

VILNIAUS UNIVERSITETAS  
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

Julija Jocytė  
Intermedialios literatūros studijos

**Muzikiniai poezijos šaltiniai. Federico García Lorca, Algimantas  
Mackus, Antanas A. Jonynas**

Magistro darbas

Darbo vadovas doc. dr. Rita Tūtlytė

Ginti leidžiama.....

2017 m. gegužės 25 d.

Vilnius, 2017

## Anotacija

Julija Jocytė, *Muzikiniai poezijos šaltiniai. Federico García Lorca, Algimantas Mackus, Antanas A. Jonynas*. Magistro darbas, darbo vadovas doc. dr. Rita Tūtlytė, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2017, 73 p.

**Raktažodžiai:** XX amžiaus poezijos muzikos šaltiniai (cante jondo, liaudies daina / litanijos, džiazas), komparatyvistika, Federico García Lorca, Algimantas Mackus, Antanas A. Jonynas.

Darbe tiriama literatūros ir muzikos sąveika XX amžiaus lietuvių ir ispanų poezijoje. Tyrimui pasirinkti trijų skirtingų kartų ir skirtingų kultūrinių regionų (amžiaus pradžios Ispanijos, pokario lietuvių egzodo ir sovietmečio) poetų kūryba. Muzikos recepcijai literatūroje tirti pasirenkamas komparatyvistinis žvilgsnis. Komparatyvistinis tyrimas siekia aprašyti ir išanalizuoti muzikinius poezijos šaltinius skirtingų modernizmo epochos laikotarpių ir kultūrų poetų kūryboje, atrasti kas sąlygoja tam tikro muzikos šaltinio pasirinkimą, koks pačių poetų santykis su šiais šaltiniais.

Tyrimas grindžiamas trijų poetų – Federico'o García'os Lorca'os, Algimanto Mackaus ir Antano A. Jonyno – reprezentacinėmis muzikos ir poezijos analizėmis. Tiriamoji dalis turi tris skyrius, kurių kiekvienas pradedamas sociokultūrinės situacijos apžvalga, išryškinant dominuojantį muzikos šaltinį. Muzikos ir literatūros kūriniai lyginami temos, žanro nuorodų, kūrinio sandaros, ritmo ir garsyno poetikos požiūriais. Pastebima, kad poetai renkasi tiek savo kultūros folkloro palikimą, tiek ir kitų kultūrų literatūros muzikines tradicijas. Darbo pabaigoje daroma išvada, kad skirtingų XX amžiaus laikotarpių modernioji poezija patiria konkrečiam regione dominuojančių ar madingų muzikos šaltinių trauką ir įtaką (nuo folkloro iki modernistinių džiazos ritmų).

Darbas naujas tuo, kad siūlo tirti poeziją iš muzikos žanrų ir poetikos perspektyvos, įima istorinę moderniosios poezijos raidą šiuo požiūriu ir lygina skirtingų sociokultūrinių patirčių autorius. Taigi komparatyvistika šiame tyrime funkcionuoja keliais aspektais: kaip menų – muzikos ir poezijos – lyginimas ir kaip skirtingų regionų kultūrų poetų kūrybos lyginimas muzikos šaltinių požiūriu. Darbas gali būti įdomus ir naudingas literatūrologijos ir muzikologijos srities tyrėjams dirbantiems komparatyvistinių tyrimų srityse.

## Turinys

Įvadas .....	5
1. Teorinė dalis.....	9
1.1. Muzika ir kalba .....	9
1.2. Muzika ir poezija modernizmo epochoje.....	10
1.3. Muzikos ir literatūros sąveikos klasifikacijos.....	11
2. Muzikinių poezijos šaltinių tyrimas.....	16
2.1. <i>Duende</i> ispanų kultūroje ir Lorca'os poezijoje.....	16
2.2. Arabų, čigonų ir ispanų folkloro kontekstai Lorca'os poezijoje.....	20
2.3. Muzikinės technikos ir struktūros Lorca'os poezijoje .....	24
2.3.1. Andalūziškos dainos struktūra eilėraštyje „Soleá“ .....	24
2.3.2. Ritmo kūrimas eilėraštyje „Sigirijos žingsnis“ .....	27
2.4. Muzikinių šaltinių įtaka naujų žodžių prasmių kūrimui Mackaus poezijoje .....	29
2.5. Liaudies ir religinės dainos motyvai Mackaus poezijoje.....	32
2.5.1. Litanijos ir lietuvių dainos santykis („Liaudiškoji“, „Hermetiškoji daina“.....	32
2.5.2. Mirtis ir Dievas Mackaus raudoje („Raudiškoji“) .....	36
2.5.3. Fragmentiškos melodijos kūrimas eilėraštyje „Hermetiškoji daina su refrenu“ .....	39
2.6. Jonyno poetiniai kontekstai.....	40
2.7. Muzikinė džiazų raiška Jonyno poezijoje .....	44
2.7.1. Ironijos kūrimas regtaimo ritmu („Ragtime“.....	44
2.7.2. Kasdienybės ritmas ir jos vertė („Juodas Bliuzas“, „Namų muzika“, „Tuščių namų bliuzas“) .....	46
Išvados .....	50
Literatūra.....	53
Summary.....	56
Priedai .....	57
Priedas nr. 1 .....	57
Priedas nr. 2 .....	58
Priedas nr. 3 .....	59
Priedas nr. 4 .....	60
Priedas nr. 5 .....	61

Priedas nr. 6 .....	62
Priedas nr. 7 .....	63
Priedas nr. 8 .....	68
Priedas nr. 9 .....	70
Priedas nr. 10 .....	71
Priedas nr. 11 .....	72
Priedas nr. 12 .....	73

## Įvadas

**Darbo aktualumas ir naujumas.** Šiame magistro darbe tiriama literatūros ir muzikos sąveika Federico'o García'os Lorca'os, Algimanto Mackaus ir Antano A. Jonyno poezijoje. Komparatyvistikos mokslas daugiausiai dėmesio susilaukė modernizmo epochos metu. Literatūros ir muzikos ryšiai muzikologų pradėti tirti XX amžiaus viduryje (Brown 1948). Daugiausiai tokių tyrimų atlikta užsienio mokslininkų (Meyer 1967, Scher 2004). Panašūs tyrimai atliekami ir semiotikos mokyklos atstovų užsienyje (Tarasti 1994, Brandt 2016) ir Lietuvoje (Jasinskaitė–Jankauskienė 1997). Muzikologės Vitos Česnulevičiūtės daktaro disertacijoje analizuojami tam tikri muzikos komponavimo principai randami XX a. lietuvių poezijoje (Česnulevičiūtė 2012). Temos platumas suteikia galimybę praplėsti atradimus ir atrasti įvairesnes galimas muzikines sandaras skirtingų kultūrų poezijoje. Poeto kultūrinis kontekstas taip pat turi įtakos muzikinių struktūrų vartojimui. Lietuvių literatūrologai muzikos ir literatūros sąveiką tiria eilėdaros (Girdzijauskas 1966, 1979), folkloro (Sauka 1978, 2016), fonikos, garsinės instrumentuotės (Skirmantas 1978) srityse. Taip pat muzikos plotmė literatūrologų tiriama konkrečių autorių kūrybos analizėse (Vytautas Kubilius – apie Salomėją Nėrį, Juozą Tysliavą, Liudą Girą, kitus XX amžiaus pirmos pusės poetus, Viktorija Daujotytė – apie Jurgį Baltrušaitį, Vincą Mykolaitį-Putiną). Kęstutis Nastopka (1985) aprašo dainiškąjį eilėraščių. Darant prielaidą, kad galima atlikti muzikos teksto tyrimą remiantis literatūros teorijomis ir priemonėmis, kyla mintis, kad įmanomas ir atvirkštinis variantas – tirti literatūros kūrinį atsižvelgiant į muzikinius šaltinius. Lietuvoje susidomėjimas komparatyvistiniais tyrimais susikūrė neseniai. Šis darbas naudingas tiek komparatyvistinių mokslų srities tyrimams bendrai, tiek ir konkrečiai literatūros ir muzikos sąveikų analizei. Darbe į literatūros kūrinius žiūrima iš muzikinės srities, tam tikro laikotarpio, tiriant tam tikrus regionus. Siekiama iširti kokios modernizmo periodu lietuvių ir ispanų regionuose muzikos ir literatūros santykio mados vyravo, kaip į jas poetai reagavo savo kūryba, kokius muzikos šaltinius pasirinko, kokias jų raiškos ypatybes perėmė.

**Darbo objektas, tikslas ir uždaviniai.** Šio darbo **objektas** – literatūros ir muzikos sąveika modernistinėje Lorca'os, Mackaus ir Jonyno poezijoje. **Tikslas** – iširti, kokios ir kaip poezijoje pasireiškia muzikinės struktūros bei kokią įtaką ir kaip meniniams autorių pasirinkimams daro jų kontekstai. Siekiama apžvelgti pasirinktų autorių sociokultūrinius kontekstus, kurie suformavo specifinių muzikos žanrų dominavimą jų kūryboje. Atsižvelgiant į konkrečių autorių konteksto tyrimą bei galimą modernizmo epochos poveikį mėginama nustatyti

tam tikrų muzikinių struktūrų vyravimą poetų eilėraščiuose. Taip pat siekiama išanalizuoti trijų autorių poezijos muzikalumą pritaikant literatūros bei muzikos teorijas. Šiam tikslui pasiekti, keliami šie **uždaviniai**:

1. Ištirti literatūros ir muzikos sąveikos ypatumus ir manifestacijas poetiniuose tekstuose.
2. Aptarti skirtingus muzikos šaltinius ir jų kontekstus pasirenkamus Federico'o García'os Lorca'os, Algimanto Mackaus ir Antano A. Jonyno.
3. Išanalizuoti konkrečius eilėraščius ir juose vartojamas muzikines struktūras ir technikas.
4. Atskleisti kaip muzikinė raiška pasirodo poetiniuose tekstuose skirtinguose lygmenyse. Išryškinti žanro, ritmikos, garsyno, struktūros ir tematikos lygmenys.
5. Nustatyti modernizmo paradigmos bruožus ryškėjančius trijų autorių kūryboje ir atrasti galimus šių bruožų dėsningumus. Ištirti modernistų poetų siekį įtraukti į poeziją senąjį kultūrinį palikimą.

**Keliama hipotezė.** Muzikos šaltiniai, inspiravę XX amžiaus poeziją, yra kintantys. Pastebima kaita tam tikro laiko modernizmo poetų santykiuose su tradicija. Literatūroje vyksta muzikos šaltinių kaita, atsiranda naujos mados – pereinama nuo savojo regiono liaudies dainų, muzikinio folkloro palikimo iki „svetimų“ muzikinių kultūrų įsisavinimo. Keliama **hipotezė** siekia atrasti ir ištirti muzikinių šaltinių kilmę bei poeto santykį su šiais šaltiniais: kas sąlygoja tam tikrų šaltinių pasirinkimą, kaip tam tikra muzikinė kultūra paveikia poetų kūrybą, kokia modernizmo epochos įtaka tam tikrų muzikinių šaltinių vyravimui nagrinėjamuose poezijos pavyzdžiuose. Tikimasi atrasti muzikos šaltinių skirtumus ir panašumus konkrečių poetų darbuose.

**Tiriamoji medžiaga ir metodai.** Darbe iš viso analizuojami 12 eilėraščių (po keturis kiekvieno poeto kūrinys). Eilėraščiai surinkti iš poetų rinkinių: į lietuvių kalbą išversto Federico'o García'os Lorca'os (1998) „Liūdniausias džiaugsmas“, Algimanto Mackaus (1994) „Ir mirtis nebus nugalėta“ ir Antano A. Jonyno (1991) „Nakties traukinys“. Poetai nagrinėjami chronologiškai pagal jų kūrybos laikotarpius. Šalia tiriamų lietuviškų Lorca'os eilėraščių yra pateikiamas ir kūrinys originalo kalba (isp. k.). Analizė atliekama nagrinėjant lietuviškus vertimus<sup>1</sup>, nes tyrimas koncentruojasi ne į vertimo aspektą, bet į muzikos ir literatūros sąveiką. Visi nagrinėjami Lorcų eilėraščiai yra iš ciklo „Poema del cante jondo“ iš rinkinio „Romancero

---

<sup>1</sup> Atlikus Lorca'os eilėraščių analizę paaiškėjo, kad ispanų ir lietuvių kalba savitai gali veikti muzikinį eilėraščio lygmenį. Šis aspektas bus aptartas tiriamojoje dalyje, nagrinėjančioje Lorca'os eilėraščius.

gitano. Poema del cante jondo“ (Lorca 1978). Šis ciklas pasirinktas dėl jame ryškiai demonstruojamų muzikos temų ir kontekstų. Lietuvių poetams konkretaus ciklo apribojimais netaikyti, nes su muzika susiję eilėraščiai pačių autorių neišskirti. Literatūrinę analizę atlikti padeda taikomi keli žodiniam tekstui tinkami aspektai iš įvairių muzikologų (Brown'o ir Scher'o) sudarytų literatūros ir muzikos ryšių tiriančių klasifikacijų. Darbo pagrindas – komparatyvistinė analizė. Muzikos ir literatūros sąveika kūrinuose lyginama temos, žanro nuorodų, kūrinio sandaros (struktūros, kompozicijos), ritmo bei garsyno poetikos požiūriais, ieškoma, kas bendra literatūrinei ir muzikinei raiškai. Kiekviename eilėraštyje ryškinami skirtinga muzikinė raiška bei tematika, kurių pasirinkimui įtakos turi muzikiniai poezijos šaltiniai. Taip pat, aptariamos semiotikų idėjos padeda ieškoti bendro abiejų meno šakų pagrindo. Semiotikų aptariami muzikinės teksto analizės aspektai naudingi naujo požiūrio į komparatyvistinį metodą sukūrimui. Tačiau svarbu paminėti, kad semiotinės analizės principais darbe neskama. Komparatyvistinis metodas taikomas muzikos ir literatūros sąveikos tyrimui suteikia galimybę generuoti naujas analizuojamo kūrinio reikšmes. Nastopka (2000: 35) teigia, kad „[p]oezijos ir dailės tekstai kalba skirtingomis kalbomis“. Kad būtų įmanoma dviejų meno šakų sąveika, dvi kalbos turi turėti bendrą pagrindą. Muzikiniai šaltiniai poetiniame tekste gali būti atpažįstami skirtinguose lygmenyse. Muzikos ir poezijos panašumus galime matyti muzikos ir poezijos darbų raiškos tyrime. Žanrinės konteksto ir raiškos ypatybės, ritmo, garsyno komparatyvistinė analizė padeda išvelgti bendrą pagrindą, kuriuo grindžiamas meno šakų santykio tyrimas. Darbe taikomas komparatyvistinis metodas yra savitos krypties: apžvelgiami muzikos šaltiniai ir kultūros lauko, ir poetikos požiūriu. Taikoma nauja interesą kelianti perspektyva (šaltinių kultūrinė kilmė, jų pavidalai ir atlikimas muzikoje, jų recepcija poetų kūryboje).

**Darbo struktūra.** Darbą sudaro dvi dalys: teorinė ir tiriamoji. Teorinėje dalyje aptariami literatūrologų ir muzikologų tyrimai ir atradimai literatūros ir muzikos sąveikos tyrimų srityje, išskiriamos mokslininkų sudarytos literatūros ir muzikos sąveikos klasifikacijos, pateikiami įvairūs požiūrio taškai į tokio pobūdžio komparatyvistinius tyrimus, gvildenamas pasirinktų autorių muzikinės raiškos literatūroje ir modernizmo epochos ryšys. Tiriamojoje dalyje atliekamos trijų poetų eilėraščių analizės derinant literatūros ir muzikos raiškos tyrimų metodus ir gilinamasi į autorių kultūrinio konteksto poveikį įvairių raiškos būdų pasirinkimui. Darbo pabaigoje pateikiamos išvados, suformuluotos atsakant į iškeltus probleminius klausimus.

Taip pat pridedamas naudotos literatūros sąrašas. Darbo priede pateikiami analizuotų eilėraščių tekstai.



# 1. Teorinė dalis

## 1.1. Muzika ir kalba

Menų pasaulyje muziką ir kalbą, t. y. žodžio meną, priskiriame tai pačiai grupei. Plačiaja prasme galime iškelti opoziciją „vizualieji vs girdimieji menai“. Friedrich’as Nietzsche’ė (1997: 115–116) menus kildina iš dviejų šaltinių, kurie tapatinami su graikų dievybėmis – Apolonu ir Dionisu. Apolonas, siejamas su vizualiuoju pasauliu, suteikia galimybę pasiekti išsivadavimą pasineriant į iliuziją. Dioniso džiaugsmingi šauksmai padeda įveikti individuacijos jėgą<sup>2</sup> ir priartėti prie pačių daiktų esmės ištakų. Regime visišką dviejų meno sričių priešybę. Tačiau net ir būdamos priešingos, šios dvi meno jėgos gali reikštis kartu. Todėl Nietzsche (1997: 117) klausia, „koks muzikos santykis su vaizdu ir sąvoka“? Būtent ši muzikos ir sąvokos sąveikos problema domina šiame darbe. Kaip matysime iš tyrimo šio ryšio ypatumus nustatyti padeda atrasti muzikos ir kalbos bendrumai. Ortega y Gasset bendra meno savybe laiko jausmingumą: „<...> menas yra jausmų išraiška. <...> meninė tema, ypač muzikos tema, visada yra jausminė, ir pasikeitus stiliui ji pradeda reikšti kitokius jausmus“ (Ortega y Gasset 1999: 447). Menas, be abejo, nėra vien iracionali skirtingų emocijų apraiška, tačiau nesuklystume galvodami, kad bruožas reikšti vidinius išgyvenimus, juos „materializuoti“ būdingas tiek muzikai, tiek literatūrai. Arthur’as Schopenhauer’is (2012: 363) taip pat pabrėžia, kad kompozicijos ir aprašymo ryšys remiasi prielaida, jog abu dalykai atskleidžia tas pačias vidinės pasaulio esmės išraiškas. Šie atrasti muzikos ir kalbos bendrumai skatina gilintis į šių menų tarpusavio santykius.

Anglų filosofas Roger’is Scruton’as (2009: 171) rašo, kad „muzikologai dažnai apibūdina tonalumą kaip kalbą, turinčią atskirą gramatiką ir sintaksę<sup>3</sup>“. Todėl mėginimai analizuoti muzikos ir literatūros ryšį remiantis jų raiškos galimais panašumais neturėtų stebinti. Tačiau Scruton’as taip pat pastebi, kad į muzikos ir literatūros santykį galima žvelgti labiau iš filosofinės pusės. Mokslininkas rašo, kad muzika suvokiama kaip emocijų kalba. Gręždamasis į kalbą, jis pažymi, kad kalba yra unikalus mąstančių, racionalių individų bruožas. Galbūt kalbos dovana būtent ir yra tas dalykas, kuris paverčia asmenis racionaliais. Scruton’as pastebi, kad tik

---

<sup>2</sup> Individuacijos principas (lot. *principium individuationis*) – iš viduramžių scholastikos perimta sąvoka, reiškianti ontologiškai nulemtą pasaulio susiskaidymą į daugybę nepakartojamų individų ir formų, kurios gali būti panašios, bet niekada nebūna tapačios: visada rasis koks nors skiriamasis jų bruožas (Schopenhauer 2012: 740).

<sup>3</sup> Čia ir toliau šiame darbe iš anglų kalbos versta šio darbo autorės.

racionaliai mąstantys individai kuria ir klausosi muzikos. Ir čia jis išvelgia potencialų muzikos ir kalbos ryšį turintį filosofinės reikšmės (Scruton 2009: 171).

Calvin'as S. Brown'as (1948: 8) yra išreiškęs mintį, kad muzika ir literatūra gali būti laikomos tos pačios šakos menais, nes abu šie laukai priklauso akustikos sričiai. Kaip teigia Scruton'as (2009: 172), muzika yra žmogaus sukurta institucija, kuri vaizduoja žmogiškuosius įgeidžius, troškimus. Tiek žodžiai, tiek muzika trokšta pasiekti ir apglėbti tylą. Žmogus geidžia pasisavinti jį supančią nekalbinę erdvę. Atrodo, tiek kalba, tiek muzika siekia suprasti supančią aplinką užpildydami ir užvaldydami jas garsu.

Muzika pasižymi tvirtu ryšiu ne tik su kalba apskritai, bet ir ypatingai su poezija. Donatas Sauka (1998: 549) rašo, kad „[i] absoliutaus tikslumo polių traukia lyriką jos prigimty glūdintis muzikinis elementas“. Tyrėjas išvelgia gilią sąsają tarp muzikos ir matematikos. O susiejant muziką su poezija, galime teigti matematiškumo bruožų egzistavimą ir lyrikoje. Sauka taip pat pastebi, kad muziką žmogus visuomet siejo su emocingumu. Pritrūkus žodžių, kreipiamasi į muziką. Mokslininkas pasakoja, kad Shakespeare'as savo dramose norėdamas pavaizduoti nežemiškas, anapusiškas aspiracijas, patikėdavo tai muzikai, o ne žodžiui (ten pat).

## **1.2. Muzika ir poezija modernizmo epochoje**

Modernizmo epochos, jos paradigmos pasirinkimas šiame darbe remiasi prielaida, kad šioje epochoje ypač ryškus ryšys tarp senųjų, tradicinių kultūrų, jų elementų ir naujosios šiuolaikinės visuomenės bandymų kurti avangardišką ar modernų meną. James'as Clifford'as (2006: 292) teigia, kad „Europos avangardistai atrado „nègre“ dalykus besidomėdami įsivaizduojama Amerika, kilnių laukinių šalimi, atstovaujančia tuo pat metu ir žmonijos praeitį, ir jos ateitį – tobulu primityvumo ir modernumo įsikūnijimu“. Džiazas, kaip pastebi tyrėjas, laikytas pirmųjų elementų (laukiniškumo, erotinės aistros ir pan.) ir technologijų (mechaniško šepetėliais mušamų būgnų ritmo, blyksinčio saksofono) išraiška (ten pat).

Be abejo, svarbu pažymėti, kad tokius laukiniškumo, primityvumo bruožus ir savą suvokimą bei kultūrinių aspektų interpretaciją čia įvairiems vietinių kultūrų elementams primeta vakarų pasaulio žmonės, save visuomet laikę aukštesniąja rase. Šis tam tikros kultūros vertinimo metodas ir specifinis požiūris atskleidžia ir tam tikrą vakarų pasaulio, kultūros modernizmo problemą – tam tikrą „nubaltinimą“ ar „nukultūrinimą“. Šiame darbe nėra gilinamasi į bendrą modernizmo kultūros dviveidiškumą, tačiau analizuojant literatūros ir muzikos ryšį ir jo išraišką

modernizmo laikotarpio vakarų poezijoje toks pastebėjimas leidžia daryti prielaidas ir apie poetų pasirenkamus muzikos šaltinius, jų recepciją literatūros kūrinuose.

