

BRIGITA SPEIČYTĖ

## Pabaigos tekstai: atsisveikinimas su poezija

*Anotacija:* Straipsnyje aptariama Adomo Mickevičiaus, Antano Baranausko, Antano Vienažindžio, Maironio ir Vytauto Mačernio vėlyvoji kūryba. Pasiitelkus Michailo Bachtino estetikos idėjas analizuojami chronologiškai paskutiniai (ar vieni paskutiniųjų) šių autorių eilėraščiai. Argumentuojama, kad įmanu išskirti tam tikrą „pabaigos tekstų“ tipą, apibrėžiamą ne tik kūrybos chronologijos, bet ir konkrečių teksto struktūros, semantikos, intonacijos ypatybių. Pabaigos tekstų problema leidžia svarstyti asmens ir kultūros kūrybinių procesų atitikmenis ir sąryšingumą.

*Raktažodžiai:* pabaigos tekstai, lyrika, autorius, herojus (subjektas), choras, estetinė žiūra, intonacija, balsas.

Kiekvienas rašytojas parašo paskutinį savo tekstą. Tačiau ne kiekvienas paskutinis kūrinys, užbaigiantis autoriaus kūrybos chronologiją, yra pabaigos tekstas. Pabaigos tekstas užbaigia ne faktinę kūrybą, o kūrybą. Jis susijęs ne su biografiniu asmeniu, o su autoriaus mirtimi ar kaip kitaip įvardintinomis kūrybos komplikacijomis, kurias visų pirma galėtų liudyti patys rašytojai. Pabaigos tekstai yra tų įvykių – kuriuos sąlygiškai galima apibūdinti kaip kūrybinės sąmonės lūžius – pėdsakai. Manytina – bent iš dalies išskaitomi ir, tikėtina, tiek, kiek išskaitomi iš pačių tekstų, prasmingi platesniame literatūros refleksijos kontekste.

Šią temą paskatino svarstyti dviejų eilučių sąskambis iš Vytauto Mačernio ciklo „Songs of Myself“ XV dalies ir Adomo Mickevičiaus Lozanos lyrikos eilėraščio: „Didelė upė teka. Aš vaikštau kranto alėja“; „Nad wodą wielką i czystą“ – „Virš didžių, skaidrių vandenų“. Tekstai atsiliepi vienas į kitą ne tik dėl panašios vandens semantikos, bet ir todėl, kad abu yra veik paskutiniai parašyti abiejų poetų eilėraščiai. Ir nesvarbu, kad po jų parašymo vienas poetas, kaip istorinis asmuo, dar gyveno apie 15 metų, o kitas – tikriausiai vos keletą dienų. Šios faktinės aplinkybės kaip tik paryškina istorinio asmens ir estetiškos veiklos subjektų (anot Michailo Bachtino) skirtingus gyvenimo ritmus. Jų persidengimai, sąskambiai yra įdomūs biografiniams autorių gyvenimo ir kūrybos tyrimams.

Skeptikai, žvelgiantys į šiuos tekstus vien iš rašytojų biografijos, galėtų netgi pasakyti, kad būtent parašymo laiko ir tolesni poetų gyvenimo įvykiai gundo papildomai sureikšminti jų vėlyvąją kūrybą, tarsi meta šešėlį ant tekstų. Kad ne tragiška Mačernio mirtis ar Mickevičiaus susitikimas su Andrzejumi Towiańskiu ir įsitraukimas į religinę sektą bei politiką, ar abiejų nenusisekęs asmeninis gyvenimas, tekstai galėtų būti perskaitomi be pabaigos patoso. Iš tiesų yra kitaip: šie eilėraščiai (ir dar keli maždaug tuo pat metu rašyti) yra tokie ryškūs *estetiniai įvykiai*, kad būtent jų energija estetizuoja biografiją, atskiriems jos faktams suteikia epinio, ir ypač – dramatinio, tragiškojo rišlumo ir raiškumo.

Tekstų sąskambis kėlė kitą, ne ryšio su konkretaus asmens biografija, klausimą – ar galima išskirti tam tikrą *pabaigos tekstų* tipą, atskirą antropologinį literatūros žanrą? Į gretą tarp Mickevičiaus ir Mačernio pasisiūlė tokie tekstai kaip Antano Baranausko „N’aramumas“, Antano Vienažindžio vėlyvosios dainos, ypač 25-oji („Jau vilties žvaigždė žibėt nustojo“), Maironio „Vakaro mintys“. Šiems tekstams būdingas *intonacinis atskirumas*, jie tarsi iškrenta iš bendro rašytojų kūrybos konteksto, kai kurie jų nepasiduoda lengvai įkomponuojami ir į kitas makroperspektyvas – ne tik autorinio, bet ir epochos meninio stiliaus, literatūros proceso logiką. Intonacijos kitoniškumas šiuo atveju yra iškalbingesnis ir svaresnis argumentas už pačią tekstuose įrašytą pabaigos semantiką (plg. Vienažindžio ir Maironio eilėraščius). Tekstai, kaip atsisveikinimas su poezija, kaip tik atrodo raiškesni tais atvejais, kai pabaiga tiesiogiai neiškelta į temos ar motyvo lygmenį (Mickevičiaus, Baranausko, Mačernio eilėraščiai).

Jei pabaigos tekstai yra estetinės plotmės įvykiai, jiems aptarti ir pačiai hipotezei apie atskirą tekstų tipą patikrinti atrodė parankios Bachtino estetikos idėjos, jo studija *Autorius ir herojus estetinėje veikloje*<sup>1</sup>. Nemaža sugestių (ir pačios temos sugestiją) pasiūlė Viktorijos Daujotytės monografija apie Vytautą Mačernį (ypač skyrius „Ritmas, ritmavimas“<sup>2</sup>). Ėmus domėtis tema, svarbią atramą teikė gan gausūs ir išsamūs Mickevičiaus Lozanos lyrikos tyrimai, sutelkti į atskirą antologiją<sup>3</sup>. Pastaruosiuose išryškinta Mickevičiaus eilėraščių prasminė analogija su Victorio Hugo, Johanno Wolfgango Goethe’s, Friedricho Hoelderlino, Juliuszo

1 Michail Bachtin, *Autorius ir herojus: Estetikos darbai*, Vilnius: Aidai, 2002.

2 Viktorija Daujotytė, *Karalių gėlė iš Žemaitijos pelkių: Sugrąžinantys Vytauto Mačernio skaitymai 85-aisiais jo būties metais*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2006.

3 *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu*: Antologia, opracował Marian Stala, Kraków: Universitas, 1998.

Słowackio vėlyvąją kūrybą; Lozanos lyrika, be kita ko, tyrinėtojų vertinama kaip įsteigusi lenkų literatūroje „ypatingą apibendrinimo ir atsisveikinimo eilėraščių tradiciją“<sup>4</sup>. Toks požiūris paremia čia iškeltos temos galimybę.

## Kalbėjimas iš kito kranto

Iškalbinga, kad Mickevičiaus Lozanos lyrikos<sup>5</sup> kaip poetinio šedevro lenkų literatūroje vertinimą inicijavo ne literatūros istorikų, filologų darbai, o žymaus lenkų avangardinio poeto Juliano Przybošio esė „Wiersz-płacz“; „Żal rozrzutnika“ („Eilėraštis-rauda“; „Švaistūno skundas“; 1946). Vėlesniuose įvairių autorių straipsniuose ne kartą pakartojama čia pasirodžiusi „kito kranto“ metafora, nusakanti kalbėjimo situaciją pabaigos tekste: „Eilėraštis *Poląły się łzy [Pasruvo ašaros]* yra įrodymas, kad [Mickevičius] žvelgė į save tarsi iš anapus gyvenimo, iš kito kranto, iš tolio, kuris visus atsitikimus nukreipia į ašarų, vienodai gaudžių, šaltinį.“<sup>6</sup> Kas sukuria tokį intuityviai pagaunamą įspūdį? Trumputis eilėraštis pradedamas ir baigiamas ta pačia eilute, tuo pačiu pasrūvusių ašarų vaizdiniu; apgaubtosiose eilutėse išskleidžiamas asmeninio laiko – vaikystės, jaunystės ir „vyro metų“ ritmas:

Poląły się łzy me czyste, rzęsisie,	Pasruvo ašaros skaidrios, rasotos,
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,	Ant vaikystės sodžiaus angeliško ploto,
Na moją młodość górna i durną,	Ant mano jaunystės kvailos, ambicingos,
Na mój wiek męski, wiek kłęski;	Ant vyro metų, skaudžių, nelaimingų;
Poląły się łzy me czyste, rzęsisie...	Pasruvo ašaros skaidrios, rasotos...

(Vertė Sigitas Geda)

- 
- 4 Plg. Danuta Zamącińska, „Historyk poezji wobec liryki lozańskiej Adama Mickiewicza“, in: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza*, p. 287.
- 5 Lozanoje ant dvigubo lapelio įrašyti taip prasidedantys Mickevičiaus eilėraščiai: „Nad wodą wielką i czystą“, „Ach, już i w rodzicielskim domu“, „Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać“, „Gdy tu mój trup pośrodku was zasiada“; eilėraščio „Poląły się łzy me czyste, rzęsisie“ autografas dingęs; keliama hipotezė, kad jis galėjo būti užrašytas ant to paties lapelio antrojo puslapio nukirptos dalies. Į atskirą dailių albumą įrašytas eilėraštis „Snuć miłość“: Mickevičiaus Lozanos lyrika cituojama iš leidinio: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa: Czytelnik, 1955, p. 414–417. Prie kitų iš šio leidinio cituojamų eilėraščių toliau tekste nurodomi puslapiai. Lietuviški Lozanos lyrikos vertimai: Adomas Mickevičius, *Poezijos rinktinė. Poezje wybrane*, sud. Mindaugas Kvietauskas, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 342–353.
- 6 Julian Przyboś, „Żal rozrzutnika“, in: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza*, p. 123.

