

Maldos archetipo transformacijos emigrantų kūryboje: katastrofinio modernizmo gestai A. Mackaus poezijoje, J. Gaidelio ir L. Apkalnio vargonų muzikoje

Jūratė Landsbergytė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius
El. paštas: jurate128@yahoo.de

Straipsnyje siekiama atskleisti lietuvių išeivių muzikos ir poezijos pokarinės epochos bruožus. Pažymėtinas čia kitas, atviriau dramatinis nei Lietuvoje, lietuviškos tapatybės įvaizdis, neatplėštas iš Vakarų erdvės, susijęs ypatingai su malda. Tai itin svarbu muzikos raiškai. Maldos retorikos pokyčių šaltinių ir naujų pavyzdžių visų pirma reikia ieškoti išeivijos poezijoje – H. Nagio, A. Mackaus, B. Brazdžionio ir kt. kūryboje, iš kur jie transformuojasi į muzikos faktūros linijų choralinę monoritmią ir šviesėjimo bei tirštėjimo vertikale, „sustingusio šauksmo“ kulminacijų dinaminę amplitudę. Tai ypač ryšku vargonų muzikoje, susijusioje su choralo semantika, sakralumo ilgesiu, giesme ir bažnyčios aplinka. Pažymėtina, kad ir išeivių poezijoje malda, vargonai, bažnyčia simbolizavo prarastą tėvynę, supriešintą su pokario tamsa (P. Celano „Mirties fuga“). Muzikoje tai susiję su liturgine mišių ir Savasties archetipo procesų semantika.

Apie išeivijos poetinę ir muzikinę kūrybą daug esmingų minčių yra V. Kavolio, J. Girniaus, D. Palionytės, D. Petrauskaitės, E. Gedgaudo, O. Narbutienės tekstuose. Didelę, sunkiai identifikuojamą atskirtį tarp laisvojo pasaulio „skausmo braižo“ ir sovietijos kūrybinės sąmonės pažymi latvių muzikologas Janis Kudinš.

Antra vertus, itin retas reiškiny kol kas yra išeivių poetikos ir muzikos sugretinimas ir suvedimas į vieną diskursą. Šiame straipsnyje yra bandoma tai padaryti, remiantis C. G. Jungo psichoanalizės archetipų teorijos prielaidomis: muzikos braiže įžvelgti išstumtųjų archetipų skausmo, meldimo sugrįžti paradigminius sakralumo maldos gestus.

RAKTAŽODŽIAI: malda, išeivija, katastrofinis modernizmas, poezija, muzika, aimana, šūksnis, gestas, archetipas, Savastis, šviesos-tamsos procesai

Malda kaip instrumentinis kūrinys praityje. Istoriniai ir religiniai šaltiniai

Maldos transformacija vyko visose epochose. Ji išryškėdavo „amžių pabaigose“, kurioms būdinga prisikėlimo kitos sferos vizija. Todėl dažnai minima menotyroje epochų sankirtos kategorija yra aktyvus Maldos dinamizmo postūmis.

Didžiosios katastrofos, pastūmėjančios žmoniją į išgyvenimų, psichologinės gėlmės dimensiją, yra nuolatinis religinės muzikos apmąstymų objektas.

Malda, kaip atskiras apibendrintas instrumentinės kūrybos žanras, sonatos, poemos, fantazijos formą galinti inspiruoti medžiaga, išsiskleidžia romantizmo amžiuje, sustiprėjus emociniam psichologinių gelmių ir transcendentalizmo siekiui, prabudus prisikėlimo, pasaulio virsmo ir dvasinei likimo kategorijai, kylančiai epochų verpetuose. Iš Mišių dalies, susikaupimo „pauzės“ šv. Komunijos metu, Malda vargonų muzikoje tampa proveržio, ribų peržengimo kūriniu, simbolizuojančiu ryšį tarp žmogaus ir Dievo didybės. Jos paskirtis čia – jungtis, užpildyti erdvę, dangišką sferą muzikos garsais, suteikiančiais gėlmės ir aukštumos potyrį. Toks Maldos intencionalumas

tampa daugeliui kompozitorių naujo žanro inspiracija, užpildo tarp religinės ir pasaulietinės muzikos sferų atskirumo, naikina religinės bažnytinės muzikos izoliuotumą, atveria ją universaliai pasaulietinei – kosminei erdvei. Transcendencija bręsta romantinėje vargonų muzikoje, jos autoriai: C. Franckas, F. Listas, L. Vierne, Ch. M. Widoras, naujasis vargonų simfonizmas, garso parametrų išplėtimas į orkestrines galias, į aukštumas ir gelmes, už įprastų skambesio ribų (registrų aukštėjimo principu). Taip vargonai galėjo idealiai perteikti proveržių į aukštumas sferą, transcendentalizmo, vaizdinių potyrį. Tuo pasinaudojo minėti vėlyvieji romantikai, kurių muzikoje jau galingai skleidėsi kitų sferų (ir meno vizijų) ilgesys.

Būtent postromantinis vargonų Maldos tipas įžengė į lietuvių muzikos modernizmą XX a. pr. Čia verta atidžiau pažvelgti į J. Naujaliao, Č. Sasnausko bei M. K. Čiurlionio Maldas – kūrinius vargonams arba / ir fortepijonui (Čiurlionio), inspiruojančius vargonų transkripcijas¹.

Juozo Naujaliao (1868–1934) Malda (1915)² yra bene svarbiausias jo kūrinyms vargonams, tai išplėtotą trijų dalių pjesė, skirta ir koncertiniam atlikimui, primenanti J. Brahms'o preliudų, choralų ir fugų poetiką su reikšminga, emocinį virsmą inspiruojančia, virtuoziniais pasažais netikėtai didingai ištrykštančia kulminacija. Naujaliao vargonų romantizmas „Maldoje“ pasiekia naujas dimensijas tiek registrų dinamizmo, tiek faktūros plėtros atžvilgiu.

Česlovo Sasnausko (1867–1916), kuris kaip ir Naujalis Kauno arkikatedroje, tarnavo Sankt-Peterburgo Šv. Kotrynos bažnyčios vargonininku, ryškiausias vargonų kūrinyms – maldos žanro fuga „Kyrie de Angelis“ (1901)³ yra kontinualaus melodinio braižo, apeliuojanti į aukštybę, ramybę, angelų giesmę. Tai lyg ir šviesos himnas, postliudinis kūrinyms, savo romantine aistra neardantis bažnyčios liturginio susikaupimo rimties. Triolinis aštuntinių judėjimas (romantikų mėgstamas erdvinių sferų ar vandenų tėkmės įvaizdis) nubrėžia skaidraus pastovumo ir gyvybingos tėkmės skliautą šiai dangaus aukštumos stiliaus kalbai. Tokia nedrumsčiama tėkme fuga „Kyrie de Angelis“ nepažeidžia sakralumo principo.

Kitokios Mikalojaus Konstantino Čiurlionio (1875–1911) kūryboje „maldos“ arba giesmės. Jose jau vyksta ne tik romantinis, bet ir modernybės virsmas – judėjimo pulsą nustelbia šuoliai į aukštumas arba kritimas į gelmes, išplečiantis dieviškumo dimensiją iki kosminio transcendentalizmo. Toks yra vienas paskutiniųjų ir nebaigtas maldos žanro kūrinyms „Šventas Dieve“ (VL 343, 1909), kur religinės giesmės melodinė linija, sutrupėjusi į segmentus, fanfariškai skanduojamus motyvus, apsiverčia į du transformuotus savo modelius – pakitusius ir viską nubloškiančius „šauksmo ir varpo gestus“, nešamus dar galingesnio ostinato srauto.

1 *Visi kūriniai vargonams* 2005.

2 *Kūriniai vargonams* 1993.

3 Č. Sasnauskas. *Fuga „Kyrie de Angeles“*. Surinkta B. Vasiliausko.