Clifford'as (2006: 292) mini ir įdomų Le Corbusier'o atsiminimą, pasakojantį kaip viename varjete renginyje Josephine Baker sugebėjo sugraudinti Le Corbusier'ą atlikusi dainą „Baby“ ypatingai įtaigiai, dramatiškai bei jausmingai. Amerikos negrų muzika pasižymi lyriniu „šiuolaikiškumu“, kuris išryškina joje slypinčius naujoviškos muzikos elementus. Tai muzika, kuri Le Corbusier'o (ten pat) teigimu „galėtų tapti naujos epochos išraiška ir taip pat savo europietiškomis ištakomis laikyti akmens amžių – panašiai kaip buvo ir naujosios architektūros atveju“. Šis dramatiškas jausmingumas ir gilus susijaudinimas primena *duendės* reiškinį, kuris bus aptariamas dalyje apie Federico García'os Lorca'os poeziją ir joje pasireiškiančią muziką. Modernistai ieškojo ir troško suvaldyti bei įtraukti į savo kūrybą šias paslaptingas jėgas, primityvumą, laukiškumą, senųjų kultūrų palikimą. Clifford'o pastebi, kad „[i]mplicitinis istorinis naratyvas yra XX a. literatūros ir meno bruožas, nes išganytojiškas modernizmas nuolatos ieško ir „atranda“ primityvumą, kuris gali įteisinti ir įprasminti jo paties atsiradimą“ (ten pat).

### **1.3. Muzikos ir literatūros sąveikos klasifikacijos**

Literatūros ir muzikos sąveikos tyrimus atliekantys mokslininkai išskiria įvairias galimas šios sintezės analizės klasifikacijas. Šis darbas koncentruojasi į muziką literatūroje, kokios jos formos ir struktūros atpažįstamos pasirinktų poetų kūrinuose, kokie muzikos šaltiniai atsispindi pasirinktuose eilėraščiuose.

Muzikos ir literatūros sąveiką mokslininkams nagrinėti padeda jų sudaromos muzikos ir literatūros ryšių klasifikacijos. Skirtingi tyrėjai įvairius klasifikacijų aspektus pavadina skirtingai, tačiau juose galima išvelgti bendrus bruožus, kurie palengvina analizės darbą.

Brown'as (1948) klasifikuoja literatūros ir muzikos ryšius į keturis tipus: kombinavimą, pavadinimą, įtakas ir paraleles bei analogus. Kombinavimas reiškia literatūrinių tekstų struktūravimą kaip muzikinių kūrinių atitikmenų (pvz., dainose, operose). Antrasis tipas, išskiriantis pavadinimą, kalba apie vienos meno srities pastangas pakeisti kitą. Čia galima paminėti programinę muziką, kuri yra žinoma kaip muzikos bandymas pakartoti literatūros funkcijas. Aptariant pavadinimą, yra išskiriamos trys literatūrinio pavadinimo grupės – analizė,

pamėgdžiojimas ir interpretacija. Kūrinio analizė yra atliekama pasitelkiant specifinę muzikos terminiją ir ją pritaikant lingvistinio teksto muzikinių bruožų aprašymui. Pamėgdžiojimas aiškinamas kaip muzikos kūrinio įspūdžio aprašymas. Be to, pamėgdžiojimas yra suprantamas ir kaip autoriaus siekis literatūrinio teksto dalis paversti tokiomis paveikio skaitytojui, kaip tai atlieka analogiška muzikinė kompozicija. Galiausiai, trečiasis pavadinimo atvejis yra interpretacija, kuri bando atkreipti dėmesį į tai, kad analizuojamas muzikos ar literatūros kūrinys yra programinis, bei mėgina šią programą atskleisti ir aprašyti (Brown 1948).

Kitas muzikos ir literatūros sąveikos būdas yra abiejų menų tarpusavio įtaka, kuri gali išryškėti skirtingomis formomis. Tai yra literatūros kūrinių mėginimas sekti muzikinėmis struktūromis – fuga, sonata, rondo, įvairiomis temomis su variacijomis ir pan. Ketvirtoji muzikos ir literatūros sintezės galimybė yra paralelės ir analogai. Šis būdas ypatingai ryškus poezijoje. Muzikinių ir poetinių kalbų panašumus lemia joms bendri bruožai – tiek poezija, tiek muzika yra laiko (trukmės), girdimieji ir dinaminiai menai. Tokių paralelių ir analogų pavyzdžiai galėtų būti kilimas iki aukščiausio taško, jo laukimo efektai arba ilgi atidėliojimai, formalūs pakartojimai, kūrinio užbaigimas reikšmingai arba su nuline atomazga (Brown 1948).

Nagrinėjant konkretų poezijos kūrinį ne visi paminėti vienos klasifikacijos atvejai pasirodo. Skirtingi kūriniai gali pabrėžti tik vieną ar porą muzikos ir literatūros sąsajų variantų.

Komparatyvistas Steven'as Paul'as Scher'as (2004: 23–70) išskiria tris muzikos ir literatūros tyrinėjimų grupes. Pirmoji grupė nagrinėja muzikos ir literatūros simbiozę (vokalinę muziką). Čia domimasi žodžio ir muzikos pirmenybės klausimu, žodžio ir garso santykiu, poetinės ir muzikinės intonacijos sąveika, poezijos metru ir muzikos ritmu, kurie gali būti taikomi ir literatūroje. Antrasis atvejis (literatūra muzikoje) tiria programinės muzikos niansus. Šiai grupei priskiriami kūriniai, kurie galėjo būti tiesiogiai įkvėpti literatūros, arba kurie vaizduoja tam tikrą literatūros veikalą. Atliekant literatūros muzikoje analizę narstomos estetiškos problemos, konkrečios literatūrinės idėjos ar vaizdo pateikimo muzikoje galimybės, metodai ir pan.

Daugiausiai dėmesio šiame darbe atkreipti reikėtų į trečiąją Scher'o įvardytą tyrimų kryptį, t. y. muziką literatūroje. Analizė, atliekama pasiremiant Scher'o klasifikacija, koncentruojasi į literatūros tyrimą, grynios muzikos čia nėra. Prie pačios muzikos netiesiogiai priartėjama tik per kalbos priemones ir literatūrines technikas. Muzika literatūroje apima tris grupes: 1) verbalinę muziką, 2) kalbinę muziką ir 3) muzikos technikos bei struktūros analogus.

Pirmasis atvejis gali būti aiškinamas kaip muzikos kūrinio imitavimas žodžiais. Prozos ir poezijos kūrinuose ieškoma realiai ar tik tariamai egzistuojančios muzikos pėdsakų, autorius mėgina žodžiais atkartoti konkretaus muzikos kūrinio kompoziciją bei klausytojui sukeltą įspūdį. Kalbinė muzika tiria tradicinį muzikalumą literatūros kūrinyje. Atsižvelgiama į foniką, ritmą, dinamiką ir t. t. Toks poezijos ir muzikos sugretinimas remiasi tuo, kad struktūruotas tonas yra abiejų menų centrinė ašis. Tam tikros kalbinės konstrukcijos gali sukelti klausytojams prasminius pojūčius, laikomus analogiškais patiriamiems klausantis muzikos. Tonas ir muzikoje, ir poezijoje yra konstruojamas ritmo, akcentų, tono aukščio, intonacijos ar tembro (spalvos). Galiausiai, trečioji grupė analizuoja muzikines struktūras bei technikas tam tikrame literatūros veikalė. Tai pats specifiskiausias muzikinių įrankių pritaikymas žodiniame tekste, nagrinėjantis konkretaus muzikos žanro ypatybių perkėlimą į literatūros kūrinį (Scher 2004: 23–70).

Įžvalgų į literatūros ir muzikos tyrimus pateikia ne tik muzikologijos, bet ir semiotikos sritis. Kęstučio Nastopkos pokalbyje su semiotiku Per'u Aage Brandt'u mėginama išsiaiškinti, kaip suvokiama ir atliekama semiotinė muzikos analizė. Brandt'as teigia, kad „[n]epakanka projektuoti naratyvinius ir loginius modelius į muzikinį „tekstą“, reikia mėginti suprasti, kas vyksta mūsų tonaliniame ir ritminiame mąstyme“ (Nastopka 2016: 16). Muzikos kūrinys yra laikomas tokiu pat tekstu, kokie sutinkami ir literatūroje. Tai tam tikrų ženklų ir įvaizdžių kuriama reikšmė.

Anksčiau minėta Brown'o (1948: 7–8) mintis, kad tiek muzika, tiek žodis priskiriami girdimiesiems menams, tarsi supriešina muzikos ir kalbos artimą ryšį su vizualiaisiais menais (tapyba, architektūra, skulptūra ir kt.), kurie suvokiami pasitelkiant regėjimo juslę. Vis dėlto, kaip matysime iš poezijos analizės vizualioji plotmė, kurią galima sieti su eilėraščio tematikos tyrimu, padeda nagrinėjant muzikos ir literatūros plotmę, siūlo įvairesnį priėjimą prie konkretaus teksto ir ypač jo kuriamos akustikos, muzikos. Todėl visai atsisakyti vizualiosios plotmės ir joje siūlomų įvaizdžių iš karto nereikėtų.

Brandt'as išreiškia mintį apie raiškos muzikoje (bei literatūroje) analizės svarbą. Jis teigia, kad verta gilintis ir mėginti suprasti „[k]ą muzikantai supranta, kai „susikalba““ (Nastopka 2016: 16), nes nesusikalbėjimas gali privesti prie negebėjimo groti kartu. Vienas iš esminių aspektų mėginant suprasti, kaip kuriama reikšmė muzikiniame kūrinyje, Brandt'o įvardinamas kaip tonalumas: „[e]sama tonalumo erdvėlaikio, kur vaikštinėja figūratyvos būtybės, iškilusios iš mūsų jausminės vaizduosenos gelmės; ir būtent tai daro įmanomą muzikinę

komunikaciją“ (Nastopka 2016: 16). Mokslininkas pabrėžia, kad norint suvokti ir nagrinėti tonalinės muzikos simboliką reikėtų jos ieškoti žodiniame simbolikoje. Brandt'as (ten pat) daro išvadą, kad „[p]amatinis muzikos kontekstualumas pasireiškia vizualiniame semiotikoje, taip pat kalbinėje praktikoje“.

Muzikos semiotikos atstovė Inga Jasinskaitė–Jankauskienė (1997: 98) teigia, kad muzikos ir literatūros ryšys yra abipusis, todėl ir kūrinų analizės suteikia galimybę juos nagrinėti tiek iš muzikos, tiek iš literatūros pusės. Galimybė transformuoti vieną į kitą, perkelti muzikos kūrinį į literatūros veikalą ir atvirkščiai, padeda nustatyti kūrinio reikšmes. Pasiremddama Willem'u Marie Speelman'u Jasinskaitė–Jankauskienė (ten pat) pabrėžia, kad „jeigu muzika gali būti suprantama „muzikiškai“ (*musically*), tai egzistuoja ir galimybė išversti šį muzikinį turinį į literatūrinį, ir jis bus suprantamas literatūriškai“.

Vienu svarbiausių muzikos kūrinio semiotinės analizės raktu, Jasinskaitės–Jankauskienės teigimu (ten pat: 112), daugelis mokslininkų laiko izotopiją. Izotopija atskleidžia muzikinio diskurso dalių rišlumo principus ir taip suteikia galimybę sklandžiai perskaityti muzikos kūrinį. Izotopija gali būti siejama ir su skirtingomis struktūromis, temomis, žanrų bruožais (Jasinskaitė – Jankauskienė 1997: 112–113). Tokias analizės dalis galima išvelgti ir pritaikyti tiriant ne tik muzikos kūrinį, bet ir literatūrinį darbą.

Muzikos semiotikos tyrimai kelia mintį, kad atlikėjas gali paveikti muzikos kūrinį, jo struktūrą ir kuriamą reikšmę. Muzikologas Eero Tarasti (1997: 84) pastebi, kad atlikėjas su „savo interpretacija perkelia muziką nuo grynai aprašomojo teiginio lygmens į modalinio pasakymo lygmenį, susiedamas pastarąjį su jo ar jos norų dinamika“. Taigi, laikant poetą atlikėju, galime svarstyti idėją, kad poetas savitai interpretuoja tam tikrą muzikos žanrą, šaltinį, kūrinį ir pan. ir taip kuria savo eilėraščių. Tokia mintis gali implikuoti hierarchinį santykį tarp muzikos ir literatūros. Muzikos kūrinys ar žanras būtų laikomas viršesniu, nes poetas norėdamas pavaizduoti savo idėjas literatūriniame kūrinyje turėtų pirmiausia įsigilinti ir suvokti muzikos kūrinio ar žanro ypatumus.

Skirtingi autoriai ir mokslininkai vartoja įvairius metodus analizuodami literatūros ir muzikos santykius, nagrinėdami muzikines nuorodas, kontekstus ir raišką literatūriniuose kūrinuose. Kai kurie tyrėjai daugiau gilinaisi į išorinį teksto karkasą ir kaip jame pateikiamos nuorodos į muziką (žr. Brown). Kiti atlieka detalesnes analizes nagrinėdami konkrečią raišką pasitelkdami muzikos terminus ir technikas ir juos pritaikydami žodiniams tekstams (žr. Scher).

Dar kiti analizuoja muzikinį tekstą remdamiesi semiotikos siūlomais įrankiais (žr. Brandt). Visi metodai pateikia įvairių ir naudingų būdų kaip tirti muzikos ir literatūros ryšius ir nagrinėti tekstus.

Komparatyvistinis, arba lyginamosios literatūros, metodas siūlo naują požiūrį į muzikos ir literatūros sąveikos tyrimus. Muzikinių šaltinių lyginimas išryškina įvairių kultūrų ir literatūrų tarpusavio ryšius. Be to, galime matyti ir konkretaus regiono, poeto kūrybos savybes. Konteksto ir raiškos tyrimas leidžia susikurti platesnį tam tikro autoriaus poetinio pasaulio vaizdą. Tyrimas demonstruoja senųjų ir naujųjų muzikos šaltinių poezijoje santykį rašytojų kūryboje. Mackus ir Jonynas eilėraščiuose taiko improvizacijos būdus. Norėdami atskleisti aprašomos tematikos ypatumus, jie laužo ir naujai interpretuoja liaudies ar religinės muzikos žanrus (žr. Mackaus analizėje) arba savam kultūros klodui taiko modernios muzikos, džiazo savybes (žr. Jonyno analizėje). Lorca daug nuosekliau seka tradicinės andalūziškos dainos struktūromis. Poetui rūpi senosios vietinės kultūros palikimas (žr. Lorca'os analizėje).

Lorca'os, Mackaus ir Jonyno poezija priskiriama trims skirtingiems XX amžiaus periodams. Todėl skiriasi ir jų pasirenkami muzikos šaltiniai. Lorca'os poezijos įtraukimas į tyrimą suteikia galimybę susidaryti platesnį vaizdą, kaip skirtingose kultūrose į literatūros kūrinius įliejami muzikiniai kontekstai, galime pamatyti kokie muzikiniai šaltiniai vyrauja tam tikroje kultūroje.

Eilėraščiuose sutinkami muzikiniai šaltiniai konkrečios literatūros santykį su supančia kultūra. Šaltinių pasirinkimą sąlygoja konkretaus regiono ir laikotarpio ypatumai. Aiškinamasi, kaip konkrečios kalbos struktūros ir kultūriniai kontekstai atsispindi tam tikrame kūrinyje, kodėl pasirenkamas konkretus muzikinis stilius, kaip šie aspektai atsispindi žodiniame tekste. Komparatyvistinė poezijos analizė ryškina skirtingas modernizmo kuriamas muzikinių šaltinių pasirinkimo ir interpretacijos tendencijas.

## 2. Muzikinių poezijos šaltinių tyrimas

### 2.1. *Duende* ispanų kultūroje ir Lorca'os poezijoje

Kaip matėme iš įvairių muzikos ir literatūros tyrėjų pasiūlytų metodų nagrinėti literatūros kūrinius remiantis muzikinėmis priemonėmis, analizę verta atlikti ne tik gilinantis į raišką, bet ir į kontekstus, kurie padeda atskleisti tam tikro muzikos žanro, stiliaus, temos ar konkretaus kūrinio vaizdavimo ar pateikimo žodiniame tekste pasirinkimo priežastis.

Atliekant Lorca'os eilėraščių raiškos tyrimą pastebime, kad poetas remiasi konkrečiais kultūriniais kontekstais, kurie nurodo į specifinius muzikos ir literatūros ryšių šaltinius. Muzikos ir literatūros tarpusavio ryšius, jų kontekstų įtaką ir poveikį tekstui tirti mėgino ne tik mokslininkai, bet ir pats ispanų poetas. Lorca yra nemažai kalbėjęs ir skaitęs paskaitų apie *duendę*, sunkiai išverčiamą ir apibūdinamą reiškinį, kuris, kaip teigia poetas, sudaro tarsi giluminį tam tikro kūrinio lygmenį. Aurelijus Katkevičius Lorca'os paskaitos apie *duendę* vertimo įžangoje rašo, kad *duendė* ispanų kalba reiškia „vaiduoklis, kaukas, namų dvasia, tačiau F. G. Lorca suteikia šiam žodžiui kiek kitokią prasmę – tai tamsi, chtoniška jėga, pabundanti kraujyje ir jį žadinanti, kaitinanti“ (Lorca 1991: 81).

Lorca savo paskaitoje neįvardina konkretaus *duendės* apibrėžimo, tačiau pateikia mėginimus paaiškinti šį reiškinį, padeda priartėti prie supratimo, kas tai yra. *Duendės* negalima suvokti empiriškai, tai jausmas, Ispanijos paslaptinga dvasia. Lorca prisimena Manuelio Torres'o, andalūzų menininko žodžius apie *duendę*, kai jis, klausydamasis ispanų kompozitoriaus Manuelio de Faljos „Cheneralifės noktiurno“, mąstė, kad „[v]isur, kur juodi garsai, yra *duendė*“ (ten pat: 82). Taigi, aiškinant *duendės* reiškinį reikia atsižvelgti ir į tai, kas yra ir kaip suprantami „juodi garsai“. Lorca'ai „juodi garsai“ reiškia paslaptį, giliai esančias šaknis, kurias „visi pažįstame, apie kuri[as] nė vienas nežinome, o iš jos ateina tai, kas mene esminga“ (ten pat). Lorca pabrėžia, kad *duendė* yra supanti galia, tai nei kova, nei protavimas, jo negalima priversti pasirodyti. Sugebėjimai, įgūdžiai nėra tokie svarbūs. *Duendė* ateina iš ir yra randama gyvoje prigimtyje, kraujo balse, seniausioje kultūroje ir pačiame kūrybos veiksmo (ten pat: 82–83).

Lorca išskiria tris paslaptingos meno dvasios ir galios šaltinius: angelą, mūžą ir *duendę*. Įvairios kultūros visas šias jėgas pasitelkia skirtingai, jos padeda pasiekti vis kitokius meno kūrinio aspektus. Lorca iškelia *duendę* kaip paslaptingiausią, tamsiausią galią. Jo teigimu, ne tik kiekvienas menininkas, bet ir kiekvienas žmogus „naują tobulumo pakopą pasiekia tik kovodamas su *duende*“ (ten pat: 83), o ne su angelu ar mūza. Pagrindinis skirtumas tarp angelo,



mūzos ir *duendės* yra jų atstumas ir ryšys su žmogumi, menininku. Tiek angelo, tiek mūzos atstumas tarp jų ir juos pasitelkiančių individų yra didesnis nei tarp *duendės* ir asmens. Lorca pasakoja, kad „[a]ngelas akina, bet jis sklendžia aukštai virš žmogaus, žeria malonę, ir žmogus be jokios įstangos dirba, atjaučia, šoka. <...>. Jis paliepia, ir neįmanu priešintis jo spinduliams“ (Lorca 1991: 83). Mūzos santykis su žmogumi šiek tiek skiriasi nuo pastarojo ryšio su angelu, tačiau vis vien išlaikomas tam tikras netiesioginis, daugiau išorinis, o ne vidinis santykis: „[m]ūza diktuoja, prokartėm šnabžda. Ji ne ką tegali, nes yra labai toli ir pavargus <...>. Mūzai paklūstantys poetai girdi balsus, bet nežino iš kur. Garsai ateina nuo mūzos, kuri maitina šiuos poetus, tačiau sykliais jais minta“ (ten pat). Angelas suteikia spindesį meno kūriniumi, mūza – formas. Tačiau norint prikelti *duendės* jėgas reikia kreipti dėmesį į savo paties vidų, nes jis randamas tik „slapčiausiose kraujo gėlmėse“ (ten pat: 84). Lorca pažymi, kad *duendė* yra jėga ateinanti iš vidaus, o ne išorės, ir jos negalima rasti sekant žemėlapiais ar rodyklėmis.

*Duendė* yra ne tik paslaptinga menininko sieloje glūdinti galia, bet, kaip pastebi poetas, šį reiškinį suprasti, jį paaiškinti padeda ir jo santykis su senosiomis ar laukinių (vakarų kultūros standartais) kultūromis. Lorca (ten pat: 85) pasakoja kaip viename koncerte keli garsūs ir garbingi atlikėjai dainavo ir šoko rodydami visus gabumus ir talentus, tačiau klausytojai išliko ramūs tardami, kad jiems nereikia jokių mokėjimų nei sugebėjimų, nei meistriškumo. Jie troško būti sujaudinti galios, apie kurią patys nenuvokė. Tuomet „Mergina su šukomis pašoko kaip beprotė, it palūžusi viduarmžių raudotoja, vienu ypu lyg liepsną išgėrė taurę anyžinės ir pagavo dainuoti be balso, be kvapo, išdeginta gerkle, bet... su *duende*. <...>. Jis privertė klausytojus šėlti ir plėšti drabužius taip, kaip juos ekstazėje plėšia Antilų negrai, parkritę priešais šventos Barboros paveikslą“ (ten pat). Mergina su šukomis visiškai atidavė savo balsą, ji suprato, kad jos klausytojams nereikia formų ir tvarkos, bet „grynosios, bekūnės, skriejančios ore muzikos“. Šokėja sunaikino visus sugebėjimus ir formas, kad išsilaisvintų nuo savo mūzos ir taip galėtų ateiti *duendė*. Lorca prisimena, kad „[j]os balsas nebežaidė, jis tryško kilnaus kraujo srove, jis buvo pats skausmas ir nuoširdumas“ (ten pat).

Nepasitenkinimas formų teikiamu estetiniu ar meniniu malonumu išryškina *duendės* nuolatinės pastangos laužyti senąsias formas, ieškoti naujų bei viduje slypinčių išraiškos būdų. Taip meno kūrinyje ir jo atlikime pajuntame šviežumą, pamatome ar suprantame tai, ko iki tol tarsis nežinojome egzistuojant, bet kas visada slypi giliai kiekviename. *Duendė* geba sukelti religinį susižavėjimą primenantį stiprų pojūtį. Kalbėdamas apie šį religinį susižavėjimą Lorca

atkreipia dėmesį į arabų muzikoje (šokiuose, dainose ar raudose) pasirodantį *duendę*, kuris sutinkamas šūksniais „Ala! Ala!“ (liet. k. „Dievas! Dievas!“). Šie šūksniai poetui primena ispanų koridos „Ole!“. Be to, šie sušukimai girdimi visose pietų Ispanijos dainose. *Duendė* sutinkamas sušukimu „Dievas yra!“. Taip *duendė* susiejamas su religiniu patyrimu, pasak Lorca’os tai „gilus, tikras, žmogiškas, penkiuose jutimuose besiskleidžiantis Dievo, kuris *duendės* padedamas įsikūnija šokėjos balse ir kūne, suvokimas, realus ir poetiškas išėjimas iš šio pasaulio“ (Lorca 1991: 85–86).

