1995, 114).

⁵⁶ *The Collected Poems of Langston Hughes, 1994, 88.*

daddy.
BUT ME.
Say!
EVERYBODY
Yes?
WANTS MY BABY
I'm your
BUT MY BABY
sweetie, ain't I?
DON'T WANT NOBODY
Sure.
BUT
Then let's
ME
do it!
SWEET ME.
Charleston,
mamma!
f⁵⁷

Šis eilėraštis pristato skirtingus balsus: kalbėtojai bare ir juos pertraukiantis muzikinis balsas, kurie yra atskiriami tipografiškai išskiriant eilutes – muzikinis balsas užrašomas tik didžiosiomis raidėmis. Hughes panaudoja Spencer Williams dainą „Everybody Loves My Baby“, sukurtą 1924 m.

Eilėraštyje saksofonistas bare antrą nakties groja „Everybody Loves My Baby“, kūrinys pradedamas dainos priedainiu „EVERYBODY“, kuris tęsiamas ir toliau su keliomis variacijomis: praleidžiami pasikartojimai, esantys dainoje („Nobody but me!“), paskutinė dainos eilutė vietoje „That's plain to see“ eilėraštyje tampa „SWEET ME“, kuri nurodo muzikanto atliekančio dainą nukrypimą nuo džiaz standarto improvizuojant.⁵⁸ Eilutės užrašytos ne didžiosiomis raidėmis aprašo du pokalbius vykstančius bare: barmenas ir baro lankytojas („Gin? / No, make it / corn.“) bei baro lankytojas ir jo mergina („I'm your / sweetie, ain't I / Sure.“). Pastarasis dialogas užbaigiamas ir džiaz muzikai būdinga staigaus netikėtumo technika,

⁵⁷ Ibid., 89.

⁵⁸ *Everybody loves my baby,*
But my baby don't love nobody but me.
Nobody but me!
Everybody loves my baby,
But my baby don't love nobody but me,
Nobody but me!
Everybody wants my baby,
But my baby don't want nobody but me
That's plain to see (Palmer, Williams, 1924).

sukeliamas įspūdis, jog poros pokalbis baigsis seksualiniais santykiais („Then let's / do it!“), tačiau paaiškėja, jog siūloma eiti šokti Čarlestoną („Charleston, / mamma!“). Paskutinėje eilutėje padedamas dar vienas šauktukas, kuris tik sustiprina netikėtumo įspūdį, padedamas paskutinis eilėraščio akcentas. Porai nuėjus šokti Čarlestono, visi eilėraščio balsai susilieja – saksofono muzika ir pagal ją šokanti pora, individualūs balsai susijungia kolektyvinio skambesio kūrimui.

Poeto kūryboje viena pagrindinių temų yra Harlemo ir jo juodaodžių gyventojų gyvenimas, aprašomi kabaretai, vakarėliai, moderni juodaodžių gyvenimo mieste estetika. Muzika šiuo atveju buvo pasitelkta naujų temų paieškai, džiazas ir bliuzas, kilę iš afroamerikiečių tautinės kultūros, įkūnijo tam tikra primityvizmo pradą, nerepresuotos, pirminės energijos šaltinį. Afroamerikietis tapo „natūralaus“ žmogaus elgesio įvaizdžiu atstojusiu falsifikuota, ribotą civilizuoto žmogaus gyvenimą (Chinitz, 1997, 61).

„Negro Dancers“

*"Me an' ma baby's
Got two mo' ways,
Two mo' ways to do de Charleston!"*

Da, da,

*Da, da, da!
Two mo' ways to do de Charleston!"*

*Soft light on the tables, Music gay,
Brown-skin steppers
In a cabaret.*

White folks, laugh! White folks, pray!

"Me an' ma baby's Got two mo' ways,

*Two mo' ways to do de Charleston!"*⁵⁹

Eilėraštyje vaizduojamas kabareto gyvenimas, nuolat skambanti džiaz muzika, vykstantys šokiai (šiuo atveju Čarlstonas). Fragmentiška eilėraščio struktūra,

⁵⁹ *The Collected Poems of Langston Hughes*, 1994, 44

nereguliarūs pertrūkiai, skyryba primena muzikinių instrumentų garsus ir improvizacijas, ypač ketvirtoje ir penktoje eilutėje pasikartojantys „Da, da“ primena džiazų grupėse skambančius instrumentus. Vartodamas šiuos nesemantiškus skiemenis poetas pabrėžia juodaodžių muzikos stilistiką. Šiame eilėraštyje muzika implikuojama ir per pasikartojantį rifą „Me an’ my baby’s / Got two mo’ ways / To do the Charleston“, kuriuo pradedamas ir užbaigiamas eilėraštinis. Subjekto kalba atspindi kasdieninę Harlemo juodaodžių vartotą kalbą, sutrumpinamos, „nukandamos“ žodžių galūnės „two mo’ ways“ („two more ways“), vietoje artikelio „the“ vartojamas anglų šnekamosios kalbos „de“. Juodaodžių muzikos balsą Hughes išreiškia tipografiškai bei struktūriškai. Pirmas ir paskutinis eilėraščio posmas, kuriuose subjektas apdainuoja *Charleston* šokį, priešingai nei antrasis ir trečiasis, parašyti su kabutėmis. Antrasis posmas, kuriame žvelgiama į šokėjus kabarete iš šalies, poetiškai surimuotas, rimuojasi antra ir ketvirta eilutės („gay“ ir „cabaret“), o pirma ir trečia eilutės („tables“ ir „steppers“) rimuojasi su tam tikru pakitimu (angl. *off-rhyme, slant rhyme*). Trečiajame posme šis poetiškas žvilgsnis iš šalies suaktyvėja ir nuskamba imperatyvas baltiesiems juoktis ir melstis: „White folks, laugh! / White folks, pray!“. Baltieji lieka šio eilėraščio paraštėse, matome tik jų atspindį, tačiau jie lieka be balso. Eilėraštyje, kurio veiksmas vyksta „džiaziniame“ kontekste – *Charleston* šokis kabarete skambant afroamerikietiška muzikai, balsą turi juodaodis subjektas, kuris yra išreiškiamas per muzikos atkartojimą, šokį, kasdienę kalbą.