Žinomiausia Čiurlionio malda – „Tėve mūsų“ (VL 260)⁴ – yra paženklinta into-nacinės „aimanos“ ir jos kulminacinių bangų kilimo vienovės bei varpų simbolikos. Čia irgi neabejotinai kalbama apie naująjį maldos transcendentalizmą – atsivėrimą skausmo paliestuose dvasingumo parametruose.

Būtent tokie kūriniai byloja pokytį: malda iš instrumentinės ritualinio ciklo pjesės virsta postmoderniu dimensijų demiurgu, išbandomi aukštumos ir gelmės matmenys, jų skvarbumas muzikos erdvėje.

Maldos – choralo simfonizavimą į didingą poemą su himnais ir sonatos ciklo elementais realizuoja postromatizmas – Maksas Regeris (1873–1916) savo vargonų fantazijose (pvz., Phantasie über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“). Būtent Regerio gelmės ir aukštumos dimensionalumas turėjo lemiamos įtakos ne tik Leipcige (1920–1924) studijavusio Juozo Gruodžio (1884–1948), bet ir jo mokinio, emigravusio į JAV, Juliaus Gaidelio (1909–1983) muzikos kalbos raiškai.

Aukščiausią transcendentaliosios ekspresijos tašką vargonų malda pasiekė jau O. Messiaeno (1908–1992) kūryboje, kuri XX a. II pusėje tapo naująja vargonų modernybės erdve, itin svarbia tuo metu sakralumo imuniteto ieškojusiai, deformacijas patyrusiai okupuotų Baltijos tautų kompozitorių kūrybai. Kaip Maldos analogija susiformavo vadinamasis baltiškasis minimalizmas, paveiktas ir Messiaeno, ir Bacho, ir intertekstualumo kodų, kurio žymiausias atstovas tapo jau 8 deš. į Vakarų emigravęs estas Arvo Pärtas (*1935). Tai suteikė totalitarizmo irimo epochoje Baltijos tautų muzikai instrumentinį melodinį tonusą ir sakralinio minimalizmo vardą.

Emigracijoje subrendusi, atvira sau ir pasauliui, tėvynės netekties pažymėta 6–7 deš. kūryba yra skausmo ir bandymo išlikti liudininkė, pradėjusi savo žingsnius sąlyčiu su tamsa, tautų vienišumo pasaulyje diskursu, ateities nežinomybe, ištremtųjų savimonės prabudimu su Šiaurės dimensija, vandenyno mūša ir nevilties malda, kupina praecities vaizdinių.

Gestas

Malda emigrantų kūryboje po II pasaulinio karo yra susidūrimo su nesupratimu, destrukcija, atmetimu, svetimo įvaizdžio, protesto, ironijos ir nusivylimo gestas. Jos meninio stiliaus varomoji jėga – susiskaidymas, deformacija, „subyrėjęs laikas“, tuštumos ir išdavystės *šešėlis*. Sąlytis su tamsa, būdingas archetipinei tapsmo fazei. Nugrimztama į netekties gelmes, iš kurių kilti pirmasis impulsas yra šauksmas – „Iš netekties gelmių šaukiuosi tavęs“, choralo žodžiais parašoma daug kūrinių (Brazdžionis, J. Bertulis, P. Sližys ir kt.). Malda transformuojasi suskildama į kelis prieštarin-gos reikšmės segmentus, pirmiausiai žodžiu – literatūroje, dramoje, poezijoje. Tai vadinamoji emigrantų *katastrofinio modernizmo epocha* (savaip ją išgyveno ir visa

4 Kūriniai fortepijonui. *Visuma* 2004.

traversavo pokario Europos kultūra). Lietuvoje tapus neįmanomai tiesioginei ją ištikusios katastrofos raiškai (dėl ideologinės kontrolės mechanizmų) visi jos svertai susikoncentravo JAV. Šiame straipsnyje bus pasiremta poetu Algimantu Mackumi (1932–1964), susiejusiu esminius katastrofinio modernizmo matmenis į semantiškai grafišką *Maldą* – Dievo šaukiniams artimą raiškos skliautą. Čia susiduriame su paradigminių reikšmių grupėmis, nustatančiomis naują lietuvių kultūroje *nevilties* diskursą, atliepantį globalistines tendencijas, iškreiptą ir išstumtą, neidentifikuojamą pačioje Lietuvoje. Kaip matyti, šis *nevilties* diskursas atsispindėjo ir emigrantų muzikoje, nors gal ne tokiu mastu kaip literatūroje, dėl universalių modernistinių muzikinės raiškos siekių (pvz., globaliai populiarėjantis „persikėlimas į kosmoso sferą“, „keliavimas laiku“ ir kt.), utopijų svarbaus **technologinio** kryptingumo. Muzikas kūrėjas tarsi buvo posūkio taškas laike, kai atitrūkstama nuo žemės link „kosmoso dvasios“, kaip Vytauto Bacevičiaus (1905–1970) atveju. Tačiau Lietuvos apraudojimas, kalbant apie katastrofinį modernizmą, neišvengiamai prasideda nuo literatūros. Jo atstovai: Brazdžionis, Mackus, Antanas Škėma, Henrikas Nagys, Alfonsas Nyka-Nyliūnas, Ignas Šeinius, Algirdas Landsbergis. Literatūros kritikas Vytautas Kavolis tai pavadino „karo lauko „generacija“⁵. Arba „neornamentuotos kalbos generacija“ (Mackus, 1962). Katastrofinio modernizmo kodai aiškiausiai atsiskleidžia jo poezijos diskurse.

Žemės praradimas. Malda čia yra tikroji pirmą kartą reakcija į istorijos destrukciją, kaip protestas arba nuolankumas. Visą praradimų dimensijos mastą atveria būtent protesto poetika, nihilistinė ir nesusitaikanti. Malda įgyja naują prasmę. Mackaus rinkinys „Jo yra žemė“ (1959) nustato jau negatyvų santykį su žeme: jos negalima turėti. Tai archetipinis Lietuvą persmelkiančio išstūmimo įvaizdis, neišsipildančio prisirišimo prie gyvenimo ir tėvynės kodas. Tai ištas tinklas reikšmių, atveriančių naująjį politinį diskursą – Lietuvos okupacijos katastrofą ir jos nepripažinimą. Pažymėtina, kad kone visų Mackaus eilėraščių retorika susijusi su Maldos, prasmės liturginio rečitatyvo gaida, kupina sakralinių reikšmių, negrįžtamai pakitusių po egzistencinio lūžio biblinių įvaizdžių ir jų slinkčių:

*Kentėti bijau,
o čia niekas niekam neatlygina,
net nepaguodžia
nes tam yra žemė.
Priartėk ir prie mano akių paversk
sniegą į kraują,
nes tam yra žemė.
Atiduok man mano praėjusį laiką,
nes jame yra palikęs dievnamis
siauroje skersgatvio gysloj⁶.*

5 Kavolis 1999: 162.

6 Mackus 1999: 22.

Pagrindinis sakralumo kodas neišnyksta, o nuolat stiprėja Mackaus poetikoje kaip visa persmelkiantis eilėraščių leitmotyvas. Čia jis pabrėžtinai pirminis: „Jo yra žemė“. Jį lydi daug ženklų, kurie sutvirtina šį transcendentiniu tampantį ryšį, susijusį su „žemės“ praradimu, šešėliu, Nebūtimi, Neturėjimu ir meldimu į Dievą. Tai ir „Erškėtis, jaugęs vaikystėn“ („Ar tu sugrįši kaip tolimų kontinentų svečias ir priimsi iš manęs paskutinį ženklą – karūnos erškėtį?“)⁷, tai ir „užnuodytas vanduo nepalaimina“ („Kodėl nesakei, kad mane palaiminsi?“)⁸, „Dievo motina“, transformatyvi Tėvo reikšmių slinktis: „Upė, Tėvas, Upė“, totali „Sausra“ („nejau šią vasarą karaliaus nebėra, nejau šią vasarą karalius nebedrįso prisikelti?“)⁹. Eilėraštyje „Išpažintis“ atsiveria praecities – pamaldų Lietuvos bažnyčioje – vaizdas, susietas su vargonų gausmu, nutiesiantis linijas į biblinę tėvynę:

*Mylėk mane, evangeliste senas,
kaip mano kūdikišką brolių
mokėjai tėviškai pamilti¹⁰.*

Toliau šie refrenai kinta, nihilizmas stiprėja ir įgyja nevilties šauksmo gestų sintagmas. Rinkiniuose „Neornamentuotos kalbos generacija“ ir „Augintiniai“ (1962) Mackaus *Malda*, pabudinta Viešpaties Angelo¹¹, paversta į „Užsklandos rečitatyvą ir šauksmą“:

*Dievo avinėli,
tu naikini pasaulio nuodėmes,
sunaikink paskutinę mūsų nuodėmę –
sunaikink šauksmą grįžt!*

*Viešpaties angele,
tu lydėjai mus nuo vaikystės,
tik vieno daikto gimtąja tarme!
tik vieno šiaurės ištarimo!*

*Sunaikinto šimtmečio
baltųjų alyvų aliejum
tegul bus palytėtos
šiaurę išdavusios gentys¹².*

7 Ten pat: 30.

8 Ten pat: 32.

9 Ten pat: 49.

10 Ten pat: 54.

11 Ten pat: 67.

12 Ten pat: 93.

Išdavystės motyvas sutrupina ir apverčia sakralumo ženklus. Liturginiai sintaksiniai ritmai pavirsta į naikinančios ironijos refrenus, sugrįžtančius bibliinius segmentus, palydinčius kirčiais *neprisikėlimą*:

*Visų šventųjų litanijos,
visi sakramentai,
užtarėjai medalionuose
būriuojasi pasižmonėti.*

*Ar nebuvo graži Dievo ranka
kai ji glostė angelo plaukus
ar nebuvo gražus Dievo veidas
kai tau įbruko stiklo akis?*

*Žmonėkitės visų šventųjų litanijos
žmonėkitės sakramentai
Žemės syvai apelsino žievėj!*

*Žemyno balsas
stiebiasi iš ūkanų,
žemyno balsas
auga iš Nedievo.*

*Likimine ranka
išraižytam žemėlapy
žemyno balsas
šaukiasi ekskursijos.*

*Įniršęs Dievas ritualo vidury
atšaukia masei numestą išganyką!¹³*

Mackaus eilėse įvyksta perversmas – Maldos virsmas į šauksmą, užtvindantis „įmestą prieš uždangą finalą“¹⁴. Taip atsiranda bekompromisis diskursas, **visuotinio finalo** scenovaizdis, bylojantis apie katastrofinį tikrovės subyrėjimą į „mirties peizažą“, juodas verbaliąsias grafikos linijas.

Žemė yra generacijos pasaulėjautinė faktūra, išmarginta archetipų plyšiais. Taip apibrėžia išeivijos idėjų ryšių tinklą poezijos tyrinėtojas Girnius. „Epocha mums tarsi rodo, kad esame atiduoti į likimo rankas“, tačiau išlikę bejaučiantys žemę ir neatskirti nuo Vakarų civilizacijos, kur šviesos ir tamsos sandūros išgrindžia poezijos

¹³ Ten pat: 104, 105, 106, 135.

¹⁴ Ten pat: 137.

nakties „šventėjimo kelią“¹⁵. Kalbėdamas apie Alfonsą Nyką-Niliūną ir Henriką Nagį, literatūrologas pabrėžia „tamsos nakties imperatyvą („O manyje tiktai tamsi naktis“, Nagys)¹⁶. Ir malda Nagio eilėraščiuose tampa nuolatinis prasiveržimu į šviesą ir vienintele poeto santykio su Viešpačiu išraiška: šaltą ir vienišą naktį poetas maldauja laiminti visus... („Lapkričio naktys“)¹⁷. Įvardindamas „žemės prapultį“, poetas nuolat grįžta prie pilkos grafinės faktūros ir maldos / meilės gesto:

*ir kaip tavęs tada, pilkoji žeme,
nemylėt!*

*ir tai turėtų būti ašaras išspaudžianti,
liūdna daina –
O Dieve mano, Dieve – kaip dabar sunku tylėt!..¹⁸*

Šios išsiplėšiančios iš tylos kaip aimana atkirstųjų nuo žemės – tėvynės choralinės raudos yra *tamsos giesmės*, laukų kauburiai – esminiai emigracijoje sugrįžtančiųjų archetipų ženklai. Tai ir žodžio, ir muzikos faktūros „plyšių“ gestai – šūksniai, aimanos, meldimai, tamsos triumfo fanfaros – *priešaušrio pilkumoje* ryškėjantys Tėvynės vizijos pasaulyje kontūrai. Jų universalumas čia yra malda, jų tapatybės laukas – žemė, ruduo, šaltis, vienišumas, erdvė, kurioje reikia šauktis ar laukti Viešpaties. Šioje emigrantų epochoje aiškėja naujas, įvairiai užblokuotas epochos diskursas – vienišųjų tautų egzistencijos – nevilties, prisikėlimų, sąlyčių su tamsa ir proveržių dinamizmas. Jis aktualus ne tik literatūroje, bet ir muzikoje. Žvelgiant pagal Jungo archetipų teorijos¹⁹ fazes, tai pirmoji ir antroji Savasties raidos, *Šventėjimo* kelio fazės: sąlytis su tamsa, impulso gimimas gelmių sluoksnyje, žingsnis į prisikėlimą, į Savasties „sąjūdį“, kur prasidės priešpriešiniai judėjimai. Tokie archetipų gestai yra tampriai susiję su Malda, šviesos susigrąžinimo siekiu. Jų archetipinių gestų tiesioginė išraiška garsuose yra intonacinio-ritminio judesio pobūdžio: melodinis šuolis, slinktis žemyn arba aukštyn, harmoninis „tirštis“, ritminis kirtis, kolizinių sankirtų punktyras, sinkopė, „amžinybės artumo“, fermata, tyła. Tai yra modifikuoti „katastrofos akivaizdoje“ žanriniai maršo, giesmės, lamento, pasakalijos, mišių dalių retoriniai elementai.

Be abejonės, galime įžvelgti šią *absoliuto grafiką* ir muzikinėje emigrantų kūryboje. Čia ji suskyla į dvi modernizmo transcendencijas: kosminės dvasios muziką (Bacevičius) ir lietuviškos tapatybės išsaugojimą „išstūmimo“ kontekste (J. Kačinskas, Gaidelis). Būtent Gaidelio itin skaudžių jautraus lyrizmo proveržių dėka galima konstatuoti katastrofinio modernizmo atspindžius lietuvių muzikoje. Jo bene vienintelis kūrinys

15 *Žemė* 1991: 5–57.

16 Ten pat: 52.

17 Ten pat: 54.

18 Ten pat: 134.

19 Jung 1999.

vargonams „Vakaro meditacija“ (Boston, 1966) išskleidžia kaip reta koncentruotą katastrofinio modernizmo spektrą lietuvių vargonų muzikoje. Čia didelę reikšmę turi Gaidelio studijinis ryšys su Gruodžiu, ypač gerai jutusiu vokiškojo romantizmo dvasios didybę. Regeriškas Gruodžio mokyklos pobūdis persidavė ir Gaidelio stiliui, atitiko jo asmenybės savasties kodą – namų ilgesio, grįžtamumo ir ryšių įvaizdžiuose ieškojimą. Tai kūrybos intencija, kuri užmezga tarp epochų (romantizmas–modernizmas) dvasinius saitus, išskleidžia jų tinklus ir užpildo be atsako likusias tuštumas. Gaidelis, muzikologės Danos Palionytės įvardintas „namų ilgesio dainiumi“²⁰, savaip atliko ir katastrofinio modernizmo poetikos transformacijos į vargonų muziką gestą. Tai svarbus reikšminis posūkis: lietuvių muzikos istorijos šioje ir anoje Atlanto pusėje suartėjimo požiūriu.