Lorca iškelia erdvės ir laiko aspektą lydintį *duendę*. Šį reiškinį poetas randa visuose menuose, tačiau daugiausia atlikimo – muzikoje, šokyje, deklamuojamoje poezijoje. Šie menai glūdi atlikėjų kūnuose – „gimsta ir miršta nuolat, o įsikuria dabarties mirksnyje“ (ten pat: 86). Lorca pažymi, kad *duendė* gali atsiskleisti būtent per atlikėją ir paties atliekamo kūrinio forma, ar net jo turinys praranda savo svarbą. Poetas mąsto, kad *duendės* galia gali meno kūrinio paversti paprasčiausius dalykus, ji gali rasti „kažką visiškai neregėto, kas įlieja išmintį ir verdantį kraują į tuščią kūrinio kūną“ (ten pat).

Kalbėdamas apie galimą *duendės* geografiją, Lorca pastebi, kad ši galia randama visuose menuose ir visose šalyse, kaip ir anksčiau minėti angelas ir mūza. Vis dėlto, poetas išskiria šiuos skirtingus tipus, mąstydamas, kad mūza įprastai viešpatauja Vokietijoje, angelas – Italijoje, o *duendė* – Ispanijoje. Savo šalį jis išskiria kaip erdvę, kurioje nuolat skamba muzika, nuo seniausių laikų šokama. Be to, Ispanija, poeto teigimu, yra mirties šalis, vieta, atvira mirčiai, ją priimanti ir globojanti. Mirtis daugelyje šalių paprastai suvokiama kaip pabaiga, kažko galas. Tačiau Ispanijoje mirties laukiama. Visa, kas svarbiausia gyvenime ir mene Ispanijoje siejama su mirtimi (ten pat: 87).

Mirties tema apibūdinama ir trijų jėgų – mūzos, angelo ir *duendės* – požiūriu į ją, kaip mirtis priimama. Mūza stengiasi kuo labiau atsitraukti: „[k]ai mūza pamato artėjant mirtį, ji uždaro duris, stato postamentą, užkelia urną (...) gedulą dabina simetriškom gėlėm, XV amžiaus italų nutapytom“ (ten pat: 88), stengiasi nubaidyti „nelauktas pamėkles“. Angelas taip mirties nebijo ir nesistengia laikytis didesnio atstumo, jos vengti: „[k]ai angelas pamato mirtį, jis lėtai sklendžia ratu ir iš ledo ir narcizų audžia ašaringą elegiją“ (ten pat: 89). Tačiau angelas jautrus, jį apima siaubas, „kai jis pastebi kad ir mažytėlaitį voruoką ant savo švelnios rausvos kojos“ (ten pat: 89).

*Duendės* reakcija į mirtį visiškai priešinga. Jis nebijo pražūtis, o kaip tik pasirodo tik kai pajunta artėjant skausmą ir mirtį. Būtent šis pabaigos momentas – mintis, garsas, judesys – liudija *duendės* kovą su menininku. Lorca'os teigimu, „[a]ngelas ir mūza pabėga, pastvėrę smuiką ir kompasą, o *duendė* žeidžia, ir šią amžinai neužsiveriančią žaizdą gydant, gimsta visa, kas įstabu ir neregėta žmogaus kūryboje“ (Lorca 1991: 89). Kiekviename mene *duendė* skiriasi, tačiau visų jo pavidalų šaknys randamos viename taške, pasak Lorca'os, „tai pirmoji pradžia, nepasiekiamas ir šiurpulingas medžio, garso, audinio ir žodžio šaltinis“ (ten pat: 91).

Ispanijoje mirtis yra tautinis reginys, čia ji trimitais praneša pavasario pradžia, o jos mene glūdi vienišas ir siautulingas *duendė* (ten pat: 90). *Duendės* reiškinys ispaniškąją „mirties kultūrą“ leidžia sieti su *cante jondo* žanru. *Duendė* pasirodo šauksmais, dejonėmis, verksmu, kurie matomi ir *cante jondo* stiliaus kūrinuose, jų atlikime. Mirties tema Lorca'ai buvo svarbi kaip viena iš esminių savos kultūros sudedamųjų dalių. David'as F. Richter'is (2014: 57) rašo, kad prie „mirties kultūros“ Lorca artinosi per socialiai atskirtų žmonių grupes, jų sunkius išgyvenimus. Mokslininkas, nagrinėdamas Lorca'os esė, teigia, kad *duendė* pasirodo tik tuo metu, kai mirties momentas yra šalia. *Duendė* atlieka tarsi tarpininko vaidmenį, tai reiškinys įgalinantis tiek išraišką, tiek kūrinio supratimą. Tyrėjas pabrėžia, kad „*duendė* yra tarpinė figūra (tarp gyvenimo ir mirties), nes gali išreikšti ir atskleisti santykį tarp kančios ir meninės kūrybos“ (Richter 2014: 58).

Išdėstyti ir aptarti *duendės* principai ir bruožai gali būti laikomi ispanų folkoro, tradicinės muzikos esmine ypatybe. Reiškinys siejamas su *duende* atpažįstamas įvairiose kultūrose. Lorca pasakoja, kaip žymaus pianisto Alexander'io Brailowsky'io atliekamame Johanno Sebastiano Bacho kūrinio fragmente sena čigonų šokėja La Malena įžvelgė *duendę*.

„Manuelis Toresas, didis andalūzų menininkas, yra pasakęs vienam dainininkui: „Tu turi balsą, moki dainuoti, bet nieko nepasieksi, nes neturi *duendės*“. Visoje Andalūzijoje (...) žmonės tolydžio mini *duendę* ir, vos tik jis pasirodo, instinktyviai tai pajunta. El Lebrichanas, nuostabus dainius, deblos kūrėjas, yra sakęs: „Kai man padeda *duendė*, niekas man neprilygsta“; sena čigonė šokėja La Malena, kartą išgirdusi Brailovskį grojant Bacho fragmentą, sušuko: „Ole! Štai čia *duendė!*“, bet ir Gliukas, ir Bramsas, ir Darijus Mijo jai atrodė nuobodūs“ (ten pat: 82).

Goethe'ė kalbėdamas apie Paganini'į taip suformulavo *duendės* apibrėžimą: „[p]aslaptinga jėga, kurią visi jaučia, bet joks mąstytojas nepaaiškina“ (ten pat). Ir šis *duendė*

egzistuoja ne tik skirtingose erdvėse, bet ir kaip energija keliauja įvairiomis epochomis – nuo graikų misterijų, Kadiso šokėjų iki Silverio sigirijos ar Nietzsche'ės.

Analizuojant kaip Lorca suvokia ir aiškina *duendę*, pastebime, kad šis reiškinytis stipriai susijęs su atlikimo – muzikos ar literatūros (poezijos) – sritimi. Todėl *duendės* buvimas viename kūrinyje, o ne kitame, turi būti siejamas su žmogiškuoju pasauliu. Atlikimas tampa tarsi *duendės* materializacija.

Iš kelių aptartų Lorca'os idėjų apie *duendę* ir jo reikšmę, ryškėja jo kuriamas spalvinis spektras ir garsinis tonalumas. Laukinės energijos, skausmo, kančios, mirties motyvai pabrėžia tamsių spalvų ir garsų dominavimą. Lorca yra pastebėjęs, kad šis reiškinytis randamas ne tik ispanų kultūroje, bet ir kitų kultūrų menuose. Verta pastebėti, kad tradicinė ispanų kultūra pasižymi gana tamsiomis, kartais baugiomis temomis, čigonų paslaptys išreiškiamos jų dainomis ir šokiais, kuriuose poetas atpažįsta šią magišką jėgą.

Taigi svarbus *duendės* bruožas yra jo ryšys su kūrinio atlikimu. Lorca'os pateikiami pavyzdžiai daugiausiai siejami su paslaptinga galia, kurią įgyja atlikėjas paliestas *duendės*, su atlikėjo sugebėjimu perteikti ir prikelti kūrinį.

## **2.2. Arabų, čigonų ir ispanų folkloro kontekstai Lorca'os poezijoje**

Pietų Ispanijos ir arabų kultūros, bei religijos pėdsakai būdingi Lorca'os kūrybai. Istoriskas šių dviejų kultūrų susipynimas yra arabų okupacijos Ispanijoje pasekmė. Nuo VIII – ojo iki XV – ojo amžiaus (714 – 1492 m.) beveik visa dabartinės Ispanijos, ir ypatingai pietinė Ispanijos teritorija, buvo okupuota maurų ir žinoma kaip Kordobos kalifatas. Maurų okupacijos laikotarpiu Kordobos kalifate kartu gyveno didelės arabų, krikščionių ir žydų bendruomenės. Ispanams nugalėjus maurus visa žydų bendruomenė buvo išvyta, o arabai priversti priimti krikščionybę arba išvykti. Pietų Ispanijoje išliko ryškūs ir gausūs architektūrinis ir muzikinis arabų kultūros palikimas. Čigonų bendruomenė buvo mažesnė ir didelės politinės galios neturėjo, dėl to jie nebuvo taip stipriai persekiojami. Ilgai kartu sugyvenusios kultūros neabejotinai paveikė viena kitas.

XX amžiaus pradžioje Ispanijoje iškilo dvi pagrindinės literatūros grupės – „1898 m. generacija“ ir „1927 m. grupė“. Pastaroji didžiavosi nauja stripių poetų, tarp kurių buvo ir Lorca, karta. Su *duende* siejamos liūdesio ir kančios motyvai visuomet buvo ispanų kultūros dalimi. Birutė Ciplijauskaitė (1992: 156) pažymi, kad XX amžiaus ispanų poezijoje ryškėjo

vienatvės tema. Tyrėja pastebi, kad ši tema poezijoje randama nuo pat ispanų literatūros pradžios: „viduramžių anoniminės dainos pilnos nostalgijos, išreiškiančios jausmus žmogaus, kuris liko vienas“ (Ciplijauskaitė 1992: 156).

1898 m. generacijos autoriams labiausiai rūpėjo Ispanijos atstatymo, praradus paskutiniąsias kolonijas, tema. Tačiau jų kūryboje taip pat ryškėjo ir vienatvės motyvas (ten pat: 157–159). 1927 m. grupei vienatvės tema iš pradžių nekėlė didelio susidomėjimo. Ji buvo laikoma paprastu atsiskyrimu nuo visų, susikaupimo darbui dalimi. Šiuo metu daug dėmesio buvo kreipiama estetiniams klausimams, todėl žmogaus problemos pasitraukė į šalį. Vienatvės tema ispanų poezijoje iškilo 1936 m., kilus pilietiniam karui. Tuomet vienatvė pasireiškė karo niokojamos, vienišos tėvynės gailesčiu. Be to, kaip pastebi Ciplijauskaitė (ten pat: 160), po karo daugelis kairiųjų pažiūrų poetų buvo ištremti, o jų kūryboje atsirado nauja, tremtinio vienatvės, tema.

Tremtinio vienatvė atsiskleidė savo krašto ilgesiu bei grįžimo namo svajomis. Poetai – tremtiniai neturi savo vietos, gyvena praeitimi ir ateities svajonėmis, o dabartį trokšta užmiršti. Eilėraščiuose gausu mažų detalių, kurios skatina prisiminti. Tačiau poetai atmena ir ilgisi ne Ispanijos, bet savo „mažosios tėviškės“, gimtojo kaimo. Nostalgija jaučiama mažiausiems dalykams, nuo gėlės iki žolės kvapo. Vėliau į poetų kūrybą ateina ir žmogaus būties klausimai, kurie nagrinėjami šalia formos ir estetikos problemų. Poezijoje pradedama domėtis žmogaus paskirties, mirties, Dievo temomis (ten pat).

Vienas iš Lorca'os poezijos santykio su tradicine ispanų muzika šaltinių – Andalūzijos regionas. Tai – Lorca'os gimtoji vieta, kuri gausiai apgyventa čigonų. Iš ispanų čigonų muzikinių tradicijų Lorca semiasi įkvėpimo, ieško priemonių savo poezijai perteikti. Verta pažvelgti į tam tikrus šio regiono kultūros aspektus, kurie gali atsispindėti tiek tradicinėje muzikoje, tiek ir poezijoje. Richter'is (2014: 57) pastebi, kad poetas čigonų kultūroje, mene randa gilios emocijos, kančios šaknis, išryškinamas jų muzikos garsuose ir naratyvuose. *Cante jondo* pabrėžia giliausių, primityvių emocijų (troškimo ir mirtingumo) egzistavimą būtent šioje meno formoje.

Kaip pažymi Edward'as F. Stanton'as (1974: 94), *cante jondo* yra tradicinė Andalūzijos regiono daina, įkvėpusi Lorca'ą sukurti rinkinį „Poema apie *cante jondo*“ (isp. k. „Poema del *cante jondo*“). *Cante jondo* Andalūzijoje išpopuliarino regione gyvenantys čigonai. Ispanų tradicinės muzikos forma *flamenco*, kurio muzikinė raiška apima tiek dainas, tiek šokius,

tiesiogines gitaros melodijas, yra populiariojoje kultūroje pasklidusi *cante jondo* forma. Pati *cante jondo* ir jo žanras egzistavo prieš čigonams įsikuriant Ispanijoje XV amžiuje, tačiau būtent pastaroji socialinė grupė išpopuliarino šį muzikos žanrą. Įvairios *cante jondo* variacijos yra skirstomos pagal atitinkamus *flamenco* žanrus *siguiriya gitana*, *soleá*, *saeta*, *petenera*.

Lorca'os eilėraščiuose, kuriuose poetas mėgina pritraukti ir atskleisti *cante jondo* ypatybes ir galias, išryškėja skausmo, neigiamų emocijų temos. *Cante jondo* žanro dainose niūrumo, liūdesio, kančios temos atskleidžiamos per minorinius tonus. Poezijoje šios skaudulių variacijos Lorca'os pabrėžiamos pasitelkiant mirties motyvą. Žvelgiant į eilėrašį „Malagueña“<sup>4</sup> (Lorca 1998: 129) (priedas nr. 1) galima atpažinti *cante jondo* savybes, temas ir raiškos būdus.

Yair Huri (2004) analizuoja Lorca'os poezijos įtaką šiuolaikinių arabų poetams ir pastebi, kad *cante jondo* tradicinėse Andalūzijos dainose vyrauja stiprios, užvaldančios emocijos, kurios yra jungiamos su išoriškai minimalistine poezija. Šiose dainose varijuojamos pasiaukojimo, skausmo, kančios, meilės, mirties temos.

Mirtis nagrinėjamame eilėraštyje personifikuojama ir tampa pagrindiniu veikėju. Mirties tema plėtojama savitos nuotaikos kūrimu. Specifiniai įvaizdžiai, figūros skleidžia bauginančią atmosferą, slogų jausmą („[s]lenka juodi žirgai“, „[i]r dvelkia druska / ir moters krauju / iš virpančių nardų / nuo jūros“).

Įvaizdžių (mirtis – juodi žirgai, vyrai – moters kraujas, gilūs takai – jūra, gitaros – virpantys nardai) kaita ir kartotė eilėraštyje sukuria tam tikrą ritmiškumą. Nors skirtingų figūrų (žirgai, vyrai, gitaros, kraujas ir t. t.) šiame kūrinyje nemažai, Lorca geba išlaikyti minimalistinę eilėraščio išvaizdą. Taip patvirtinamas Huri (ten pat) minėtas įvairių figūrų, jausmų kupino eilių turinio ir minimalistinės, paprastos išorės derinimas. Iš lėto slenkančios figūros stiprina grėsmės nuojautą. Mirtis tarsi vaikšto ratais, išeina ir vėl sugrįžta į taverną. Grėsmingi vyrai ir juodi žirgai slenka takais taip sukurdami sėlinimo motyvą. Druskos ir moters kraujo kvapai aštrina pojūčius. Paskutinėje strofoje pakartojamos pirmojoje įvestos figūros ir veiksmai. Taip grįžtama į pradžios tašką ir nustatoma, kad pati mirtis yra nemirtinga, ji niekada nesibaigia, nuolatos pasikartoja. Tai ypač ryšku originalioje eilėraščio versijoje – ispanų kalba nevartoja skirtingų veiksmažodžio formų, o pakartoja tas pačias („[l]a muerte / *entra y sale* / *y sale y entra* / la muerte / de la taberna“), todėl ryškesnė veiksmo kartotė.

---

<sup>4</sup> Malagueña (isp. k.) – andalūziška daina, dainuojama šokant. Pavadinimas kilęs iš Malagos miesto vardo (Lorca 1998: 182). Pilni eilėraščių pavyzdžiai pateikiami priede.

Tam tikras baimės, nerimasties pojūtis stiprinamas spalvine gama, kurioje vyrauja ryškios, sodrios, tamsios spalvos („juodi žirgai“, „moters krauju“). Mėlyna, beveik juoda audringa jūra, juoda ir raudona (bei jų atspalviai) spalvos vyrauja toje Lorca'os lyrikos dalyje, kurioje poetas ieško įkvėpimo *cante jondo* šaltiniuose (plg. eilėraščiai „Kordobos priemiestis. Vietinis noktiurnas“, „Soleá“, „Sigirijos žingsnis“).

Panaši įvaizdžių simbolika matyti ir tuose poeto eilėraščiuose, kurie nebūtinai orientuoti į konkretų muzikos žanrą ar stilių. Kūrinyje „Kordobos priemiestis. Vietinis noktiurnas“ (Lorca 1998: 130) (priedas nr. 2) matome tą pačią mirties tematiką („[k]ambary mergaitė pašarvota“). Vaizduojama kančia, liūdesys, gedulas („[š]ėšios lakštingalos ją aprauda / už lango gročių“, „[e]ina, dūsauja vyrai / su atvirom gitarom“), išreiškiama baimė, iškeliamas paslapties motyvas („[n]amuos nuo žvaigždžių / slepias žmonės“). Prasmę formuoja juoda („[n]aktis ištvinus“) ir raudona spalva („jos plaukuos įsipynus / rožė raudona“). Pasikartojantys įvaizdžiai abiejuose eilėraščiuose atskleidžia tam tikrą Andalūzijos miestų Malagos ir Kordobos panašumą. Be to, eilėraštyje „Kordobos priemiestis. Vietinis noktiurnas“ matoma čigonų kultūros įtaka ispanų folklorui. Vaizdai nurodo į tradicinių čigonų dainų, *cante jondo* muziką. Nors tiesioginių nuorodų nėra, vis dėlto pateikiamos figūros (gitaros, dūsaujantys vyrai), mirties ir skausmo temos gali būti laikomos šio konteksto įvaizdžiais.

Dėmesį patraukia muzikinis eilėraščio lygmuo. Lorca derina folklorinę su klasikine arba aukštąja muzika (pavadinimas nurodo noktiurno žanrą). „Vietinis noktiurnas“ nurodo dviejų kultūrų simbiozę, muzikoje bandoma jungti senąją tradiciją su naująja profesionalia kultūra. Noktiurnas aiškinamas kaip „muzikinis kūrinys, skirtas atlikti naktį arba atkurti nakties nuotaikas“ (*Muzikos Enciklopedija* 2003: 568). Muzikoje pirmieji noktiurnai rašyti pučiamiesiems ir styginiams instrumentams (Mozart'o, Haydn'o noktiurnai). Taip pat jie kurti ir vokalinės serenados stiliumi (Mozart'o, Verdi'io, Rossini'io kūriniai). Šiame eilėraštyje minimas svarbus čigonų ir vietinės ispanų kultūros įvaizdis, styginis instrumentas – gitara. Perkeldamas noktiurno muziką nuo aukštojo meno scenų į nakties apgaubtus gedinčio ispano namus, Lorca pritraukia klasikinį žanrą prie senosios tradicinės jam pažįstamos kultūros.

### 2.3. Muzikinės technikos ir struktūros Lorca'os poezijoje

Lorca'os poezijos muzikalumas gali būti atpažįstamas paviršiniame teksto lygmenyje. Lorca'os poezijos sąsajos su muzika matyti ne tik konkrečiame eilėraštyje, bet ir viso rinkinio sandaroje. Rinkinio pavadinimas „Poema apie *cante jondo*“ (isp. k. „Poema del *cante jondo*“) pateikia architektines nuorodas į tradicinės ispanų muzikos žanrą *cante jondo*.

Tradicinės muzikos šaltiniai poezijoje teorinėje plotmėje pirmiausia gali būti išskirti kalbant apie liaudies dainą ar jos motyvus eilėse, dainiškąjį eilėrašį. Kęstutis Nastopka pažymi, kad vienas poetinės kalbos tikslų susijęs su pastangomis individualų pasaulio matymą pavaizduoti įprastu konkrečiai kultūrai, jos tradicijai kodu. Dėl to, tokia poezija orientuojasi į skaitytojo turimas žinias, į pažįstamus žodžius ir prasmes (Nastopka 1985: 83). Taip kūrėjas ieško būdų gręžtis į savo kultūrinę praeitį ir patirtį. Kadangi folklorinės muzikinės temos ir melodijos yra visų kultūrų sudedamoji dalis, o liaudies pasakojimas ar daina, kad ir kokie įvairūs ir nepanašūs būna skirtingose kraštuose, yra pažįstami ir suvokiami tam tikroje kultūroje ir kalboje visuotinai, nenuostabu, kad poezija gali būti derinama ir sintezuojama su tradicine muzika.

#### 2.3.1. Andalūziškos dainos struktūra eilėraštyje „Soleá“

Lorca'os eilėraštyje „Soleá“ (Lorca 1998: 107) (priedas nr. 3) pirmoji nuoroda į ispanų liaudies muzikinę tradiciją (*flamenco*) pasirodo pavadinime, kuris tiesiogiai nukreipia į andalūziškąjį kūrinį. Soleá, kaip jau minėta, yra viena iš *cante jondo* variacijų *flamenco* žanre.

Eilėraščio pagrindinis leitmotyvas („[a]psisiautus juodom mantilijom“) kartojamas keturis kartus kaip muzikinis refrenas liaudies dainoje. Ši eilutė tampa centrine kūrinio ašimi. Pirmą eilutę pradedama tema ir kartojama prieš antrą ir trečią strofas ir pabaigoje. Pirmą kartą įvedama tema, vėliau būsianti pagrindine, yra pirmojo posmo sudedamoji dalis, vėliau ji tampa refrenu – po pirmosios ir antrosios strofų, ši tema yra išskiriama taip pabrėžiant jos svarbumą viso eilėraščio kontekste. Po trečiosios strofos, t. y. eilėraščio pabaigoje, refrenu tapusi tema papildoma jaustuku („[a]jajajajai“), kuris naudojamas įspūdžiui pabrėžti ir sutvirtinti. Paskutinis refrenas išskiriamas ir sintaksiškai: pirmieji, atskiriami tašku, yra konstatuojamo pobūdžio; paskutinis refrenas pateikiamas kaip sušukimas. Jausmas pamažu stiprinamas keliant refreno įtampą, tiek sintaksiškai, tiek grafiškai: nuo prijungtos, tik kableliu atskirtos temos,



judama prie visai nuo strofos nepriklausomos temos, išskiriamos tašku, galiausiai pasiekiant kulminaciją ir sušunkant, iššaukiant kartotą refreną.

Peter'is Manuel'is (2006: 98) aiškina tradicinės andalūziškos dainos struktūrą ir sako, kad kiekvienas kūrinys yra sudarytas iš kelių posmų (vadinamų *copla*, *tercio*, arba *letras*). Kiekviena strofa, dažniausiai nuo trijų iki penkių eilučių, atskirta gitaros interliudu – *falsety*. Gitara taip pat gali įvesti pagrindinę kūrinio temą ar motyvą, kuris muzikinėje plotmėje nustato andalūziškos dainos tonalumą (Manuel 2006: 98). Lorca literatūriniame kūrinyje tiksliai išlaiko tradicinę struktūrą. Nagrinėjamas eilėraštis sudarytas iš trijų strofų (*tercio*), susidedančių iš trijų eilučių. Tema įvedama pirmoje strofoje ir kartojama atskirai kaip *falseta*.