Kalbėjimo situaciją čia lemia, anot Przybošio, semantinis pasislinkimas, kai vietoj įprasto prielinksnio kasdienėje frazėje „plācāc *nad* czymś“ – „verkti *dėl* ko nors“ pavartojamas artimas, bet pasakymą sukeistinis prielinksnis „polāfy się lzy... *na*“ – „pasruvo ašaros... *ant*“; sukuriantis erdvinio nuotolio įspūdį. Tai-gi subjekto asmeninio gyvenimo, individualaus laiko tarpniai eilėraštyje išskyla tarsi erdvėje apčiuopiami „gabalai“ – sustingusio, nebetekančio, nebesitęsiančio laiko fragmentai. Jų atskirumą, sąstingį išryškina ir autorinė intonacija: ryškūs, tarsi neatšaukiamą būtinybę (anot Przybošio) išreiškiantys vidiniai rimai (neišlikę vertime) – *sielskie-anielskie, górnq-durnq, wiek męski-wiek klęski* – sukabina kiekvienos eilutės epitetus, bet ne atskiras eilutes, taigi ne atskirus asmeninio laiko tarpnius. Eilutės tampa tuo uždaresnės, sau pakankamos, kiekviena su sava ritmine-intonacine ir prasmine logika.

Kiekvienas meninis kūrinys, anot Bachtino, yra dviejų sąmonių – autoriaus ir herojaus – sandūra. Lyrikoje herojus yra objektyvuotas autorius, herojaus ir autoriaus sąmonės labiausiai suartėja lyriniame subjekte, autorius savo herojus ir objektus mato tarsi iš vidaus. Šiuo požiūriu Mickevičiaus eilėraštis yra paradoksalus. Jame kalbama apie „mano“ – lyrinio subjekto, eilėraščio herojaus asmeninį laiką, kuris yra vidujiškumo reiškinys – mano laikas, mano patiriamas iš vidaus. Anot Bachtino, tai unikali prieiga, esmingai besiskirianti nuo požiūrio į „mano laiką“ iš išorės, kito akimis. Tuo tarpu erdvinės laiko metaforos eilėraštyje vidujybės „kadrus“ atskleidžia kaip išoriškus, daiktiškus, objektiškus. Reikšmingas yra ir kitas, tyrinėtojų išryškintas estetinis žingsnis, sakytume, dar papildomai susilpninantis subjekto vidujiškumą, sumažinantis eilėraščio herojaus savarankiškumą: eilėraščio veiksnys yra „mano ašaros“; sakoma ne „aš verkiu, raudu *dėl*...“, o „mano ašaros“ tarsi savaime, be asmens valios „pasrūva *ant*“ mano vaikystės, jaunystės, brandos metų. Eilėraštyje herojus ne tiek rauda, kiek mato, regi savo besiliejančias ašaras. Eilėraščio „aš“ yra – paradoksaliai – ir herojus, ir autorius; ir tas, kuris veikia, ir tas, kuris veiksmą apglėbia, anot Bachtino, savąja pertekline žiūra.

Atrodo, tarsi eilėraštyje matytume autoriaus, turinčio likti anapus, ištirpti kūrinio architektonikoje, šešėlį. Kartu tai anaipol nereiškia, kad autorius tampa herojumi, kad atsisako savo žiūros privilegijos, atsiskleidžiančios turinį išbaidžiančioje formoje<sup>7</sup>. Priešingai, eilėraštis yra meistriškai sustruktūruotas, įveržtas

7 Plg. Bachtinas autorių apibrėžia kaip „kūrinio architektoninę tvarką suteikiančius išbaigiamuosius aspektus“; vertybinis herojų ir autoriaus kontekstas atsiskleidžia kaip intonacija – herojaus reali, autoriaus – formali (Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 90).

vidinių epitetų rimų, žiedinės kompozicijos, tad autorinė formalioji intonacija beveik visiškai užgožia realią herojaus intonaciją. Herojaus balsas yra beveik negirdimas, – eilėraščio neįmanoma įsivaizduoti tariamo tikros raudos intonacijomis, tuomet jis skambėtų kaip parodija. „Eilėraštis-rauda“, kuris priešinasi raudojimui? Galbūt dėl to eilėraščio skaitytojams taip sunku vienaprasmiškai nusakyti, kokios yra tos pasrūvusios ašaros – rezignacijos ar apsilvymo; ar čia liejasi atsisveikinimo ašaros, ar inicijuojantis krikšto vanduo? Eilėraštyje vyraujanti formalioji intonacija greičiausiai ir skatino siūlyti interpretaciją, kad šis eilėraštis yra inkantacinė „ritualinė formulė“, maginio kalbėjimo – „apvalančio ritmo“ – fragmentas<sup>8</sup>, taigi forma, kuri beveik įveikia, užgožia turinį. Ar negalima tuomet sakyti, kad „iš kito kranto“ kalba autorius, prarandantis savo herojų, savo kūrybišką sąmonės dualumą?

Mačernio „Songs of Myself“ XV dalyje tiesiogiai, į poetinio siužeto paviršių iškeliamas buvimo „kitame krante“ situacija: „Didelė upė teka. Aš vaikštau kranto alėja.“ Herojaus – subjekto intonacija šiuo atveju yra ryškesnė, labiau apčiuopiama, Daujotytės įvardijama kaip *atsainumas*: kalbėjimas, atsaistantis nuo pasaulio. Šią intonaciją atliepia eilėraštyje pasirodanti *spalvotų dėmių, blunkančių spalvų* prasminė linija, atskleidžianti tuštėjantį herojaus akiratį:

Ten yra mergaičių, ir jų rūbai turi daug  
spalvotų dėmių.  
Mano akys yra liūdnos, nes jos mato daug  
spalvų, kurios blunka.<sup>9</sup>

Subjektas ne tik atskirtas nuo kitų – vienas, nepažįstamas, bet ir jo rega tarsi ima drumstis, pasaulio tapybiškumas – spalvos – regimos kaip dėmės, vadinasi, atsitiktinės, pavidalus užteršiančios apnašos. Blėsta regimo pasaulio plastika, kartu ir prasmė: „Mergaitės yra neprotingi padarėliai, ir jos / žaidžia jaunystės spalvomis...“ Atskiri pasaulio pavidalai (jaunimas ant vandens, mergaitės, kalbos ir juokai, dainos, pakrantės žilvičiai, mažos bangos, vėjas švelnus) iškyla subjekto akiratyje kaip nebūtinai, tokie, su kuriais subjektui neįmanoma užmegzti „principinio

8 Jacek Łukasiewicz, „Cykl lozański jako dziedictwo“, in: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza*, p. 371.

9 Vytautas Mačernis, *Po ūkanotu nežinios dangum*, sud. Vytautas Kubilius, Vilnius: Vaga, 1990, p. 151. Toliau cituojant iš šio leidinio nurodomas tik puslapis.

santykio“<sup>10</sup>. Jei, anot Bachtino, „kiekvienas kūrinio aspektas mums duotas per autoriaus reakciją į jį, apimančią ir objektą, ir herojaus reakciją į šį objektą“<sup>11</sup>, pasirodanti atsainumo intonacija, ją atliepianti laužytų eilučių forma išduoda blėstančią autorinę kūrybinę valią sutelkti esminę žiūrą į meninės kūrybos objektą.

Galima tarti, kad „dėmės“ čia iškyla kaip slopstančio *meninio* matymo (ne gyvenimiško kasdienio) pėdsakas. Dvejais metais anksčiau parašytame Mačernio tekste „Pavargimas. Nepasisekęs eilėraštis“ „dėmių“ matymas siejamas su totalaus išnykimo geismu: „Dar saulėn akys žvelgs ne kartą, / Tačiau ir ten jos ras dėmių... / Todėl norėtusi visai / Be pėdsako išnykt, pražūt“ (203). Ši būseną įveikiama ryžtingu imperatyvu: „Ak, būki dar, nors dūžtančiose formose, / Pasauli, man prasmingas ir gražus.“ XV dalis baigiama tiesiog daugtaškiu, nesipriešinančiu nutolstančiam, blėstančiam pasauliui. Jei pasaulyje matomos „dūžtančios formos“, autoriaus kūrybinė reakcija, iškelianti tokią dramatišką metaforą, yra aktyvi, drauge herojaus emocinė reakcija – ryžtinga; kas kita, kai pasaulis gęsta tarsi mirštančiojo vyzdyje. Blunkantis jo regimo pasaulio vaizdas, išsisaistantys pasaulio pavidalai sukuria dvejojimą: ir slopstančio autoriaus žiūros aktyvumo, ir subjekto nutolimo, atsitolinimo pojūtį, panašiai kaip erdvinės laiko metaforos anksčiau aptartame Mickevičiaus eilėraštyje.

## Tekantys ir stovintys vandenys

Mickevičiaus „Virš didžiųjų, skaidriųjų vandenų“ ir Mačernio „Didelė upė teka. Aš vaikštau kranto alėja“ atsiliepi vienas į kitą tikriausiai ir todėl, kad abiejuose

10 Plg. Bachtino apibūdinamą principinio santykio su objektu būtinybę kūryboje: „Apskritai bet koks principinis santykis yra kūrybinis ir produktyvus. Tai, ką vadiname tam tikru gyvenimo, pažinimo bei poelgio objektu, konkretumą ir individualumą įgyja tik per mūsų santykį su juo: mūsų požiūris nulemia objektą ir jo struktūrą, o ne atvirkščiai; tik tada, kai šis požiūris dėl mūsų kaltės tampa atsiktinis, tarsi kaprizingas, kai atsisakome principingo santykio su daiktais ir pasauliu, objekto konkretybė iškyla prieš mus kaip kažkas svetima ir nepriklausoma bei pradeda irti, ir mes patys atsiduodame atsiktinumui, netenkame savęs, prarandame patvarų pasaulio konkretumą. [...] Kiek skraisčių reikia nuimti nuo paties artimiausio, atrodytų, gerai pažįstamo žmogaus veido, skraisčių, kurias ant jo užtraukė mūsų atsiktinės reakcijos, požiūriai bei atsiktinės gyvenimo situacijos, kad pamatytumėme jo tikrą ir visuminį žvilgį“ (Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 113–114).

11 *Ibid.*, p. 112.

tekstuose kuriamas simbolinis, nuo konkretybės pabrėžtinai atsijęs kraštovaizdis. Tuo šie eilėraščiai išsiskiria iš autorių kūrybos, šiaip jau pasižyminčios poetinių vaizdų jutimine faktūra<sup>12</sup>. Pabaigos tekstuose išryškintos bendrosios mitinės vandenų, kaip pirmapradės stichijos, prasmės, vandens, kaip universalaus gyvenimo, jo tėkmės, simbolio aspektai, pasinaudojama vandens simbolikos implikuojama judėjimo–statikos prasminė įtampa.