Gaidelio „Vakaro meditacija“ skirta 1966 m. lietuvių religinio kongreso metu vykusioms Vašingtono Pavergtųjų Tautų katedroje Šiluvos Marijos koplyčios dedikacijos iškilmėms. Ją 1966 m. pirmąkart ten ir atliko vargonininkas Vytenis Marija Vosyliūnas, tais pačiais metais įrašęs kūrinių į savo kompaktinę plokštelę „Žiburėliai“. Lietuvoje šis kūrinys nebuvo žinomas, jis egzistuoja tik rankraštyje, kurį muzikologė Palionytė, gavusi iš Vosyliūno, perdavė straipsnio autorei, siekdama, kad jis būtų atliktas Lietuvoje knygos pasirodymo proga (Palionytė, 2009). „Vakaro meditacija“ vis dėlto yra išskirtinis kūrinys lietuvių vargonų muzikos kontekste, nes čia atsispindi tos katastrofinio modernizmo srovės, kurios tarsi neegzistavo naujoje Lietuvos muzikos koncepcijoje. Būtent skausmo muzika, *lamentationes* – raudos, tačiau ne iš folkloro gelmių, o iš archetipinių žmonijos „netekties gelmių“ kylančios choralinės intonacijos, sustingstančios harmoninių alteracijų sankirtų kryžiavimosi šauksme. Palyginti su klasteriniais J. Juzeliūno koncerto vargonams šūksniais ir virtuozinėmis pasažų bangomis (irgi M. Regerio faktūros potėpių įtaka), „Vakaro meditacijos“ atonalios akordikos klasteriai, sustingstantys viršūnėse iškylančių lamento linijų, tarsi desperatiškai besirungiantys su likimo primesta slinkties atgal dalia monoritminiais choralinės faktūros gestais, bylojančiais į sustingusią erdvę²¹. Šie lamentiniai gestai – semantiniai šauksmo iš gelmių ženklai, kupini dejonės, modernaus globaliomis dimensijomis atsiveriančio tragizmo. Intonacijos ženkliškumas ribinis – tai nepastovaus tritonio žingsniai, kylantys iki sustingstančių gausmo viršūnių peizažo, finalinio disonansinio „riksmo“. Tai intensyvi draminių gestų kalba intonaciniame lygmenyje su atpažinimo kodu: sąlytis su tamsa, kilimas į viršų skausmo laiptais, neįmanoma išrišimo užsklanda, beribiškumas (tristaniškojo akordo principas). Tai suartina „Vakaro meditaciją“ su archetipine malda, desperaciniu siekiu susigrąžinti prarastą Savastį ir suteikia jai tragedijos rakursą, nepaisant jos kuklaus, autoriaus suteikto santūraus „meditacijos“ statuso. Išties tai ne meditacija, o rauda – lamento, bet kylanti ne iš folkloro, o iš vargonų choralo gelmių, paženklinta regeriško apokaliptinio dimensionalumo trimis galingomis kilimo bangomis ir vedanti į kodos praskaidrėjimą,

20 Palionytė 2008.

21 Ten pat: 110–111.

kuris, deja, nesuteikia tikrosios išrišimo ramybės, o tik „išsenka“, tarsi nutrūksta, pakibęs laiko erdvėje. Išlieka egzistencinė skausmingoji intervalų sankirta (mažoji sekunda trigarsio viduje), bylojanti ne tik segmentų išskaidrėjimą, bet ir šešėlių, lūžtantį absoliuto grynumą. Tai yra kūrinys savotiškai ištirpsta ar suyra pabaigoje logišku atsitraukimo gestu, bet lieka neišspręstas... Posūkis atliepia jo pobūdį: archetipo Savasties nerimą, sąlytį su tamsa, išskaidrėjimo siekį, kurio esmė – katastrofinis dramatismas, apokaliptinė rauda, pasaulio finalizmas. Visa tai atitinka ir Mackaus poezijos postulatus – jo maldos transformacijas ir grimasas, šūksnio ir nevilties virsmus, kančios estetikos versmes muzikos kalboje – tritonio ir grynujų intervalų sukryžiuojimą iki klasterinio sankirtų „sustingusio riksmo“, *lamento* slinkčių žemyn ir subyrėjimo į atskirus „aimanos“ segmentus bei „varpų gausmo“ aidus.

Šį maldos braižą atspindi ir Gaidelio „Vakaro meditacijos“ muzikinio teksto fragmentai. Pažymėtina vidinė pjesės absoliuto gelmės vienovė ir išorinė fragmentacija, kuri tarsi byloja senąją pasakalijos tradiciją ir jos vidinį psichologinį pokyčių dinamizmą, čia tik išoriškai sustiprintą vargonų registruotės augimo dinamizmu, tačiau savo esme liekančiu gelmės sluoksnių dinamizmu su jų sąveikos peripetijom: sankirtom, blokavimu, proveržiais, slinktimis į viršų ir kryčiais žemyn, faktūros tirštėjimų ir išskaidrėjimų peizažais. Ir visuotinu „ryšių tinklu“, lemiančiu ir nerimo ženklą pobūdį (semiotinis tritonio gestas), ir tapatybės insinuacijas (lietuviškos intonacijos tritonis), ir ilgesio raudas, ir žanrinius ritualinius (pasakalijos, *lamento*, maldos – meldimo) intonacinius-ritminius vingius. Tad „Vakaro meditacija“ tarsi priskiria save prie intensyvių skausmingos refleksijos kūrinų, kuriuose glūdi pavergimo, išstūmimo, „karo generacijos“ atvirų kodų klausimai, tie, kuriuos Mackus įvardija kaip Malda:

*Mažos metrikos
protėvių raštuose
mirštančia kalba
vaikystės miestui!*

*Nemirusia kalba
protėvių raštuose,
prisikėlimo Dieve,
besąlyginis Viešpatie!*

„Malda“²²

Savastis

Grįžimas prie protėvių, prie archetipinio mąstymo versmų vis dėlto tampa išsigelbėjimo viltimi „augintinių generacijai“. Muzikoje tą ankstyvąjį posūkį į archetipinį tautos