4.4.4. Sinkopė

Kalbant apie džiazą ir svingą, dar vienas svarbu bruožas yra sinkopė – muzikinis terminas, apibūdinantis skirtingą ritmišką kirtį, kuris nebūtinai sutampo su metro kirčiu.⁶⁰ Džiazų muzikoje ritmą palaiko ritmo sekcijos instrumentai: būgnai, gitara, pianinas, kontrabosas, etc., jie palaiko džiazui ir bliuzui būdingą pastovų 4/4 ritmą. Mūsų ausiai natūralūs yra pirmo ir trečio takto akcentavimas, tačiau bet kuris ritmo instrumentas gali pradėti akcentuoti kitą taktą, pvz. antrą ir ketvirtą, kas sukuria kitokį skambesį. Būtent toks, pabrėžiant lyginius taktus, sinkopuotas ritmas yra būdingas svingo muzikai. Poezijoje sinkopė galėtų reikštis eilėraščio metro staigiu

⁶⁰ *Sinkopė – tai ritmo kirčio nesutapimas su metro kirčiu, darantis šuolio įspūdį, ypač būdingas džiazui* (nuoroda: <http://www.zodynas.lt/terminu-zodynas/S/sinkope>).

pasikeitimu, netikėtu akcentu, ritminiu pokyčiu. Toks ritminis pokytis nereiškia tiesiog trumpesnių eilučių, trumpos eilutės turi būti ryškus pokytis nuo prieš tai kurto eilėraščio ritmo ir struktūros, tai turėtų būti panašu į ritmo sekciją, pastovų ritmą mušantį būgnininką, kuris netikėtai akcentuoja kitą taktą nei įprastai. Eilėraštyje „Negro Dancers“ džiazio sinkopė sukuriama pasikartojančiu „Da, da, da!“, netikėtai pertraukiančiu eilėraščio rimą.

„Jam Session“

*Letting midnight
out on bail*

pop-a-da

*having been
detained in jail*

oop-pop-a-da

*for sprinkling salt
on a dreamer's tail*

pop-a-da⁶¹

Šiame eilėraštyje tris kartus nuskamba džiazio sinkopė, kuri skiriasi nuo prieš tai einančių eilučių. Pasikartojantys „*pop-a-da*“ išryškinti ir tipografiškai – užrašyti kitu šriftu, eilutė prasideda toliau nei kitos. Džiazio muzikantas improvizuodamas kuria daugybę įvairių ritminių sinkopacijų, netikėtų akcentų, pabrėžia taktą arba akcentą tarp taktų.⁶² Eilėraštyje „*pop-a-da*“ antrą kartą nuskamba su variacija „*oop-pop-a-da*“, kuomet „*oop*“ primena netikėtai pabrėžtą muzikos taktą. Eilėraštinis vadinasi „Jam Session“, šis terminas naudojamas įvardyti džiazio muzikantų neformalią, kolektyvinę improvizaciją,⁶³ tad skirtingi ritmai, sinkopės gali nuskambėti ne iš vieno, o kelių instrumentų, kurie improvizuoja kartu su eilėraščio subjektu. Improvizuoto atlikimo metu (angl. *jam session*), muzikantai dažnai pertraukia vienas kitą arba prisijungia prie atliekamos melodijos, vienam muzikantui atliekant savo solo (eilėraštyje – tai subjektas, pasakojantis apie tai, kaip pateko į kalėjimą), kitas gali įsiterpti ir sugroti frazę ar tik akcentą (eilėraštyje – kitas muzikantas ar keli skirtingi prisijungia sinkopuodami „*pop-a-da*“ ar „*oop-pop-a-da*“, lyg pritardami pasakojamai istorijai).

⁶¹ *The Collected Poems of Langston Hughes*, 1994, 408.

⁶² Marshall Stearns knygoje *The Story of Jazz* apie sinkopę džiaze rašo: „This continual syncopation (...) on top of which a good pianist improvises an endless variety of rhythmic suspensions, unusual accents, and between-the-beat effects“ (Stearns, 1972, 143).

⁶³ <http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/jam-session>

4.5. Bibopas

Po Antrojo pasaulinio karo visuomenė buvo išvarginta ekonominio nuosmukio, didelius bigbendus ėmė keisti mažesnės grupės, kvartetai, kvintetai, išpopuliarėjo naujas džiazas stilius – bibopas, kuris kaip ir swingas yra pagrįstas improvizacija, tačiau jam būdingas didesnis ekspresyvumas, melodijos dalijimas į trumpas frazes. Bibopo (dar vadintu tiesiog Bop) stiliaus išpopuliarėjimas yra siejamas ir su individualumo paieškomis, kurios buvo svarbios to meto politinėmis aplinkybėmis: prasidėjęs Šaltasis karas, iškilę totalitariniai režimai kėlė grėsmę individo laisvei ir raiškai. Juodaodžiams atlikėjams bibopas buvo būdas atsikratyti stereotipinio linksmintojo įvaizdžio, kuris gyvavo bigbendų klestėjimo metu, muzikantai siekė, kad būtų vertinamas jų individualus atlikimas ir talentas. Swingas ir toliau skambėjo Harlemo naktiniuose klubuose ir šokių aikštelėse, tačiau išliko tik didžiausi orkestrai ir bigbendai (Chick Webb, Duke Ellington, Benny Goodman), swingo erą pakeitė ekspresyvisis bibopas. Bopas buvo pertrūkis džiazas muzikoje, greita ir logiška melodijos, harmonijos ir ritmo komplikacija. Ritmas, iki tol buvęs vientisas ir aiškiai girdimas (regtimas, bliuzas, swingas) su bopo muzika tapo nenusipėjamas, klausytojas turėjo ne išgirsti, o pajauti muzikos ritmą. Kitaip nei swingo muzikoje, bibope ėmė dominuoti poliritmai (Farrell, Johnson, 1981, 59).

Iškilo tokie bopo muzikantai kaip Stan Keaton, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, kurie ėmė žaisti su natų progresijomis, eksperimentuoti su frazėmis (dingo pasikartojančios, atpažįstamos frazės).⁶⁴ Iš pradžių, su saksofonistu Charlie Parker, prasidėjo „karštasis“ bopo stilius (angl. *hot style*), kuris taip vadintas dėl savo staigių ritminių pertrūkių, netikėtų melodijų. Vėliau, iki 1955 m. vyravo „šaltasis“ bopo stilius, kurio atstovas buvo kitas saksofonistas Lester Young. Šis stilius buvo švelnesnis, ramesnis, ne toks aktyvus, instrumentų solo skambėdavo lengviau (angl. *lag-along style*) (Stearns, 1972, 218). Bibopo muzika taip pat buvo tam tikra socialinio protesto forma, atlikėjai siekė būti nekonformistiškais, afroamerikiečiai muzikantai norėjo būti vertinami už savo muziką, o ne įvaizdį, nebandė įtikti

⁶⁴ Bibopas, dar vadintas naująja muzika, pirmą kartą koncerto metu nuskambėjo „Minton's Playhouse“ naktiniame klube Harleme. Grupelė muzikantų avangardistų (Charlie Parker, Dizzy Gillespie) ten susirinkdavo groti ir eksperimentuoti. Bibopas jiems reškė pasipriešinimą, sukilimą prieš komercinę bigbendų muziką, kurioje dominavo aranžuotės, nustatytos harmonijos, o pačius bigbendus ir jų vadovus valdė įrašų kompanijos. Ši nauja muzika buvo pasipriešinimas muzikantų išnaudojimui, o tuo pačiu muzikantai siekė sukurti tokį muzikos stilių, kokio baltaodžiai negalėtų atkartoti (Farrell, Johnson, 1981, 58).