Manuel'is (ten pat) pažymi, kad dainos (isp. k. *cante*) struktūra ir forma nėra baigtinės ir neretai būna gana laisvos formos. Dažniausiai jos neturi nuoseklaus ilgalaikio temos plėtojimo, ar įprastų muzikinio kūrinio technikų: simetrijos<sup>5</sup>, reprizos<sup>6</sup> ar užbaigos<sup>7</sup>, būdingų sonatos žanrui. Vis dėlto, Lorca'os *soleá* išsiskiria tuo, kad pateikia tam tikrą jausmų raiškos struktūrą: plėtotę ir užbaigą. Ši struktūra kuria, modeliuoja emocinį intensyvumą ir įtampą, kuri pabaigoje yra išsprendžiama. Antroje strofoje pirmosios dvi eilutės pasakoja apie kylančią įtampą, riksmą, vėją (rūstus riksmas pagriebiamas „švilpiančio vėjo“). Trečioje eilutėje įtampa slopsta – riksmą keičia atodūsis („su atodūsiu išnyko“). Garsinė strofos tema yra nutylanti. Trečia strofa yra tam tikru požiūriu (nebe garso, o erdvės) opozicija antrajai. Emocija iš mažos erdvės išsiveržia į plačią („pro duris (...) / visas dangus ištryško“). Kiekvienos strofos ribose pasakojama tarsi nepriklausoma iki galo neaiški istorija, kurią galima jungti su kitos strofos epizodu, tačiau, kuri taip pat, kaip ir *soleá* dainose, gali egzistuoti savarankiškos scenos pavidalu.

*Soleá*, kaip ir kai kurie kiti dainų tipai, dažniausiai sudaryti iš trielių arba ketureilių strofų. Eilutė įprastai yra aštuonskiemenė. Lorca'os eilėraštyje originalo kalba, tokia aštuonių skiemenų eilutė yra išlaikoma viso kūrinio metu. Tačiau, kaip pastebi Manuel'is (2006: 98), toks skiemenų skaičius nėra būtinas (pvz.: eilėraščio vertimo į lietuvių kalbą atvejis).

Sąsajų su *flamenco* stiliumi (Lorca'os vadinamu *cante jondo*) eilėraštyje galime matyti ne tik kompozicijos požiūriu, bet ir akustinėje (garsinėje) ir vizualinėje plotmėse. Savitas garsas kuriamas pasitelkiant riksmo, švilpimo, atodūsių figūras. Antroje strofoje išryškėja

---

<sup>5</sup> Simetriniai taktai – sudėtiniai taktai iš kelių paprastųjų vienodo dydžio taktų (Krutulyš 1975: 208).

<sup>6</sup> Repriza (pranc. k. *reprise* – pakartojimas, atnaujinimas) – temos ar stambesnio muzikos epizodo (pvz. sonatos formos ekspozicijos) pakartojimas (*Muzikos Enciklopedija* 2007: 206).

<sup>7</sup> Užbaiga – 1) baigiamasis melodijos fragmentas; 2) baigiamasis akordų junginys, kadencija; 3) muz. kūrinio baigiamoji dalis (Krutulyš 1975: 244).

opozicija tarp garso („rūstus riksmas“, „švilpiančio vėjo“) ir tylos („[g]alvoja“, „su atodūsiu išnyksta“), sukurianti soleá žanrui būdingą įtampą. Čia galima išvelgti intensyvioms, graudulingoms pietinės Ispanijos tradicinėms dainoms būdingus pokyčius tarp didžiulės dramos ir jos staigaus nutilimo, rimties. Opozicija *didelis vs mažas* išlaikoma visose strofose: pirmoje – „pasaulis mažytis“ vs „širdis begalinė“, antroje – „rūstus riksmas“ vs „su atodūsiu išnyksta“ (čia turima omenyje garso amplitudė) ir trečioje – „pro duris“ vs „visas dangus“. Toks opozicijų išdėstymas formuoja specifinį garso ir vaizdo judėjimą, kuris išreiškia čigonų kultūriniam kontekstui, jų *cante jondo* prisikiriamus blaškymosi, kančios motyvus.

Manuel'is pažymi, kad soleá stiliaus dainose rimas nėra labai svarbus dėl liaudies žanro prigimties, laisvos skirtingų atlikėjų kūrinio ar temos interpretacijos (Manuel 2006: 98–99). Tačiau kartais trieilėse soleá galima sutikti *aba* rimą (ketureilėse – *abcb*). Lorca šį rimą išlaiko savo eilėraštyje (III strofa - „(...) abierto / (...) balcón / (...) cielo“). Rimas išlieka ir lietuviškame vertime – „(...) liko / (...) rytui / (...) ištryško“. Galima pastebėti, kad Lorca gana tiksliai ir nuosekliai laikosi nustatytų liaudies dainos struktūrų ir kombinacijų, netgi labiau nei to pasiekia individualūs tradicinės muzikos atlikėjai, kurie renkasi laisvai interpretuoti *flamenco* žanro kūrinius. Poetas artimai susieja savo eilėraščių su daina.

Garsinė plotmė yra sutvirtinama vizualinės. Juodų mantilijų spalva sukelia gilumo, tamsos įspūdį, kuris atitinka riksmą garsinėje plotmėje. Žemi tonai melodijose implikuoja nerimastingumą, neramumą. Tokia kančios, prasiveržiančio skausmo emocija vyrauja ir tradicinėje ispanų tautosakoje. Eilėraštyje šis motyvas pristatomas žmogaus širdies netelpančios mažame pasaulyje įvaizdžiu. Be to, ir opozicija *didelis vs mažas*, atkreipia dėmesį į analogišką priešpriešą kuriamą spalvomis. Juoda spalva mėgina apgaubti („apsisiautus juodom mantilijom“), sugerti garsą. Tačiau šviesa išsiveržia visa jėga („auštant rytui / visas dangus ištryško“). Vėjas ir atodūsis spalvos ar šviesos neturi, jie permatomi, todėl tamsa jų sugerti ir apgaubti negali. Paskutinis refrenas („*Ajajajajai, / kaip apsiautus juodom mantilijom*“) sugretina garso išsiveržimą ir mėginimą jį užgožti. Taip derinamas balsas (strofų pasakojimas) ir instrumentinis gitaros refrenas.

### 2.3.2. Ritmo kūrimas eilėraštyje „Sigirijos žingsnis“

Panaši struktūra pastebima ir eilėraštyje „Sigirijos žingsnis“ (Lorca 1998: 98) (priedas nr. 4). Kadangi *soleá* ir *siguiriya* priskiriamos tai pačiai flamenco šakai, sutampa ir pasirenkama forma. Nors tradicine struktūra poetas varijuoja, tačiau liaudies dainos karkasas yra išlaikomas pagal muzikines normas. Eilėraščio strofos – ketureilės. Šiame eilėraštyje *falsetas* kartojamas tik po pirmos ir paskutinės strofos. Reikia pažymėti, kad refrenas pabaigoje nėra modifikuojamas, kaip tai daroma eilėraštyje „Soleá“, – frazė „[ž]emė šviesos, / dangus žemės“ sintaksiškai išlieka nepakitusi.

Nukreipę žvilgsnį nuo tiesioginio santykio tarp literatūros ir muzikos žanrų, galime atkreipti dėmesį į tai, kaip tekstas kuria bei išdėsto garsus ir muziką akustinėje plotmėje. Nagrinėjant Lorca'os „Sigirijos žingsnį“ galima pamėginti atkreipti dėmesį į žodinio teksto muziką.

Pirmiausia į akis krenta kuriamas ritmas. Pats ritmo reiškinyje eilėraštyje paminimas du kartus („[e]ina prirakinta prie virpėjimo / ritmo, niekados neatskriejančio“, „[a]tsidavus ritmui, be galvos, / kur, sigirija, keliauji?“). Mėginant išskirti ritmo temą svarbu pastebėti, kad ji siejamas su žingsniu, ėjimu („[e]ina prirakinta prie virpėjimo / ritmo, niekados neatskriejančio“, „[a]tsidavus ritmui, be galvos, / kur, sigirija, keliauji?“). Toks žingsnio ritmas atrodo nuoseklus, monotoniškas, gana ramus. Aiški žingsnio, ritmo tema nurodo į patį *flamenco* žanrą. Be to, taip referuojama ne tik techninė muzikos žanro pusė, bet ir *flamenco* kultūros kontekstas. Ritmas užvaldo kūną, mintis, jam pasiduodama. Konkretus ritmas išlaikomas ir visame kūrinyje, t. y. nekintanti ketureilių strofų (*letras*) ir tarp jų įterpiamų kartojamų refrenų (*falseta*) struktūra.

Literatūroje garsas gali būti kuriamas ne tik akustiniame lygmenyje, kuriame atpažįstamos fonetinės struktūros, bet ir vizualinėje plotmėje. Tai ypatingai aktualu poezijoje, kurioje vaizdų kūrimas yra naratyvo, pasakojimo pagrindas. „Sigirijos žingsnyje“ Lorca pasitelkia akustinę ir vizualiąją plotmes, sukuria atitinkamą kūrinio intonaciją, primenančią tamsias, gaudžias *flamenco* ir bendrai ispanų liaudies čigoniškos muzikos temas.

Atkreipkime dėmesį į spalvų gamą. Lorca kuria priešpriešą tarp tamsių, sodrių spalvų ir šviesių ir neryškių atspalvių (pvz.: juodos plaštakės, tamsiaplaukė mergaitė vs. ūkanų baltoji gyvatė, kalkės). Įvedami „juodų plaštakių“, „tamsiaplauk[ės] mergait[ės]“ įvaizdžiai. Minimas mėnulis („Ar mėnulis kada nuraškys / tavo gėlą oleandrų ir kalkių?“) implikuoja

nakties, t. y. tamsos, metą. Mėnulis šiame eilėraštyje veikia panašiai kaip žemė („[ž]emė šviesos, / dangus žemės“), nes sujungia tamsą ir šviesą. Žemės atspalvis suvokiamas kaip tamsus, tačiau poetas pažymi, kad žemė čia priklauso šviesai. Vis dėlto, pusiausvyra tarp šviesos ir tamsos išlaikoma dangų priskiriant žemei („dangus žemės“). Šviesių atspalvių grupei priklauso: baltos gyvatės, ūkanų, sidabrinės širdies, durklo, jau minėto mėnulio, oleandrų ir kalkių gėlos įvaizdžiai. Matome, kad šviesūs atspalviai nepasižymi tokiu ryškumu kaip tamsieji. Todėl ryškėjanti opozicija, kita vertus, atskleidžia švelnių šviesių atspalvių ir tamsių sodrių spalvų derinimą, persismelkimą.

*Siguirya* kaip muzikos žanras gali būti analizuojamas panašiai kaip ir *soleá*. Abi ispanų liaudies dainos rūšys priklauso *flamenco* žanrui, tad ir jų forma ir struktūra sutampa ar yra gana panašios. Analizuojant ritmą, sudaromą eilėraščio vidinėje sandaroje, pačiame tekste, atkreipėme dėmesį į žingsnio motyvą, kuris papildomas ėjimu. Pavadinime („Sigirijos žingsnis“) implikuojami tam tikri įvykiai ir kūrinio tempas. Žingsnis jungiamas su ėjimo, keliavimo figūra („eina tamsiaplaukė mergaitė“, „[e]ina prirakinta prie virpėjimo / ritmo, niekadoms neatskriejančio“, „[a]tsidavusi ritmui, be galvos, / kur, sigirija, keliauji?“). Be abejo, pats ėjimo įvaizdis nelaikomas muzika ar konkrečia muzikos išraiška, tačiau nuoseklus, nekintantis ėjimas tampa kuriamo ritminio judesio dalimi.

Atkreipkime dėmesį į kuriamą opoziciją tarp tylių ir triukšmingesnių garsų. Plaštakės plazdėjimas ir virpėjimo ritmas primena gana tylus garsus. Šiai izotopijai galbūt galima būtų priskirti sūkurio figūrą, kurios keliamas garsas nėra labai girdimas. Šiai grupei priešybę sudaro triukšmingesni garsai – žingsnis, ėjimas, kelionė be galvos („[a]tsidavus ritmui, be galvos, / kur, sigirija, keliauji?“). Išskyrus dvi izotopijas (tamsių vs šviesių atspalvių ir tylių vs triukšmingesnių garsų) galima pastebėti kuriamą paralelę tarp akustinio ir vizualaus lygmenų. Tiek vienoje, tiek kitoje grupėje pateikiama opozicija tarp šviesių spalvų, tylių, neryškių garsų ir sodrių spalvų, sunkių, energingesnių garsų. Jų sampyna matyti kartojamoje *falsetoje* („[ž]emė šviesos, / dangus žemės“).

Atlikus eilėraščių „Soleá“ ir „Sigirijos žingsnis“ raiškos analizę, galima matyti, kad Lorca poeziją rašo atsižvelgdamas tiek į tradicinės ispanų liaudies dainos (*flamenco* ir jo rūšių *soleá* ir *siguiriya* kompozicines formas) struktūras, tiek į melodines dainos linijas ir ritmus, taip pat įvaizdžius. Pastebima, kad „Soleá“ išorinis kūrinio karkasas nurodo į visuotinai priimtas konkrečiau muzikos žanro ypatybes. Tyrimas taip pat atskleidė, kad ir „Sigirijos žingsnis“ išlaiko

minėtas nuorodas į ispanų tradicinę muziką. Eilėraščių vidinė sandara orientuota į tam tikras liaudies dainos ypatybes.

#### **2.4. Muzikinių šaltinių įtaka naujų žodžių prasmių kūrimui Mackaus poezijoje**

Algimanto Mackaus eilėse jaučiamas lorkiškas susidomėjimas tradicine muzika, senosios ir naujosios muzikos santykio paieškos. Mackaus kūrybos laikotarpis vėlesnis nei Lorca'os, jis yra XX a. vidurio autorius. Poetas taip pat atstovauja kitai, lietuviškai (ir galbūt galime sakyti JAV), o ne ispaniškai, kultūrai. Tačiau Mackus nepaklūsta vien tradicinių liaudies žanrų taisyklėms. Jis kuria savitą pasaulį, abejoja gyvenimo ir tikėjimo tiesomis.

Mackus lietuvių literatūroje yra vienas ryškiausių bežemių kartos atstovų, „neornamentuotos kalbos“ generacijos poetas. Mackaus kūrybos temos susijusios su mirtimi ir Dievo buvimo žmogaus gyvenime klausimu. Nors tiesiogiai Mackus neatsisako tikėjimo Dievu, visgi eilėse poetas mini nesusitikimus ir prasilenkimus su Juo. Dievą užgožia mirtis (Kubilius 1996: 626–629). Vytautas Kubilius pastebi, kad Mackaus eilėse mirtis iškeliamą ir virš tautos likimo, romantinio tautos amžinybės mito, kuris rūpėjo egzodo literatūrai, ir virš žmogaus būties: „[n]ėra kitokio Dievo ir kitokios amžinybės – tik mirtis“ (ten pat: 627). Dievo būties ir nebūties problema iškelia mirties temą, žmogaus mirtis suvokiama kaip beprasmybė, kurios neįmanoma paaiškinti.

Bežemių kartos, kartu ir Mackaus kūrybą ypatingai stipriai paveikė jų santykis su gimtąja žeme, jos istorija. Vytautas Kavolis (1968: 11) teigia, kad žemė yra ir priklausomybės prigimčiai, ir istorinių namų simbolis. Nužemintųjų generacija jau vaikystėje prarado namus. Todėl jie nepriskiria savęs prie jokios vietos. Kavolis pažymi, kad „[n]amai, kuriuos *galima prarasti*, tėra kiekvienu akimirksniu sudužti pajėgianti iliuzija. Jiems jau nebegalima, ramiai ir nedvejojant, priklausyti, kaip augalui, suleidusiam šaknis į juodžemį“ (ten pat: 12). Mackus neturi savos žemės, jis turi kurti savo pasaulį. Poetui žemė yra nuosavybė, kurią, jis sieja su žmogiškumu. Vienintelė turima nuosavybė ir tikrovė lieka žmogus. Nauji namai yra kuriami savyje.

Egzilo kūrėjų santykis su istorija žymi neteisybės pajautimą. Jie suvokia skausmo universalumą, jaučia žmogiškosios būties neharmoningumą. Kaip pastebi Kavolis (ten pat: 17), „Mackus istorijos triuškinamųjų tarpe mato kiekvieną kankinamą žmogų“. Poetas ir jo kartos

bendražygiai kuria jautrumu persmelktą poeziją. Istorija yra nužemintųjų priešas ir taip pat žmogaus priešas. Kavolio teigimu, Mackus suvokia istorijos tuštybę, žmogui jos suteikiamos kančios beprasmybę (Kavolis 1968: 20).

Kavolis rašo, kad Mackus ypatingai jaučia egzistencinę vienatvę, „žmogiškasis ryšys nėra žmogui duotas“ (Kavolis 1968: 21). Mackus mąsto, kad žmogus tegali priklausyti sau, žmogiškuosius ryšius reikia kurti iš savo vidaus. Tačiau net užmezgus žmogiškus santykius galiausiai liekama vienišu. Jaučiamas nuovargis, neleidžiantis išlaikyti jokių ryšių, prarandamas tikėjimas tiek savimi, tiek ir kitu. Mackui tai žmogiško ribotumo pasekmė.

Namų praradimas, bežemio likimas paskatino Mackų į tremtį žvelgti teigiamai, suvokti jos vertę. Rimvydas Šilbajoris (1989: 261) teigia, kad Mackus tikėjo tremtimi. Poetas ją siejo su žmogiškosios prasmės išsipildymu, „jam atrodė, kad rašytojo, kūrėjo natūrali būklė yra tremtis plačiausia šio žodžio prasme“. Tik mirtis buvo suvokiama kaip nepaneigiama tiesa. Mackaus kūryboje figūruojanti mirties tema žymi gyvenimo ir mirties neprasmingumą.

Egzistencija bedievėje erdvėje, tremtis, mirties klausimai paveikia Mackaus požiūrį ir į poetinę kalbą. Mirtis jo poezijoje atsiskleidžia ne tik įvaizdžiais, bet ir gausiai vartojama perkeltine žodžių reikšme. Tiesos tarytum nebelineka. Žodžiai įgyja naujas prasmes. Senasis pasaulis ir jo tiesos miršta ir taip sukuriama nauja realybė. „Ornamentuota“ kalba, kurioje gausu tradicinių metaforų ir gamtinio sentimentalumo autoriaus suvokiama kaip apgaulė, ir todėl nuo jos atsitraukia, pereina į „neornamentuotą kalbą“, kurioje randame epitetus, antitezes, sintaksines inversijas, semantinį žodžių nesuderinamumą. Kubilius (1996: 628) teigia, kad Mackaus „neornamentuota kalba“ sudaryta iš sunkių, monotoniškų frazių, kurios atrodo antiteziškos savo prasmėmis ir intonacijomis. Frazės „kartojamos vis su aukštesne įtampa [įgyja] tamsaus melodingumo kaip negrų bliuzuose“ (ten pat). Mackus avangardiškai elgiasi su tradiciniais įvaizdžiais (krikščioniška simbolika ir liaudies dainų poetika), jungiamų žodžių reikšmės pasirodo netinkamos viena kitai. Poetas kuria hermetišką poetinę kalbą, kurios struktūra atskleidžia egzilo būties vienatvę, beprasnę egzistenciją, pačios literatūros dalį tremtyje. Taip pabrėžiama poezijos teisė į autonomišką egzistenciją, vidinę teksto tiesą (ten pat: 626–629).

Šilbajoris (1989: 271) pažymi, kad tiesa Mackaus poezijoje reikalauja savito kalbos traktavimo. Mackus kurdamas naujas žodžių prasmes, „jungia žodžius gramatiškai vos įmanomais būdais“. Taip formuojamas specialus poeto „šifras“ (ten pat). Suprasti paslėptas

prasmes reikia gebėti jausti vaizdais ir garsais. Garsinis aspektas mėginant suvokti naujas reikšmes Mackaus poezijoje ypač svarbus, nes, kaip teigia Šilbajoris, „šalia ir nepriklausomai nuo sąvokinės žodžių prasmės, garsų sukeltas jausmas papildo, išplečia ar sunaikina mintį, kuri, atrodytų, išsakoma žodžiais“ (Šilbajoris 1989: 272). Taip Mackus pabrėžia ne tik išgyvenimų, bet ir pačios kalbos, jos muzikinių garsų mirtį ir prisikėlimą naujai būčiai. Mackus poezijoje nori pakeisti įprastą požiūrį į kalbą. Kartu keičiamas požiūris į realų pasaulį, jo reikšmę. Didėja distancija tarp poetinės egzistencijos ir gyvenimo tikrovėje.

Mackaus poezijos analizė atskleidžia pakartojimo svarbą. Izotopijos, pasikartojimai Mackaus kūryboje žymi, pasak Šilbajorio (ten pat: 265), poeto abejones dėl nuolat pasikartojančių simbolių prasmingumo. Pastovumas, nuolatinis įvaizdžio kartojimas gali būti tapatinamas su tiesos pažinimu. Tačiau tuomet šis įvaizdis tarsi sakralizuojamas, juo reikia tikėti neabejojant. Mackus tokią situaciją sieja su įkalinimu. Abejojimas, atsakymų ieškojimas išlaisvina.

Didelę vietą Mackaus kūryboje užima ir Dievo bei tikėjimo tema. Ji prasiskverbia ir į muzikinius šaltinius, kuriuos poetas pasitelkia egzilio lietuvių likimo, jo pasaulėžiūros ir egzistencijos svetimame krašte ir kultūroje vaizdavimui. Kavolis (1968: 30–31) atkreipia dėmesį į tai, kad egzilį Mackus siejo su tikėjimo mirtimi. Jo kūryboje taip pat matome Dievo sąvokos kaitą. Mackaus poetiniame pasaulyje buvo pereita nuo visiško pasitikėjimo Dievu, santykiu su juo iki šio pasitikėjimo praradimo. Kavolis (ten pat: 32–33) pastebi, kad Mackus atmeta tikėjimą Dievu. Bendras skausmas suartina labiau nei bendras tikėjimas. Dievas nedalyvauja žmogaus gyvenime, jis negali suprasti žmogaus emocijų. Dievas pernelyg skiriasi nuo žmogaus ir jo esybės, kad galėtų drauge egzistuoti. Šilbajoris pritaria, teigdamas, kad Dievas ir poetas negali susitikti, nes jie neegzistuoja tame pačiame pasaulyje, „Dievas priklauso tradiciniam kalbėjimo ir mąstymo būdai, neperkeltam į naująjį poeto pasaulį ir užtat neturinčiam prasmės“ (Šilbajoris 1989: 265). Mackus su Dievo sąvoka negali susieti jokių džiaugsmų, tik viską naikinančias jėgas. Todėl poetas Dievą laiko „tobulai užbaigtu mirties pavidalu“. Toks mirties siejimas su Dievu atitolina individą nuo tikėjimo.

Kavolis (1968: 65–66) pabrėžia, kad Mackus abejonę laiko pagrindine, laisvės apsuptyje susiformavusia kūrybine sąlyga. Abejonės yra nužemintųjų generacijos lietuviškųjų pastangų pradžios taškas. Bendruomenės identiteto nebelieka, todėl individas turi stengtis pats save išbandyti.