22 Mackus 1999: 73.

gyvybės šaltinių sugražinimą galima pastebėti latvio emigranto kompozitoriaus Longino Apkalnio (1923–1999) kūryboje vargonams. 1944 m. emigravęs į Vokietiją (kur gyveno iki mirties), Apkalis studijavo pas taip pat iš Latvijos emigravusį latvių muzikos klasiką (ir buvusį Rygos konservatorijos rektorių) Jazepą Vitolį, buvo jo paskutinis mokinys. Taip pat studijavo dainavimą ir kompoziciją Detmolde, buvo Osnabrūcko operos ir Detmoldo operos bei Vokietijos radijo solistas. Radikalus modernistas, kartu jis buvo palytėtas ir romantizmo, ir latvių folkloro reikšmių (parašė kelias knygas apie latvių muzikos ir folkloro ryšius, aranžavo latvių dainas, siejo savo muziką su poetiniais tekstais, poemos žanrais)²³. Būtent jo muzikoje dar 6 deš. išsiskleidžia Jungo Savasties, svarbiausiojo archetipo Jungo archetipų teorijoje²⁴, parametrų muzikinis atitikmuo. Apkalnio kūrinys vargonams *Quaternio latviensis* („Latviškoji kvaternija“, 1968) vienas pirmųjų iškelia baltiškojo sakralinio minimalizmo prototipo strategiją. Čia ją papildė ir archetipų teorijos „grafika“, ypač šešėlio ir šviesos dualizmas bei Savasties (*kvaternijos*) kontūrų išgryninimas. Kūrinys išskleidžia visą Savasties kelio „žemėlapi“ – nuo sąlyčio su tamsa (pagrindinis Gaidelio kūrinio dimensionalumas) iki folkloristinės *intonacinės ląstelės* šviesėjimo paradigmos, minimalizmo projekcijos su *lamento* pasakalijos ir bažnytinės sonatos bei maldos archetipiniais gestais. Gesto klausimas šioje muzikoje itin svarbus: tai kontinualumo ir nutrūkstumumo ritmas, amžinybės blyksniais pulsuojantis universumas, kai formos pagrindu tampa sintagma – ląstelė, momento blyksnio atsivėrimas, vieno judesio gestas. Toks judesys išplėtoja Gaidelio meditacijos visumą iki apokaliptinio dimensionalumo. O Apkalnio „Kvaternija...“ yra kelių archetipinių gelmės esmingumą pagrindžiančių sluoksnių siuita arba vadinamoji kvaternija. Tai kelias, apeliuojantis į naująjį minimalizmo diskursą. Kiek jis kompoziciškai integruotas ir kiek išskleistas kaip archetipų deklaracija byloja kvaternijos dalys, nesusietai atspindinčios procesų asimetriją, jos fazes, viena kitą. Vis dėlto tai yra gimstančios minimalistinės ir ekspresyvosios dramaturgijos sąveika su apokaliptine žūties, destrukcijos, skausmo bangos kulminacija pabaigoje. Būdingas kelio-linijos leidimasis žemyn ir suvedimas į vieną tašką (unisoną) pabaigoje atliepia minimalizmo projekciją, lūžį, visumos dekonstrukciją, slinkties į meditaciją koncepciją. Semantiniai muzikinio kvaternijos kelio ženklai byloja būtent katastrofinio modernizmo estetiką, peizažą, būdingą Mackaus poezijai. Apie tai abstrakčiai kalba ir keturių kvaternijos dalių pavadinimai.

I accatastarendo – išsluoksniuojant, einant archeologiniais dabarties sluoksniais, sustojant ties jų segmentais atveriamas dramatinis kontekstas:

23 L. Apkalis yra sukūręs tris simfonijas („Gauja“, „Lapkričio simfonija“, „Gaizins“), koncertą akordeonui, poemą „Latvių sveikinimas“ arfai ir styginiams, apie 20 dainų chorui, vokalinių ciklų, „Kingiros Requiem“ mišriam chorui, dviems solistams, vargonams ir orkestrui, kantatą „Latvių Dievas“. Jo kūrybai būdinga poetika, žodis, folkloras. Šaltinis: Latvijos muzikos informacijos centras. www.lmic.lv

24 Jung 1999: 227.

- 1) besiformuojantis protesto šūksnis (leitmotyvinis – įžanga, intarpai – koda);
- 2) liaudies dainos lamento su disharmonijos elemento šešėliu;
- 3) griūties šuorai – figūratyviniai triolių pasažai žemyn;
- 4) tritonio (folkloristinis) – didžiosios tercijos ir didžiosios sekundos leitmotyvinis „laukinės jėgos“, „pasipriešinimo“ kodas, primenantis sutartinių stilistiką, aktyvėjantis ritmas (iš triolių pereinantis į keturdalumą) ir subrandinantis kulminacinį vertikalumą;

5) tai – fanfarinis kulminacijos **lūžis** – akordų fanfara lamentinėse echo slinktyse, suteikianti lemiamą postūmį evoliucinei dramaturgijai, išvedant ją į konfliktinės dramaturgijos lygmenį. Intonaciškai tai tas pats darinys su integruota „skausmo sekunda“ (pustonis teskiria abiejų rankų kvartsektakordų, kurių viršutinysis sumažintas, unisoną). Kadangi tai yra išvestinis segmentas iš folkloristinio tritonio, galima atsekti visų dramaturginių vienetų (archetipų kontūrų) vienovę, skirtumų ryškėjimą ir dalyvavimą ekspozicijoje. Įžangos leitmotyvas transformuojasi į folkloristiškąjį raudos (lamentacijos), o po intermedinių griūčių – į „jėgos“ kvartsektakordų, nors ir su „skausmo žyme“, pasiekiantį įtikinamą kulminacinio lūžio fazę (kvartsektakordų fanfaros). Tačiau pabaiga įtvirtina šių keturių sluoksnių (archetipų kontūrų) atskirumą: po kulminacijos grįžta lamentacijos aidai, mediatyvinis šešėlių apgaubtas laukimas (dalies pabaigoje pabrėžtinai iškelta „skausmo sekunda“ – pustonis trigarsio dualizmas, gis-g, baigties, bet neišspręstumo būseną). Taip pirmoji dalis išardo, išsluoksniuoja faktūros klodus į atskirus gestus, atveriančius dramos sceną.

II buio lustrando – „šviečianti tamsa“ pateikia archetipinę sąlyčio su tamsa impulso gimimą, laiką, inicijuojantį foną, postūmio faktūrą. Tai viena inovatyviausių sugestyviausių „Kvaternijos“ dalių, vedanti katastrofinio modernizmo liniją į minimalistinės metaforos „užribį“, brandinanti „vidinės galios“ koncepciją. „Švytinti tamsa“ atitinka ir archetipinę kvaternijų fazę, bylojančią Savasties kelio raidos bruožus ir būtent svarbiausią transformacijos posūkį – impulso atsiradimą (gimimą) iš kartojimų punktyro – tamsos gelmės. Čia kaip tik ir sukonzentruota: tamsos gelmė kaip judėjimo pulsas, įsiūbuojantis susikryžiusių sąskambių valingus kirčius sinkopėmis. Vėl galima analogija su sutartinėmis – „kapotinėmis“, iš kurių pro žemės sluoksnius prasiveržia sukrėtimo valia. „Švytinti tamsa“ prasideda įžanga – „tamsos klasteriais“ – sekundom užpildytais ir tritonio (paaukštinta kvarta) „iškreiptais“, modifikuotais trigarsiais, po nusileidimo vėl kylančiais į karingą šūksnį²⁵. Šis įžangos segmentas skirtas sutelkti dėmesį į prasidedantį prigimties (folkloristinį) judėjimą, žaižaruojantį paslėptu liaudies dainos melodiniu kodu, žemės gelmės – tamsos energijos šaltiniu. Integruota į judėjimą puantilistinė melodijos santalka turi intensyvumo ir paslėptos jėgos koncepciją, tai tarsi sonatinio

25 Autoriaus rankraštis pas str. autorę.

allegro analogija. Maldos elementai palikti įžangoje kaip virš klasterio išskylanti „dejonė“. Judėjimo srautai ją nuneša kontrastuojančia tokatine faktūra, sukeičiančia sakralumo ir sekuliarumo koncepcijas. Čia prasideda jų atsinaujinimas – transformacija, elementų kova. Sąlytis su tamsa – „Švytinčios tamsos“ archetipiškumo apibūdinimas, ateinantis iš Jungo archetipų teorijos. Pažymėtina ir tai, kad folklorizmas čia ne absoliutizuojamas, o grąžinamas į dramatinę romantinės poemos visumos koncepciją, kurioje dominuoja lamentinės intonacijos ir protesto fanfarų epizodai, faktūros tamsos, šešėlio, vienatvės segmentai, erdvė ir paskiri taškai. Iš jų bandoma lipdyti muzikinį Savasties kontūrą. Atramos čia ieškoma folklorizme, kuris savo vienatvės absoliuto kolizijose (istorijos lūžiuose) priartėja prie sakralumo. Taip „Švytinti tamsa“ įgyja platesnį conceptualųjį naujojo sakralumo aspektą, nukreiptą į kontinualių srautų vaizdinius. Nugrimzdimas į gelmes, judėjimo „pulsas iš gelmių“ (puantilistinė melodinė „vizija“), išėjimas į grynųjų kvintų valios gestą yra pagrindiniai inovaciniai „švytėjimo tamsoje“ bruožai, atliepantys ir archetipo Savasties kontūriškumo koncepciją. Čia itin svarbus folkloristinis didžiosios sekundos intervalas, tampantis intonaciniu judėjimo impulsu ir integruotas į leitmotyvinį kvintų fanfarų segmentą (bet ne kaip skausmingoji mažoji sekunda, o jos užpildytoji „jėgos“ versija). Tirštėjantis (prisidedant bosuose) ir sustojantis ties aidais judėjimų srautas išveda „Kvaterniją“ iš lamento (katastrofinio modernizmo poetikos) į folklorizmo versmių energijos atsivėrimo lygmenį, artimą jau F. Bajoro ar B. Kutavičiaus atradimams ir archetipų prigimties galios proveržiams. Tai galima prilyginti muzikiniam grafikos ritmui, kai iš tamsos linijų kartojimo susidaro šviesos impulsų blyksniai, properšos ir amžinojo pagoniškojo „akmens imuniteto“ dariniai. Būtent šių atsinaujinimo koncepcijų siekis, kaip išėjimas iš katastrofinio modernizmo netekties gelmių, ryškėja Apkalnio „Latviškos kvaternijos“ dramaturgijoje.