baltiesiems.⁶⁵ Politinė ir ekonominė situacija juos pastūmėjo imtis muzikinių inovacijų. Naujojo džiazio muzikantai ėmė kritikuoti senuosius dėl bandymo linksminti publiką, bibop'o atlikėjams publika beveik nerūpėjo, Miles Davis dažnai improvizuodavo savo solo partiją nasisukęs nugara į žiūrovus. Bibopo muzikantai sugriovė „priimtinių“ natų, garsų normas, nebijojo eksperimentuoti su dainos melodija, harmonija. Improvizuodami jie pasitelkdavo įvairias kitų muzikantų melodijas, natų progresijas, tarkime, Charlie Parker daina „Anthropology“ yra atliekama tokia pačia natų progresija kaip ir Gershwin „I Got Rhythm“ (Borshuk, 2006, 66). Bibopo inovatoriai grįžo prie afroamerikietiškujų tradicijų ir ritualų, buvo grįžta prie bliuzo – bliuzas buvo imtas naudoti improvizacijoje kaip harmonijos pagrindas, o „blue note“ atsidūrė melodijos ir harmonijos kūrimo centre. Taip pat, buvo vėl atsigręžta į būgnų partijas, būgnininkas iš ritmo palaikytojo tapo lygiaverčiu ritmo kūrėju, perkusiniai būgnų garsai, užgimę su ankstyvąja afroamerikiečių muzikine tradicija, kuomet buvo svarbūs ritmai išgaunami balsu, kūnu ar perkusija, vėl atsidūrė pirmame plane (Floyd, 1995, 138).

Langston Hughes vertino bibopo stiliaus atsiradimą, savo straipsnyje „Simple Declares Be-Bop Music Comes from Bop! Bop! Bop! Mop!“ (1949 m.) „Chicago Defender“ laikraščiui pasitelkdamas naivų, bet išmintingą veikėją Simple, aprašo naujos muzikos – bibopo – istoriją ir bruožus: aiškų stilistinį atskilimą nuo ankstesniojo džiazio formų, rasinių ir ekonominių problemų įtaką bei bibopo poziciją politinėje situacijoje Amerikoje po Antrojo pasaulinio karo. Po karo Amerikos visuomenė ekonomiškai atsigavo ir sustiprėjo, tačiau šis pokytis nepasiekė juodaodžių, kurie taip pat tarnavo kare kovodami už Ameriką, tačiau grįžę po iš karo nebuvo priimti kaip didvyriai, toliau turėjo kęsti nepriteklių ir segregaciją. Pagrindinis veikėjas Simple dialogo forma papasakotoje istorijoje išgirsta Dizzy Gillespie įrašą, pasakotojas pastebi, jog Gillespie prasmės neturintys garsai („Ba-Ba-Re-Bop!“, „Mop!“) primena Cab Calloway dainavimą prasmės neturinčiais skiemenimis („scat singing“) („Hi-de-hie-de-ho!“), tačiau Simple nesutinka ir paaiškina skirtį tarp ankstesniojo džiazio ir naujai užgimusio bibopo. Taigi, straipsnyje autorius pristato bibopą kaip naują muziką, atskiria „Be-Bop“ („the real thing like the colored boys

⁶⁵ Amiri Baraka apie bibopo gimimą: „If you don't like it, don't listen, was the attitude, which seems to me now as rational as you can get. These musicians seemed no longer to want to be thought of merely as performers, in the old Cotton Club-yellow hiney sense, but as musicians“ (Jones, 1967, 23).

play“) nuo „Re-Bop“ („an imitation like most of the white boys play“).⁶⁶ Straipsnyje taip pat įvedama rasinė paradigma, Simple aiškina, jog bibopo muzika kilo sunkiu metu iš rasizmo apraiškų, iš policininkų mušančių juodaodžius per galvas. Dėl šios priežasties bibopas yra pašėlęs, bet jis gali būti liūdnai, beprotiškai, pasiutusiai pašėlęs, lyg išmuštas iš kažkieno galvos (Borshuk, 2006, 72). Nors džiaz istorijoje nerasime panašaus bibopo etimologijos aiškinimo, Hughes straipsnyje pristato muziką gimusią iš pykčio ir nepasitenkinimo esama situacija, bibopą kaip muzikinio protesto formą. Naujoji džiaz banga buvo dažnai nedarni, fragmentiška kompozicija, paryškintu daugiabalsiškumu ir galingu ritmu siekė griauti nusistovėjusias muzikines struktūras, šios muzikos įtaka ryškiausia Hughes kūrinys „Montage of a Dream Deferred“, kuriame poetas aprašo nuvargintą Harlemą po Didžiosios depresijos ir 1943 m. rasinių riaušių.

5. Džiaz įtaka „Montage of a Dream Deferred“

Ši Langston Hughes poema, sudaryta iš atskirų eilėraščių (91), apie to laikmečio Harlemono rajoną Niujorke bei jo gyventojus yra vienas ryškiausių džiaz poezijos pavyzdžių Hughes kūryboje. Įžanginėje pastaboje autorius nurodo savo intencijas rašant šį kūrinį:

*In terms of current Afro-American popular music and the sources from which it has progressed – jazz, ragtime, swing, blues, boogie-woogie, and be-bop – this poem on contemporary Harlem, like be-bop, is marked by conflicting changes, sudden nuances, sharp and impudent interjections, broken rhythms, and passages sometimes in the manner of jam session, sometimes the popular song, punctuated by the riffs, runs, breaks, and distortions of the music of a community in transition.*⁶⁷

Analizuojant atskirus rinkinio eilėraščius, galima pastebėti, jog dauguma jų yra paveikti džiaz skambesiu, ritmu bei struktūra. Šis rinkinys per modernią dialogo struktūrą, kuomet skirtingi pasakotojai, balsai kuria sudėtinį 1940-ųjų Harlemono

⁶⁶ Porter, 2002, 90.

⁶⁷ „Kalbant apie dabartinę populiariąją afroamerikietiškąją muziką ir jos atsiradimo šaltinius: džiazas, regtaimas, svingas, bliuzas, *boogie-woogie* ir bibopas, ši poema apie šiuolaikinį Harlemą, kaip ir bibopas, yra pažymėta prieštariniais pasikeitimais, staigiais atspalviais, ištiktukais, pertrūkiais, sugriautais ritmais ir ištraukomis, kartais parašytomis džiaz improvizacijos, kartais populiarios dainos būdu, pažymėta muzikinėmis frazėmis, pauzėmis, iškraipymais būdingais pereinamajam muzikos ir bendruomenės laikui“ (*The Collected Poems of Langston Hughes*, 1994, 387).

portretą, įgyvendina savo tikslą atspindėti muzikinę improvizaciją (angl. *jam session*). Rinkinio eilėraščių bendra tema – atidėta afroamerikietiškoji svajonė (angl. *dream deferred*), tai lyg pasikartojantis motyvas ar muzikinė frazė skambanti kiekviename kūrinyje. „Montage of a Dream Deferred“ (toliau „Montage“) kaip nurodo ir pats autorius yra paveiktas vėlesniojo džiazos stilių: bibopo, *boogie-woogie*.