Tyrinėtojų yra atkreiptas dėmesys, kad pirmoji Mickevičiaus eilėraščio dalis – sonetas, antroji – metapoetinis jo komentaras<sup>13</sup>:

Nad wodą wielką i czystą  
Stały rzędami opoki,  
I woda tonią przejrystą  
Odbiła twarze ich czarne;

Virš didžių, skaidrių vandenų  
regėjau krantus uolotus,  
ir vanduo šviesiuoju dugnu  
atmušė profilius juodus.

Nad wodą wielką i czystą  
Przebiegły czarne obłoki  
I woda tonią przejrystą  
Odbiła kształty ich marne;

Virš didžių, skaidrių vandenų  
debesys plaukia luotais,  
ir vanduo šviesiuoju dugnu  
atmušė kontūrą judrų.

Nad wodą wielką i czystą  
Błysnęło wzdłuż i grom ryknął,  
I woda tonią przejrystą  
Odbiła światło, głos zniknął

Virš didžių, skaidrių vandenų  
blyksėjo, trunkės griauštinis,  
ir vanduo šviesiuoju dugnu  
žaibę atmušęs, gesino.

A woda, jak dawniej czysta,  
Stoi wielka i przejrysta.

O vanduo, kaip andai švarus  
Stovi didelis ir skaidrus.

12 Mačernio eilėraščių jutiminio konkretumo pobūdis nuosekliai aptartas minėtoje Daujotytės monografijoje. Į Mickevičiaus Lozanos lyrikoje kintantį santykį su poetiniu žodžiu yra atkreipęs dėmesį Czesławas Zgorzelskis: „Anksčiau menininko dėmesys susitelkdavo pirmiausia ties sakiniu, o žodis paprastai būdavo aiškios, konkrečios ir vientisos prasmės. Tuo tarpu dabar išauga atskiro žodžio svarba, žodis kūrinio kalbinėje konstrukcijoje atlieka savarankiškesnę, vyraujančią funkciją, tuo pat metu įgyja alegorinės prasmės gelmę. Dėl to tam tikru mastu prislopsta kai kurių žodžių ir pasakymų plastinis konkretumas, bet smarkiai išplečiamos jų reikšmės ribos“ (Cituojiama pagal: Marian Stala, „Wstęp. Kłopoty z lozańskimi wierszami Mickiewicza“, in: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza*, p. 16).

13 Plg. Jacek Brzozowski, „Fragment lozański. Próba komentarza do wierszy ostatnich Mickiewicza“, in: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza*, p. 332.

Tę wodę widzę dokoła  
I wszystko wiernie odbijam,  
I dumne opoki czoła,  
I błyskawice – pomijam.

Regiu tą vandenį nuolat,  
atspindžiu jį, kiek įstengiu,  
ir susimąščiusią uolą,  
ir griauštinius – aplenkęs.

Skałom trzeba stać i grozić,  
Obłokom deszcze przewozić,  
Błyskawicom grzmieć i ginać,  
Mnie płynąć, płynąć i płynąć.

Uolai stovėti, grasinti,  
debesiui lietu gabenti  
žaubui blyksėti ir griaušti,  
man plaukti, plaukti ir plaukti.

(vertė Sigitas Geda)

Soneto dalis iškyła kaip totalios autorinės galios reprezentacija (panašiai kaip ir eilėraštyje „Pasruvo ašaros“) – tai tobulas „hipersonetas“, „automatiškai save realizuojanti forma“<sup>14</sup>, užgožianti subjekto poziciją, kuri čia visiškai receptyvi, nėra jokio realaus subjekto balso. Tiesa, simboliniame kraštovaizdyje pasirodo, anot Bachtino, „potencialus herojus“ – personifikuoti gamtiniai pavidalai – juodi uolų *veidai*, juodi *prabėgantys* debesys, griauštinio *riksmas* (vertime antropomorfinės prasmės išlieka tik pirmuoju atveju: uolų „profiliai juodi“). Triskart pasikartojanti frazė: „I voda tonią przejrzystą / Odbiła...“ – „Ir vanduo šviesiuoju dugnu / atmušė...“ išreiškia universalią vandens kaip mimetinio mediuo prasmę ir drauge išryškina netikėtą jos aspektą – vanduo atspindi ne paviršiumi, o gelme (vertime „perregimos gelmės“ prasmė prigesinta „šviesiojo dugno“). Taigi visos potencialaus herojaus apraiškos, ir šiaip jau negatyvios (juoda spalva skaidrios gelmės atžvilgiu, disonansiški garsai), toje gelmėje pranyksta; gelmė neperima *nieko* iš subjektyviųjų formų, išlieka „*kaip seniau švari*“ ir „perregima“ („jak dawniej czysta /... i przejrzysta“). Ypač iškalbinga, kad ji tildo *balsą* (vertime neišlikusi 12 eil. prasmė: „Atmušė šviesą, balsas pranyko“). Galinga autorinė žiūra susiduria su tos žiūros nevertu herojaus subjektyvumu.

Antrojoje dalyje pasirodantis „aš“ ne įkūnija, pratęsia pirmosios dalies „potencialų herojų“, o tapatinasi su beasmene vandens gelme. Vėl pasirodo keistas, kaip ir „eilėraščio-raudos“ atveju, subjekto pozicijos paradoksas: jis ir regi aplink vandenį („Tę wodę widzę dokoła“), ir pats yra vanduo („I wszystko wiernie odbijam“ – pažodžiui: „Ir viską tiksliai atspindžiu“). Beje, tikslus atspindys šiuo atveju reiškia ką kita nei „kopijos“ ir „originalo“ atitikimą: subjektas atspindi

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 333.



pasaulį „tiksliai“ taip, kaip vandens gelmė – „aplenkdamas griauštinius“, tildydamas balsus. Ši dviprasmiška tapatybė apibendrinama kaip subjekto ontologinė paskirtis: „Mnie płynąc, płynąc i płynąc“ – „Man plaukti, plaukti ir plaukti“. Subjektas gali „būti vandeniui“, atspindinčia (taigi veikiau nejudria) gelme tik plaukdamas. Tačiau plaukimo judesys natūraliau siejasi su vandens paviršiaus nei gelmės lygmeniu. Būti gelmėje ir paviršiuje vienu metu, plaukiant atspindėti – sunkiai išsprendžiamas prasminis subjekto pozicijos paradoksas, kaip ir gebėjimas būti „ir šviesa, ir akimi kartu“ metafizinės tematikos eilėraštyje „Widzenie“ („Regėjimas“), parašytame prieš Lozanos lyriką („I światłem byłem, i żrenicą razem“, 412). Šiuos vėlyvosios kūrybos paradoksus ne vienas tyrinėtojas sieja su Mickevičiaus mistinėmis patirtimis, kurių pėdsakai pasirodo ir tekstuose. Šiuo atveju svarbu tai, kad šioje patirtyje sutampa reginčiojo ir regimojo žiūros, o kai autorius (regintysis) sutampa su herojumi (regimuoju), anot Bachtino, meno kūrinys neįmanomas<sup>15</sup>. Įmanoma kažkas kita, bet atsisveikinama su poezija.

Mačernio eilėraštyje vandens simbolika veikia pagal kitą poetinę logiką, tiesa, apimančią tą pačią tėkmės ir statikos įtampą. Subjektas, stebintis „jaunimą ant vandens“ nuo kranto alėjos, mato vandens *tėkmę* kaip paradoksaliai amžiną gyvenimo praeinamybę, kuri nepastebima lengvabūdiškai žaidžiančiam jaunimui: „Upė yra panaši į gyvenimą. Joje daug / vandens, ir jis amžinai teka“; „Jaunystė yra metas, kada negalima pastebėt, / kaip upė teka“. Jaunimas yra „ant vandens“, tėkmė pastebima tik nuo kranto – subjektui. Panašiai kaip ir Mickevičiaus eilėraštyje „Pasruvo ašaros“ – kalbėjimas iš „kito kranto“ numato subjekto senatvės būseną. Savojo amžiaus vidinė pajauta, nesutampanti su biologiniu amžiumi, pasirodo ir Mačernio ankstesniuose eilėraščiuose, ir Mickevičiaus Lozanos laikotarpio laiškuose<sup>16</sup>.

Paradoksaliai tik nebūdamas ant vandens, jau nebūdamas pagautas gyvenimo tėkmės, subjektas gali aptikti savo tapatumą su ja – „Aš bandau / galvoti, bet mano mintys taip pat teka“. Subjekto sąmonė apčiuopia jau ne atskirus

15 Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 101.

16 Plg. „Songs of Myself“ II: „Nors mane teatlankė dvidešimt pirmoji vasara, / tačiau jaučiuos susenęs“ (144). Keturiasdešimtmetis Mickevičius 1839 01 07 laiške Ignotui Domeikai rašė apie šeimos nelaimės (žmonos psichinės ligos, rūpesčio dėl vaikų) išgyvenimą kaip tik tuo metu, kai jis stengėsi gauti dėstytojo vietą Lozanoje: „Dziwię się sam, że wszystko to prze-trwałem dotąd, alem bardzo zestarzał się w duszy!“ – „Pats stebiuosi, kad visa tai iki šiol ištvėriau, bet labai susenau sieloje!“ (Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. 15, d. 2: *Listy*, Warszawa: Czytelnik, 1955, p. 249).

statiškus pavidalus, o amžiną jų tėkmę. Subjekto žiūrai atsiveria unikali perspektyva, jis tarsi vienu metu regi ir tai, kas yra, ir tai, kas bus: spalvas, kurios blunka. Blukimas yra lėtas procesas. Yra galimybė šią eilutę perskaityti ne tik kaip filosofinį apibendrinimą, išankstinį žinojimą, bet ir matymo proceso nusakymą. Šmėsteli tarsi parabolinio laiko pėdsakas – laikas, kuriame herojus „tikrovės“ dešimtmečius išgyvena kaip valandą. Herojus yra kitame laike. Jis išgyvena ir laiko visumą tarsi būdamas anapus jo (autorinės žiūros privilegija), bet kartu dar liečiasi su laiko tėkmės paviršiumi. Šią subjekto poziciją atliepia pakrantės žilvičio, kurio šakos mirksta upės vandeny, vaizdinys. Neįtempta subjekto emocija – „Man yra truputį liūdna“ – yra to paviršinio lietimosi su vandens tėkme pėdsakas – per vandenį iki jo, bet ne asmeniškai jam atsklinda jaunimo „kalbos ir juokai“, dainavimas. Čia galime tarti, kad herojus beveik priartėja prie autoriaus žiūros, atsiduria, anot Bachtino, ant paties vaizduojamo pasaulio krašto.