III scempiato – „supaprastinant“ yra tikrasis katastrofinio modernizmo transformacijos į minimalizmą, meditacinį-folkloristinį vienaplaniškumą, pirmykštį stilių, segmentaciją iki subyrėjimo į taškus, pavyzdys. Keturdalumas čia akcentuoja kvaternišką ženklų sistemą: nuo kvartos, kaip melodinio dainos, motyvo rėmo ir jo palydėjimo *figūracinio* pagrindo, iki metrinio keturių ketvirtinių schematiškumo, išryškinančio ir deklaratyvią supaprastinimo iki suprimityvinimo semantiką, mechaniską kartojimosi pradą. Atvedanti iki statikos, pauzių ir *tuštumos* (o ne begalybės kaip vėlesniame minimalizmo „dvasios“ stiliuje) atsivėrimo.

Taip grįžtama prie raudos – lamento – giesmės IV dalyje *mozione lugubre* (liūdnas judėjimas). Melodijoje – latviškoji folkloro priegaidė, ryškėja aimanos, dejonės, atodūσιο posūkis. Tai vėlgi kvarta, kuri aprėpia didžiąją terciją, nusileidžiančią į friginę mažąją sekundą, tarsi velkančią iš paskos užlaikytą skausmo šešėlį. Lėtas slinkimas chromatiškai žemyn, keistas *sustingęs judėjimas*, kuriame tirštėja klasterinio gausmo žemojo diapazono „tamsa“ – suteikia paskutinei daliai vis gilėjantį vidinį kulminacinį katastrofos fatalizmą, sekvenciją „be išeities“. Tai muzikos kalbos atsi-

traukimas – tamsos, statikos ir tylos epizodas – „baigties scena“, paruošia ir užleidžia vietą gestui reprizine I dalies transformacija – leitmotyvine kylančio klasterio „fanfara“, sugestyviai ištraukiančią „liūdnojo judėjimo“ dramaturgiją iš „nebūties sindromo“. Šis tuštumos ir šūksnių segmentinis tūris savaip atkartoja Mackaus maldų sekvencijas, nutraukiamas katastrofos fanfarų – egzistencinio finalizmo ženklų:

*Neornamentuotą kalbą –
išsunktą akių mėlynumą,
užgriautą žaislų apvalumą
prieš dangaus sulėtėjimą –
užgniauzk²⁶.*

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

*Dabar tu esi išvargęs
egzilės beprotiškumo:
įteikei dokumentus
monarchinei santvarkai²⁷.*

*Ir lygiai septintą valandą ryto,
iškilus neriančio žodžio fanfarui,
tikėjimų reprezentantai*

*trompetėm ir trombom paskelbė –
Dievo nėra!²⁸*

Apkaltinio „Liūdnas judėjimas“ irgi *nutraukiamas* finališkųjų destruktinio triumfo fanfarų, (Gedulingo maršo atgarsiai tarsi iš R. Wagnerio „Dievų sutemų“, daugiagarsės akordikos – aštuoni garsai) su iškreipta (padidinta / sumažinta) intervalika, vėlgi besileidžiančia į šešėlį. Pustonių slinktis žemiausiam diapazone h-b-bb-as-g-ges-f-e itin patikslina šį iliustratyvumą: tamsėjimo, baigties, artėjančios tuštumos, *šešėlio* valdas – egzistencinio finalizmo įvaizdį. Jo iškalbingumas minimalistiškai aiškus ir tiesus, nutraukiantis retorikos retroversiją. Tai kitas, alternatyvus pokarinės muzikos diskursas – finalizmas, čia susijęs su Baltijos tautomis. „Latviškosios kvaternijos“ pabaiga – liūdnas judėjimas pasiekia savotišką vidinio sprogimo dimensiją – *antiretorinę*

26 Mackus 1972: 70.

27 Ten pat: 153.

28 Mackus 1999: 148.

kulminaciją, tęsiamą vis tolstančiu maldos – giesmės – segmento aidu. Intervalinės mažųjų sekundų – tercijų – slinktytys projektuoja čia poetinių Mackaus sekvencijų analogiją:

*Ir aš nenoriu matyti
egzilo tuštėjančių rankų,
ir aš nenoriu matyt
jų finalinio šauksmo krypties.*

*ir aš nenoriu matyt
baimės, kur būta drąsumo
ir aš nenoriu matyti
absurdo, kur būta prasmės
ir aš nenoriu matyti
užspaudžiamo skausmo krypties²⁹.*

Tragedijos dimensija ir muzikoje kaip ir poezijoje „užspaudžiama“ nuo unisoninės chromatinių šešėlių slinkties į baigtinę vienumą: „Liūdnas judėjimas“ ateina į vieną tašką: c-cis-d. Minimalistinė raiška čia pasiekama transformacijose: nuo klasterinio nervo akordinių fanfarų sekvencinio echo principu vyksta subyrėjimas į segmentus, atsitraukimas, susiaurėjimas į vienos linijos ribinę situaciją – apokaliptinės krizės išdavą. Ši faktūros kitimo kreivė iliustruoja sustingusio archetipinio peizažo grafiką, jos tamsą ir šviesos properšas ir „detonuoja“ folkloristinį baltiškąjį minimalizmą. Pažymėtinas skirtumas nuo folkloristinės krypties, kuriai Lietuvoje tuomet jau atstovauja Bajoras, emigrantų stilstikos pagrindu tvirtai išlieka malda, sonata *da chiesa* (bažnytinės sonatos) dramaturgija su didžiųjų pasaulio katastrofų išgyvenimo dimensija, būdinga religinei muzikai, kai tuomet okupuotoje Lietuvoje kūrybingi kūrėjai turėjo ieškoti kito kelio – per modernistinį folklorizmą, kuris galiausiai irgi atveda į maldos paradigmą, – minimalizmo stilių. Tuomet šie keliai suartėja. Tačiau yra itin svarbu pažinti vieno jų ištakas kaip katastrofinio modernizmo atspindį ir galimas minimalizmo, tapusio maldų metafora, ištakas.