Mackus mėgina atsigręžti į lietuvių kultūros folklorą, ieško jame ko nors savo. Namų praradimas lemia netradicinį požiūrį į lietuvių liaudies palikimą. Poetas interpretuoja ir laužo tradicines struktūras. Liaudies dainoje matomi krikščioniški motyvai, kuriuos mėginama paneigti vartojant gausius pakartojimus. Lietuvių folkloro motyvai nėra tiesioginiai, gryni. Tai galima matyti jo eilėraščių pavadinimuose. „Liaudiškoji“, „Raudiškoji“ nurodo ryšį su liaudies daina ir rauda, tačiau Mackus renkasi vartoti įvardžiuotinę formą, kuri implikuoja panašumą į muzikos žanrus, tačiau kartu tai tik žanro interpretacija.

Marcelijus Martinaitis (1986: 4–6) pastebi, kad lietuvių poetinėje tradicijoje gausu tautosakos elementų. Tautosaka į poeziją yra įtraukiama naujai ir individualiai. Poetai nebeseka nustatytomis bendromis kalbos, stiliaus ar motyvų normomis ir dėsningumais. Ryšys su tautosaka, nuorodos į ją poetų kūryboje išlieka giluminėse struktūrose, kai bandoma priartinti savą eilėraščių prie tam tikro folklorinio įvykio, pasakojimo. Tokia tautosakos ir poezijos jungtis atpažįstama ir Mackaus „neornamentuotoj kalboj“. Šiose giluminėse struktūrose Mackus ieško liaudies dainos žanrų, temų, įvaizdžių, kuriuos jungia su kitų kultūrų literatūros, muzikos, religijos motyvais.

Mackaus poezijoje randame įvairiopą ryšį su muzika: įvairias muzikines formas, nuorodas į konkrečius žanrus. Jo kūryboje santykis su liaudies daina neimitacinis. Nuorodos į liaudies dainą (ar jos stilių) negausios, kartais matomos tik smulkiose detalėse. Vis dėlto, ryškėja gilus lietuvių liaudies dainos, jos žanrų ir tautosakinės poezijos ryšys.

## **2.5. Liaudies ir religinės dainos motyvai Mackaus poezijoje**

### **2.5.1. Litanijos ir lietuvių liaudies dainos santykis („Liaudiškoji“, „Hermetiškoji daina“)**

Lietuvių liaudies dainos motyvai gerai pastebimi Mackaus eilėraštyje „Liaudiškoji“ (Mackus 1994: 114) (priedas nr. 5). Pavadinimas nurodo kuriamą ryšį su liaudies kultūra. Įvardžiuotinė būdvardžių forma pateikiamos antraštės dažnai sutinkamos Mackaus poezijoje. Visuose šiame tyrime analizuojamuose eilėraščiuose pavadinimai nurodo dainos žanrus („Hermetiškoji daina“, „Hermetiškoji daina su refrenu“, „Raudiškoji“). Mackus, kaip egzodo literatūros rašytojas, ypatingai jautė žemės praradimo, namų neturėjimo skaudulius, todėl poezija buvo tarsi išsigelbėjimas, priklausymas kūrybos pasauliui, savo atminties palikimas.



Antraščių vienodumas formos atžvilgiu implikuoja Mackaus kuriamą savitą, atskirą poetinį pasaulį. Eilėraščio pavadinimas taip pat yra pirmoji kūrinio nuoroda į liaudies dainos žanrą.

„Liaudiškosios“ kompozicija taip pat implikuoja artumą liaudies dainai. Keturios vidinės strofos sudarytos iš trijų eilučių. Sandaros vienodumas nurodo etninės muzikos šaltinį. Verta atkreipti dėmesį į šiame eilėraštyje pateikiamą Mackaus liaudies dainos interpretaciją. Liaudies dainos struktūra, kompozicija eilėraštyje neišlaikoma, bet ardoma. Pirmą strofą sudaryta iš penkių eilučių, paskutinė – iš dviejų. Mackaus kūrinyje atsiranda improvizacinių elementų, kurių atsiradimą sąlygoja poeto sociokultūrinė patirtis. Egzodo literatūros poetas savyje apima kelias kultūras, o ne vieną. Jis negali visiškai priklausyti nei lietuvių, nei amerikinei, nei kitai kultūrai. Todėl eilėraščio struktūra – fragmentiška. Liaudies dainos žanras, jo motyvai, sandaros ypatybės negali būti pilnai išpildytos.

Lietuvių liaudies muzikoje paplitęs dainos žanras. Eilėraščio dainiškumą, jo artumą liaudies dainai žymi fonikos ypatybės. Eilėraštyje ryškėja balsių „u“, „ų“, „ū“ pasikartojimas („suvisam“, „kapų“, „pulki“, „gilų“, „siūbuoja“, „nebūk“, „saulužė“<sup>8</sup>). Balsių „u“ ir „o“ („[l]iaudiškoji“, „išėjo“, „negrįžo“, „ošia“, „jaunoji“, „vėstančios“, „paieškoti“) kaita rodo garso, intonacijos stiprumą, jie suteikia eilėraščiui melodiškumą.

Vidinėje eilėraščio dalyje iš pirmo žvilgsnio galima teigti, kad nėra jokių tiesioginių nuorodų į liaudies dainą ar muziką apskritai. Čia neminimi nei jokie instrumentai, nei vokalinės dainos elementai, nerandame nei nuorodos į balsu išreikštą kalbėjimą. Tačiau anaforų kartojimas („kur lelija siūbuoja, / kur akmenėliai žydi, / kur debesėliai lyja. / Nebūk, mergele, / nebūk, jaunoji, / ant vėstančios smiltelės“) bei refrenas („pulki, mergele, / pulki, jaunoji, / į gilų vandenėlį“) sukuria tam tikrą kalbėjimo ritmiškumą ir melodingumą.

Visos strofos kartoja tą pačią ritminę grupę. Akcentuojamas pirmas eilutės skiemuo („[n]e suvisam išėjo, / **tik** suvisam negrįžo“; „[p]ulki, mergele, / **pulki**, jaunoji“). Monotoniškas ritmas išgaunamas tą pačią kiekvienos eilutės vietą. Nėra jokių nuklydimų nuo nustatytos melodinės linijos, nes kiekvienoje eilutėje grįžtama tarsi į tą pačią vietą.

Eilėraštyje taip pat sutinkame liaudies dainai būdingus įvaizdžius. Ryški jų sąsaja su gamtiškumu (medeliai, ošimas, saulužė, vandenėlis). Lietuvių kultūros santykį su gamta atpažįstame iš senosios pagonių kultūros.

---

<sup>8</sup> Raidžių pajuodinimai ir pabraukimai čia ir toliau darbe šio darbo autorės.

Tirdamas „Liaudiškąją“, Šilbajoris (1986: 37–39) mato tematiškai į liaudies dainą „Oi žiba žiburėlis“ panašią nuorodą. Vienas šios dainos posmas („Ant dvarelis išėjus, / Vartelius atsikėlus, / Klausinėjo pas dukrytėlę, / Ar suvisu parėjo“ (*Dainos* 1962: 383)) atspindimas Mackaus eilėraštyje („Ne suvisam išėjo, / tik suvisam negrižo, / ošia medeliai, / ošia kirtėjai / virš liaudiškų kapų“). Be to, refrenas „pulki, mergele, / pulki, jaunoji, / į gilų vandenėlį“ taip pat primena liaudies dainas, kuriose minima skęstanti arba nuskendus mergelė, pavyzdžiui, liaudies dainoje „Ant marių mėlynujų“ („Ant marių mėlynujų / Skęsta mergelė, skęsta, / <...> / – Mergelė mano miela, / Ratavosiu tave jauną / – Aš nebijau giliai bristi, / Giliai bristi, toli plaukti, / Tave jaunos ratavoti“ (*Dainos* 1962: 229–230)). Be abejo, galima teigti, kad tokie sutapimai nėra tiesioginės nuorodos būtent į šias konkrečias dainas, tačiau eilėraščio panašumas į liaudies dainą, jos motyvus patvirtina eilėraščio kūrimą liaudies dainos pagrindu (ten pat: 37–39). Panašumas į tam tikras liaudies dainas, jų motyvus ir kompozicijas Mackaus eilėraščiuose atskleidžia tam tikrų giluminių lietuvių kultūros struktūrų išlikimą net ir egzilio kūryboje, kurioje matomos žemės praradimo, nepriklausymo jokiai kultūrai temos.

Mackus ardo liaudies dainos struktūrą eilėraštyje supindamas du pasaulius: liaudies tautosakos ir religinį. Liaudies ir religinės kultūros santykis pirmiausia išryškėja žvelgiant į eilėraščio kompoziciją. Du kartus pakartojamas refrenas („pulki, mergele, / pulki, jaunoji, / į gilų vandenėlį“) ir eilėraščio strofikos kompozicija priartina kūrinį prie litanijos žanro. Trys eilutės gali būti laikomos nuoroda į krikščionių kultūros simboliką (skaičius trys yra Šventosios Trejybės ženklas, Kristus taip pat praleido tris dienas palaidotas kape bei prisikėlė iš numirusiųjų trečiąją dieną). Be to, krikščioniška simbolika matoma ir iš eilėraščio įvaizdžių. Pirmos dvi kartojamos strofos eilutės vaizduoja tą patį subjektą – jauną mergelę, kuri galbūt nurodo Švenčiausiąją Mergelę Mariją ir į kurią kreipiamasi litanijos metu. Yra ir vandens motyvo, taip pat siejamo su krikščionybe, pasikartojimų (gilus vandenėlis, debesėliai lyja). Taip patvirtinamas Mackaus dainiškojo eilėraščio improvizacinis, savitas kūrimo principas. Eilėraščių galime perskaityti dviem būdais: senosios liaudies (folkloro) ir naujosios (krikščioniškojo tikėjimo) kultūros atžvilgiu.

Eilėraštyje „Hermetiškoji daina“ (Mackus 1994: 104) (priedas nr. 6) svarbus pilkosios bitelės vaizdinys. Jis sudaro eilėraščio ašį. Bitelė pilkoji lietuvių liaudies dainai būdingas motyvas. Šiame eilėraštyje bitelė gali būti laikoma žmogaus įvaizdžiu. Išeivijos autorių temoms būdingas bėgimo nuo karo ir tėvynės ilgesio temos leidžia daryti prielaidą apie šiame

eilėraštyje kuriamą aliuziją į lietuvių valstiečio figūrą, kuri tarsi karo iškankinta bėga nuo mirties („koris išvalgytas, / avilys išdraskytas“, „sudegink sparnus, / geluonį įleisk“) ir galiausiai miršta („valandėlę gyvenk, / ir ramios tau mirties“). Darbštaus žemę dirbančio lietuvių būdas taip pat gali būti siejamas su bitelės figūra, kuri savo gyvenimą dedikuoja pilkam monotoniškam darbui. Mackus kuria talpią metaforą, kuri auga iš folkloro (šokio ir dainos apie pilkąją bitelę) atsiminimo.

Eilėraščio struktūra tolydi – keturios strofos, kiekviena sudarta iš trijų eilučių. Mackus ir šiame eilėraštyje derina liaudies ir religinį stilius. Kartojamas refrenas „bitele pilkoji“ kaip ir eilėraštyje „Liaudiškoji“ gali implikuoti litanijos žanrą. „Hermetiškoje dainoje“ poetas kartoja tuos pačius religinį klodą implikuojančius įvaizdžius. Matome jauną mergelę, kurią eilėraštyje „Liaudiškoji“ laikėme Švenčiausios Mergelės Marijos įvaizdžiu. Dainuojama litanija primena maldą: refrenas „bitele pilkoji“ yra tarsi maldos užbaigimas. Aklamacijos formulė „amen“, nurodanti tiesą, čia veikia kaip mirties neišvengiamumo patvirtinimas. Šiame eilėraštyje labiau nei kituose nagrinėjamuose kūriniuose Mackus pabrėžia būtent mirties tematiką. Galime išvelgti mirties negailestingumo ir beprasmybės idėjas.

Litanijos žanras paverčia eilėraščio ritmiką ir melodiją gana monotoniška. Pasikartojančia. Nėra jokių nukrypimo nuo melodinės, tematinės linijos. Ritmo stabilumą pabrėžia kartojamas refrenas. Vieno įvaizdžio kartojimas gali būti laikomas tam tikru pagrindu, į kurį atsiremia plėtojamas kūrinio veiksmas. Be to, verta atkreipti dėmesį ir į tokio pakartojimo ryšį su kūrinio pavadinimu. Hermetiškumas liudija uždarumą, o bitelės figūros izotopija, vienos frazės kartojimas įrėmina ir visą kūrinį, vis primindamas apie tam tikras tarsi neperžengiamas ribas. Atrodo, subjekto prašomi dinamiški bitelės veiksmai, judesiai jau pasieks kulminaciją („sudegink sparnus, / geluonį įleisk“), bet kreipinio vieta frazės pabaigoje („sudegink sparnus, / geluonį įleisk, / bitele pilkoji; / valandėlę gyvenk, / ir ramios tau mirties, / bitele pilkoji“) lemia minties akcentą į ją pačią, į kreipinio turiniu ir ritmu „uždaromą“ eilėraščių. Taip kuriama tam tikra tolydus, nekintantis ritmas.

Galima teigti, kad sugrįžimo ar pradžios taškas šiame eilėraštyje yra tos pačios veiksmožodžio formos vartojimas („nebelėk“, „nebenešk“, „sudegink“, „įleisk“, „gyvenk“). Kartu su refrenu „bitele pilkoji“, šie kartojimai kaip ir eilėraštyje „Liaudiškoji“ sukuria litanijos stiliaus raišką. Eilėraštyje „Hermetiškoji daina“ folkloro motyvo (bitelė pilkoji) ir žanrinės litanijos ypatybės sudaro antitezę. Frazei suteikiamos dvi reikšmės – liaudiška ir religinė.

### 2.5.2. Mirtis ir Dievas Mackaus raudoje („Raudiškoji“)

Mackaus keturių dalių ciklas „Raudiškoji“ (Mackus 1994: 157–162) (priedas nr. 7) gali būti laikoma Lorca'os „Llanto por Ignacio Sánchez Mejías“ („Ignacio Sánchezo Mejíaso Apraudojimas“) poemos interpretacija. Mackaus kūrinys kilęs iš šios Lorca'os poemos įspūdžio. Ypatingai antroji Mackaus ciklo dalis galėtų būti laikoma ispaniškojo teksto variacija. Mackaus darbas savaip interpretuoja Lorca'os raudą. Žinomas kontekstas gali padėti suprasti Mackaus kūrinį.

Žinoma, kad Mackus nevengė jungti įvairių kultūrų, poetų darbų savo eilėraščiuose. Jo eilėraščių knygoje „Chapel B“ (kuriame buvo publikuota ir „Raudiškoji“) sutinkamos nuorodos į Federico'o García'os Lorca'os, Paul'o Celan'o, Dylan'o Thomas'o kūrybą. Skirtingų kultūrų įvaizdžių, motyvų, muzikinių ir kitų struktūrų vartojimas Mackaus kūryboje žymi negalėjimą priklausyti konkrečiai kultūrai, tai žmogaus vidinės savasties fragmentacija atspindima kompozicinėje eilėraščio sandaroje.

Mackaus kūryboje pastebimas Lorca'os kūrybos aidas, tematinės patirtys, poezijos „juodumas“, laukiniškumas, liaudies dainos žanro pasirinkimas. Ispanų *duendé* randa savo atitikmenį lietuviškame Mackaus raudos šauksme. Nustatytos kompozicijos ir sandaros raudoje nebuvimas, jos improvizacinės savybės atitinka netikėtą, laukinės, paslaptingos jėgos pasirodymą ispanų liaudies dainos žanre *cante jondo*. Taip lietuvių poetas jungia du kultūrinius klodus savo kūryboje. Tai galima matyti iš fragmentiškos „Raudiškosios“ struktūros kūrimo.

Ciklo dalys iš pirmo žvilgsnio atrodo tarpusavyje nesusijusios. Pirma, trečia ir ketvirta dalys suskirstytos į kelias strofas. Antroji ciklo dalis iš kitų išsiskiria tuo, kad ji yra vientisa, neskaidoma strofomis. Kaip ir pirmoje dalyje antroje taip pat pasirodo pasikartojantis refreno tipo motyvas (pirmoje – kiekvienoje strofoje pateikiama tiksli laiko nuoroda „lygiai septintą valandą ryto“, antroje – kas antra eilutė kartoja frazę „ir aš nenoriu matyt“).

Skirtingose dalyse taip pat kinta ir lyrinis subjektas. Pirmoje dalyje subjektas numanomas ir apibūdinamas trečiu vienaskaitos asmeniu. Antroje lyrinis subjektas kalba pirmuoju vienaskaitos asmeniu. Trečioje dalyje derinamas „aš“ ir „mes“ subjektai. Pirmose ir paskutinėse dviejose strofose matome vienaskaitos pirmu asmeniu kalbantį veikėją. Trečioje ir ketvirtoje trečios dalies atitrauktose strofose sutinkame kolektyvį „mes“ subjektą. Ketvirtoje dalyje matome pirmo ir antro vienaskaitos asmens subjektus.

Kūrinio pavadinimas „Raudiškoji“ yra nuoroda ne tik į minėtą Lorca’os poemą – raudą, bet ir į raudos žanrą apskritai. Rauda aiškinama kaip apeiginis tautosakinis kūrinys, išreiškiantis sielvartą, netektį. Raudos dažnai siejamos su svarbiausiais žmogaus gyvenimo lūžio momentais – vestuvėmis ir laidotuvėmis. Raudose atspindima valstiečių buitis ir pasaulėžiūra, yra animizmo ir nuorodų į protėvių kultą (*Lietuvių literatūros enciklopedija* 2001: 414–415).

Raudos daugiausiai rečitatyvinės, kompozicijos pagrindas – lyrinis monologas. Jos pasižymi siauro diapazono melodika, laisva ritmika, perėjimu į kūkčiojimą. Yra daug sušukimų, retorinių klausimų, pakartojimų. Be to, rauda, kaip liaudies dainos tipas, neturi nustatytos formos ar melodijos. Kiekviena rauda yra asmeninė ir priklauso nuo raudotojo asmens bei apraudo asmens gyvenimo istorijos. Raudos sukuriamos spontaniškai ir gali būti atliktos tik vieną kartą, pasirenkant skirtingus poetinio teksto motyvus arba juos dėlioiant vis kita tvarka, vartojant vis kitus žodžius. Raudos kompozicija yra atvira. Rauda gali prasidėti bet kuriuo motyvu ir užsibaigti bet kurioje vietoje. Tokia raudos struktūra liudija jos improvizacinę prigimtį (*Lietuvių literatūros enciklopedija* 2001: 414–415).

Kalbėdamas apie „Raudiškąją“, Šilbajoris (1986: 50) įveda „nulinio teksto“ plotmę. Joje cituojamo ar užsimenamo liaudies teksto nėra, bet yra nuorodą į tą tekstą. Šiame eilėraštyje nėra tiesioginių nuorodų į liaudies dainos žanrus ar lietuvių tautosakos motyvus, tačiau aprašomi vaizdiniai nurodo galimą ryšį su šiais žanrais. Tokiu būdu poemos trečioje dalyje pateikiama nuoroda į raudos žanrą („[a]š norėčiau, kad čia susirinktų / senos lietuvių raudotojos / ir stambiom įgudusiom ašarom / priverktų ašarotuves“).

Rauda gali būti laikoma pagrindiniu eilėraščio „Raudiškoji“ muzikiniu šaltiniu. Muzikinė plotmė pirmiausia išryškėja atkreipus žvilgsnį į pirmoje dalyje aprašomus laidotuvių procesijos metu girdimus instrumentus. Trompetės ir trombos skelbia Dievo mirtį. Lorca’os, rašytojo figūra siejama su Dievu. Garsas tampa žodžio atitikmeniu. Trompečių įvaizdis sutinkamas tris kartus ir su jomis kartu visuomet siejamas paskelbimo veiksmas: trečioje strofoje („trompetės miestui paskelbė / raudoną kraujo fanfarą“), aštuntoje („trompetėm ir trombom paskelbė – / Dievo nėra!“) ir dešimtoje („nemirtingumo fanfarą / už vartų paskelbė trompetės“). Galima atkreipti dėmesį į tai, kad trompečių įvaizdis šioje dalyje siejamas ne tik su Dievo mirtimi, bet ir su pačiu mirties skelbimu („trompetės miestui paskelbė / raudoną kraujo fanfarą“; „trompetėm ir trombom paskelbė – / Dievo nėra!“) arba išsigelbėjimu iš mirties, kuris taip pat

tapatinamas su gyvenimo atsisakymu, nemirtingumu („nemirtingumo fanfarą / už vartų paskelbė trompetės“).

Poemos objektai pateikiami stambiu planu, sudaromas tarsi koliažas iš skirtingų detalių (liemens neberandančio rankos, meistro supančiotos rankos, kumštin suaugęs delnas). Vaizdinių gausybėje skaitytojas taip pat gali išgirsti įvairius garsus, kurie pasižymi tam tikra harmonija (galima numanyti, kad muzikinių instrumentų „pranešimo“ garsai turi tam tikrą struktūrą, melodiją) arba išreiškia neigiamą chaoso jausmą („užspringus kalba“, „ir stambiom įgudusiom ašarom / priverktų ašaruves“). Antroje dalyje vartojama sutrumpinta žodžio „matyti“ forma „matyt“, nukandamos galūnės gali išreikšti susierzinimą ar pyktį, kurie sustiprinami neiginiu „nenoriu“. Trečioje dalyje tonas pasikeičia, tariamoji nuosaka „norėčiau“ implikuoja švelnesnį kalbėjimą, artimesnį skausmo emocijai. Toks vaizdinių ir garsų traktavimas kelia mintį, kad kuriama opozicija tarp garso ir vaizdo. Pastarojo, atrodo, yra atsisakoma, jam yra priešinamasi (subjektas visoje antroje dalyje vardina, ko nenori matyti). Regėjimas apgauna, todėl subjektas juo nenori pasitikėti („ir aš nenoriu matyt“). Tačiau girdėjimui nėra taip priešinamasi, atrodo lyg garso negalima išvengti. Žodžiu yra skelbiama mirtis, „prisiek[iama] ištikimybę monarcho karūnai“, garsu gedima mirusiojo jį apraudant.

Delija J. Valiukėnaitė (1981: 21–22) teigia, kad didžiausia eilėraščio „Raudiškoji“ problema yra jos forma lyginant su Lorcos rauda „Llanto por Ignacio Sánchez Mejías“: „problemos atsiranda ne turinyje, bet formoje, ypatingai tuose Mackaus nedalinguose pakartojimuose: <...>. Tai, kas skamba gerai ispanų kalboje, neskamba lietuviškai“ (ten pat). Valiukėnaitė svarsto, kad pakartojimai „septintą valandą ryto“ nesuteikia lietuviškojo eilėraščio struktūrai ir raiškai jokios didesnės vertės kaip tai atlieka Lorca. Mackaus frazė tyrėjai atrodo pernelyg nerangi ir neprimenantis nei gedulingo varpo skambesio, nei giedančio choro kartojimų (ten pat: 22).

Tačiau galima būtų ginčyti, kad Mackus nesistengia visiškai vienodai pakartoti tuos pačius garsus ir struktūras, kuriuos kuria ispanų poetas. Žvelgiant į fonetinį kartojamos frazės „septintą valandą ryto“ lygmenį, matome, kad Mackus keičia akcentuoto skiemens uždarus balsius „e“ ir „i“ atviru „a“ ir vėl grįžta į uždara „y“ („septintą valandą ryto“). Taip sukuriamas siūbavimo pirmyn ir atgal judesys, primenantis varpo siūbavimą ir monotoniškus jo dūžius. Mackus savaip interpretuoja varpo skambėjimą, girdimą ispaniškojoje versijoje ir išlaiko panašų jausmą į originalo tekste sukurtąjį.