Aprašydamas Langston Hughes naudojamas džiazos muzikos technikas poezijoje, Lionel Davidas išskiria tokius džiazos poezijos bruožus (Davidas, 2001, 260)⁶⁸:

1. Pasikartojimas (*repetition*): „Two mo’ ways to do de Charleston! / (...) Two mo’ ways to do de Charleston!“⁶⁹
2. Pasikartojančios muzikinės frazės (*riffs*): „I am a black Pierrot: (...) / I am a black Pierrot“.⁷⁰
3. Dainavimas prasmės neturinčiais skiemenimis (*scat*): „Oop-pop-a-da! / Skee! / Daddle-de-do! / Be-bop!“⁷¹
4. Nereguliarios eilutės (*line irregularity*):
„Why should it be *my* dream
deferred
overlong?“⁷²
5. Priedainis (*chorus*): „There’s a certain / amount of traveling / in a dream deferred. / (...) A certain / amount of nothing / in a dream deferred. / (...) A certain / amount of impotence / in a dream deferred.“⁷³
6. Nereguliarūs tarpai tarp eilučių
7. Dejonės, ataidėjimai, riksmas (*groans, moans, shouts*): „Y-e-a-h!“⁷⁴
8. Šauksmo-atsako modelis (*call-and-response pattern*): „What did I say? / Sure, / I’m happy! / Take it away!“⁷⁵

⁶⁸ Pavyzdžiai iš Hughes poezijos parinkti darbo autorės.

⁶⁹ *The Collected Poems of Langston Hughes*, 1994, 44.

⁷⁰ *Ibid.*, 31.

⁷¹ *Ibid.*, 390.

⁷² *Ibid.*, 396.

⁷³ *Ibid.*, 428.

⁷⁴ *Ibid.*, 388.

9. Beprasmiška onomatopėja

Kūrinyje „Montage“ taip pat atpažįstama daugiabalsiškumo technika, skirtingi kalbėtojai atskleidžia savitus temos aspektus, kartais kuria tarpusavio dialogą, savaip pasakodami Harlemo gyvenimą, pasibaigus *New Negro* judėjimui ir prasidėjus Antrajam pasauliniam karui. Eilėraščiai aprašo skirtingus Harlemo gyvenimo aspektus: socialinį, politinį, kultūrinį ar ekonominį. „Montage“ naudojama daugiabalsiškumo technika atspindi džiazos struktūros daugiabalsiškumą, kai grodami muzikantai atsako ar papildo vienas kitą. Bibopo muzika gimė džiazos improvizacijos principu, kuomet naktiniam klubui užsidarinėjant muzikantai susėsdavo groti ir ieškoti naujų skambesiu kartu. Kritikai rinkinį apibūdina kaip vieną ilgą džiazinę improvizaciją (angl. *jam session*), kurios metu vienos improvizacijos (eilėraščiai) atkartoja kitų temas, skambesius. Hughes drastiškai trina ribas tarp vieno eilėraščio pabaigos ir kito pradžios, pasitelkia poetinio naratyvo konstravimo technika, kuomet ilgesni ir trumpesni eilėraščiai, išlaikydami savo individualų identitetą, sudaro vieną rinkinį, vieną poemą (Farrell, Johnson, 1981, 60).

„Dream Boogie“

Good morning, daddy!
Ain't you heard
The boogie-woogie rumble
Of a dream deferred?

Listen closely: [5]
You'll hear their feet
Beating out and beating out a —

You think
It's a happy beat?

Listen to it closely: [10]
Ain't you heard
something underneath
like a —

What did I say?

Sure, [15]

⁷⁵ Ibid., 388

I'm happy!
Take it away!

Hey, pop!
Re-bop!
Mop!

*Y-e-a-h!*⁷⁶

Pirmajame rinkinio „Montage“ (1951) eilėraštyje „Dream Boogie“ bibopas reiškiasi visų pirma struktūriniame lygmenyje: trumpos, „greitos“ eilutės, kartais tik po vieną žodį, reiškiantį garsą („Re-bop!“) ar pritariamąjį riksmą („Yeah!“). Ekspresyvus eilėraštis parašytas šauksmo-atsako modeliu („call-answer“), dažnai naudojamu džiazio improvizacijose, kuomet vienas muzikantas pradeda improvizuoti, kitas jam atsako, kartais muzikantai vienas kitą pertraukia. Eilėraštis prasideda su boogie-woogie muzikos ritmu, „The boogie-woogie rumble of a dream deferred“ – aprašoma muzika, bet minimas atidėta svajonė, kuri Hughes kūryboje simbolizuoja rasinę nelygybę ir sunkią afroamerikiečių padėtį. Eilėraštyje minimas boogie-woogie – viena ankstyviausių džiazio formų (prasidėjusi su regtaimu), atliekama pianinu, kuomet atlikėjas improvizuoja kaire ranka, kartodamas aštuonių natų muzikinę frazę, o dešiniąja palaiko ritmą (Borshuk, 2006, 74). Toliau pasakotojas yra pertraukiamas kito kalbėtojo, kurio pasakymo mes neišgirstame, toliau pasakotojas klausia „You think it’s a happy beat?“, jam džiazio ritmas nėra džiugus, pasakotojos bando kalbėti apie tai, kas slypi po tokiu muzikos ritmu: „Ain’t you heard something underneath like a - “, metafora apie rasinę nelygybę, kurią pamirštame klausydami muzikos. Ketvirtame stulpelyje pasakotojas vėl pertraukiamas kalbėtojo, neleidžiančio pasakotojui pabaigti minties, kurią jis pamiršta: „What did I say?“. Eilėraštis baigiamas bibopiniais garsais, akscentuojamais šauktukais, kurie lyg muzika sujungia pasakotoją ir kalbėtoją už eilėraščio ribų taip ir nesusikalbėjusius. Aštuntoji, devintoji bei keturioliktoji eilutės veikia tarsi džiazio pauzė („break“), trumpas, dažniausiai dviejų arba keturių taktų sinkopuotas interliudas.⁷⁷ Šiame eilėraštyje atrandame ir džiazio muzikos dvilypumą, tema, kurią Hughes aprašo jau nuo pirmųjų džiazio eilėraščių. Džiaze atsirandanti įtampa tarp linksmumo („Sure, / I’m happy!“),

⁷⁶ *The Collected Poems of Langston Hughes*, 1994, 388.