## Choro pasitraukimas

Baranausko eilėraštyje „N'aramumas“<sup>17</sup> pasirodantis peizažas – „upelė“, „žalias sodas“ – yra taip pat veikiau simbolinis nei sietinas su konkrečia vieta – Miunchenu, Izaro upe. Panašiai kaip ir Mickevičius „Virš didžių, skaidrių vandenų“ poetiškai aprašo ne Lemano ežerą, kiek simbolinę gelmę, į kurią suteka ir visi ankstesnės jo poezijos vandenys – Nemunas, Vilija, Svitezis (prie to dar sustosime). „Kito kranto“ situacija Baranausko eilėraštyje išskyla kaip buvimo svetimoje šalyje aplinkybė, buvimas *ne tame* krante, ne prie „verksmų upės“. Subjekto būseną – žeidžiantis nuobodumas – juntamas pasaulio *atgrasumas*: „Kogi skoudža mon' szirdeļi, / Kogi mon' nuobodu“; „Cza mon' szirdi skoudža, grioudža / Sw'atima szalele“. Tai „neramumas“ – pagal tarminę reikšmę nesmagumas, nelinksmumas, o Baranausko poezijoje ir dvasinio tuštumo būseną. *Anykščių šilelyje* išgyvenamas „ramumas“ išsakomas sielos pilnumo, vaisingumo metaforomis. Ramumas po „lietuvių dūšias“ kaip po trąšias žoles „tumsiom willniom

17 Antanas Baranauskas, *Raštai*, t. 1: *Poezija*, Vilnius: Baltos lankos, 1995, p. 296. Cituojant neperteikiami kirčių ženklai. Eilėraščio autografas neišliko. Tekstas turi pažymėtą vietą ir laiką – München, 1863. Toliau cituojant iš šio leidinio nurodomas tik puslapis.

twino“: Tai tamsi gyvybės banga, brandinanti vaisių – ašarą, atsidusimą, šventas pajautas, giesmes: „Lig taritum ramumas tejp duszion inslinnko, / Kad net duszia kajp worpa pribrindus nulinnko“ (183). „Neramumą“ kelia katastrofos ištiktas kraštovaizdis – tai *Anykščių šilelį* įreminanti situacija, kurioje „nulūžta giesmė“: Eilėraštyje subjektas vėl yra paniręs į tą pačią naikinančią būseną, kurios nebeatsveria vaizduotės ar atminties polėkis (poemoje „neramumas“ beveik nepastebimas, tarsi ištirpsta vaizduotėje ir atminty atgaivinto kraštovaizdžio meninėje pilnatvėje).

Atgrasus, neatsiliepiantis, skaudinantis pasaulis iškyla kaip svetimas – ištuštėjęs – kraštovaizdis, kuriame neaptinkama „potencialaus herojaus“:

Gol szios upės und'anėlyš  
Teka isz w'arkimo?  
Gol cza ūžia sodužėlyš  
Nuo atsidusimo?

Nēr szios upės und'anėlyj  
Grioudžu aszarėlū:  
Sziūrksztus wejas sodužėlyj  
Ūžia t'arp szakelū.

Regimas pasaulis nesiduoda sužmoginamas, kraštovaizdžio elementuose neaptinkama žmogiškos prasmės, reikšmingumo subjektui, kuris būtinas meniinei žiūrai: vanduo yra tik vanduo, vėjas – tik vėjas. Bevaisė žemė.

Sava šalis, žemė „meilės ir Szwintûjū“, iškyla kaip kančios misterijos – ne žeidžiančios, o apvalančios širdis ir atgaivinančios sielas – vieta. Ašaromis suvilgyta juoda žemė, verksmo upės, nuo „gilių širdžių“ atodūsių užiančios, linguojančios girios – žmogaus kančios sukurtas simbolinis kraštovaizdis. Tiksliau – šis kraštovaizdis yra gamtiniais pavidalais nusakytas žmogaus kančios gilumas ir tikrumas:

Už kałnaelu, už ouksztûjū,  
Kur soulelė teka:  
Zemej meilės ir Szwintûjū  
W'arksmu upės teka.

Ūzia, ūzia žolos girios,  
 B'a weju linguoja:  
 Tuomël dusoun szirdys gilos,  
 Tuomël aimanuoja.

Kas suwilgē juodū žemī?  
 N'a rasa, n'a liētus:  
 Zmones n'āloimēm aptemī,  
 Wolgē w'arksmo pīetus.

Šį kraštovaizdį galima interpretuoti Bachtino terminais kaip bendruomeninio kito – kenčiančių žmonių – vidinį kūną, „kito sielos išorę“ – meninę individualybę<sup>18</sup>. Eilėraštyje ši „prasmės individuacija būtyje“ pasirodo Baranausko kūrybos kontekste atpažįstamais gamtiniais pavidalais. Tik šis kraštovaizdis yra kažkoks prasmės požiūriu kraštutinis, beveik ištirpdęs metaforinės prasmės skirtį tarp gamtos ir žmogaus, iškyla tarsi pats skaudantis kūnas be odos, „nuoga“ kančia, besikviečianti nuraminančio, gydančio balso, anot Bachtino, „estetinės meilės“<sup>19</sup>.

Kita vertus, šis kūnas reikalingas ir subjektui kaip objektyvuotam autoriui. Bendruomeninio kito kūno balsas – „Aszarū giesmėlė“ – giedančios ašaros, giedojimas ašaromis, patirties (kančios) pilnatvė, gimdanti giesmę. Tai lyrikai būtinas, anot Bachtino, „choro autoritetas“, emocinis kito balsas:

Lyrika – tai savęs matymas ir girdėjimas iš vidaus emocinėmis kito akimis bei emocieniu kito *balsu*: aš girdžiu save kitame, su kitais, kitiems. [...] Aš aptinku save emociškai sujaudintame kito balse, įkūniuju į save svetimą apdainuojantį balsą, atrandū jame autoritetinę prieigą prie savo vidinio jaudulio; save apdainuoju galimos mylinčios kito sielos lūpomis. Šis svetimas, iš išorės girdimas balsas, organizuojantis mano vidinį gyvenimą lyrikoje, yra choras. [...] Giedoti balsas gali tik *šiltoje atmosferoje*, galimo choro palaikymo, principinio *garsinio nevienišumo* atmosferoje.<sup>20</sup>

18 „Anapus manęs (kitame) patiriami išgyvenimai turi atgręžtą į mane vidinę išorę, vidinį veidą, kurį galima ir privalu su meile stebėti, nepamiršti, kaip nepamirštame žmogaus veido [...], įtvirtinti, įforminti, kuriam galima atleisti, myluoti ne fizinėmis išorinėmis, o vidinėmis akimis. Ši kito sielos išorė, sakytum, subtilusis vidinis kūnas, ir yra intuityviai apčiuopiama meninė individualybė: charakteris, tipas, padėtis ir kt., prasmės individuacija būtyje, individualus prasmės pasireiškimas bei jos konkretybė, įvilкта į mirtingą vidinį kūną – tai, kas gali būti idealizuota, heroizuota, ką galima ritmizuoti ir kt. [...]“ Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 209.

19 Plg. *Ibid.*, p. 119, 188, 196.

20 *Ibid.*, p. 277.

Pasaulio svetimumą subjektas patiria būtent kaip „garsinį vienišumą“: „Cza mon' szirdi skoudža, grioudža / Sw'atima szałełē: / Kad n'askumba, kad n'asioudža / Aszarū giesmele.“ „Chora“, šiltą atmosferą lyriniam balsui šiuo atveju sukuria bendra kančia. Giedoti ašaromis – dalyvauti kito kančioje, dvasiškai apsisvalant, įgyjant iš tos bendros kančios naujų galių. Būdinga aukštaitiškai lyrikai metafora – „Zmones n'aloimēm aptemī, / Wolgē w'arksmo pīetus“<sup>21</sup> – sukuria „kančios puotos“ vaizdinį, priartėjantį prie religinio ritualo – krikščioniškų šv. Mišių aukos prasmės, kaip dalyvavimo kito kančioje paslapties. Kentėjimo, verkimo kartu būtinybė iškyla ir 1898 m. Seinuose Baranausko išverstose gavėnios giesmėse *Graudūs verksmai*, kuriose apgiedama Kristaus aukos ir kančios paslaptis. Galėjimas verkti su kenčiančia „Motina Sopulinga“ – tai dvasinė dovana, kurios meldžiama: „Oi, Motyna, pilna jausmo, / Dūk man sylą tawo skausmo, / Kad asz werkczau su Tawim“ („Werksmingas kalbesys duszios su Motyną Sopulingą“, 313)<sup>22</sup>.

Baranauskas – kaip niekas kitas lietuvių poezijoje – kūrė ne eilėraščius, o giesmes, balso meną. Balso, kuris tiesiogiai atliepia kartu giedantiems ar klausantiems ir iš jų įgauna kūrybinės energijos – „chore“ ji pasidaugina. Atrodo, kad, pavyzdžiui, tą vasarą, kai Baranauskas parašė *Anykščių šilelio* pirmąją, lyrinę, dalį, Anykščiuose buvo susikūrusi „choro“ bendruomenė – taip šią situaciją rekonstruoja Stasys Yla, remdamasis Antano Vienuolio atsiminimais, savo motinos liudijimais:

Tą vasarą jis daug bendravo su [Klemensu] Kairiu. [...] Kai Baranauskas parašydavęs dainą ar giesmę, Kairys bandydavęs pritaikyti melodiją, ir abu dainuodavę. [...] Šventadieniais į Piliakalnį ateidavusios ir keturios Kairio seserys bei kitos Liūdiškių mergaitės. Kairys jas pamokydavęs naujų dainų bei giesmių, o paskui šias

21 Plg. Antano Strazdo „Giesmie ape Sieratas“: „Blagas jam tunkiey paszaras, / Didziausiey pietus aszaras, / Po gałwu kumsztelis / Wisas bankietelis, / Ach biedas!“ (Antanas Strazdas, *Giesmės svietiškos ir šventos*, Vilnius: Vaga, 1991, p. 43); Antano Vienažindžio 3 daina („Sudieu, kvietkeli tu brangiausias“): „Kas dieną ašarinius pietus / Atneš nelaimių debes; / Ir kryžiai kris kaip smarkus lietus, / Bet meilės nieks neužgesys“ (Antanas Vienažindys, *Kaipgi gražus gražus*, sud. Kostas Aleksynas, Vilnius: Vaga, 1978, p. 30).