### 2.5.3. Fragmentiškos melodijos kūrimas eilėraštyje „Hermetiškoji daina su refrenu“

„Hermetiškoji daina su refrenu“ (Mackus 1994: 115–116) (priedas nr. 8) tarsi apibendrina, sujungia prieš tai nagrinėtus eilėraščius į vieną grupę. Matomi kituose eilėraščiuose („Liaudiškoji“, „Raudiškoji“, „Hermetiškoji daina“) pristatyti įvaizdžiai (mirštančiųjų procesijos, mergelė, gilus vandenėlis).

Priešpaskutinė šio kūrinio strofa yra identiška dviem eilėraščio „Liaudiškoji“ strofoms, kurios čia sujungiamos į vieną („pulki, mergele, / pulki, jaunoji, / į gilų vandenėlį, / kur lelija siūbuoja, / kur akmenėliai žydi, / kur debesėliai lyja“). To paties motyvo kartojimas atskleidžia svarbią Mackaus poetinio pasaulio tematiką. Eilėraštyje „Liaudiškoji“ matėme kaip kartojamas refrenas gali žymėti tiek liaudies, tiek ir religinį litanijos žanrą. Žvelgiant į eilėrašį kaip į litanijos žanro pavyzdį, matėme, kad keičiami religiniai, šventi įvaizdžiai į kasdienybėje sutinkamus, „nužeminamus“ (Švenčiausioji Mergelė tampa jauna mergele). „Hermetiškoje dainoje su refrenu“ Teresėlė keliasi iš žemės. Tik taip ji gali būti žmonių pasaulyje ir matyti jų kančias.

Eilėraštis pradamas ir baigiamas beveik identišku vaizdiniu („[j]aunas Teresės liemuo / negyvas keliasi iš žemės / apsidairyti šimtmečio. / <...> / Jaunas Teresėlės liemuo / (mirštančiųjų procesijos gieda) / negyvas grįžta į žemę / apsidairyti vaikystės“). Kūrinio kompozicija įrėmina eilėrašį pirmos ir paskutinės strofos vaizdiniu. Ribos taip pat sukuriamos ir eilėraščio viduje vis kartojant refreną. Refrenas formuoja gana griežtą ritminę struktūrą. Pakartojimų įterpimas tarp strofų suskaldo eilėrašį į fragmentus, atskirus vaizdinius. Lyginant „Hermetišką dainą su refrenu“ ir eilėrašį „Liaudiškoji“ matome, kad įterpiamas ne tik „Liaudiškosios“ refrenas („pulki, mergele, / pulki, jaunoji, / į gilų vandenėlį“), bet kartojama ir panaši išorinė struktūra. Šio eilėraščio refrenas „[m]irštančiųjų procesijos gieda“ nurodo dainos ir giesmės žanrą. Kartojamo refreno sukuriamas fragmentiškumas primena polifoninį lietuvių liaudies dainų skambėjimą, atsiranda dvibalsiškumas. Eilėraščio ritmo lipdymas iš dalių rodo improvizacines savybes. Ta pati frazė kartojama ją vis šiek tiek pakeičiant („[j]aunas Teresės liemuo / negyvas keliasi iš žemės“ ir „[j]aunas Teresėlės liemuo / <...> / negyvas grįžta į žemę“).

Eilėraštyje „Hermetiškoji daina su refrenu“ jaučiamas priešinimasis nustatytai liaudies dainos struktūrai ir kompozicijai. Mackus kuria avangardišką dainos struktūrą tarsi klijuodamas atskirus fragmentus. Džiaziškas stilius matomas ir melodijos / naratyvo

kompozicijoje ir vaizdinėje plotmėje. Eilėraštyje sutinkami įvaizdžiai pabrėžia mirties, karo žiaurumų temą. Nuoroda į giesmės stilių papildoma ir tematiniu aspektu, kuris pateikia laidotuvių eisenos motyvą (mirštančiųjų procesijos). Refrenas „[m]irštančiųjų procesijos gieda“ kuria aliuziją į mirštančiųjų giesmes. Tai tarsi atsisveikinimo daina atliekama nei mirusiųjų, nei gyvųjų. Jų giesmė lieka kaip šūksnis užgožiantis kenčiančiųjų gaudžius riksmus. Galime atkreipti dėmesį į tai, kad strofose nei vienas subjektas neištaria jokio garso, vanduo juos užtroškina („[j]aunas Teresės liemuo / negyvas keliasi iš žemės / apsidairyti šimtmečio“, „[u]žtroškę vaikai / sapnuodami skęsta“). Vienintelį garsą eilėraštyje kuria giedančios procesijos.

Kartojimai formuoja Mackaus poetinį pasaulį. Sukurdami monotonišką, vienodą ritmą, jie implikuoja tam tikrą tiesos kūrimą. Tačiau Mackus šias tiesas (tikėjimo, Dievo, mirties) atmeta. Poetas ardo nuoseklų eilėraščio pasakojimą įterpdamas refrenus ir taip sukurdamas pasakojimo melodijos ir ritmo disharmoniją, fragmentiškumą.

## 2.6. Jonyno poetiniai kontekstai

Prieš pradėdant nagrinėti Antano A. Jonyno kūrybą pirmiausia verta susipažinti su poeto kūrybos kontekstu. Jonynas yra prisipažinęs, jog muzikos ir poezijos santykis jo kūryboje gana eksperimentinio pobūdžio bei, jo teigimu, gana dirbtinis<sup>9</sup>. Jonyno muzikalumo šaltinių paieška kreipia žvilgsnį į jau šiuolaikinę muziką bei epochą. Poeto eilių muzikalumas grindžiamas modernia, šiuolaikine muzika – sutinkame džiazą, bliuzą, regtaimo melodijas. Be to, galime rasti ir senesnių, labiau tradicinių dainų ir ritmų motyvų tarp kurių yra romanso, baladės, liaudies dainos pavyzdžių. Džiazo žanras stipriai remiasi improvizacinėmis technikomis. Šių technikų ieškoti reikia poezijoje, muzikinė eilėraščių plotmė gali varijuoti įvairiais raiškos būdais.

Jonynas laikomas miesto kultūros poetu. Ne tik dėl to, kad gyvena ir kuria Vilniaus aplinkoje, bet ir dėl jo eilėraščiuose figūruojančių miestiečio gyvenimo elementų. Poetas taikliai psichologiškai geba pavaizduoti XX a. septintojo–aštuntojo dešimtmečių miesto jaunuolio – nepritapėlio jauseną. Jo poezija pasižymi jautriu lyrizmu ir melodingumu. Eilėraštis plėtojamas kaip muzikinė improvizacija. Šios improvizacijos siejamos su tuo metu pasaulyje vėl

---

<sup>9</sup> “O pačią literatūrą muzika veikia netiesiogiai. Žinoma, yra buvę momentų, kai muzika inspiruodavo kokių konkrečių tekstų. Yra buvę ir bandymų rašyti pagal kažkokius muzikinius kūrinius. Aišku, tai dirbtiniai bandymai, juos žaisdavau jaunystėje, pavyzdžiui, rašydamas „aleatorines poetas“. Gal kažkur dar dėžėse guli. Kaip jau sakiau, tai gana dirbtinis dalykas – poezija turi rasti iš pačios savęs“ (Šimkus 2014).



atgimusių ir Jonyno pamėgtu bei į kūrybą įtrauktu džiazu žanru. Jonyno poezijos orientacija į džiazą susijusi su tam tikra pašaliečio, visuomenės atstumto energingo jaunuolio būseną. Džiazas tarsi šis jaunuolis laužo klasikinės muzikos formas, atskleidžia naują požiūrį į muziką.

Valentinas Sventickas komentuodamas Jonyno jaunystės poetinės kūrybos laikotarpio aplinkybes pažymi, kad „<...> lietuvių rašytojai maža progų teturėjo laisvai saviraiškai“ (1991: 65). Nors Lietuvos meno pasaulis buvo liberalesnis nei kitose Sovietų Sąjungos šalyse, tam tikri suvaržymai vis vien buvo taikomi. Rašytojai skųsdavosi ir priešindavosi oficiozo tvarkai subtiliai ir netiesiogiai. Sventickas (ten pat: 67) taikliai pastebi, kad tikruosius Jonyno poezijos tikslus nustatyti sunku. Galbūt pasipriešinimas nustatytai tvarkai buvo tik maža jo poezijos dalis ir Jonynas iš tikrųjų siekė išreikšti kitus, žmogaus būčiai rūpimus dalykus. Jonynas kalba laisvai. Poetas visiškai neatsisako socialinių vaizdinių vaizdavimo. Tačiau Sventickas pažymi, kad „[i]dėja jo lyrikoje sveria tiek pat, kiek meilės jausmas“ (ten pat: 68). Taigi jis nesureikšmina meilės ar kitos kuriamame poetiniame pasaulyje vyraujančios temos, tačiau jis taip pat ir nepataikauja ideologizmui.

Sventickas (1991: 69–70) pasakoja, kad Jonynas rašo apie kasdienybę, meilės vingius, pokalbių žaismę, kintančias nuotaikas. Taip jis poeziją daro žmogiškesne. Individo kasdieniai norai, įsivaizdavimai, bendravimas nelaikomi gyvenimo šlamštu. Tokią nereikšmingumo sampratą mėgino kurti ideologizuota literatūra, tačiau Jonyno lyrika savo paprastumu humanizavo poezijos erdvę.

Tyrėjai (Sventickas 1991, Tūtlytė 2006) sutaria, kad Jonynas daugiausiai rašo apie meilę. Šią temą poetas sieja su žmogaus būtimi. Meilė ir mirtis Jonyno poezijoje yra pagrindiniai motyvai, žymintys svarbiausią būties vertę ir tos būties laikinumo suvokimą. Taip pat sutinkamos gamtos, tėvynės, vienatvės, prabėgančio laiko, nuolatinio visko pasikartojimo temos. Šias nurimti, susimąstyti verčiančias ir sentimentalumo jauseną sukeliančias temas kartais praskaidrina įsiterpiantis įvykis. Eilėraščiuose „atsispindi išgyvenimo ir žodžių dermė arba nedermė, gyvenimiškas pastebėjimas tampa žaismingos improvizacijos pretekstu“ (Sventickas 1991: 67).

Rita Tūtlytė (2006: 181) pastebi, kad „Jonynas meilės lyrikoje įtvirtina XX a. moderniosios poezijos atradimus: atsiribojimo efektą, distanciją, įvairus lygmens tarpiškumą“. Kaip pažymi tyrėja, meilės tema lydima mirties, ypač meilės mirties ir neišsipildymo motyvai. Iškeliamą opoziciją tarp pozityvaus ir negatyvaus polių, žyminčių jausmus. Tačiau šie poliai ne

tiesiogiai vienas kitą, kiek koegzistuoja. Tai nepripažįs ieškantis bendrumo, vidaus kova tarp meilės ir nevilties, eroso ir tanato, papildantys vienas kitą, kuriantys laikmetį įvaizdinantį žmogaus paveikslą.

Jonynas kuria tarsi atskirą pasaulį, paklūstantį savo taisyklėms. Poeto lyrika intymi ir asmeniška, tačiau sentimentalumas joje persmelktas ironijos. Visada išlieka tam tikra paslaptis, todėl galima įžvelgti Jonyno kartai būdingą žaidimą kaukėmis. Hippių pasaulėjauta, apranga, gyvenimo būdas matoma muzikiniuose autoriaus ieškojimuose. Taip pat tai ir tam tikras individo autonomijos ženklas, išsiskiriantis tuometinėje pilkume paskendusioje visuomenėje.

Jonynas tiek savo kūryba, tiek ir atliktais poezijos vertimais ryškina XX a. I pusės Vakarų modernizmo aspektus. Eilėraščiai apima minėtą septintojo–aštuntojo dešimtmečio laikotarpį. Juose matomi ne tik Lietuvos, bet ir tuometiniai Europos ir JAV kultūros reiškiniai. Yra tuo metu poezijoje vartojamų popkultūros citatų, kičo. Populiarioji kultūra – džiazas, bliuzas, roko muzikos žanrai – formuoja Jonyno ir jo kartos pasaulėjautą.

Pasipriešinimui oficialiajai tvarkai pasitelkiama Jonyno pamėgta ironija. Kartais sunku suprasti, ar poetas kalba rimtai, ar ne. Jis neišduoda savo požiūrių tikrumo. Kaip pažymi Sventickas, ironizavimas suteikia galimybę pasislėpti, žaismė Jonynui yra „dvejonų bei atsiribojimų meninis atspaudas“ (Sventickas 1991: 71). Eilėraščiuose persismelkusių ironijos trinama riba tarp tikrovės ir fantazijos. Jonynas nėra kategoriškas. Jis abejoja aplinkos tikrumu, ryškina vertybių reliatyvumą. Ironija poeto lyrikoje pabrėžia siekį atsiriboti nuo realybės, išsaugoti meninės kalbos laisvumą.

Gyvendamas sovietinės tvarkos valdomoje erdvėje, žmogus turi prisitaikyti. Tačiau net ir tada įmanoma išlaikyti savo identiškumą ir nepriklausomybę. Ironija padeda išmukti pritapti. Ji suteikia galimybę mėgautis kasdieniais dalykais – meile ir geismais (Sventickas 1991: 82).

Jonynas nevengia literatūrinių klišių. Tačiau toks klišių vartojimas yra kūrybos laikotarpio ir noro pritraukti kasdienybę į poeziją pasekmė. Kaip pastebi Sventickas (1991: 78–79) šios klišės vartojamos su specialiu tikslu. Jonynui netikrumas yra geriausiai suvokiama gyvenimo tiesa. Vienatvės, liūdesio, išsiskyrimų, santykių dirbtinumo temos poeto kūryboje yra socialinės terpės pasekmė. Objektyvi tiesa, daiktai ir idėjos negali egzistuoti tokioje slegiančioje aplinkoje. Jonynas stengiasi pabėgti nuo tokios savijautos juokaudamas, ironizuodamas, o tai tik dar labiau sustiprina realybės netikrumo, pasaulio iliuzijos idėją.

Jonyno kūrybos temas padeda suprasti žvilgsnis į septintojo–aštuntojo dešimtmečių subkultūras, judėjimus, dariusius įtaką poetui. Viktorija Šeina (2001a: 93–102) aprašo minėto laikotarpio vakarų idėjų prasiskverbimą ir veikimą lietuvių rašytojų sąmonėje. Ne tik Jonynas, bet ir kiti jo kartos autoriai priešinosi tuo metu klestėjusiai sąstingio epochai, laikėsi nekomformistinių nuostatų. Visuomenė atspindėjo dvi skirtingas realybes – oficialią ir neoficialią versiją, bei, atrodytų, nesuderinamus vaidmenis gyvenime – vienokius viešumoje ir kitokius tarp artimųjų. Toks susidvejinimas skatino rašytojus atsiskirti nuo socialinių klausimų. Poetai stengėsi perteikti vidinius išgyvenimus (meilę, neviltį, liūdesį ir t.t.). Vėl atgimę bliuzo, džiazio kūriniai, rokenrolo suklestėjimas kvietė jaunuosius kūrėjus perteikti šių muzikos žanrų temas ir literatūroje. Tuo metu iškilo ir bytnikų kūryba (turėjusi įtakos Jonynui ir jo kartai).

Galima pastebėti, kad Jonyno ir bytnikų kartos atstovų kūrybą sieja ne tik įvairių menų, ypač muzikos, jungimas, naudojimas poezijoje, bet ir jiems rūpimų klausimų, temų sutapimas, panašių socialinių problemų, skirtingų visuomenių situacijų savitas interpretavimas. Tiek lietuvių, tiek JAV poetai savo kūrinuose orientuojasi į plačiąją publiką. Jiems rūpi oficiozų nepripažinti veikėjai: JAV bytnikai stengėsi iškelti į paviršių ir paversti reikšminga meno rūšimi juodaodžių populiariąją literatūrą (bei muziką), kuri tuo metu buvo nevertinama konservatyvios naujosios kritikos atstovų; Jonynas vaizdavo visuomenės atstumto jaunuolio vidinius išgyvenimus ir patyrimus.

Bytnikų kartos poetams kovoti su akademiškumu, konservatyvizmu literatūroje padėjo ryšys su bliuzu ir džiazu. Šie muzikos žanrai, kilę iš žemųjų visuomenės sluoksnių, priartino poeziją prie kasdienybės diskursų (Šeina 2001a: 95).

Šeina pasakoja, kad Jonyno tekstų struktūra nurodo paprastumo siekį, poeto eilėraščiuose aptinkama šnekamosios kalbos bruožų, išryškinamų pasitelkiant gana sinkopuotą ritmą (ten pat).

Jonyno kūrinuose džiazinis stilius tarsi koreliuoja su žaidimu. Poetas kuria improvizacijas džiazinio kūrinio tema. Jis nebijo pažeisti ritmo ar skiemenų skaičiaus, modifikuoti pasikartojančias frazes. Pasitelkdamas *jazz and poetry* stilių Jonynas įvairiais pakartojimais, temų variacijomis mėgina perkelti džiazio muzikinius elementus į poeziją, priartindamas bytnikų kartai būdingas temas. Anot Šeinos (ten pat: 94) Jis transponuoja į savo kūrinius bytnikams būdingą ilgesį, norą „būti kitur“, paprasto, kasdienio kalbėjimo intonaciją bei sintaksę, melancholiją.

Muzikos ir literatūros derinimas Jonynui leidžia paraleliai pasakoti tarsi dvi „istorijas“, skaitytojas gali ieškoti skirtumų ir panašumų tarp Lietuvos sovietinio gyvenimo ir vakarų hipių, bytnikų kartos judėjimų.

## **2.7. Muzikinė džiazo raiška poezijoje**

### **2.7.1. Ironijos kūrimas regtaimo ritmu („Ragtime“)**

Eilėraščio „Ragtime“ (Jonynas 1991: 60) (priedas nr. 9) pavadinimas tiesiogiai nurodo galimą muzikinę eilėraščio plotmę. Regtaimas yra muzikos žanras, siejamas su džiazo stiliumi, susikūręs XIX amžiaus pabaigoje JAV bei susilaukęs naujo populiarumo bangos XX amžiaus šeštuoju–septintuoju dešimtmečiu. Jonyno eilėraščio pavadinimas, parašytas anglų kalba, žymi ryšį su amerikietiškos kultūros įvairove. Regtaimo muzikos stilius įkvėpimo semiasi iš juodaodžių kultūros Amerikoje. Matome, kad Jonyno eilėraščio pavadinimas atrodytų yra vienintelė nuoroda, tiesiogiai siejanti konkretų muzikos stilių (regtaimą) su literatūra (eilėraščiu). Vis dėlto, pavadinimas nėra bereikšmis, – kūrinio turinys, susijęs su regtaimo žanro siūlomomis teminėmis nuorodomis.

Lietuviškoje *Muzikos Enciklopedijoje* regtaimas apibūdinamas kaip „[s]kambinimo fortepijonu stilius, jungiantis europietiškosios muzikos tradicijas su juodaodžių muzikos raiškos priemonėmis (ritmika, bandžos skambėjimo imitacija)“ (*Muzikos Enciklopedija* 2007: 197–198). Kaip pažymima, šiam stiliui „būdinga monotoniškas boso (kairės rankos) ritmas ir laisvai traktuojama sinkopuota melodija (dešinės rankos)“. Džiazas kilo iš regtaimo: perėmė ritmiką, atlikimo stilių.

Sekant C. S. Brown'o klasifikacija, susidaro įspūdis, kad Jonynas kūrinio pavadinimu ir jo keliamomis asociacijomis siekia pamėgdžioti muzikinio žanro formą ir sukelti įspūdį panašų į regtaimo sukeltamus pojūčius.

Eilėraščio vaizdas mus nukelia į vakarą, kai miestiečiai išėję laukan vaikšto ir klausosi garsų „akacijų prietemoj“. Sukuriama tarytum laisvės iliuzija, kuri teikia tiek džiugesio, nekaltumo, žaidimo („suvirpa iš džiaugsmo širdis / tiktai perkusistas dar žaidžia / bet tai nekaltas žaidimas“), tiek ir bergždžios vilties („tai reiškia bet tai neturi reikšmės / (...) / ir jie egzistuoja kaip nuojauta nuojauta nuojauta / kuri jau netenka prasmės“) įspūdžius. Fiksuojama tolumo, kiek egzotiško didmiesčio erdvė ir gyvenimo ritmas: nereglementuotas laisvalaikis, neaiški, svaigi (neaišku nuo ko: laisvės, bohemos, muzikos, neprivalomų reikšmių) nuotaika, būseną.

Regtimui būdingas sinkopuotas ritmas<sup>10</sup> gali būti atpažįstamas ir Jonyno eilėraštyje. Svarbu pažymėti, kad literatūroje yra išskiriama sinkopė<sup>11</sup> ir sinkopis<sup>12</sup>, kurių vartojimas panašus į muzikoje taikomą sinkopę. Rašoma be skyrybos ženklų, t. y. kablelių ar taškų, kurie nurodytų pauzes ar minties nutraukimą. Žodžiai eilutėje dėliojami į raiškias frazes („ir man nebėra nieko šventa jau nieko / suvirpa iš džiaugsmo širdis / tiktai perkusistas dar žaidžia / bet tai nekaltas žaidimas“). Eilėraštis pradedamas, atrodytų, sintaksiškai taisyklingai (sakinio pradedamas didžiąja raide („Kiekvienas iš mūsų čia tampa duobkasiu savo“), jo paskutinėje eilutėje nėra jokių skyrybos ženklų, kurie žymėtų minties pabaigą („kuri jau netenka prasmės“). Taip tarsi sukuriamas užtikrintos pabaigos nebuvimo jausmas. Pabiri vaizdiniai grimzta į prietamą, bendrą šurmulį, muziką („ir jie egzistuoja kaip nuojauta nuojauta nuojauta / kuri jau netenka prasmės“). Šis bendras šurmulys virsta būseną, kuri kartojama pasitelkiant monotonišką boso ritmą. Eilėraštyje girdimi du balsai – džiazo pianinu groja dvi rankos. Monotoniškas boso (kairės rankos) ritmas („(...) nuojauta nuojauta nuojauta“) pritaria pagrindinę laisvai traktuojamą melodiją atliekančiai dešinei rankai („ir tie kur šiąnakt muzikuoja akacijų prietemoj / ir jie egzistuoja (...)“). Tokiu būdu gali būti pateisinamas ir taško nebuvimas. Eilėraščio žodinė plotmė priartinama prie muzikinės nutilimo technikos, kai garsas tiesiog pamažu tyla kol galiausiai pranyksta.