⁷⁷ „Break. This is a very brief syncopated interlude, usually of two to four bars, between musical phrases – often improvised in unwritten jazz. Armstrong is famous for his breaks.“ (Hughes, Hubbard, 2003, 302).

lengvumo („Take it away!“) ir giliau slypinčio emocinio pagrindo, kurį džiazui suteikė bliuzo muzika („laughing to keep from crying“), skausmas slypintis po šypsena. Pirmųjų eilučių džiaugsmas („Good morning, daddy!“) pasikeičia į priminimą apie atidėtą svajonę („The boogie-woogie rumble / Of a dream deferred“).

Taigi, „Dream Boogie“ perteikia dvilypę džiazu išraiškos prigimtį: gebėjimą perteikti iškilias temas, bet tuo pačiu po jomis slypintį nusivylimą.

Kitas rinkinio eilėraštis „Boogie: 1 a.m.“ tęsia „Dream Boogie“ temą: „Good evening, daddy! / I know you’ve heard / The boogie-woogie rumble / Of a dream deferred.“ Ši tema atsikartojanti ne viename rinkinio eilėraštyje yra tarsi muzikine frazė („riff“), kurią atkartoja kiekvienas muzikantas/eilėraštis savo improvizacijoje. „Dream Boogie“ neišlaiko bliuzinės struktūros, antroji jo dalis yra vaizdų santrauka: „Trilling the treble / And twining the bass / Into midnight ruffles / Of a cat-gut lace.“⁷⁸ Šis boogie-woogie skambesio aprašymas su aliteracija („Trilling the treble“) suponuoja kontraboso skambesį, virpinamas stygas („cat-gut lace“), kurių skambesys pradingsta naktyje. „Boogie: 1 a.m.“, „Dream Boogie“ bei daugelyje kitų rinkinio eilėraščių atrandame dialogo forma, kurioje pasakotojas šnekasi, kreipiasi į kitą kalbėtoją, klausytoją: „Good evening, daddy!“. Dialogo forma siekiama atspindėti išskirtinius džiazu komunikacijos aspektus, vėlesniajam džiazui būdingus netikėtus pertrūkius (angl. *conflicting changes*): „Ain’t you heard / something underneath / like a –“.⁷⁹ Tokiu būdu Hughes perteikia skirtingus balsus, įvairias Harlemo gyventojų perspektyvas. „Montage“ yra sudarytas iš savistabos monologų ir kritikos dialogų (Jones, 2002, 1148).

Hughes buvo įsitikinęs, jog juodaodžių muzika yra reikalinga suprasti afroamerikiečių kultūrą. „Montage“ per muziką, ypač bibopą, poetas aprašo situacijas, kuriomis apibūdinti tarsi neužtenka žodžių. Bibopo muzika daugiabalsėje eilėraščių struktūroje įgauna savitą balsą, dažniausiai muzikos garsais, kurie neturi semantinės reikšmės, išreiškiami žodžiais neįvardijami jausmai, traumos, taip kaip džiazu muzikantas grodamas išreiškia savo jausmus. Eilėraštyje „Children’s Rhymes“, vaizduojama juodaodžio padėtis 1940-ųjų Amerikoje. Susitinka suaugusiojo, stebinčio žaidžiančius vaikus, ir kolektyvinis, atspindintis vaiko kalbą balsai: „I know I can’t / be President“ (8-9 eilutės), „We knows everybody / ain’t free“ (15-16 eilutės). Kuriamas naratyvas kiekviename stulpelyje keičiantis kalbėtojams.

⁷⁸ *The Collected Poems of Langston Hughes*, 1994, 411.

⁷⁹ *Ibid.*, 388.

*What's written down
for white folks
ain't for us a-tall:
„Liberty and Justice–
Huh–For All.“*

Šiame stulpelyje įterpiama citata iš priesaikos vėliavai („Pledge of Allegiance“) („Liberty and Justice For All“).⁸⁰ Pokalbis vykęs tarp juodaodžių pertraukiamas baltųjų nacionalizmo intarpu, atitinkančiu staigių pertūkių bibopo estetiką. Improvizuojama juodaodžių ir baltaodžių teisių ir galimybių tema, kalbėtojai susitinka pasaulyje, kur net vaikai žino, jog jų nelaukia tokios pačios laisvės ir teisės kaip baltaodžių (ironiškas „Huh–For All.“). Idealistinė baltųjų meilė ir ištikimybė tėvynei, nedaug reiškia afroamerikiečiams, čia į eilėrašį įtraukiama muzika, bibopinės eilutės: „*Oop-pop-a-da! / Skee! Daddle-de-do! / Be-bop! / Salt' peanuts! / De-dop!*“. Šios iš dalies beprasmiškos eilutės atspindi beprasnę ir absurdišką situaciją, kuomet rasinę nelygybę priversti pažinti net vaikai.

„Montage“ trumpi eilėraščiai, nuskambantys kaip džiazo dainos motyvas, savo preciziškumu ir vaizdingumu kuria dialogą su poetų imažistų darbais. Eilėraštyje „Subway Rush Hour“: „Mingled / breath and smell / so close / mingled / black and white / so near / no room for fear.“⁸¹ kuriamas sausakimšo metro vaizdas, primenantis Ezra Pound eilėrašį „In a station of the Metro“, tačiau Hughes įveda ir rasinę paradigmą: „black and white / so near / no room for fear“, metro tampa viena nedaugelių miesto vietų, kur baltaodžiai ir juodaodžiai atsiduria fiziškai arti vieni kitų. Taip artimai sudėliotos ir eilėraščio eilutės su sinonimais „so close“, „so near“. Kitas eilėraštis „Chord“ taip pat parašytas trumpa ir formalia struktūra.

*Shadow faces
In the shadow night
Before the early dawn
Bops bright.⁸²*

„Chord“ vizuali forma simetriška, keturios eilutės sudarytos iš dviejų, keturių, vėl keturių ir vėl dviejų žodžių (2-4-4-2). Paskutinė eilėraščio eilutė „Bops

⁸⁰ <http://www.ushistory.org/documents/pledge.htm>

⁸¹ *The Collected Poems of Langston Hughes*, 1994, 423.

⁸² *Ibid.*, 422.

bright“ sukuria kontrastą su pirmąja eilute („Shadow faces“), sukuria netikėtumo įspūdį. Žodis „bop“ siejamas su aušra, staigiai patenkančia saule, bet tuo pačiu primena ir bibopo muziką, kurioje gausu disonansų, atlikime svarbus netikėtumas, nuostabos sukėlimas.