Tyrinėjant šią kūrybą išryškėja gili takoskyra tarp išeivijos ir okupuotų Lietuvos, Latvijos kūrybinės sąmonės dimensijų, atvirumo, būties refleksijų amplitudės. Ši takoskyra yra kone apokaliptinės prigimties (sugriaunanti viską iš vidaus), bet ir atverianti tautų tragedijos mastą. Būtent šios takoskyros prarajoje plyšta, atsiveria *žemė* ir ima ryškėti archetipai – tautų gyvybės saugai, ištiesiantys ir muzikoje savo rankas, iššaukiantys trimitų fanfaras, atsigręžiantys į vizijų idealizmą. Vidinis ir transcendentalus ryšys su didžiausiais vokiečių romantikais išlieka tarsi kalnų šešėlis latviškajam katastrofinio pokario stiliui. Apie šią alternatyvą – filosofinės sąmonės

²⁹ Ten pat: 150.

pasaulyje išlikimą išeivijoje ir sunaikinimą tėvynėje byloja Kudinšo latviškojo romantizmo tyrinėjimai. Muzikologas pažymi, kad „1940 ir 1950 metais Latvijos kompozitorių muzikoje vyravo primityvios plakatinės formos <...>, totalitaristinis Sovietų Sąjungos režimas <...> naikino visa, kas neatitiko jo ideologijos ir turėjo <...> bent kokį modernizmo bruožą“³⁰. Galima tik įsivaizduoti, kokią prarają čia bandė įveikti muzikos archetipai – maldos gestai, Savasties sugrįžimo kelio impulsai savo pirmojoje gelmės ir antrojoje sąlyčio su tamsa fazėje, kurią iliustruoja emigranto Apkalnio „Latviškoji kvaternija“, kupina nevilties, griūties, struktūros (valstybės) žlugimo atspindžių. Itin sugestyvus šių atspindžių mostas – „Liūdno judėjimo“ (IV dalies) kulminacinis „Dievų sutemų“ atgarsio eisenos maršas ir baigiamoji „formos išformavimo“ koda – aimana bei užgniaužta skausmo gaida, atvedanti į vieną tašką. Kvaternijos tarsi atitraukia muziką, kaip beprasmišką veiksmą, iš niūrios sustingusio archetipinio peizažo (folkloro intonacinės „aimanos“) „scenografijos“. Palieka tik ženklą. Tai baltiškasis peizažas – šešelyje (romantizmo) lūkestis (minimalizmo).

Lietuviškos muzikos tapatybės stiliaus tyrinėjimuose irgi yra paradigminė žemės–lauko, lygumų scena. Čia būtina pasitelkti kiek galima daugiau ir ne muzikinių, ir ne lietuviškų veiksnių, kad palygintume ir apčiuoptume skirtingų parametrų dvasinio lygmens atitikimus. Todėl kalbant apie muzikos kūrybą istorinio lūžio aplinkybėmis yra itin svarbu įvertinti alternatyvią erdvę – emigrantų kūrybą, iš jų ir poezijos, kurios apibūdinimuose glūdi stiprus epochos veiksnys – vadinamasis katastrofinis modernizmas.

Pats emigracijos fenomenas neretai atskleidžia ypatingų maldos archetipo primities bruožų. Apie tai rašo ir lenkų muzikologė Aleksandra Kłaput-Wiśniewska, tyrinėdama Stanisława Janta-Połczynskio emigracijos kūrybos provaizdžius³¹. Muzikos ir poezijos susilieėjimas, vedanti žodžio reikšmė čia iššaukia itin jautrų pažeistojo, išstumtojo laiko sugrąžinimo kontūriškumą, jo tekstualinę virsmo intenciją. Arba *neornamentuotą* archetipų peizažą, kuriame išsiskiria paskiri fragmentai, sustingę gestai, finalistiniai ženklai. Muzikologė sutelkia dėmesį į pokarinio sindromo universaliuosius archetipus, kurie čia nesusieti su laiku, o visuotini, skaudūs ir aštuntajam dešimtmety. Žmonijos tragedija, tebekreipianti likimus, išsilieja Janta-Połczynskio **Psalmėse** anksti išėjusio brolio tekstais: Praėjusio laiko psalmė, Nelaisvės psalmė, Kasdienio liūdesio psalmė, Kaltės psalmė, Paskutinioji psalmė, Istorijos kelias, Baladė apie traukinį ir t. t. Nenuneigiamą artumą su Mackaus poezija, Gaidelio ir Apkalnio muzika patvirtina Kłaput-Wiśniewskos įžvalgos: simbolistiniai lėto judėjimo, užslėpto emocinio bloko, baimės, skausmo ir nerimo, ugnies ir mūšio įvaizdžiai, paremti chromatika, atonalumu ir polimetrija. Sustingimas fiksuojamas

³⁰ Kudinš 2011: 162.

³¹ Kłaput-Wiśniewska, A. Emigracyjna twórczość Stanisława Janty-Połczynskiego. In: *Dzielo muzyczne. Archetyp* (2). Academia Muzyczna im F. Nowowiejskiego w Bydgoszcz, 2006: 247–256.

fermatomis, intervalų subyrėjimu į smulkius fragmentus, atonalumo „kryžkelėm“, diminuendo. Muzika pažymi čia prarastojo peizažo ilgesio simboliką, siekiančią atkurti ilgus nenusakomus kelius į negrįžtančią praeitį, jausti audros artėjimą, linijų tinklą, vedantį į niekur³². Sustingusio peizažo šauksmas – liūdesys, persmelkiantis prisiminimais iš visiems laikams prarastos tėvynės. Tą patį savo „psalmėse“ išlieja ir Mackus, taip sukaupia erdvės kodus į gedulingo maršo amžinybės segmentus ir Apkalnis „Latviškosios kvatėrnijos“ finale. Ir ypač čia gerai girdimas Gaidelio „Vakaro meditacijos“ tritonis – transformuotas „namų ilgesio psalmės“ melodinis gestas – virsmas iš grynios kvartos „tobulojo archetipo“ į „sužeistąjį“, atstumtąjį (nerimo tritonį), reikalaujantį sugrįžimo! Apie savo vėlyvojo kūrinio „Karo vaikystė“ rezignacinį stilių Janta-Polczynskis rašė: „Muzika yra tokia liūdna, kad norint ją suvokti, reikia išgirsti keletą kartų.“³³ Tai reiškia, kad grožio estetika čia yra persmelkta katastrofinio modernumo sandų, amžinybės ostinato – pasakalijos bosų slinkčių – liūdnojo judėjimo ir kintančios metrikos netikrumo, fragmentacijų postūmių. Už šių fragmentų glūdintis archetipų peizažas – vizijinis „Dievų sutemų“ saulėlydis – tai katastrofos paliestųjų Apokaliptinio diminuendo slinktyt žemyn iki chromatikos gausmo, garso vienatvės ir pauzių tylos. Tokį emigrantų muzikos ir poezijos diskursą yra būtina reflektuoti, pažinti ir įvertinti XX a. muzikos kontekste.

Šis diskursas remiasi keliais postulatais:

1. Kita dimensija: emigracija ir su ja susijusios socialinės bei išstūmimo patirtys.
2. Ryšys su prarasta tėvyne atstatomas atrandant jos *tikrąją dvasinę Savastį* – archetipus, reikšmes, tapatybių universumą.
3. Kūryba reiškiasi kaip Malda: tiek poezijoje, tiek muzikoje kalbama liturginėmis psalmių frazėmis, jos gali būti traktuojamos laisvai, transformuotos pagal situaciją, tačiau visada „iš netekties gelmių“ tragedijos rimties nuostatoje.
4. Maldos transformacijos, jų ypatingai figūruotas diskursas (ironija, sarkazmas, kartėlis, nihilizmas, protesto įniršis ir esmių apsvertimai) iškyla Mackaus poezijoje. Būtent čia atsiveria visas katastrofinio modernizmo tragiško santykio su tikrove mastas.
5. Katastrofinės poetikos bruožai atsispindi ir muzikoje: Gaidelio, Apkalnio vargonų kūryboje, kuri savaip vėlgi yra Maldos („Vakaro meditacijos“, „Latviškosios kvatėrnijos“) transformacija. Maldos provaizdį čia liudija universalūs sakralumo išgryninimo, šviesos blyksniai, tamsos segmentų kaitos, meldimo žodžių kartojimo bruožai – archetipinės gėlmės (chromatikos klasterio), šauksmo – gesto (kvarta, tritonis), kilimo, ostinato judėjimo (procesijos žingsniai), fanfarų (gedulingo maršo finalinė kulminacija), giesmės–himno–raudos atgarsiai.
6. Emigrantų muzikos ir poezijos kūryba įtvirtina naują psalmės (amžinybės simbolio) diskursą kaip prarastąjį sakralinį kosmiškumą.