Jonynas eilėraštyje mėgina imituoti regtaimo ritmą. Kūrinyje tai atspindi staigus nuotaikų šuolis – nuo liūdnos, šiek tiek niūrios pirmoje eilutėje („[k]iekvienas iš mūsų čia tampa duobkasiu savo“) į džiaugsmingą antroje („kokie puikūs tie restoranai“). Ši vėl keičiama priešingą emociją sukeliančia mintimi („ir man nebėra nieko šventa jau nieko / suvirpa iš džiaugsmo širdis / tiktai perkusistas dar žaidžia / bet tai nekaltas žaidimas“). Taip varijuojama nuotaikomis. Nuotaikų šuoliai ryškesni pirmoje eilėraščio pusėje, antroje nuotaika suvienodėja, pereina į neapibrėžtą, melancholišką jausmą („vaikystė tarytum šikšnosparnis / ir tie kur šiąnakt muzikuoja akacijų prietemoj / ir jie egzistuoja kaip nuojauta nuojauta nuojauta / kuri jau netenka

---

<sup>10</sup> „Siņkopė [muzikoje] (gr. *synkopē* – sutrumpinimas, išmetimas), muzikinio kūrinio ritminio ir metrinio akcentų nesutapimas. Atsiranda silpnesnės takto (metrinės) dalies garsą pratęsus tiek, kad jis pereitų į stipriąją dalį arba specialiai akcentuojant silpnosios takto dalyje esančius garsus. Sinkopės būdingos lietuvių liaudies sutartinėms, džiazo kūriniams“ (*Muzikos Enciklopedija* 2007: 357).

<sup>11</sup> „Siņkopė [literatūroje] <...>: 1. Fonetinis reiškiny – garso arba skiemens (dažniausiai trumpo nekirčiuoto balsio, esančio tarp dviejų to paties žodžio priebalsių) praleidimas. <...>. Poezijoje sinkopė vartojama, kai norima išlaikyti metrą arba imituoti šnekamąją kalbą“ (*Literatūros terminų žodynas* 1998: 52)

<sup>12</sup> „Siņkopis [literatūroje] <...>, eilėdaros sistema – pereinamasis tarpsnis iš silabotonikos į kitas, laisvesnes eilėdaros sistemas – toniką, verlibrą. Silabotonikos fone sinkopis sukelia sinkopuoto (netikėto, impulsyvaus) ritmo įspūdį“ (*Literatūros terminų žodynas* 1998: 52).

prasmės“). Netolygus ritmas išreiškiamas vidinės subjekto būsenos ir išorinio elgesio įveda tam tikrą chaoso būseną. Šis būsenų neatitikimas išreiškiamas trūkinėjančiu ritmu. Eilėraščio pradžioje matoma ryškesnė atskirtis tarp neigiamos („ir man nebėra nieko šventa jau nieko“) ir teigiamos (net jeigu ji ir apsimestinė) („suvirpa iš džiaugsmo širdis“) emocijos. Eilėraščio pabaigoje džiaugsmingas kalbėjimas pamažu pereina į nevilties būseną, kurioje jis tarsi pranyksta („vaikystė tarytum šikšnosparnis / ir tie kur šiandakt muzikuoja akacijų prietemoj / ir jie egzistuoja kaip nuojauta nuojaut nuojauta / kuri jau netenka prasmės“).

Skirtingų emocijų duetas eilėraštyje „Ragtime“ išreiškiamas „dviejų rankų akompanimentu“. Mintys dėliojamos jas derinant su kairės (monotoniškos, kartotinės boso linijos) ir dešinės (laisvo melodijos balso) rankų tarpusavio kalbėjimusi. Be to, sunkių, gana tamsių temų turinys jungiamas su išoriškai neperkrautu grafiniu išpildymu: eilėraštis trumpas, jį sudaro tik viena strofa, eilučių ilgis skirtingas.

Nuotaikų kaita gali būti suprantama ir kaip ironija („kokie puikūs tie restoranai“). Lyrinio subjekto džiaugsmas yra dirbtinis. Taip vartojama ironija pabrėžia nevilties apimto subjekto vidinę būseną, jam „nebėra nieko šventa jau nieko“. Sukuriama opozicija tarp viešo kalbėjimo, atvirai reiškiamo „dirbtinio“ džiaugsmo ir tyliai, sau paliekamo liūdesio. Šis nevilties jausmas tarytum stiprėja eilėraščio pabaigoje („ir jie egzistuoja kaip nuojauta nuojauta nuojauta / kuri jau netenka prasmės“).

### **2.7.2. Kasdienybės ritmas ir jos vertė („Juodas Bliuzas“, „Namų muzika“, „Tuščių namų bliuzas“)**

Eilėraščio „Juodas Bliuzas“ (Jonynas 1991: 100) (priedas nr. 10) eilutės ilgos, išskiriamos dvi strofos. Vaizdiniai sunkūs, tamsūs. Ieškoma naujų išraiškos būdų, mėginama atskleisti naujas temas ir problemas semiantis įkvėpimo iš senųjų šaltinių bei žvelgiant į kitas anksčiau nepažintas kultūras.

Muzikoje regtaimas pasižymi lengvomis temomis, klavišine instrumentuote, muzika skirta šokiui. Bliuzą galima laikyti regtaimo antiteze. Bliuzas kaip muzikos žanras atpažįstamas iš savo tamsų, sunkių temų, atliekamų daugiausia stygine, gitarų instrumentuote. Dažnai bliuzo kūriniai išsako nepasitenkinimą kuo nors, skundą, kančią. Žanro pavadinimas,

kilęs iš anglų kalbos frazės *feeling blue* (liet. k. „jaustis liūdnam, prislėgtam“)<sup>13</sup> nurodo į bliuzo kūrinių jauseną, pateikiamas emocijas.

*Muzikos Enciklopedijoje* bliuzas aiškinamas kaip „JAV negrų lyrinė posminė daina (viena seniausių afroamerikietiškosios vokalinės, vėliau – ir instrumentinės muzikos formų)l džiazos stilius“ (*Muzikos Enciklopedija* 2000: 179–180). Pastebima, kad jam būdingas lėtas tempas, bliuzo dermė<sup>14</sup> ir bliuzo natos<sup>15</sup>, 12 taktų periodo forma, ypatingas koloritas bliuzo melodijai suteikiamas specifinio nepastovaus bliuzo natų intonavimo.

Šis žanras atsirado panašiu metu (XIX amžiaus pabaigoje) toje pačioje šalyje (JAV) kaip ir regtaimas. Bliuzo tekstai, naratyvas ilgainiui pradėti asocijuoti su sunkumais, kuriuos patirdavo Amerikos juodaodžių bendruomenė, ypatingai su kančia, skurdu, valdžios ar „aukštesnės“ klasės spauda.

Nusiminimo, slogumo motyvas ryškus Jonyno eilėraštyje. Jonynas savo bliuzą pavadina žodžiu „juodas“, pabrėžiančiu šią bliuzo ypatybę. Neviltis išsakoma daugeliu įvaizdžių („[g]ilūs šaltiniai bet ranka niekados nepasieks vandens“, „sparnuotos gyvačių akys pro šonkaulius skverbias“, „šaipos klarnetas iš mažyčių džiaugsmų“). Tokia visiška *juoda neviltis* Jonyno eilėraštyje atskleidžiama pabaigos, mirties laukimo motyvais („bet mirtis vis rudenesnė atrodo / labiau iškalbinga rimta susikaupusi“). Mirtis Jonyno poezijoje ryškina būties laikinumą. Eilėraštyje vartojamos veiksmazodžių būsimąjo laiko formos („ranka niekados nepasieks“, „neišsities pirštai“, „saulės virš galvos visada bus per maža“) skamba tarsi bliuziškas skundas. Laiko trūkumas stiprina nevilties jausmą. Pesimistinis požiūris, netikėjimas ateitimi pirmoje strofoje verčia lyrinį subjektą nusivilti dabartimi antroje strofoje („neišsities pirštai apkabinę medžio šaknis“ – „neišsitiesia pirštai apkabinę medžių šaknis“).

Anksčiau jau pastebėjome, kad bliuzo natos pasižymi žemu tonu. Jonyno eilėraštyje juos galėtų atitikti įvaizdžiai. Įvaizdžių judesys rodo, kad atsiranda tam tikras judėjimas žemyn („[g]ilūs šaltiniai bet ranka niekados nepasieks vandens / neišsities pirštai

---

<sup>13</sup> „Bliuzo“ etimologija taip pat yra aiškinama kaip kilusi iš žodžio *blues* ir frazės *blue devils* reiškiančių „melancholiją, liūdesį“ (*Muzikos Enciklopedija* 2000: 179).

<sup>14</sup> Dermė – muzikos garsų aukščio sistema; konkretus tos sistemos tipas (*Muzikos Enciklopedija* 2000: 317). Bliuzo dermė (*blue scale*) – lyginant su natūraliuoju mažoru, turi papildomus pažemintus III ir VII laipsnius (kartais dar ir V laipsnį). Pažeminti laipsniai – bliuzo natos (*Muzikos Enciklopedija* 2000: 179).

<sup>15</sup> Bliuzo natos (*blue notes, blue tones, dirty notes* – liet. k. „nešvarios“ natos) – labilaus intonavimo džiazos zonos, neatitinkančios europietiškojo temperuotojo derinimo. Joms būdinga pažeminti trečiasis ir septintasis mažorinės gamos laipsniai. Pažemintas penktasis gamos laipsnis kaip bliuzo nata įsitvirtino XX a. 5 d-metyje su bebopui būdinga sumažinta kvinta (*Muzikos Enciklopedija* 2000: 181).

apkabinę medžio šaknis / (...) / neišsitiesia pirštai apkabinę medžių šaknis / šaltiniai giliai kvaila mintis dar sugrįžti“). Eilėraštyje pateikiami vaizdiniai siejami su muzikos žanru. Eilėraštyje minimi džiazio kūrinuose dažnai vartojami pučiamieji instrumentai („šaipos klarnetas iš mažyčių džiaugsmų“). Be to, nurodoma pučiamųjų instrumentų medžiagiškumas (mediniai ir variniai pučiamieji) („traška medinė naktis šiek tiek rausvai nušviesta / keturi variniai mėnuliai virš tavo nakties). Garsas ar instrumentas čia pasirodo ne harmoningoje muzikinėje dermėje, bet kasdieniuose veiksmuose („ant garažų stogų balandis vaitoja“). Galime daryti prielaidą, kad *vaitojimas* susijęs su bliuzo melodijose ir temose išreiškiamu liūdesiu ir skausmu.

Tik keli eilėraščiai pavadinimu nurodo konkretų muzikos žanrą. Dažnai orientacijos į konkretų žanrą nėra. Eilėraštyje „Namų muzika“ (Jonynas 1991: 286) (priedas nr. 11) poetas kuria pasaulį apsuptą muzikos. Girdima džiazio muzika už sienos kelia mintį apie autoriaus pasirenkamus muzikos žanrus. Muzikos pasaulyje džiazio lyriniais subjektais galime laikyti Amerikos juodaodžių bendruomenės gyventojus, daugelį buvusių vergų. Šiame eilėraštyje jie gali būti lyginami su Lietuvoje gyvenančiais, pritapti nenorinčiais, oficialiajai tvarkai oponuojantiems jaunuoliams, kurie negali gyventi kaip trokšta, laisvai. Jonynas randa bendrumų tarp dviejų kultūrų.

Eilėraštyje minimi muzikiniai instrumentai (rojalis, smuikas), muzikos žanras (džiazas), implikuojamas muzikos atlikimas (verkiančios rankos groja džiazą, pavargę pirštai griežia smuiku). Garsas taip pat kuriamas veiksmožodžių vartojimu (muzika skamba, dejuoja rojalis, verkia rankos ir smuikas, tiksi laikrodis). Šio kūrinio pasaulis apsupamas muzikos.

Ritmiškumą eilėraštyje kuria frazių pakartojimai. Pirmos dvi eilutės visų strofų eilutės yra kartojamos anaforos principu („[o] kaip muzika skamba / kaip ta muzika skamba“, „groja džiazą už sienos / girdis džiazas už sienos“, „sudejuoja rojalis / vėl sudejuoja rojalis“ ir t. t.). Antra eilutė pakartoja pirmąją iš dalies, nedidelis antrosios eilutės pradžios pakeitimas atspindi improvizacinį stilių. Trijų eilučių strofika, perimta iš ankstyvojo bliuzo, priartina eilėraščių prie džiazio žanro.

Jeigu atkreiptume dėmesį į eilėraščio naratyvinę liniją, taip pat galime pastebėti, kad kūrinys pasiūlo ir tam tikrą siužetą – „melodiją“, prasidedančią preliudu (pirma strofa), pagrindinės temos įvedimu (antra strofa), vystymu (trečia ir ketvirta strofa; čia išskiriami atskiri instrumentai, kūrinuose galintys turėti savo solines partijas), kulminacija (penkta strofa; kaip ir antroje strofoje minimas „džiazas“ tik čia jis jau nebegrojamasis, bet nutyla – pagrindinė tema



baigiasi) ir galiausiai pabaiga (paskutinė strofa, kurioje muzikos tarsi jau nebesigirdi: „vien tik laikrodinis tiksi“).

Šeina teigia, kad Jonynas eilėraštyje taiko džiazio kūrimo principus: „jis improvizuoja, o svarbiausiu organizuojančiu principu tampa emocija, intonacija“ (Šeina 2001a: 93–102). „Namų muzika“ gali būti priskirta JAV bytnikų judėjimo išpopuliarintam žanrui *jazz* ir *poetry* (liet. k. džiazas ir poezija). Šis žanras pasižymi savita poezijos ir muzikos jungtimi. Šeina rašo, kad šiame žanre poezija yra kuriama pagal džiazio pagrindus ir atliekama skambant akompanimentui. *Jazz* ir *poetry* žanro atstovai kuria plačiau publikai. Jo susikūrimo laikotarpiu buvo stengiamasi juodaodžių populiariąją literatūrą paversti reikšminga meno rūšimi. Bytnikų teigimu, literatūros ryšys su džiazu ir bliuzu gali pagyvinti akademinę literatūrą, priartinti lyriką prie kasdienybės diskurso (Šeina 2001b: 73). Lygindamas afroamerikiečių ir lietuvių kultūras Jonynas stengiasi pagyvinti lietuvių literatūrą. Poetas neseka ideologinės literatūros normomis, bet iškelia į paviršių kasdienybės temas. „Namų muzika“ yra tarsi pasipriešinimas kitų įvestoms taisyklėms. Muzika grojama ir girdima namuose yra asmeniškė. Ji leidžia subjektui būti atviresniu, tikresniu. Kasdieniška aplinka neįpareigoja, bet išlaisvina.

Bliuzo žanro muzikinės savybės ir tematika išryškėja ir Jonyno „Tuščių namų bliuze“ (Jonynas 1991: 205) (priedas nr. 12). Šiame eilėraštyje nekalbama apie muziką, neminimi muzikiniai instrumentai ar konkretūs žanrai, kūriniai. Jo struktūra, instrumentuotė atitinka bliuzo pagrindines formas. Melodika šiame eilėraštyje kuriama pakartojimais grįsta sintakse. Kaip pastebi Šeina, eilėraščio forma – tipinė bliuzo tekstų strofa, sudaryta iš trijų eilučių posmų (Šeina 2001b: 72).

Eilėraštyje antra eilutė pakartoja pirmąją („Aš išėjau iš namų ir mano namai tušti / aš išėjau iš namų ir mano namai tušti“, „mano akys klajoja po priemiesčių pilkas gatves / mano akys klajoja po priemiesčių pilkas gatves“). Taip yra keliama įtampa bei atskleidžiama bliuzo žanro savybė kartoti pirmą eilutę. Tiesa, kaip matėme eilėraštyje „Namų muzika“, dažnai atlikėjas (šiuo atveju, poetas) renkasi šiek tiek modifikuoti antrąją eilutę taip savaip interpretuodamas bliuzo formos galimybes. „Tuščių namų bliuze“ dvi pirmos strofų eilutės yra identiškos. Trečioji strofos eilutė gali būti laikoma kadencija<sup>16</sup>, pateikianti tam tikrą išvadą, pabaigianti kartojamas mintis („o taip, mano namai kitame pasaulio krašte“, „o ne, mano namai

---

<sup>16</sup> Kadencija – harmoninis ar melodinis vingis, kuriuo užbaigiamas muzikos darinys (*Muzikos Enciklopedija* 2003: 90–91).

jau nebegali manęs įsileist“, „o taip, tušti mano namai laukia sugrįžtant tavęs“). Retorinės konstrukcijos „o taip“, „o ne“ trečiose strofų eilutėse priartina kūrinio kalbėjimą, jo intonaciją prie kasdienio, šnekamojo stiliaus. Be to, šios konstrukcijos atkartoja ir džiazo, bliuzo, bei kituose populiariosios muzikos žanruose dažnai naudojamus įvedimus (ang. k. *oh yeah* ir pan.). Taigi, Jonynas interpretuoja amerikietiškos kultūros temas ir pakartoja jas jau lietuviškame kontekste. Šeina pabrėžia, kad trečiosios eilutės kadencija patvirtina ir pirmųjų dviejų eilučių teiginį. Bliuzo kūrinuose trečioji eilutė prasmės atžvilgiu yra laikoma reikšmingiausia, nes čia yra įdiegiama pradžioje išsakytos nevilties priežastis, pateikiama kokia nors išvada (Šeina 2001b: 72) („mano akys klajoja po priemiesčių pilkas gatves / mano akys klajoja po priemiesčių pilkas gatves / o taip, tušti mano namai laukia sugrįžtant tavęs“).

Džiazas, bliuzas ar regtaimas nukrypsta nuo visuotinai priimtų struktūrų, derinių ir formuluočių, kurios taikomos klasikinio žanro muzikos kūrinuose. „Tuščių namų bliuze“ atsispindi bandymas priešintis nustatytoms normoms, mėginama įsteigti savo originalią neoficiozinę tvarką. Improvizacinės džiazo savybės ir kasdienybės temos išlaisvina.

## Išvados

1. Konkrečių muzikos žanrų ir stilių vartojimui skirtinguose įvairių poetų eilėraščiuose įtaką daro individualių autorių ir sociokultūrinis kontekstas. Specifinio muzikos žanro stuktūriniai ir tematiniai ypatumai atsispindi ir tiriamo laikotarpio literatūroje. XX amžiaus modernistų kūryboje populiarus žvilgsnis į praeitį skatino poetus domėtis liaudies muzikiniais šaltiniais. O naujų formų ir idėjų buvo ieškoma džiazio žanro kūrinuose.
2. XX amžiaus pradžioje vyravęs noras ir mėginimas gręžtis atgal į savąją praeitį, folklorą Lorca'os kūryboje atsiskleidė arabiškų, čigoniškų ir ispaniškų melodijų, muzikinių struktūrų bei šioms socialinėms grupėms rūpėjusių temų jungtimi. Modernių, naujų raiškos būdų buvo ieškoma liaudies meistrų palikime. Daug dėmesio poeto kūryboje skirta *cante jondo* stiliaus dainoms. Tai paskatino Lorca'ą gilintis į *duendės* reiškinių, turėjusių įtakos poeto filosofijai bei specifinių temų (kančios, skausmo, mirties, laukinio meno) pasirinkimui.
3. Mackus, kaip ir Lorca, daug dėmesio skyrė liaudies dainai. Lietuvos poeto kūrybai įtaką darė jo sociokultūrinė aplinka, egzodo literatūrai priskiriamos namų praradimo, egzistencijos tarp dviejų kultūrų ypatybės. Mackaus poezijoje laužomos pasirenkamų muzikos šaltinių struktūros, kompozicijos ir žanro elementai. Išryškėjo liaudies dainos ir litanijos, giesmės žanrų klodai, kurie leido eilėraščius skaityti keliais būdais. Skirtingų muzikos žanrų, kultūrinių plotmių koegzistavimas viename kūrinyje taip pat atskleidė struktūros ardymo savybes. Mackaus poezijoje į tautosakos motyvus žiūrėta naujai, jungiant senąją ir moderniąją kultūras. Kelių muzikinių šaltinių derinimas pabrėžė tautosakos, folkloro motyvų giluminių struktūrų gyvavimą, išlikimą egzilio poeto kūryboje. Mackus teigė neturintis namų, negalintis priklausyti nei vienai kultūrai, tačiau jo eilėraščiuose vis pasirodantys liaudies dainos įvaizdžiai, tematiniai aspektai, sandaros ir kompoziciniai elementai rodo, kad tam tikras priklausymas lietuvių kultūrai išlieka, tam tikros struktūros negali būti pamiršamos, lietuvių tautosakokinė poezija giliai susijusi su lietuvių kalba, dainos žanru.
4. Jonynas, kurio analizei pasirinkti tekstai kurti septintame–aštuntame dešimtmečiuose, priklauso jau vėlesnei modernizmo bangai. Daugiausiai dėmesio jo eilėraščiuose susilaukė XX amžiaus pradžioje išpopuliarėję džiazio ir bliuzo žanrai. Šių konkrečių muzikos žanrų bei jų specifinių sandarų vartojimas Jonynui padėjo atskleisti sovietinėje Lietuvoje aktualias temas. Poetas lygino ir jungė JAV juodaodžių bendruomenės ir sovietinėje sistemoje nepritampančio lietuvių jaunuolio likimus būtent muzikinės raiškos metodais. Jonyno

kūryboje jungiami skirtingų kultūrų kontekstai bei eilėraščiams taikomi muzikos žanrų bruožai atskleidžia autoriaus kūrybos visapusiškumą. Poetas drąsiai vartojo populiariosios kultūros temas ir motyvus, į savo kūrinčius įtraukdavo ir kičo. Jonyno eilėraščiuose derinami improvizaciniai džiazas, populiariosios kultūros aspektai su į sentimentalumą linkstančia poezija.

5. Tyrimas parodė, kad muzikinių šaltinių raiškos skirtingumas kiekviename kūrinyje, reikalauja analizuoti pasirenkant ir pasirenkant įvairias klasifikacijas. Tam tikrų aspektų tyrimas turėtų taikyti metodus ir priemones priklausomai nuo teksto (kai kuriuose eilėraščiuose ryškesnė gali būti ritmika, kituose – fonikos efektai, muzikinis tempas, tematika, kompozicijos struktūros ir kt.).
6. Atlikus eilėraščių analizę paaiškėjo, kad muzikos ir literatūros santykis ryškėja ne tik struktūriniame raiškos lygmenyje, bet ir kontekstiniame, temos lygmenyse. Ir šie lygmenys atliekant komparatyvistinį tyrimą negali būti atskirti. Muzikinių šaltinių konteksto tyrimas atskleidžia ryškiausias ir svarbiausias motyvus ir temas, kuriuos poetai mėgina pavaizduoti ar rekonstruoti pasitelkdami muzikinės raiškos struktūras. Šioms sandaroms įtaką turi muzikos žanro kontekstas, o tiriant literatūros tekstą ir kultūrinis kontekstas.

## Literatūra

### 1. Knygos / Books

- Antanavičius Juozas (pirmininkas) [et al.] 2000, *Muzikos Enciklopedija. T. 1. A – H*, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslų ir enciklopedijų leidybos institutas.
- Antanavičius Juozas (pirmininkas) [et al.] 2003, *Muzikos Enciklopedija. T. 2. I – N*, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslų ir enciklopedijų leidybos institutas.
- Antanavičius Juozas (pirmininkas) [et al.] 2007, *Muzikos Enciklopedija. T. 3. O – Ž*, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslų ir enciklopedijų leidybos institutas.
- Brown Calvin S. 1948, *Music and Literature – A Comparison of the Arts*, Athens: University of Georgia Press.
- Ciplijauskaitė Birutė 1992, *Literatūros eskizai*, Vilnius, Kaunas: Lietuvių katalikų mokslo akademija.
- Clifford James 2006, *Kultūros problema: XX amžiaus etnografija, literatūra ir menas*, iš anglų k. vertė Vitalijus Šarkovas, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Girdzijauskas Juozas (rengėjas) 1998, *Literatūros terminų žodynas. II sąsiuvinis. Eilėdara*, Vilnius: Baltos lankos.
- Jonynas Amb. (red.) 1962, *Lietuvių tautosaka. T. 1. Dainos*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla.
- Jonynas Antanas A. 1991, *Nakties traukinys*, Vilnius: Vaga.
- Kavolis Vytautas 1968, *Nužemintųjų generacija: egzilio pasaulėjautos eskizai*, Cleveland [Ohio]: Santara: Šviesa.
- Krutulys Antanas 1975, *Muzikos Terminų Žodynas*, Vilnius: Vaga.
- Kubilius Vytautas 1996, *XX amžiaus literatūra: Lietuvių literatūros istorija*, Vilnius: Alma littera.
- Kubilius Vytautas (red.), Rakauskas Vytautas (red.), Vanagas Vytautas (red.) 2001, *Lietuvių literatūros enciklopedija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Lorca Federico García 1978, *Romancero gitano. Poema del cante jondo*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Lorca Federico García 1998, *Liūdniausias džiaugsmas*, Vilnius: Vyturys.
- Mackus Algimantas 1994, *Ir mirtis nebus nugalėta*, Vilnius: Vaga.
- Nastopka Kęstutis 1985, *Lietuvių eilėraščių poetika*, Vilnius: Vaga.