Atidėtos amerikietiškos svajonės motyvas, prasidėjęs su pirmuoju rinkinio eilėraščiu „Dream Boogie“ tęsiamas ir toliau, vienas ryškiausių rinkinio eilėraščių yra „Harlem [2]“ (1951 m.), kuris pradamas klausimu, kas nutinka atidėtai svajonei ir toliau tęsiamas klausimo forma („Does it dry up like a raisin in the sun?“).⁸³ Tai retoriniai klausimai į kuriuos nepateikiama atsakymų, jie skatina skaitytoją reaguoti į nepasitenkinimą, kurį jaučia afroamerikiečiai. Pateikiami nemalonūs variantai, sužadinantys kvapą, skonį ar vaizdą, kas gali nutikti su neišpildyta svajone: ar ji supūliuoja kaip žaizda? Ar pradeda smirdėti kaip supuvusi mėsa? Ar susicukruoja kaip sirupas? Ši atidėta svajonė – tai Amerikietiškoji svajonė, kuri negalioja afroamerikiečiams, tai svajonė apie Harlemo atgimimą ir žadėtą didybę, kuri taip ir neatėjo. Eilėraštį sudaro vienuoliką eilučių, visos parašytos klausiamąja forma, išskyrus vieną: „Maybe it just sags / like a heavy load.“⁸⁴ Atidėta svajonė sukelia nemalonius fizinius pojūčius, kaip pūliuojanti, neužgijusi žaizda, kaip sunkus svoris, tempiantis žemyn. Eilėraštyje su kiekviena eilute auga įtampa mąstant apie tai, kas nutinka pamirštai svajonei, užbaigiama paskutiniu, apokaliptišku klausimu: „*Or does it explode?*“⁸⁵ ar neišsipildžiusi svajonė gali būti tiesiog pamiršta, ar ilgainiui ji gali prasiveržti, juk pagal Freud psichoanalitinę teoriją, ilgai slopinama įtampa ar skausmas ilgainiui prasiveržia drastiškais ir nenumatytais būdais. Hughes numato, jog 1940 m. Harleme („(...) Harlem, like be-bop, is marked by conflicting changes, sudden nuances, sharp and impudent interjections, broken rhythms“) toks prasiveržimas gali prilygti socialiniui sproгимui. Šį eilėraštį galime palyginti su jau analizutu 1923 m. kūriniumi „Jazzonia“, kuris taip pat aprašo Harlemą ir jo gyventojus. Tačiau „Jazzonia“ priešingai nei „Harlem [2]“ parodo Harlemą kaip kultūrinį, džiazu klestėjimo centrą, kur kabaretuose yra švenčiama urbanistinė juodaodžių kultūra („In a Harlem cabaret / Six long-headed jazzers play.“⁸⁶ Šie du eilėraščiai parodo pokytį, kuris įvyko Harleme po Didžiosios depresijos – tai gimęs nusivylimas, neišpildytos

⁸³ *The Collected Poems of Langston Hughes*, 1994, 426.

⁸⁴ *Ibid.*, 426.

⁸⁵ *Ibid.*, 426.

⁸⁶ *Ibid.*, 34.

žadėtos svajonės.⁸⁷ „Harlem [2]“ kaip ir visas „Montage“ rinkinys kuria bendruomenę, išgyvenančią pokytį.

Rinkinys užbaigiamas eilėraščiu „Island“, kuris aprašo Harlemą kaip topografinę vietą Niujorko mieste, apsuptą vandens, šiaurinėje Manhateno salos dalyje:

*Between two rivers,
North of the park,
Like darker rivers
The streets are dark*

*Black and white,
Gold and brown--
Chocolate-custard
Pie of a town.*

*Dream within a dream,
Our dream deferred.*

Good morning, daddy!

Ain't you heard?

Aprašomas „spalvotas“ Harlemas, jo gatvėmis vaikšto įvairios rasės („Black and white, / Gold and brown--“), kurios susitinka ir gyvena kartu kaip muzikantai džiazio improvizacijos („jam session“) metu. Atidėta svajonė čia patalpinama į platesnį, Amerikietiškos svajonės kontekstą („dream within a dream“), kuri taip pat laukia savo išsipildymo, afroamerikiečių atidėta svajonė tampa visų amerikiečių. Tačiau paskutinės eilutės („Good morning, daddy! / Ain't you heard?“) tampa rinkinio leitmotyvu, atkartoja kitus eilėraščius („Dream Boogie“ ir „Goodmorning“), Paskutinė žinutė, adresuota Harlemo gyventojams, bendruomenei ant pasikeitimų slenksčio, paliekama su klaustuku, čia užbaigiama džiazio improvizacija, uždaromas ratas iki galo *neišspręsta nata* (angl. *unresolved note*), atonalia technika, plačiai paplitusia moderniajame džiaze. Ši neišspręsta pabaiga, kurioje džiugus kreipinys palydimas liūdnu, taip ir neatsakytu klausimu dėl afroamerikiečių bendruomenės ateities, kuris aktualus iki pat šių dienų.

⁸⁷ “For Harlem, and for black America in general, the 1940s were a time of crisis (culminating in the Harlem Riot of 1943), of social and cultural change, also a period of renewed emphasis on black culture and politics, which challenged black writers, established and young, to work out new literary forms and strategies for grasping the dynamics of the ghetto experience and contributing to the common cultural and political fight against oppression and the dominant culture“ (Lenz, 2003, 269).

Taigi, nors ir nevisi „Montage“ eilėraščiai turi aiškia muzikinę temą, tačiau kiekvienas iš jų sudaro integralią dalį meninio montažo ir muzikinės džiazų improvizacijos. Eilėraščiuose atsikartoja frazė (angl. *riff*) apie atidėtą amerikietiška svajonę, kuri dažnai pasireiškia pasakotojo asmeninės patirties, kasdienio gyvenimo lygmenyje. Tokiu būdu, per jautrias ir skaudžias individų patirtis, Hughes kuria rasinio neteisingumo paveikslą. Kalbant apie muzikalumą, pastebime, jog eilėraščiai yra tarsi tekstinės improvizacijos pagrindine, atidėtos afroamerikietiškos svajonės, muzikine tema.

Išvados

Šiame darbe, remiantis muzikos tyrėjų ir džiazo poezijos teoretikų įžvalgomis, buvo analizuojama džiazo raiška Langston Hughes poezijoje. Tyrime buvo siekta atskleisti, kodėl ir kokiais būdais poetas naudojo džiazo kalbą savo eilėraščiuose. Teorinėje dalyje buvo apžvelgtas istorinis ir kultūrinis kontekstas, aptartas Harlemono renesansas, kurio metu prasidėjo diskusija apie afroamerikiečių savęs reprezentavimo būdus mene. Būtent šiuo metu Hughes pradėjo savo kūrybinį kelią, o džiazo panaudojimas tapo integralia jo meninės vizijos dalimi. Hughes nesutiko su savo amžininkais Alain Locke ir W.E.B. Du Bois teigusiais, jog menas gali išspręsti segregacijos problemą. Poetui rūpėjo pavaizduoti afroamerikiečių kasdienybę, perteikti jų kalbą ir kultūrą, kurios ašimi tapo džiazo muzika. Taigi, atsakant į pirmąjį tikslo klausimą – kodėl Hughes pasirinko būtent džiazo kalbą, galime teigti, jog daugiabalsė džiazo muzika, kaip pamatinė afroamerikiečių kultūros dalis, leido poetui kalbėti apie kasdienį juodaodžių gyvenimą, pasakoti apie jų vargus ir džiaugsmus, o tuo pačiu padėti atrasti afroamerikietiškąjį identitetą.