22 Analogišką bendros (tautos) kančios situaciją, parafrazuodamas Baranausko verstą giesmę, savaip interpretavo Sigita Geda eilėraštyje „Vilniuje, prie telebokšto. Sielos pokalbis su motina“: „Oj, motina, pilna jausmo, duok didesnę jėgą skausmo, / kad neverkčiau su tavim“ (*Metai*, 1992, Nr. 1, p. 11).

„perimdavusios“ bažnyčios giedorkos. [...] Dainuojamas buvo ir Anykščių Šilelis, tur būt to paties Kairio pritaikyta gaida.<sup>23</sup>

Baranausko „giesmių“ giedojimo tradicija Anykščiuose, ypač Kairių moterų, buvo perduodama iš kartos į kartą<sup>24</sup>.

Parašęs „N’aramumą“ Baranauskas grožinės poezijos nebekūrė. Praėjus dvidešimčiai metų, 1883-aisiais parašytas proginis eilėraštis – sveikinimas Mečislovui Paliulioniui vyskupo šventimų dieną „Jo mylista Szwësiausias“. Čia Baranauskas į sveikinimo tekstą įpina ir retrospektyviai vertinamą savo kūrybinio nutilimo, „širdies ataušimo“, „dainų dvasios“ pasitraukimo temą. „Šišas“, įkvėpimas, kyla ne iš paties dainiaus, o „imasi“ iš kito, per kitą ateinančios dvasios: „Teip ir tas szyszias, kurs manę pagawo, / Neg iszkur jëmės, kaip isz Dwasios Tawo“ / Isz Dwasios Dëwo, Szwentos Kunigystës“ (305–306). Čia pasirodo ir senatvės, kaip giedojimo negalios, motyvas (Baranauskui tuomet buvo 48...) Didelių poetų nutilimas yra sunkiai paaiškinamas dalykas, vargiai jį galima suvesti į vieną ar kitą priežastį. Galima tik pastebėti pradedantį lūžinėti balsą: eilėraštis „N’aramumas“ baigiamas kažkokia blankia abejonės, rezignacijos, nebūtinumo, „neprincipinio santykio“ gaida: „Kad par dienas cza girdëcza / Aszaru giesmëi: / Gol pamëgcza, pamylëcza / Swetimū szalëi?“ *Anykščių šilelyje* „neramumas“ išspręstas kur kas dramatiškesne, tam tikro rūstaus pakilumo turinčia skausmo intonacija:

Ir liko szitie kołnaj pliki ir kełmuoti  
Apłojstiti oszarom, giesmiu apdajnuoti.  
Ir gesme nepabajgta, kaj szirdis susopo,

23 Stasys Yla, *Vardai ir veidai mūsų kultūros istorijoje*, Chicago: Lietuviškos knygos klubas, 1973, p. 132.

24 Įdomus „chorinės“ kūrybos antropologijos pėdsakas užfiksuotas ir Mickevičiaus poemoje *Ponas Tadas*; tik šiuo atveju kalbama ne apie giesmes, dainas, bet apie epinį „balso žanrą“ – bajoriškas poringes-gavendas, kurios pasakojamos konkreitiems klausytojams, draugijoje. Voiskis, tų gavendų meistras, parodomas kaip toks, kuris nepakenčia tylinčių žmonių ar apskritai tylos, jam reikia nuolatinio dūzgimo, gaudesio, – kad kas nors „siaustų“, bent musės. Vieną niūrią dieną, aptilus namuose žmonėms ir užmigus musėms, Voiskis iš to neįtakumo nusigauna į virtuvę pasiklausyti balsų: „virtuvės šeiminkės riksmų“, „virėjo grasinimų ir kirčių“, virėjo padėjėjų klegesio, kol galiausiai jį nuramina vienodai ant iešmų besisukančių kepsnių judesys. (VI kn. „Zaścianek“, eil. 65–69; Adam Mickiewicz, *Dziela*, t. 4: *Pan Tadeusz*, Warszawa: Czytelnik, 1995, p. 171).

Unt duszios łabaj sunku ir neramu topo.  
 Mat toj pati galibé, ku miszkus sugrauže,  
 Szirdi, dusziu apgriuwo, ir giesmi nułauže. (187)

Kol kalbama apie „nulaužtą giesmę“, tol ji dar nenulūžusi, panašiai kaip ir kol žmogus *kalba* apie mirtį, jis veikiausiai nemiršta.

## Miręs subjektas

Nuo pasaulio atsisaisęs, choro palaikymą praradęs lyrinis subjektas pabaigos tekstuose pasirodo drastišku – lavono – pavidalu:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,  
 W oczy zagłąda wam i gło[śno gada],  
 Dusza w ten czas daleka, ach, daleka,  
 Błąka się i narzeka, ach, narzeka.

Kai mano kūnas sėdi tylomis  
 Ar kalbasi, mieliaji, su jumis,  
 Ach, kaip toli klajoja siela,  
 Ach, kaip ji kenčia ilgesį ir gėlą.<sup>25</sup>

Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej,  
 I liczne mam serca mego rodzeństwo;  
 Piękniejszy kraj niż ten, co w oczach stoi,  
 Rodzina milsza niż całe pokrewieństwo.

Nėr brangesnės man žemėj giminės  
 Už ją – širdies vilionę pirmutinę,  
 Kaip už svajonių ir minčių tėvynę  
 Nėra šalies pasaulį brangesnės.

Tam, wśród prac i trosk, i wśród zabawy,  
 Uciekam ja. Tam siedzę pod jodłami,  
 Tam leżę wśród bujnej i wonnej trawy,  
 Tam pędzę za wróblami, motylami.

Ten, rūpesčius ir pramogas palikęs,  
 Gilioj žolėj poeglėmis guliu  
 Arba linksmi, lyg vaikiščias išdykęs,  
 Peteliškes vaikausi tarp gėlių.

Tam widzę ją, jak z ganku biała stąpa,  
 Jak ku nam w las śród łąk zielonych leci,  
 I wśród zbóż jak w toni wód się kąpa,  
 I ku nam z gór jako jutrzeńka świeci.

Matau ir ją, kada į tankmę girios  
 Žalia lanka ji bėga pas mane  
 Ir tarp rugių lyg baltas laivas irias,  
 Ir nuo kalvos man šviečia aušrine.

(vertė Vytautas P. Bložė)

25 Vertime pakinta šiuo atveju svarbi pirmosios strofos reikšmė: „Kai čia mano lavonas tarp jūsų prisėda, / Žvelgia jums į akis ir garsiai šneka, / Siela tuomet toli, ach, toli, / Klajoja ir skundžiasi, ach, skundžiasi.“

Vaiduokliškas subjekto – gyvo lavono – vaizdinys yra tuo šaižesnis, kad, kaip pastebėta tyrinėtojų, iškyla ne Mickevičiaus baladėje ar baladiškoje dramos (pavyzdžiui, *Velinių*) situacijoje, o lyriniame eilėraštyje<sup>26</sup>. Lyrinio subjekto mirtis tolygi tikrovės praradimui ir nuvertinimui eilėraštyje. Dabarties pasaulis – „jūs“ – yra toks, koks matomas lavono žvilgsniu. Apie jį pasakoma tik tiek, kad tai „darbų, rūpesčių, pramogos“ pasaulis, jame ir nuskamba lavono „garsai šneka“: Siela – „aš“; lyrinė žiūra – *pasitraukia, pabėga* („Uciekam ja“) į praeitį, atminimų, sapno, vidiinio regėjimo erdvę, kur pasaulis atgauna subtiliasias ir raiškias formas, judesius, kvapus (plg. 11 eil.: „Ten guli vešlioje, kvapnioje žolėje“). Tai vieta, kur galimas reikšmingas susitikimas: „Ten regiu ją, kaip nuo priebučio balta nužengia“ (13 eil.), kur atsiranda subjekto žiūrą ir balsą palaikantis kitas – „mes“ (paskutinės strofos vertime pakitęs į „aš“). Tačiau eilėraštyje šis pasaulis lieka absoliuti vidujybė, niekaip neprieinama kito žiūrai, neišsakoma kitam. Uždaras „aš-sau“ santykis, uždara praeitis, kuri nesusisiekia su neturininga, nebesvarbia dabartimi.

Mačernio „Vasaros sonetai“, du iš 16 planuotų, kaip pastebi Daujotytė, „rodo būties atsivėrimą mirčiai, paskutinę sceną, kurioje miršta siela, amžiną miegą...“<sup>27</sup> Pirmajame sonete „išsekęs“ subjektas kreipiasi į režisierių: „Tu pažiūrėki: kokios mano tuščios ir negyvos akys, / Ir jau širdies seniai nebeprisiekia kraujas“ (131). Merdintis subjektas (negyvas žvilgsnis, bekraujė širdis) pasirodo meninės kūrybos – teatro, spektaklio – temos kontekste kaip nerandantis išraiškos sielai, būdo vidujybei išsakyti. Menas tampa neįmanomas, pasigirsta tik auditoriją šiurpinantis priešmirtinis nuogas riksmas: „Mano siela mirė.“ Tai „neartikuluoto spontaniško kaukimo, klyksmo iš skausmo“ atvejis, kuriame, anot Bachtino, nėra raiškos, kadangi nėra estetinės situacijos – „susidvejinimo į autorių ir herojų“<sup>28</sup>. Šis riksmas scenoje skamba ne mažiau neadekvačiai, šaižiai, nei Mickevičiaus eilėraštyje garsus gyvo lavono kalbėjimas.