³² Ten pat: 251.

³³ Ten pat: 253.

Išvados

Emigrantų kūryboje glūdi krikščionybės dimensijos, kultūrinės tapatybės beribiškumo paradigma ir globalus pojūtis. Santykis su Lietuva čia yra be apribojimų, ideologinių spaudimų, išsigrūdinama lūžio parametru. Jo dėka galima kalbėti apie kalbos ir muzikos tekstualumo „griuvėsius“, (ne)ornamentaciją, subyrėjusius faktūros fragmentus, sustingusius peizažus. Ir išstumtų archetipų sugtūžimą šių griuvėsių tuštumos vienatvėje, tamsos chaose – archetipų, būdingų visoms okupuotoms tautoms – lamento / raudos / maldos / finalo „trumpetų“ fanfarų ir „atšaukto prisikėlimo“ (Mackus).

Šio diskurso išdava:

1. Nauja, dar nepažinta 6 deš. *prasmės liturgija* – katastrofinė meldimų poetika, nuo žodžio ir garso gestų, tekanti į finalistinį begalybės peizažą.

2. Poezijoje – tai Mackaus kūrybos „psalmės“ – nuolatinis Dievo, Angelo, Prisikėlimo, Išganymo, Šiaurės ir *šauksmo grįžti* leitmotyvas, persmelkiantis *atstumtųjų tautų* sąmonę tragedijos visuotinumui slėpiniais.

3. Muzikoje įsitvirtina lamento – raudos ir psalmės (choralinės faktūros) dimensijų „grafika“, Dievo „iš netekties gelmių“ šaukiniai, vedantys į maldos paradigmą – minimalizmą.

4. Ypatingo dėmesio nusipelno archetipo Savastis (Jung) parametrų atkūrimo strategija, kuri pastebima pirmiausiai latvio Apkalnio vargonų kūryboje. Jo *Quaternio latviensis* (1968) sugrąžina tautos įvaizdžio sampratą: latvišką folkloro melodijų grandinę desperatiškos kovos su likimu erdvėse. Tai tragedijos reikšmių atsitraukimas į *šešėlį* – į minimalistinę supaprastintą subyrėjusių segmentų faktūrą, kur itin svarbu yra laiko sustabdymas: liūdnas judėjimas, sustingusių peizažų, tuštumos pauzių slinktytys sugestijuoja laukimo sceną artėjančiam atgimimui, kurio būsimi ženklai kol kas slypi fragmentuose ir taškuose, „švyti tamsoje“.

5. Atsiranda nauja gesto semantika muzikoje, dar vadinama „archetipo pasirodymo blyksnis“, terpė, kur faktūra įgyja „lauko lygumos“ vaidmenį, lauko, kurio gelmėse turi atsirasti prasmės ryšiai, sugestijuojantys „pastovumo ir tėkmės“ (A. Mickūnas) srautą, tampantį gausmo ir blyksnio muzikiniu „scenovaizdžiu“.

Galima teigti, kad katastrofinės poetikos bruožai emigrantų kūryboje vargonams ne tik giliai transformavo maldos žanrą, bet ir įkėlė jį į lietuvių sąmonę, tolygų lygumų ir kalvų (Kalvarijų) Savasčiai.

Gauta 2013 06 21

Priimta 2013 09 10

Literatūra

1. Apkalns, L. *Quaternio latviensis* (rankraštis), 1968 [Rankraštį saugo straipsnio autorė. L. Apkalnio kūrinių rankraščiai ir leidimai yra Latvijos nacionalinėje bibliotekoje ir Latvijos valstybiniame literatūros ir muzikos muziejuje (Biezaičio archyvo kopijos). Šaltinis: www.lmic.lv].
2. Čiurlionis, M. K. *Kūriniai fortepionui. Visuma*. Sud. ir red. V. Landsbergis. Kaunas: J. Petronio leidykla, 2004.
3. Čiurlionis, M. K. *Visi kūriniai vargonams*. Sud. ir red. J. Landsbergytė. Kaunas: J. Petronio leidykla, 2005.

4. *Dzielo muzyczne. Archetyp (2)*. Academia Muzyki w Bydgoszczu, Bydgoszcz, 2006.
5. Gaidelis, J. *Vakaro meditacija* (rankraštis), 1966 [Vienintelį rankraštį saugo straipsnio autorė. Kiti J. Gaidelio kūrinii rankraščiai yra Lietuvos teatro ir muzikos muziejuje bei Lietuvos valstybiniame literatūros ir meno archyve].
6. Jung, C. G. *Psichoanalizė ir filosofija*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Pradai, 1999.
7. Kavolis, V. Žodis. In: *Algimantas Mackus. Trys knygos*. Vilnius: Baltos lankos, 1999: 162–165.
8. Kudiņš, J. The Tendency of Neo-Romanticism in the Symphonic Music of Latvian Composers in the Last Third of 20th Century. In: *Muzikos komponavimo principai: tautinis romantizmas ir šiuolaikinė muzika*. XI. LMTA. 2011: 152–165.
9. Landsbergytė, J. Europos giesmės taikai. *Krantai*. 1999. 2: 18–21.
10. Mackus, A. *Poezija*. Vilnius: Vaga, 1972.
11. Mackus, A. *Trys knygos*. Vilnius: Baltos lankos, 1999.
12. Mickūnas, A. *Pastovumas ir tėkmė*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004.
13. Nagys, H. *Prisijaukintu sakalą*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1978.
14. Naujalis, J. *Kūriniai vargonams*. Sud. ir red. V. Prekerytė. Vilnius: Muzika, 1993.
15. Palionytė, D. *Julius Gaidelis – namų ilgesio dainius*. Vilnius: Petro ofsetas, 2008.
16. *Žemė. Naujosios lietuvių poezijos antologija*. Red. K. Bradūnas. Įvado aut. J. Girnius. Vilnius: Vyturys, 1991.

Jūratė Landsbergytė

Prayer transformations in emigrant creation: gestures of catastrophic modernism in poetry of A. Mackus and organ music of J. Gaidelis and L. Apkalnis

Summary

Lithuanian occupation undergone in the Lithuanian emigration in the USA opened an alternative space. It is ideologically not constrained by the art of the post-war epoch. It is described as catastrophic modernism. Now we accept this style as an essential break of Lithuanian literature, which is the brightest in dramaturgy, prose, poetry and partially in music. Its leitmotif is the Prayer – for the mother-country, for the nation’s survival, for the destiny of brothers and sisters, the existential concern of which is felt only by the nations which are marked by the state’s loss and which lost the space of identity. The Prayer became almost the main form of poetry – it is entrenched in the poems of B. Brazdžionis, H. Nagys, A. Mackus as if a response to the Mass, church songs, praying, protest, screams and gestures of bitter irony. In this sense, the Prayer is also reflected in the creation of emigrant music, where it is also in the medium of church music or the nostalgia of its reminiscences. The article compares the poems of USA emigrants – poet A. Mackus (1932–1964) and the work for organs of composer J. Gaidelis “Evening’s Meditation” (“Vakaro meditacija”) created for the dedication of Shiluva Chapel in Washington Captive Nations Cathedral (1966). In parallel, the 6th decade of the 20th century as the tragedy of the nation is also reflected by the work for organs of a Latvian emigrant Longins Apkalns “Quaternio latviensis” (1968). The expression of the affected self and praying is unclosed. The Prayer as an archetypical scream from the depths to the light is an essential gesture of spiritual eternity leading the nations behind the limits of local loss.

KEY WORDS: Prayer, emigration, catastrophic modernism, poetry, music, lament, scream, gesture, archetype, Self, light-darkness processes