Kitoje dalyje buvo analizuojama džiazo muzikos istorija, neatsiejama nuo juodaodžių vergų atvykimo į Šiaurės Ameriką, darbo dainų, spričuelių, peraugusių į bliuzą, regtimą, diksilendą, swingą, o galiausiai vėlyvąjį džiazą: bibopą ir *boogie-woogie*. Analizuojant muzikinių žanrų struktūrą ir ypatybes, buvo ieškoma muzikinės raiškos poetiniame naratyve. Bandant atsakyti į antrą išsikeltą klausimą – kokiais būdais džiazo muzika reiškiasi Hughes eilėraščiuose, buvo analizuoti eilėraščiai iš muzikaliausių poeto rinkinių: „The Weary Blues“ (daugiausia bliuzo, svingo ypatybių) bei „Montage of a Dream Deferred“ (vėlesniojo džiazo panaudojimas). Pastebėta, jog džiazo muzika eilėraščiuose reiškiasi šiais principais:

- Džiazinės improvizacijos: muzikinių instrumentų imitavimas (angl. *scat singing*), dejonės, riksmas, šauksmai, nereguliarūs tarpai tarp eilučių (muzikinė pauzė), pertrūkiai;
- Džiazo kūrinio struktūros: priedainis, pasikartojančios frazės (angl. *riffs*), dviejų balsų sąšauka (angl. *call-and-response pattern*);
- Džiazo technikos: sinkopė, pasikartojanti struktūra, pagrindinė muzikinė tema ir jos variacijos, vaizdingumas, daugiabalsiškumas;
- Džiazo žodyno: ekspresyvi kalba, onomatopėjos, bliuzo dainų žodžiai.

Išanalizavus džiazio muzikos raišką eilėraščiuose, galima pastebėti, jog Hughes, niekada formaliai nestudijavęs muzikos, turėjo gilų supratimą apie džiazio struktūrą, improvizacijos principus. Pradėjęs nuo bliuzo struktūrų, frazių, dainų žodžių integravimo eilėraščiuose, jis neatsiliko nuo muzikos vystymosi kelio, poezijoje perteikė tuo metu populiarųjį svingą, o vėliau, pasikeitus socioekonomicinei situacijai, o su ja ir muzikai – vėlyvąjį džiazą. Sujungęs džiazą ir afroamerikietišką kalbą (*black vernacular*), Hughes tapo inovatyviu Amerikos modernistu, kalbėjusiu apie savo kultūros istoriją ir identitetą permainingu laiku. Šiame darbe Hughes poezija nagrinėjama per muzikinę prizmę, chronologinė ir istorinė muzikos žanrų analizė leido sekti poeto kūrybinį kelią, poetinės kalbos kūrymosi procesą, kurio metu buvo reaguojama į socialinius ir ekonominius pokyčius vykstančius muzikoje ir visuomenėje.

Šiame darbe, kuris apjungia tiek muzikos, tiek poezijos tyrimo laukus, pateikiami tik daliniai atsakymai mokslinės problemos atžvilgiu. Tęsiant tyrimą, būtų galima nagrinėti vėlesnę Hughes poeziją, vieną paskutiniųjų jo džiazio poezijos rinkinių „Ask Your Mama: 12 Moods for Jazz“ (1961) bei poezijos skaitymus akomponuojant džiazio muzikai (angl. *poetry-to-jazz readings*). Hughes džiazio muzikos balsą jis laikė lygiaverčiu poetiniam, dalyvaudavo tokiuose savo poezijos skaitymuose skambant Leonard Feather ir Charles Mingus muzikai. Poetas kūrė gyvą dialogą tarp muzikos ir poezijos, kuris reikalauja atskiros analizės. Galiausiai, galime analizuoti ir Hughes įtaką kitiems afroamerikiečių poetams modernistams, kaip Margaret Walker ir Amiri Baraka.

Literatūros sąrašas

1. Ames, Russel, *The Story of American Folk Song*, New York: Grosset & Dunlap, 1955;
2. Bolden, Tony, *Afro-blue: Improvisations in African American Poetry and Culture*, University of Illinois Press, 2004;
3. Borshuk, Michael, *Swinging the vernacular. Jazz and African American Modernist Literature*, New York, London: Routledge, 2006;
4. Chinitz, David, *Literacy and Authenticity: The Blues Poems of Langston Hughes*, The Johns Hopkins University Press, 1996;
5. Chinitz, David, „Rejuvenation Through Joy: Langston Hughes, Primitivism, and Jazz“, *American Literary History*, 9:1, Spring, 1997;
6. Cullen, Countee, Early, Gerald Lyn, *My soul's high song: the collected writings of Countee Cullen, voice of the Harlem Renaissance*, Doubleday, 1991;
7. Davidas, Lionel, „I, Too, Sing America: Jazz and Blues Techniques and Effects in Some of Langston Hughes's Selected Poems“, *Dialectical Anthropology*, Vol. 26 Issue 3/4, 2001;
8. Farrel, Walter C., Johnson, Patricia A., „Poetic Interpretations of Urban Black Culture: Langston Hughes and the “Bebop” Era“, *MELUS*, Vol. 8, No. 3, *Ethnic Literature and Cultural Consciousness*, 1981;
9. Farrel, Walter C., Johnson, Patricia A., „How Langston Hughes Used the Blues“, Oxford University Press, Vol. 6, No. 1, *Oppression and Ethnic Literature*, Spring, 1979, p. 55-63;
10. Ferguson, Jeffrey B., *The Harlem Renaissance: a brief history in documents*, Boston: Bedford/St. Martin's, 2008;
11. Floyd, Samuel Jr., *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*, New York: Oxford University Press, 1995;
12. Gorky, Maxim, „The Music of the Degenerate, 1929“, *The Picador Book of Blues and Jazz*, Ed. James Campbell, London: Picador, 1995, p. 119-121;
13. Huggins, Nathan Irvin, *Harlem Renaissance*, New York: Oxford University Press, 2007;
14. Hughes, Langston, Meltzer, Milton, *A pictorial history of the Negro in America*, New York: Crown Publishers, 1956;
15. Hughes, Langston, *I, too, sing America: an anthology*, Moscow: Raduga Publishers, 1986;

