

Muzika Igno Šeiniųs kūryboje: keli akordai

<https://doi.org/10.51554/Coll.22.49.03>

Anotacija: Straipsnyje susitelkiama į skirtingus muzikos raiškos pavidalus Igno Šeiniųs (tikr. Ignas Jurkūnas, 1889–1959) kūryboje. Aptariami trys lietuvių impresionizmo atstovo ankstyvosios kūrybos tekstai: romanas *Kuprelis* (1913, 1932), apysakos *Vasaros vaišės* (1914) fragmentas ir novelė *Marių daina* (1914). Nors muzikos labai daug ir ji labai svarbi formuojant Šeiniųs tekstų reikšmes, išsamiau tyrinėta ji lig šiol beveik nebuvo. Analizei pasirinktų tekstų žanrinis ir teminis įvairumas atliepia ir skirtingai juose dalyvaujančią muziką, kurios raiškos daugialypumui ir semantiniam potencialui apibrėžti daugiausia remiamasi Wernerio Wolfo žodžio ir muzikos sąveikų klasifikacija, įtraukiamos ir kitų tyrėjų (Larso Elleströmo, Siglind Bruhn, Vytauto Kubiliaus, Irinos Melnikovos ir kt.) išvalgos. Įvairialypė muzikos raiška analizuotuose tekstuose veikia tiek tematiniu, tiek struktūriniu-kompoziciniu tekstų lygmenimis. Ji aktyviai dalyvauja steigiant specifinę reikšminę terpę, susiejantį skirtingas medijas (literatūrą, muziką ir dailę) ir jų ypatybes, pasakojimo erdvėlaikio parametrus. Ši trijų menų sąveika verčia kelti prozos tekstų skaitymo, jų suvokimo klausimą – literatūros teksto skaitytojas kviečiamas pamatyti ir išgirsti patį tekstą, šio suvokimui pritaikyti polifoninės muzikos klausymosi ar žiūrėjimo į paveikslą patirtis.

Raktažodžiai: Ignas Šeiniųs, muzika, intermedialumas, muzika literatūroje, fuga, ekfrazė.

„Gyvenimas gražus, nematytas, svajonių nuaustas. Čiulba tik jame daina – <myliu–myliu> aidu atsiliepia.“

Ignas Šeiniųs, *Žaltys*

Įvadas

Ignas Jurkūnas Šeiniųs – lietuvių impresionizmo atstovas, prozos novatorius, bene geriausiai žinomas kaip vieno pirmųjų modernistinių lietuvių romanų

Kuprelis (1913, 1932¹) autorius. Lietuvių ir švedų kalbomis Šeinius parašė įvairaus pobūdžio, tematikos ir žanrų kūrinių, o didžiausią įtaką lietuvių literatūros raidai padarė ankstyvoji jo proza, kuriai, pasak Vytauto Kubiliaus, būdingas „nuolat kintant[is] pasakojimo ritm[as], pojūčių energijos prisodrint[a] vaizdin[ė] plastik[a], lyrin[is] frazės niuansavim[as], poetin[is] pasaulio grožio, šviesos ir spalvų žaism[as]“². Be šių kūrybos ypatybių, Šeinius tekstuose taip pat itin svarbi muzikinė raiška, kurios pasitelkimas puikiai atliepia pasaulinį to meto kontekstą – Šeinius atsiduria greta (o gal ir pirma) literatūrą modernizuoti ir į savo kūrybą įvairius muzikinius elementus įtraukti ėmusių garsiausių XX a. rašytojų (tokių kaip Jamesas Joyce’as³, Samuelis Beckettas⁴ ir kt.). Vis dėlto įvairialypis muzikos dalyvavimas tiek teminiu, tiek struktūriniu tekstų lygmenimis, muzikos ir literatūros jungties semantinis potencialas nepelnytai lieka už daugumos iki šiol atliktų Šeinius kūrybos analizių ribų⁵.