- Nietzsche Friedrich Wilhelm 1997, *Tragedijos gimimas, arba Helenizmas ir pesimizmas*, iš vokiečių k. vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius: Pradai.
- Ortega y Gasset José 1999, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, iš ispanų k. vertė Rūta Samuolytė, Vilnius: Vaga.
- Richter David F. 2014, *García Lorca at the Edge of Surrealism: The Aesthetics of Anguish*, Bucknell University Press, 2014.
- Sauka Donatas 1998, *Fausto amžiaus epilogas*, Vilnius: Tyto alba.
- Schopenhauer Arthur 2012, *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys: keturios knygos ir priedas, kuriame pateikiama Kanto filosofijos kritika*, iš vokiečių k. vertė Arvydas Šliogeris, Vilnius: Margi raštai.
- Scruton Roger 2009, *The Aesthetics of Music*, Oxford [etc.]: Oxford University Press.
- Sventickas Valentinas 1991, *Keturi portretai*, Vilnius: Vaga.

## 2. Straipsniai ir tezės / Articles and abstracts

- Huri Yair 2004, In Your Name this Death is Holy: Federico García Lorca in the Works of Modern Arab Poets, *Ciberletras* 13, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/huri.htm>, [žiūrėta 2017-02-25].
- Jasinskaitė-Jankauskienė Inga 1997, Naratyvumo koncepcija muzikoje, *Baltos lankos* 9, 95–130.
- Lorka, Federikas Garsija 1991, Duendės teorija ir žaidimas, iš ispanų k. vertė Aurelijus Katkevičius, *Veidai: Jaunųjų kūrybos almanachas*, Valdas Daškevičius (red.), Vilnius: Vaga, 81–95.
- Manuel Peter 2006, Flamenco in Focus: An Analysis of a Performance of Soleares, *Analytical Studies in World Music*, Michael Tenzer (red.), New York: Oxford University Press, 92–113.
- Martinaitis Marcelijus 1986, Tautosaka lietuvių poezijoje, *Metmenys* 52, 3–33.
- Nastopka Kęstutis 2000, Lietuvių poezijos sąsajos su Jeronimo Boscho daile, *Komparatyvistika šiandien: teorija ir praktika, tarptautinė mokslinė konferencija-diskusija*, Nijolė Kašelionienė (sud.) ir Asta Žekonytė (sud.), Reda Pabarčienė (red.), Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 35–40.

- Nastopka Kęstutis 2016, Apie semiotiką, matematiką, muziką ir poeziją. Peras Aage Brandtas atsako į Kęstučio Nastopkos klausimus, *Semiotika* 12, Vilnius: Baltos lankos, 9–17.
- Scher Steven Paul 2004, Notes Toward a Theory of Verbal Music, *Essays on Literature and Music (1967 – 2004) by Steven Paul Scher*, Walter Bernhart and Werner Wolf (red.), Amsterdam and New York: Rodopi, 23–70.
- Stanton Edward F. 1974, The Poetry of Federico García Lorca and „Cante Jondo“, *South Atlantic Bulletin* 39(4), 94–103, [https://www.jstor.org/stable/3198236?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3198236?seq=1#page_scan_tab_contents), [žiūrėta 2016–11–26].
- Šeina Viktorija 2001a, A. A. Jonynas ir Vakarų jaunimo subkultūros, *Metai*, LRS mėnraštis 7, liepa, 93–102.
- Šeina Viktorija 2001b, Antano A. Jonyno poetinio kalbėjimo melodingumas, *Literatūra* 43(1), 60–75.
- Šilbajoris Rimvydas 1986, Tautosakos elementai Algimanto Mackaus kūryboje, *Metmenys* 52, 34–52.
- Šilbajoris Rimvydas 1989, Algimantas Mackus ir tobula tremtis, *Lietuvių egzodo atšvaitai: išeivių literatūros kritika*, Liūtas Mockūnas (sud.), Vilnius: Vaga, 261–288.
- Šimkus Antanas 2014, *Minutė su poetu Antanu A. Jonynu. „Rašyti reikia tik tai, kas pačiam svarbu“*, <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2014-07-16-minute-su-poetu-antanu-a-jonynu-rasyti-reikia-tik-tai-kas-paciam-svarbu/116240>, [žiūrėta 2017–03–27].
- Tarasti Eero 1997, Naratyvumo problema muzikoje, iš anglų k. vertė Donatas ir Laurynas Katkai, *Baltos lankos* 9, 77–94.
- Tūtlytė Rita 2006, *Išliekanti lyrika: XX amžiaus lietuvių poezijos vidinių struktūrų kaita*, Vilnius: Gimtasis žodis, 181–185, [http://www.saltiniai.info/files/literatura/LI00/Rita\\_T%C5%ABtlyt%C4%97.\\_Antanas\\_A.\\_Jonynas.LI1800B.pdf](http://www.saltiniai.info/files/literatura/LI00/Rita_T%C5%ABtlyt%C4%97._Antanas_A._Jonynas.LI1800B.pdf), [žiūrėta 2017–04–01].
- Valiukėnaitė, Delija J. 1981, Dievas, Mirtis ir Egzilė Algimanto Mackaus Poezijoje, *Metmenys* 41, 5–24.

## Summary

The paper analyses the relation between music and literature in the works of XX<sup>th</sup> century modernist Lithuanian and Spanish poets. The study includes the poetic works of three authors that represent different generations in cultural regions, i.e. Spain in the beginning of the XX<sup>th</sup> century, postwar period Lithuanian exodus, and Soviet Lithuania). The comparative analysis concentrates on the reception of music in literature. The aim of the paper is to describe and analyse the musical sources in poetry from distinct periods of modernism and cultures, discover terms and conditions that affect the adoption of a particular musical source and what relation do the poets themselves have with these sources.

The analysis is based on the study of music and poetry in the works of Federico García Lorca, Algimantas Mackus and Antanas A. Jonynas. The research consists of three sections each beginning with the review of the sociocultural situation in which the dominant musical source is discovered. The works of music and literature are compared in terms of topic, genre references, structure of the piece, rhythm and phonetic system. It should be noted that poets are selecting musical traditions from folklore of their own culture as well as musical traditions from literary works of other cultures. The paper comes to a conclusion that modernist poetry from different periods of the XX<sup>th</sup> century experiences the influence and affinity of the prevailing and fashionable musical sources of a specific region. The musical sources range from folklore to modern jazz rhythms.

The paper offers new approach in the analysis of poetry. Literature is analysed from the perspective of musical genres and poetics. The study includes historic development of modernist poetry and compares authors from diverse set of sociocultural experiences. The comparative method in this paper functions in several ways: as the comparison of arts (music and poetry) and as the comparison of the works of poets from different cultural backgrounds in terms of their chosen musical sources. The paper could interest and be useful to literary scientists and those in the field of musicology that are working with comparative analysis.



## Priedai

### Priedas nr. 1

#### Malagueña

Mirtis  
įeina ir išeina  
iš tavernos.

Slenka juodi žirgai  
ir vyrai grėsmingi  
giliais takais  
gitaros.

Ir dvelkia druska  
ir moters krauju  
iš virpančių nardų<sup>17</sup>  
nuo jūros.

Mirtis  
įeina ir išeina,  
išėjus sugrįžta  
mirtis  
į taverną.  
(Lorca 1998: 129)

#### Malagueña

La muerte  
entra y sale  
de la taberna.

Pasan caballos negros  
y gente siniestra  
por los hondos caminos negros  
de la guitarra.

Y hay un olor a sal  
y a sangre de hembra,  
en los nardos febriles  
de la marina.

La muerte  
entra y sale  
y sale y entra  
la muerte  
de la taberna.  
(Lorca 1978: 163–164)

---

<sup>17</sup> Nardas (gr. *nardos*) – daugiamatėkvapi žolė *Nardostachys*; auga Himalajuose (*Tarptautinių žodžių žodynas* 1985: 334).

## **Priedas nr. 2**

### **Kordobos priemiestis.**

#### **Vietinis noktiurnas**

Namuos nuo žvaigždžių  
slepias žmonės.  
Naktis ištvinus.  
Kambary mergaitė pašarvota,  
jos plaukuos įsipynus  
rožė raudona.  
Šešios lakštingalos ją aprauda  
už lango grotų.

Eina, dūsauja vyrai  
su atvirom gitarom.  
(Lorca 1998: 130)

### **Barrio de Córdoba – Tres ciudades.**

#### **Tópico nocturno**

En la casa se defienden  
de las estrellas.  
La noche se derrumba.  
Dentro hay una niña muerta  
con una rosa encarnada  
oculta en la cabellera.  
Seis ruiseñores la lloran  
en la reja.

Las gentes van suspirando  
con las guitarras abiertas.  
(Lorca 1978: 165)

### Priedas nr. 3

#### Soleá

Apsisiautus juodom mantilijom,  
galvoja – pasaulis mažytis,  
o širdis begalinė.

*Apsisiautus juodom mantilijom.*

Galvoja – rūstus riksmas,  
pagriebtas švilpiančio vėjo,  
su atodūsiu išnyksta.

*Apsisiautus juodom mantilijom.*

Balkonas praviras liko,  
ir pro duris auštant rytui  
visas dangus ištryško.

*Ajajajajai,  
kaip apsisiautus juodom mantilijom!*  
(Lorca 1998: 107)

#### La Soleá

Vestida con mantos negros  
piensa que el mundo es chiquito  
y el corazón es inmenso.

*Vestida con mantos negros.*

Piensa que el suspiro tierno  
y el grito, desaparecen  
en la corriente del viento.

*Vestida con mantos negros.*

Se dejó el balcón abierto  
y el alba por el balcón  
desembocó todo el cielo.

*¡Ay yayayayay,  
que vestida con mantos negros!*  
(Lorca 1978: 122)

## Priedas nr. 4

### Sigirijos žingsnis

Sūkury juodų plaštakių  
eina tamsiaplaukė mergaitė,  
prie šalies – ūkanų baltoji  
gyvatė.

*Žemė šviesos,  
dangus žemės.*

Eina prirakinta prie virpėjimo  
ritmo, niekados neatskriejančio,  
širdis jos – sidabrinė,  
o durklas – rankoj dešinėj.

Atsidavus ritmui, be galvos,  
kur, sigirija, keliauji?  
Ar mėnulis kada nuraškys  
tavo gėlą oleandrų ir kalkių?

*Žemė šviesos,  
dangus žemės.*  
(Lorca 1998: 98)

### El paso de la siguiriya

Entre mariposas negras  
va una muchacha morena  
junto a una blanca serpiente  
de niebla.

*Tierra de luz,  
cielo de tierra.*

Va encadenada al temblor  
de un ritmo que nunca llega;  
tiene el corazón de plata  
y un puñal en la diestra.

¿Adónde vas, siguiriya,  
con un ritmo sin cabeza?  
¿Qué luna recogerá  
tu dolor de cal y adelfa?

*Tierra de luz,  
cielo de tierra.*  
(Lorca 1978: 111)

## **Priedas nr. 5**

### **Liaudiškoji**

Ne suvisam išėjo,  
tik suvisam negrižo,  
ošia medeliai,  
ošia kirtėjai  
iš liaudiškų kapų.

Pulki, mergele,  
pulki, jaunoji,  
į gilų vandenėlį,

kur lelija siūbuoja,  
kur akmenėliai žydi,  
kur debesėliai lyja.

Nebūk, mergele,  
nebūk, jaunoji,  
ant vėstančios smiltelės,

pulki, mergele,  
pulki, jaunoji,  
į gilų vandenėlį

saulelės paieškoti,  
saulužės nebegrįžti.  
(Mackus 1994: 114)

## **Priedas nr. 6**

### **Hermetiškoji daina**

I

Į avilį nebelėk,  
medaus nebenešk,  
bitele pilkoji;

koris išvalgytas,  
avilys išdraskytas,  
bitele pilkoji;

sudegink sparnus,  
geluonį įleisk,  
bitele pilkoji;

valandėlę gyvenk,  
ir ramios tau mirties,  
bitele pilkoji.  
(Mackus 1994: 104)

## **Priedas nr. 7**

### **Raudiškoji**

1

Tai buvo septintą valandą ryto,  
lygiai septintą valandą ryto.  
Lygiai septintą valandą ryto  
mirtis reikalinga pagarbos.

Septintą valandą ryto  
civilinės gvardijos vyrai  
užkėlė į miestą vartus;  
lygiai septintą valandą ryto,  
juodais apsiaustais apsigaubę,  
civilinės gvardijos vyrai  
užrakino į miestą vartus.

Ir lygiai septintą valandą ryto,  
lygiai septintą valandą ryto  
trompetės miestui paskelbė  
raudoną kraujo fanfarą.

Septintą valandą ryto,  
lygiai septintą valandą ryto  
privalėjo budėti  
civilinės gvardijos vyrai,  
nes valstybė nesužinojo,  
kur palaidotas Lorca.

Ir lygiai septintą valandą ryto  
ginkluoti civilinės gvardijos vyrai -  
lygiai septintą valandą ryto  
ispanų valstybės vardu -  
klausinėjo, kur palaidotas Lorca,  
nes lygiai septintą valandą ryto  
po mirties atsikelia žodis.

Ir lygiai septintą valandą ryto  
privačioj audiencijoj  
popiežius priėmė Dievą,  
nes lygiai septintą valandą ryto  
valstybė dar nežinojo,  
kur palaidotas Lorca.

Septintą valandą ryto

tirštėjantį kraujo fanfarą,  
lygiai septintą valandą ryto,  
uždengė žodis.

Ir lygiai septintą valandą ryto,  
iškilus veriančio žodžio fanfarui,  
tikėjamų reprezentantai  
trompetėm ir trombom paskelbė -  
Dievo nėra! -  
ir ta proga pasveikino popiežių.

Tai buvo septintą valandą ryto.  
Lygiai septintą valandą ryto  
popiežius atšaukė Dievą,  
ir septintą valandą ryto  
civilinės gvardijos vyrai  
atkėlė miesto vartus,  
nes valstybė nesužinojo,  
ar palaidotas Lorca.

Tai buvo septintą valandą ryto.  
Lygiai septintą valandą ryto  
nemirtingumo fanfarą  
už vartų paskelbė trompetės.

Ir lygiai septintą valandą ryto,  
ir nelygiai septintą valandą ryto  
atšauktas Dievas paskelbė  
Lorcą prisikėlimą.

Tai buvo septintą valandą ryto,  
lygiai septintą valandą ryto  
ir nelygiai septintą valandą ryto,  
lygiai nelygų rytą  
ir lygiai septintą valandą ryto.

2

Ir aš nenoriu matyt  
liemens neberandančių rankų,  
ir aš nenoriu matyt  
suploto kūno erdvės.  
Ir aš nenoriu matyt  
šakotai suskilusio veido,  
ir aš nenoriu matyt  
nutraukto riešo raumens.



Ir aš nenoriu matyt  
sutraiškytų, irstančių kojų,  
ir aš nenoriu matyt  
nulaužto kūno liemens.  
Ir aš nenoriu matyt  
koliažan sudėstyto kūno,  
ir aš nenoriu matyt  
išjungto kraujo srovės.  
Ir aš nenoriu matyt  
šurpauš pavydo sprendimo,  
ir aš nenoriu matyt  
iškreiptos būtinumo raidės.  
Ir aš nenoriu matyt  
mirties suprastinto braižo,  
ir aš nenoriu matyt  
į svetur išmetimo žinios.  
Ir aš nenoriu matyt  
egzilo ironijos galo,  
ir aš nenoriu matyt  
kruvinos išdidumo baigmės.  
Ir aš nenoriu matyt  
egzilo tuštėjančių rankų,  
ir aš nenoriu matyt  
jų finalinio šauksmo krypties.  
Ir aš nenoriu matyt  
baimės, kur būta drąsumo,  
ir aš nenoriu matyt  
triumfuojančios meistro mirties.  
Ir aš nenoriu matyt  
pleiskanom trupančio kaulo,  
ir aš nenoriu matyt  
absurdo, kur būta prasmės.  
Ir aš nenoriu matyt  
meistro supančiotų rankų,  
ir aš nenoriu matyt  
išjungiamo kraujo srovės.  
Ir aš nenoriu matyt  
kumštin suaugusio delno,  
ir aš nenoriu matyt  
užspaudžiamo skausmo krypties.

3

Aš norėčiau, kad čia susirinktų  
stiprūs lietuviai kaimiečiai  
ir plačiom likiminėm rankom

ąžuolo karstą sukaltų.

Aš norėčiau, kad čia susirinktų  
naivūs kaimo bernai  
ir išvežtų ąžuolo karstą  
neprijaukintais žirgais.

Mes neatvošime dangčio,  
neprisiliesim koliažo!  
Svaigsta - vašku ir vainikais  
palinkus galva.

Mes nepakelsim šio kūno  
ir neišnešime karsto!  
Sunkiai minkštasuolin sėdas  
užspringus kalba.

Aš norėčiau, kad čia susirinktų  
senos lietuvės raudotojos  
ir stambiom įgudusiom ašarom  
priverktų ašaruves.

Aš norėčiau, kad čia susirinktų  
lankstūs prityrę medžiotojai  
ir, pusnim lėtai išklampoję,  
atsektų pėdas šernų.

4

Kritai į negyvą gamtovaizdį  
konkrečiau pasimatymo rytą.  
Išsilenkė siela iš kūno  
septintą valandą ryto.

Nepranešiau kraujo žinios -  
susitikote lygiai iš ryto;  
kraują išjungė mirtis  
septintą valandą ryto.

Dabar iš tikrųjų žinai,  
ar baigiasi kūno egzilė.  
Rengiesi vainikų pavėsy  
suvokti nemirtingumą.

Neištariau kraujo žinios -  
esi ir būsi negyvas.

Nulaužto kūno liemens  
- - - neatpažino.

Ryšius su gyvąja gamta  
nutraukei nedavęs sprendimo:  
ar kūnui užbaigti siela  
už kūną išeina egzilėn.

Dabar tu esi kaip laivas,  
užplaukęs ant seklumos:  
nuskuba upė pro šalį, nekeitus  
neklaidingumo vagos.

Dabar tu esi išvengęs  
egzilės beprotiškumo:  
įteikei dokumentus  
monarchinei santvarkai.

Dabar tu eisi pilietis,  
suradęs nemirtingumo,  
prisiekęs ištikimybę  
monarcho karūnai.  
(Mackus 1994: 157–162)

## **Priedas nr. 8**

### **Hermetiškoji daina su refrenu**

Jaunas Teresės liemuo  
negyvas keliasi iš žemės  
apsidairyti šimtmečio.

Suvaikėjęs Poseidonas  
sveria jūros lašus  
užtroškusiems vaikam,  
nešantiems savo kūnus  
vogčia į kapus.

Mirštančiųjų procesijos gieda.

Užtroškę vaikai  
ant sudrėkusio smėlio  
numeta savo kūnus,  
nelaukę krikšto.

Mirštančiųjų procesijos gieda.

Neišplaukė jų mirę tėvai  
su vaškinėm komunijos žvakėm,  
neišnešė gimtojo namo,  
neišnešė krikšto rūbo  
sielai paliudyti.

Mirštančiųjų procesijos gieda.

Užtroškę vaikai  
sapnuodami skęsta  
gėluos šulinius.

Mirštančiųjų procesijos gieda.

Dairykis, Teresėle, vaikystės,  
dairykis neišraudojamo,

pulki, mergele,  
pulki, jaunoji,  
į gilų vandenėlį,  
kur lelija siūbuoja,  
kur akmenėliai žydi,  
kur debesėliai lyja.

Jaunas Teresėlės liemuo  
(mirštančiųjų procesijos gieda)  
negyvas grįžta į žemę  
apsidairyti vaikystės.  
(Mackus 1994: 115–116)

## **Priedas nr. 9**

### **Ragtime**

Kiekvienas iš mūsų čia tampa duobkasiu savo  
kokie puikūs tie restoranai  
ir man nebėra nieko šventa jau nieko  
suvirpa iš džiaugsmo širdis  
tiktai perkusistas dar žaidžia  
bet tai nekaltas žaidimas  
„mes geriam kažkokią kauliukų degtinę“  
tai reiškia bet tai neturi reikšmės  
vaikystė tarytum šikšnosparnis  
ir tie kur šiandakt muzikuoja akacijų prietemoj  
ir jie egzistuoja kaip nuojauta nuojauta nuojauta  
kuri jau netenka prasmės  
(Jonynas 1991: 60)

## **Priedas nr. 10**

### **Juodas Bliuzas**

Gilūs šaltiniai bet ranka niekad nepasieks vandens  
neišsities pirštai apkabinę medžio šaknis  
saulės virš galvos visada bus per maža  
iš pelenų žvelgia juodos didelės akys  
sparnuotos gyvačių akys pro šonkaulius skverbias  
šaipos klarnetas iš mažyčių džiaugsmų  
traška medinė naktis šiek tiek rausvai nušviesta

keturi variniai mėnuliai virš tavo nakties  
ant garažų stogų balandis vaitoja  
bet mirtis vis rudenesnė atrodo  
labiau iškalbinga rimta susikaupusi  
neišsitiesia pirštai apkabinę medžių šaknis  
šaltiniai giliai kvaila mintis dar sugrįžti  
(Jonynas 1991: 100)

## **Priedas nr. 11**

### **Namų muzika**

O kaip muzika skamba  
kaip ta muzika skamba  
tavo verkiančios rankos

groja džiazą už sienos  
girdis džiazas už sienos  
tavo drėgnos blakstienos

sudejuoja rojalis  
vėl dejuoja rojalis  
ir liūdni tavo keliai

o drauge smuikas verkia  
nuolankiai smuikas verkia  
tavo pirštai pavargę

bet jau džiazas nutilo  
tyliai džiazas nutilo  
tavo akys nebylios

vien tik laikrodis tiksi  
taip vienodai vis tiksi  
tavo lūpos man šypsos  
(Jonynas 1991: 286)



## Priedas nr. 12

### Tuščių namų bliuzas

Aš išėjau iš namų ir mano namai tušti  
Aš išėjau iš namų ir mano namai tušti  
o taip, mano namai kitame pasaulio krašte

ten tarp lango stiklų ant vatos  
miega stiklo žaislai  
ten tarp lango stiklų ant vatos  
miega stiklo žaislai  
o ne, mano namai jau nebegali manęs įsileist

mano akys klajoja po priemiesčių pilkas gatves  
mano akys klajoja po priemiesčių pilkas gatves  
o taip, tušti mano namai  
laukia sugrįžtant tavęs

(Jonynas 1991: 205)