16. Hughes, Langston, *The Collected Works of Langston Hughes: The poems, 1921-1940*, Ed. Arnold Rampersad, University of Missouri Press, Columbia, 2001;
17. Hughes, Langston, Hubbard, Dolan, *The Collected Works of Langston Hughes, Volume 11*, University of Missouri Press, 2003;
18. Hughes, Langston, *The Big Sea*, Introduction by Arnold Rampersad, New York: Hill, 1993;
19. Hughes, Langston, *Chicago Defender: Essays on Race, Politics, and Culture, 1942-62*, University of Illinois Press, 1995, p. 261;
20. Yaffe, David, *Fascinating Rhythm: Reading Jazz In American Writing*, Princeton, N.J.: Princeton University Press; 2006;
21. Young, Kevin, *Jazz Poems*, Alfred A. Knopf, New York, 2006;
22. Jacobs, Donald M., *The New England Quarterly* Vol. 44, No. 2, June, 1971, p. 259-277;
23. Jones, Meta DuEwa, „Listening to What the Ear Demands: Langston Hughes and His Critics“, *Callaloo*, Vol. 25, No. 4, 2002, p. 1144-1175;
24. Jones, Leroi, (Amiri Baraka), *Black Music*, New York: Quill, 1967;
25. Kelley, Robin D. G., Lewis, Earl, *To Make Our World Anew, Volume II: A History of African Americans Since 1880*, Oxford University Press, 2005;
26. Kolchin, Peter, *American slavery: 1619 – 1877*, New York: Hill and Wang, 1993;
27. Krutulys, Antanas, *Muzikos terminų žodynas*, Vaga, 1975;
28. Lenz, Gunter H., „The riffs, runs, breaks, and distortions of the music of a community in transition: Redefining African American Modernism and the Jazz Aesthetic in Langston Hughes’ *Montage of a Dream Deferred* and *Ask Your Mama*“, *The Massachusetts Review* 44, 2003, p. 269-282;
29. Malamud, Randy, *The Language of Modernism*, Umi Research Press, 1989;
30. McPherson, James M., *What They Fought for 1861-1865*, Baton Rouge : Louisiana State University Press. 1994;
31. Monson, Ingrid, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: Chicago UP, 1996;
32. North, Michael, *The Dialect of Modernism: Race, Language and Twentieth-Century Literature.*, New York: Oxford UP, 1994;

33. Porter Eric, *What Is This Thing Called Jazz?: African American Musicians as Artists, Critics, and Activists*, University of California Press, 2002;
34. Rampersad, Arnold, *The Life of Langston Hughes: Volume I: 1902-1941, I, Too, Sing America (Life of Langston Hughes, 1902-1941)*, Oxford University Press, 2002;
35. Rampersad, Arnold, Roessel, David, *The Collected Poems of Langston Hughes*, New York: Vintage, 1994;
36. Ransom, Portia Boulware, „Black Love and the Harlem Renaissance (The Novels of Nella Larsen, Jessie Redmon Fauset and Zora Neale Hurston)“, *An Essay in African American Literary Criticism*, The Edwin Mellen Press, New York, 2005;
37. Redling, Erik, *Translating Jazz Into Poetry: From Mimesis to Metaphor*, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2017;
38. Stearns, Marshal W., *The Story of Jazz*, New York: Oxford University Press, 1972;
39. Tidwell, John Edgar, Ragar, Cheryl R., *Montage of a Dream, The Art and Life of Langston Hughes*, University of Missouri Press, Columbia, 2007;
40. Tracy, Steven C., *Langston Hughes and the Blues*, Chicago: University of Illinois Press, 1988;
41. Watson, Steven, *The Harlem Renaissance: Hub of African-American Culture, 1920-1930*, NY: Pantheon, 1995;
42. Williams, Williams Carlos, *The Collected Later Poems*, 1962, New York: New Directions;

Elektroniniai šaltiniai

43. Millanes Vaquero, Mario, *Poet on Poet: Countee Cullen and Langston Hughes (Two Versions for an Aesthetic-Literary Theory)*, Anglogermanica online, 2007. <http://anglogermanica.uv.es:8080/Journal/Viewer.aspx?Year=2007&ID=millanes.pdf>
44. Rogers, J.A., „Jazz at Home“, *The Survey*, March 1, 1925, p. 665-667. Prieiga per internetą: <http://www.unz.org/Pub/TheSurvey-1925mar01-00665>
45. <http://www.robertjohnsonbluesfoundation.org>
46. <https://www.poetryfoundation.org>
47. <http://www.zodynas.lt/terminu-zodynas/S/sinkope>
48. <http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/jam-session>

49. <http://www.ushistory.org/documents/pledge.htm>

50. <https://www.madera.k12.ca.us/cms/lib04>

Summary

The Influence of Jazz Music on Langston Hughes' Poetry

This paper attempts to explore the relationship of music and poetry, to find the characteristics that would allow us to explain the modern poetic technique of jazz poetry. This research, based on the insights of theories in the field of music and literature, tries to answer a twofold question: how and why did Langston Hughes use jazz music in his poetry?

The theoretical part helps to understand why Hughes was drawn to jazz music. This part is the analysis of the sociopolitical and cultural situation of the Harlem Renaissance. Here began the debate on how African Americans should represent themselves in art, and it was the time when Hughes began writing jazz poetry proclaiming that the use of jazz was a major part of his artistic vision to portray lower-class African Americans, their sorrows and joys and to waken their racial self-consciousness and self-assertiveness. Further, the first part includes an in-depth analysis of jazz music and its genres: from work songs, spirituals, blues to swing and bebop. This analysis, based essentially on the works of the musicologist Marshall W. Stearns, is complemented with examples from Hughes' poems.

This approach of studying music, history and poetry led to the second part of the paper and the analysis of particular poems, mainly from "The Weary Blues" (with influences of blues and swing) and "Montage of a Dream Deferred" (influences of later jazz: bebop, boogie-woogie) which are considered to be the most musical works by Hughes. The structural analysis of the poetic narrative revealed how jazz music can be integrated into and influence a poem by: 1) Using jazz improvisation devices: (scat singing, shouts, moans, irregular break between the lines (pauses), breaks and distortions; 2) Repeating jazz song structures: choruses, riffs, call-and-response patterns; 3) Using jazz techniques: syncopation, repeated structure, imagery, multivoicedness; 4) Using jazz idioms: expressive, colloquial language, blues phrases, boogie-woogie themes.

Hughes has never studied jazz formally and was not the first one to write about jazz technically, but he had a deep understanding of the music and was the first one to fully embody a jazz aesthetic, to transform the idioms of blues and jazz into poetic verse. To this day he is considered to be one of the most innovative voices in American poetry. This paper joins the research fields of both music and poetry and

there is still a lot to discover about Hughes' works and his influences. The next step to better understand his relationship with jazz music would be analysing his poetry-to-jazz readings where he reads his poems to the accompaniment of live music by musicians like Leonard Feather and Charles Mingus and creates a dialogue between the two as Hughes always said that "the rhythm of life is jazz rhythm".