26 „Lyiriniame Lozanos eilėraštyje gyvas lavonas yra dabarties bendruomenės lygiateisis narys, prisėda tarp žmonių, žvelgia jiems į akis, dalyvauja bendruose pokalbiuose, elgiasi kaip kiekvienas, ir negana to, kad neišsiduotų, garsiai šneka. Niekas nežino, kad jis yra lavonas. Pasakysite, kad tai metafora? Metafora taip nesielgia. [...] Tai, ką parašė Mickevičius šiame eilėraštyje, režia akį, skamba skandalingai, primena galvanizuotą lavoną iš E. Poe apsakymo, bet lavonas čia yra lyrinis subjektas, pirmasis asmuo. Tasai pirmasis asmuo netgi nesivargina mūsų įspėti: ‚Esu lavonas‘ – tai galėtume suprasti kaip moralinį vertinimą – bet iškart prisistato realioje, šokiruojančioje situacijoje: ‚Kai čia mano lavonas tarp jūsų prisėda...‘“ (Adam Ważyk, „Nad tekstami“, in: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza*, p. 185).

27 Viktorija Daujotytė, *op. cit.*, p. 196.

28 Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 103.



Vienažindžio pabaigos tekstais, pasiremiant Kostu Aleksynu, laikytinos 21–25 dainos<sup>29</sup>. Kadangi rankraštinį dainų rinkinį sudarė pats poetas, įmanu yra pasekti tam tikrą vidinį siužetą, nuo 21 dainoje pasirodančio nuovargio ir vienatvės motyvo iki 23–25 dainose ryškėjančios atgrasumo, nykumo, galiausiai merdėjimo būsenos prasminę liniją.

21 dainos („Saulė užsileidė už aukšto kalnelio“) poetinis siužetas paremtas nuovargio – trokštamo poilsio prasmine linija. Pro miego semantiką šmėsteli ir mirties – amžino užmigimo nuojauta: „Sunku taip gyventi, ilgu taip palikti, / Jau ir aš norėčiau užmiršt ir užmigti. // Beg ne amžiaus miegu – ant šaltų kapelių, – / Aš norėc užmigti po medžio lapelių“ (73). Trokštamas poilsis nėra kasdienis nakties miegas, jis artimas gydančiai meditacijai, kuri išsekusią sąmonę suderina su išoriniu gyvybės – dainos ritmu, grąžina į ritmą: „Kad vėjelis pūstų, lapeliai šnibždėtų / Ir man apie meilę miegtančiam kalbėtų. // Kad gražūs balseliai kaip sūpuot sūpuotų / Ir man apie meilę daineles dainuotų.“ Ritmas, anot Bachtino, „galima santykio su kitu forma“<sup>30</sup> – pasirodo kaip būdas įveikti nuovargį, iš esmės tolygų nutolimui nuo pasaulio, atskirties pojūčiui (tradicinė miegančios gamtos, negalinčio užmigti žmogaus priešprieša). Šis poetinis siužetas atliepia antrąjį Mačernio „Vasaros sonetą“ su analogiška nuovargio, širdies miego troškulio, „meditacinio tako“ linija<sup>31</sup>.

Atskirties, vienišumo būseną visu ryškumu iškyla tolesnėje dainoje „Kas suskaitys skausmus ir ašaras mano“ (74–75). Ji išsiskiria iš tautosakiškos Vienažindžio kūrybos, kaip imituojamai Mickevičiaus poemos *Konradas Valenrodas* III dalies fragmentą – „Dainą iš bokšto“ („Pieśń z wieży“: „Kto me westchnienia, kto me łzy policzy?“). Poemoje tasai balsas iš bokšto iškyla kaip simbolinis įkaltos sielos, kančioje uždaros, nuo pasaulio atsiskyrusios vidujybės vaizdinys; jo prasmė pakartojama ir Vienažindžio dainoje: „Bet ašarų mano nemato nė vienas – / Norents jau iš verksmo suputo blakstienos!..“ Atsiskyrimo motyvą išryškina *kito* intensyvaus dėmesio ilgesys („Kas suskaitys skausmus ir ašaras mano“), kito raminančios, išreiškiančios žiūros poreikis. Galėtume čia įskaityti ir metaliteratūrinę temą – ši papildoma žiūra, kaip pastebi Bachtinas, yra autoriaus žiūra, pajėgi įforminti, įkelti į išbaigiantį ritmą kito sąmonę, ko neįmanoma atlikti iš savęs ir kas yra tik „estetinės meilės“ galia: „...ritmas – tai vertybiškai

29 Kostas Aleksynas, „Antanas Vienažindys“, in: Antanas Vienažindys, *Kaipgi gražus gražus*, p. 17.

30 Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 227.

31 Viktorija Daujotytė, *op. cit.*, p. 211.

sukonkretėjusio [plg. „suskaičiuotas ašaras“ – *BS*] mirtingo kito gyvenimo laiko apkabinimas ir pabučiavimas.<sup>32</sup> Neišreikšta siela – kaip Mačernio sonete – merdėjanti siela; užsisklendimo savyje judesį Bachtinas aptaria kaip vieną iš autorystės krizės atvejų<sup>33</sup>. Galima manyti, kad čia tasai autorystės krizės pojūtis palieka pėdsaką subjekto vaizduosenoje.

Atskirtumo liniją pratęsia 23 daina („Ilgu ilgu man ant svieto“), pabaigos tekstuose jau sutikta pabėgančios, pasitraukiančios, nerandančios vietos „dūšios“ situacija:

Visur ilgu, visur liūdna,  
Norents kiti linksmai šnek!  
Kur tik einu, visur nūdna,  
Tartum dūšia šalin bėg!

Žmonės širdį jau užgavo, –  
Kur man dūšia beprigus?..  
Jei nulėks prie Dievo savo,  
Ten tiktai nebilgu bus!.. (76–77)

Toliau, tarsi atsakant į šią dainą, įdėta religinė giesmė – „Oigi gražus gražus tolimasis dangus“; savo ilgesio emocija, vaizdinija, kaip pastebėjo Ona Daukšienė, susisiekianti su Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus kūryba, ypač jo ode „Ad caelestem adspirat patriam“ – „Ilgisi dangiškos tėvynės“ („Urit me patriae decor“ – „Keri tėviškė nuostabi“; I, 19)<sup>34</sup>, metafizinės baroko poezijos eilėraščiu. Pabaigos situaciją Vienažindžio tekste išduoda subjekto kūniškumo, erdvinio pavidalo nykimas; subjekto konkretumas tarsi blėsta jam bekalbant–besimeldžiant. „Aš“ Dievo akivaizdoje save mato iš pradžių kaip vargstantį „suterliotą kūną“, paskui – „menką žolę“, „menką dulkę“, galiausiai – „saujelę dūmo“ (78). Išnyksiu kaip dūmas...

25 dainoje („Jau žvaigždė vilties žibėt nustojo“) pasigirsta atgrasi, atsaini subjekto intonacija, šiurkštus balsas – tarsi gyvo lavono „garsis šneka“ be Vienažindžio dainoms įprasto lyrinio intymumo, graudumo:

32 Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 227.

33 *Ibid.*, p. 311.

34 Ona Daukšienė, „Lietuviškosios religinės tapatybės raiškos užuomazgos ir jų ženklai XVII amžiaus LDK poezijoje: M. K. Sarbievijaus religinės tematikos tekstai“, *Literatūra*, Nr. 48 (7), 2006, p. 76–77.

Tas, kas numiręs nei girdž, nei mato,  
 Nei gailis svietą palikęs;  
 Ar kas jam kryžių ant kapo stato,  
 Ar kas jį keikia užpykęs, –  
 Jam vis tiek pat! Jam vis tiek pat!

Jau širdij mano kraujai sukepę,  
 Akis iš skausmo užmerkiu!...  
 Ir tiems, kur džiaugias mane sutepę,  
 Nei sakiau ačiū, nei keikiau –  
 Man vis tiek pat! Man vis tiek pat!

Kaip dėl lavono, jau man vis viena –  
 Ant žemės minkšta ar kieta;  
 Ar šimtas metų, ar viena diena  
 Dar reiks gyventi ant svieto –  
 Man vis tiek pat! Man vis tiek pat!  
 Man vis tiek pat! Man vis tiek pat! (79–80)

Baigiamoji frazė iš dainuojamojo refreno tampa automatišku pakartojimu, kalbine inercija, negyva (negyvėlio) šneka.

## Atsigręžimas atgal

Pabaigos tekstuose „pabėgimo į praeitį“ situacija pasirodo ir metapoetiniame lygmenyje – kaip atsigręžimas į savo kūrybą, keistas jos perrašymas. Matyti, kaip Baranausko eilėraštyje „N’aramumas“ savitai perrašomas *Anykščių šilelis*: tekstą įrėmina ta pati neramumo būseną, kurią kelia svetimas, neraiškus kraštovaizdis, apgaubiantis personifikuotą savą, bet tolimą „šalelę“:

Mickevičiaus eilėraščio „Kai mano kūnas [lavonas]“ paskutinėje strofoje pakartojamas „Dainos“ iš poemos *Konradas Valenrodas* („Piešni“: „Wilia, naszym strumieni rodzica“) siužetas – „ji“ palieka namus, plaukia „pas mus“ į girią per žalias pievas, maudosi rugiuose kaip „vandenų gelmėje“ ir galiausiai „mums iš kalnų tarsi aušrinė teka“. „Dainoje“ Vilija išteka iš namų, gimtojo slėnio, „ieškodama

Nemuno“, jo nešama per laukines platybes, galiausiai kartu nuskęsta jūrų gėlė; mergelė, atsitolinusi nuo namų su svetimuoju, skęsta užmaršties bangose, „verkia atsiskyrėlės bokšte“. Mergelės linija „Dainoje“, kaip ir Lozanos eilėraštyje, užbaigiama analogiška vertikalės kryptimi, atsiskyrimu nuo pasaulio („atsiskyrėlės bokštas“ – vaizdinys, suderintas ir su poemos siužetu). Šis siužetas Mickevičiaus kūryboje pasirodo nuo pat pradžių. Dar debiutiniame *Poezijos I* tome buvo paskelbtas sonetas „Do Niemna“ – „Nemunui“, kuriame ryškėja išėjimo, laiko tėkmės, transformacijos prasminė linija. Ją Mickevičius sukonkretino pagal retrospektyviai atpažįstamą būsimos „Dainos“ siužetą to paties pavadinimo perrašytame sonete, kurį paskelbė po ketverių metų, 1826-aisiais, jau Rusijoje išleistame *Sonetų* tomelyje:

Niemnie, domowa rzeko moja! gdzie są wody,  
Które niegdyś czerpałem w niemowlęce dłonie,  
Na których potem w dzikie pływałem ustronie,  
Sercu niespokojnemu szukając ochłody?

Tu Laura, patrząc z chlubą na cień swej urody,  
Lubiła włos zaplatać i zakwiecać skronie,  
Tu obraz jej malowny w srebrnej fali łonie  
Łzami nieraz mąciłem, zapaleniec młody.

Niemnie, domowa rzeko, gdzie są tamte zdroje,  
A z nimi tyle szczęścia, nadziei tak wiele?  
Kędy jest miłe latek dziecinnych wesele?

Gdzie miłsze burzliwego wieku niepokoje?  
Kędy jest Laura moja? gdzie są przyjaciele?...  
Wszystko przeszło, a czemuż nie przejdą łzy moje!? (242)

O Nemune sraunus! Kur tavo vandenai,  
Kuriuos vaikystėje aš samstydavau sauja,  
Kur, jauna krūtine praskyręs tėkmę sraują,  
Neramią širdį atvėsindavau dažnai?

Ir Laura pasvajot ateidavo čionai –  
 Šukuojančią kasas aš ir nūnai matau ją.  
 Jos atspindį banga prie mano kojų plauja,  
 O mano ašaros sudrumsčia jį liūdnei.

O Nemune sraunus! Kiek metų nutekėjo:  
 Kiek laimės ir džiaugsmų, kiek lūkesčių praėjo!  
 Vaikystė nuplaukė linksma dienų tėkme.

Negrįš audringosi jaunystė pas mane...  
 Kur tu, o Laura? Kur, bičiuliai, pasidėjot?  
 Praėjo viskas jau, tik mano skausmas – ne!

(vertė Justinas Marcinkevičius)<sup>35</sup>

Čia Nemunas subjektą išplukdo į „dzikie ustronie“ („laukinę nuošalumą“), o „Dainoje“ Viliją – į „dzikie przestworze“ („laukines platybes“). Soneto subjektas ir „Dainos“ lietuvė semiasi iš vandenų ir paskui tarsi papildo juos savo ašaromis (vertime ašaros virsta „skausmu“): sukuriamas vandenų apytakos, kaip gyvybingumo srauto, vaizdinys. Tai gimdančios gyvenimo versmės (Nemunas – namų upė, Vilija – upelių gimdytoja), prisitęsiančios asmens vidujybėje, motyvas; *pirminio šaltinio* simbolis, pažymintis svarbiausius poeto kūrybos tarpsnius. Taigi soneto „Nemunui“, „Dainos“, „Kai mano kūnas [lavonas]“ pra-tekstas veikia kaip asmeninis *perėjimo mitas*, aktualus nuo pirmojo rinkinio iki paskutiniųjų eilėraščių.

Perėjimo mitas, kaip sąlygiškai jį pavadintume, iškelia vidujybės dabartiškumo, sakytumė, stovinčios gelmės (ašaros tekėdamos „nepraeina“) ir pasaulio praeinamybės, tėkmės („viskas praėjo“) dvisklaidą. Ši prasminė struktūra pasirodo ir *Pono Tado* invokacijoje, ji perrašoma Lozanos lyrikos eilėraščiuose („Pasruvo ašaros“, „Virš didžių, skaidrių vandenų“, „Kai mano kūnas [lavonas]“). Čia ašarų srautas „nuplauna“ patirties pavidalus, nusineša būtąjį laiką, tarsi grįždamas į pirminį šaltinį (apgaubianti pirmojo teksto eilutė „Pasruvo mano ašaros, skaidrios, sodrios“), į statišką – it ašaros tyrą – tačiau beasmenę gelmę („O vanduo *kaip andai* švarus, / Stovi didelis ir skaidrus“ – puikiai Gedos išverstas „Virš didžių, skaidrių vandenų“ sonetinės dalies apibendrinantis dveilis, kuriame „andai“, fonetiškai ir etimologiškai suderintas su „vandeniu“, išryškina ir

35 Adomas Mickevičius, *op. cit.*, p. 237.

čia svarbias mitinės prasmės implikacijas<sup>36</sup>). Žvaigždės metaforą, užbaigiančią perėjimo siužetą eilėraštyje „Kai mano kūnas [lavonas]“, galima perskaityti kaip analogišką panirimo į nejudrią gelmę variaciją: dangus ir vanduo Mickevičiaus poezijoje yra veidrodžiškai susiję vaizdiniai<sup>37</sup>.

Mačernio „Songs of Myself“ XV dalis pakartoja prieš dvejus metus parašyto eilėraščio „Šešėlis“ (202) poetinį siužetą. Atpažįstamas panašus kraštovaizdžio piešinys: vanduo (ežeras – upė), kelias pro jį („Pro ežerą prabėgantis kelias baltasis“ – „kranto alėja“), sutrikdytas vaizdas („puola ant vandens tamsus šešėlis“ – „spalvotos dėmės“). Ankstesniame eilėraštyje vaizdas sutrikdomas momentiška (šešėlis „puola“), pabaigos tekste – dėmės reginyje jau yra ir nepraeina. Ryškausias prasmės poslinkis – ankstesniame eilėraštyje keliu pro vandenį praeina *kažkas kitas*, tuo tarpu pabaigos tekste kranto alėja vaikšto, tarsi ruošdamasis išeiti, pats subjektas, jis jau yra kely, vedančiame pro gyvenimą, šalia jo, tolyn. „Kelio“ – „kranto alėjos“ prasminis poslinkis taip pat iškalbingas: alėja jungia pabrėžtinai *skirtingas* erdves, išėjus iš alėjos atsiveria kita erdvė, kitas reginys, lig tol užstotas medžių (kitaip – einant keliu). Alėja *išveda*.

Maironio paskutinis eilėraštis „Vakaro mintys“ dar buvo paskelbtas spaudoje 1932 m. pradžioje (poetas mirė baigiantis birželiui). Kalbėjimo iš „kito kranto“, pasaulio prasminio ištuštėjimo situaciją sukuria ironiškas besileidžiančios saulės žvilgsnis:

Į vakarus raudona, didi saulė leidos  
Ir šypsojos tylios ironijos skruostais;  
Žmonių nuvargusius ir prakaituotus veidus  
Lydėjo spinduliais, slaptingais ir keistais.<sup>38</sup>

36 Plg. Algirdas Julius Greimas, *Tautos atminties beiėškant; Apie dievus ir žmones*, Vilnius: Mokslas, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1990, p. 386–388.

37 Ryškiausias pavyzdys – baladė „Świtez“; plg. vieną paskutiniųjų nebaigtų Mickevičiaus eilėraščių: *Wszuchać [się] w szum wód głuchy, zimny i jednaki*  
I przez fale rozeznac myśl wód jak przez znaki,  
Dać się unosić wiatrom, nie wiedzieć gdzie lotnym,  
I zliczyć każdy dźwięk w ich ruchu kołowrotnym,  
Wnurzyć się w łono rzeki z rybami... –  
Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda... (440)  
„Įsiklausyti į vandenų gausmą kurtų, šaltą ir vienodą / Ir iš bangų suprasti vandenų mintį  
tarsi iš ženklų, / Leistis nunešamam vėjui, nežinia, kur lekiančių, / Ir suskaityti kiekvieną  
garsą jų verpetuojančiuose gūsiuose, / Panirti į upės gelmę [pžd. – „iščias“] su žuvimis... – /  
Jų akimi, nejudria kaip žvaigždė...“

38 Maironis, *Raštai*, t. 1: *Poezija*, Vilnius: Vaga, 1987, p. 243.

Pasaulis ironiškai nužvelgia subjektą, jis pasijunta to žvilgsnio sumenkintas, paliktas vienas „po mėlynais skliautais“, nutolintas nuo Apvaizdos akies. Tarp žmogaus ir greičiausiai Dievo („jo“) įsiterpia ne gamta kaip romantinė Apreiškimo knyga, žmogaus istorinės patirties talpykla, tiltas anapus ir t.t. Čia iškyla abejingas, automatiškai veikiantis mechanizmas, „jo“ užsuktas „prieš amžius“ ir paliktas sau. Ar yra kita, intencionali, asmens gyvenimą galinti išbaigti Kūrėjo sąmonė? Subjektas jaučiasi „marus ir nuodėmingas“ – tai vidinė aš-sau žiūra, išreiškiamą „atgailos tonais“, praradusi autorinį, išorinį, išbaigiantį, lyrine forma raminantį ir geidžiantį žvilgsnį<sup>39</sup>.

Ši abejonė pirmiausia iškyla kaip abejonė pačia kūryba, savaisiais jos šaltiniais. Ankstyvojoje Maironio lyrikoje kito žvilgsnis, kito akivaizdybė iškyla kaip erotinis meilės laukas, išsakomas užtekančios aušros, žvaigždės vaizdiniais („Taip niekas tavęs nemylės“, „Poezija“). Greta šių programinių eilėraščių į *Raštus* Maironis įdėjo ir eilėraščių-maldą „Ačiū Tau, Viešpatie“, kuriame teigiama serginti, budinti, žadinanti širdį „Apveizdos“ globa. Pabaigos tekste šis reikšmingas kitas pasitraukia, palikdamas gaižios ironijos plyšį tarp subjekto ir pasaulio, maksimaliai nutolindamas perspektyvą („Ant žemės rutulio protingųjų skruzdynų / Ir sielvartai, ir amžius – jai tik šypsena“)<sup>40</sup>. Moteriškasis reikšmės poliūs, ankstesnėje kūryboje kėlęs dramatinę kūrybinę įtampą, čia taip pat radikaliai nužemintas iki niekingos efemerijos – trumpos, brangiai apmokamos meilės ieškančių „margų peteliškių“. Galima prisiminti, kad ir Mačernio „Songs of Myself“ XV

39 Plg. Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 103.

40 Beje, Mickevičiaus tyrinėtojai atkreipia dėmesį, kad Mickevičius po *Pono Tado* parašė būtent ironiškų kūrinių – gyvūnų pasakėčių ciklą: „Ir ką – paklauskime dar kartą – parašė Mickevičius prieš Lozanos lyriką? Parašė ciklą, vadinamą religiniu, kuriam priklauso eilėraščiai *Mędrscy [Išminčiai]*, *Rozum i wiara [Protas ir tikėjimas]* – turbūt teisingai vertinamą kaip individualizmo krizė. Taip pat parašė *Reduta Ordone [Ordone redutas]* ir *Śmierć pułkownika [Pulkininko mirtis]*. Tie eilėraščiai prisimenami. Tačiau nesinori prisiminti, kad ketvirtajame dešimtmetyje buvo sukurtas ir gyvūnų pasakėčių ciklas. [...] Yra žinoma, kam mene panaudojama gamtos antropomorfizacija: tai jos pakylėjimas ir priartinimas. Žmogaus pasaulio zoomorfizacija yra priešingybė. Tai nutolinimo, sumažinimo priemonė, sukurianti distanciją ar tiesiog kelianti negatyvias emocijas – svetimumo, atkarumo, paniekos“ (Marta Piwińska, „I ziarno duszy nagie pozostało“. Późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego“, in: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza*, p. 305). Straipsnio autorė tai laiko Mickevičiaus kūrybinės krizės, ištikusios poetą tarp *Pono Tado* ir Lozanos lyrikos, viena iš apraiškų. Iškalbinga, kad ir Maironio eilėraštyje pasirodo ironiškos, nutolinančios, nuprasminančios zoomorfizacijos pėdsakas: žmogus – protinga skruzdėlė, „peteliškė“, „gyvis“.

dalyje mergaitės pasirodo esančios „neprotingi padarėliai“. Ta pati pabaigos tekstui būdinga iš „kito kranto“ regima tolstančio pasaulio, menkstančio herojaus (jo sielvartai ir amžius neverti dėmesio) situacija.

Eilėraštyje susiduria du laikai – trumpas, praeinantis žmogaus „amžius“ ir amžinybė („Nes šviesūs jos keliai tarp amžinų žvaigždynų, / Nežinančių, kas toji laiko atmaina“). Žmogaus pasaulio baigtinumo suvokimas, anot Bachtino, apskritai yra meniškai produktyvus ir būtinas estetinei žiūrai: „Kūrybingas estetišinis santykis su herojumi bei jo pasauliu yra santykis su juo kaip turinčiu mirtį (*moriturus*), herojui priešpriešinama prasminė gelbstinčio išbaigimo įtampa [...]“.<sup>41</sup> Tik šiuo atveju žmogaus mirtingumas eilėraštyje išskyla ne kaip turininga aplinkybė, o kaip ironiškos šypsenos impulsas, „gelbstinčio išbaigimo įtampa“ yra nuslopusi. Tad 3–4 eilėraščio strofos perrašo pirmuosiuose *Pavasario balsuose* paskelbtą eilėrašį „Išnyksiu kaip dūmas“:

Jai vis tiek pat, ar vakar dėlei moteriškės	Kaip bangos ant marių, kaip mintys žmogaus,
Graikų ir Trojos žudės narsūs karžygiai,	Taip mainos pasaulio darbai!
Ar šiandien suka ratą margos peteliškės,	Kur Sardės? Atėnai? Ar Rymo garsaus
Mokėdamos už trumpą meilę per brangiai.	Kur vyrai ar jų veikalai?

Ją sveikino per amžius gyvių milijonai!	O kas mano kančios? Ar tas įkvėpimas?
Kur jie dabar? Tik trūkę muilo burbulai?	Tie dvasios sumirgę žaibai!..
Ir mes ryto' tebūsime vaizduotės monai,	Tik kraujas sujudęs, širdies tik plakimas,
Aklos gamtos lyg ir nebuvę veikalai.	Kuriems nebužilgo – kapai!
(„Vakaro mintys“)	[...]
	Ir kas ta garbė, giesmėmis apdainuota?
	Šešėlis, kurs bėga greta!
	Išnyko žmogus: ir svajota-sapnuota
	Išblyško kaip ryto aušra!
	(„Išnyksiu kaip dūmas“; 60)

Akivaizdu, kad pabaigos tekstą motyvuoja ne pati pabaigos tema, o prasminė jos traktuotė. Abiejuose eilėraščiuose matyti motyvų artimumas ir pakitusi, reikšmės požiūriu nusekusi, atsaini („jai vis tiek pat“) jų interpretacija: „Rymo garsaus vyrai ir jų veikalai“, tiesa, išlieka „narsiais karžygiais“, bet atlieka ne vei-

41 Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 298.



kalus, o žudosi „dėlei moteriškės“. Patetiški klausimai apie „garsų“ antikos pasaulį ir atskirą asmens kančią transformuojasi į atkarų „milionų gyvių“ knibždėlyną, kuriame neišskiriamas joks pavienis žmogus, ir klausimas „Kur jie dabar?“ nuskamba veik sarkastiškai. Nykimo vaizdiniai taip pat priešingi. Žmogaus svajonės ir sapnai ankstyvojoje lyrikoje „išblykšta kaip ryto aušra“ – pradingdami jie kažką kita pradeda, yra kitos dienos aušra. Pabaigos tekste praeinantis žmogaus gyvenimas tėra „vaizduotės monai“, klaidinantys, vaiduokliški pavidalai, dar ir niekingai, totaliai išnykstantys – sutrūkstantys kaip „muilo burbulai“. Šis vaizdinys atliepia Mickevičiaus „kszałty marne“ – netvarius, iliuzinius pavidalus eilėraštyje „Virš didžiųjų, skaidrių vandenių“. Žmogaus praeinamumą ryškiausiai atskleidžianti vitalinė prigimtis ankstyvajame eilėraštyje leidžiasi metaforizuojama („dvasios sumirgę žaibai“, „kraujas sujudęs“, „širdies plakimas“ – kraujo, širdies vaizdiniai, nekalbant jau apie „dvasios žaibus“, yra poetiškai turiningi, be to, žymintys atskirą subjektą). Pabaigos tekste žmogaus gyvybė pasirodo tik kaip beasmenė, akla biologinė būtinybė: „Aklos gamtos lyg ir nebuvę veikalai.“ Eilėraštis baigiamas nuostaba, tačiau ji negatyvi – išvydus ištuštėjusį pasaulį, tarsi reikšmingumo skraistei staiga nuo jo nukritus. Ši negatyvi nuostaba atsigręžia ir į visą kūrybą – ar tai, kas kurta, tėra iliuzija, reikšmės prirašymas prie aklos būtinybės pasaulio?

Pabaigos tekstai iškyla kaip saistomi apčiuopiamų, pasikartojančių meninio vaizdavimo polinkių. Jie sietini visų pirma su kūrybinės sąmonės dualumo – autoriaus ir herojaus sąmonių santykio – pakitimu tekste. Autoriaus žiūros silpnėjimas pasireiškia herojaus ir jo pasaulio nuvertėjimu, prasminiu ištuštėjimu, blėsta principinis santykis su herojumi, silpsta pastarojo sąmonės aktyvumas (merdėjančio, mirusio subjekto situacijos), pasigirsta autoriaus ir herojaus intonacijų disonansai (tai ypač akivaizdu, kai autorinė formali intonacija leidžia prasiveržti į tekstą „neartikuliuotam riksmui“). Atskiras atvejis XIX a. lyrikoje – choro pasitraukimas, garsinio vienišumo atmosfera.

Kalbant bendriau, pabaigos tekstai išryškina, atveria vidinį, turininį autoriinės kūrybos laiką, kūrybinės energijos sklaidos procesą. Turininio laiko sampratą kultūros analizės kontekste aptaria Arūnas Sverdiolas:

Tai ne absoliutus ir tuščias, grynai kiekybiškas ir bet ką talpinantis, o vidujai susijęs su kūrybiškumu, kultūros kūrinių konstituojamas laikas. Jei nėra kūrinių sekos,

susaistytos tarpusavio priklausomybe (kurioje slypi anaip tol ne tik tai paprastos kartotės, bet ir kismo ar netgi paneigimo, atmetimo, pasipriešinimo galimybės), tai nėra ir šio laiko.<sup>42</sup>

Ši makro-perspektyva yra susijusi su autoriniu kūrybos lygmeniu: kultūrinės kūrybos sekos susidaro iš mažesnių, autorinių sekų; kultūros vidinis laikas susikuria iš autorinės kūrybos „konstituojamą“ laiką juostų. Pabaigos tekstai leidžia aptikti, kaip kultūros visuma atkartoja tam tikrus autorinės kūrybos procesus: pabaigos tekstai yra *ribos* tekstai, kuriems būdingas atsigręžimas į savos kūrybos centrus. Dėl to jų reikšmė autoriaus kūrybos kontekste yra nevienaprasmiška kaip ir kultūros ribos – jie gali figūruoti ir kaip kūrybos periferija (pavyzdžiui, Mačernio tekstai, Maironio „Vakaro mintys“), ir kaip naujos poetikos galimybė, tegul paties autoriaus ir neišnaudota (Mickevičiaus Lozano lyrika<sup>43</sup>, Vienažindžio vėlyvojoje kūryboje atsirandantys papildomi estetiniai orientyrai, imitacijos šaltiniai). Pabaigos tekstai gali skatinti tolesnę kultūros kūrybinių resursų ir jų sklaidos apmąstymą.

## The Final Texts: Farewell to Poetry

### *S u m m a r y*

---

The article discusses the late oeuvre of Adam Mickiewicz, Antanas Barauskas, Antanas Vienažindys, Maironis and Vytautas Mačernis. Their chronologically last or some of the latest poems are analyzed following the aesthetical ideas of Michail Bachtin. The article argues that it is possible to define the type of “final texts”, in which the creative biography of an author is finished. This type is characterized not only by the chronology of oeuvre, but also by the structure, semantics, and intonation of the text. If, according to Bachtin, the literary text is a result of interaction between two kinds of consciousness – that of the author and of the hero, then their relationship seems to be considerably altered in the final texts. Usually it is possible to notice that one of the artistic viewpoints (the author’s or the hero’s) is

---

42 Arūnas Sverdiolas, *Apie pamėklinę būtį*, Vilnius: Baltos lankos, 2006, p. 21.

43 Plg. Jacek Brzozowski, *op. cit.*, p. 342.

weakened or almost silenced, and dissonances between the author's formal intonation and the hero's real intonation emerge. The problem of the final texts allows discussion on the parallels between the individual creative process and cultural developments.

*Keywords:* lyrics, author, hero (subject), chorus, artistic viewpoint, intonation, voice.

---