- 1 *Kuprelis* pirmiausia išleistas Jungtinėse Amerikos Valstijose 1913 m., tačiau tėvynėje pripažinimo nesulaukė. Smarkiai perredaguotas romanas Lietuvoje pasirodė gerokai vėliau, tik 1932 m. Būtent pastarasis leidimas laikomas chrestomatiniu *Kuprelis* variantu, nors jame nurodyti sukūrimo metai (1910–11 m.) nevisiškai atitinka tikrovę.
- 2 Vytautas Kubilius, *XX amžiaus literatūra: lietuvių literatūros istorija*, Vilnius: Alma littera, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996, p. 135.
- 3 Žr. Nadya Zimmerman, “Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce’s ‘Ulysses’”, *Journal of Modern Literature*, Nr. 26 (1), 2002, p. 108–118; Rasheed Tazudeen, “Sounding the Nonhuman in Joyce’s ‘Sirens’”, *Humanities*, Nr. 6 (64), 2017. Prieiga internete: <https://doi.org/10.3390/h6030064> [žiūrėta: 2022 02 14].
- 4 Žr. John MacGrath, *Samuel Beckett, Repetition and Modern Music*, London, New York: Routledge, 2018; Geneviève Mathon, David Lauffer, *Beckett et la musique*, Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2014.
- 5 Dažniausiai rašytojo tekstai aptariami lietuvių romano poetikos ir raidos, impresionizmo, dvikalbės kūrybos kontekstuose, išsamesni yra tik individualizmo, patriotizmo ar personažų meilės, ryšio su gamta ir aplinka temų svarstymai. Žr. Ignas Šeinius: *prozininkas, dramaturgas, politikas*, sud. Ramutis Karmalavičius, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001; Gintaras Lazdynas, *Romano struktūrų formavimasis Lietuvoje: nuo „Algimanto“ iki „Altorių šešėly“*, Kaunas: Vilniaus universiteto Kauno humanitarinis fakultetas, 1999; Algis Kalėda, *Romano struktūros matmenys*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996; *Impresionizmo atšvaitai Lietuvoje: Knutas Hamsunas ir Ignas Šeinius, Antanas Vaičiulaitis*, sud. Agnė Iešmantaitė, Vilnius: Žaltvykslė, 2007; Sigutė Radzevičienė, „Lietuvis, literatūroje bylojęs švediškai“, *Žmogus ir žodis*, Nr. 1 (2), 1999, p. 25–32; Sigutė Radzevičienė, *Neatrastasis Ignas Šeinius: gyvenimas ir kūryba Švedijoje*, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2011; Eugenijus Žmuida, „Nuo Kuprelis iki Kentauro: mitopoetinės Igno Šeinius potekstės“, *Acta literaria comparativa*, Nr. 8, 2017, p. 46–61, ir kt. Reta išimtimi

Lietuvoje muzikos ir literatūros sąveiką analizuojantys tyrėjai dažniausiai susitelkia į muzikos ir lyrikos dialogą – muzikos formų analogus⁶, fundamentalias muzikos kalbos, struktūrinių ir komponavimo principų paraleles⁷, bendresnius poezijos ir muzikos sąveikos aspektus⁸, poezijos įtaką lietuvių kompozitoriams⁹. Pamažu daugėja tyrimų, skirtų muzikos vaidmeniui dramoje aptarti¹⁰, tačiau prozos ir muzikos dialogo analizės kol kas gana fragmentiškos¹¹.

Tad šis straipsnis yra ne tik mėginimas atkreipti dėmesį į nuosekliai besiskleidžiančią, tačiau kaskart skirtingą pavidalą įgaunančią muzikos raišką

laikytinas Aurelijos Mykolaitytės žvilgsnis į muziką Šeinius kuryboje: Aurelija Mykolaitytė, „Menų sintezės idėja XX a. pradžios lietuvių literatūroje“, in: *Literatūros ir kitų menų sąveika*, sud. Rūta Brūzgienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005, p. 148–157.

- 6 Rūta Brūzgienė, *Literatūra ir muzika: paralelės ir analogai*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004.
- 7 Žr. Vita Česnulevičiūtė, „Sonatos formos analogijos Vytauto Bložės ir Juditos Vaičiūnaitės eilėraščiuose“, *Lietuvos muzikologija*, Nr. 12, 2011, p. 47–60; Vita Česnulevičiūtė, „Simfoninio mąstymo raiška Alfonso Nykos-Niliūno ‘Vasaros simfonijoje’“, in: *Literatūros ir kitų menų sąveika*, sud. Rūta Brūzgienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005, p. 225–235; Vita Česnulevičiūtė, „Muzika Alfonso Nykos-Niliūno ‘Dienoraščio fragmentuose’ ir ‘Praradimo simfonijoje’: intermedialusis dialogas“, *Lietuvos muzikologija*, Nr. 6, 2005, p. 45–60; Vita Česnulevičiūtė, „Polifoninio mąstymo raiškos galimybės moderniojoje lietuvių poezijoje: nuo *ostinato* iki fugos“, *Lietuvos muzikologija*, Nr. 9, 2008, p. 150–158; Vita Česnulevičiūtė, *Muzikos komponavimo principų analogijos XX a. lietuvių poezijoje*, daktaro disertacija, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2012.
- 8 Jūratė Gustaitytė, „Kiek muzikos yra poezijoje“, *Kultūros barai*, Nr. 4, 1987; Jūratė Gustaitytė, „Poetinio ir muzikinio ritmo santykiai solinėse dainose E. Mieželaičio žodžiams“, *Menotyra*, Nr. 6, 1976, p. 41–63; Violeta Katininė, „B. Kutavičiaus ir S. Gedos *Mažasis spektaklis*“, *Menotyra*, Nr. 14, 1986, p. 33–41.
- 9 Žr. Jūratė Landsbergytė, „Reinerio Maria Rilke’s poezija naujausioje lietuvių muzikoje kaip eurointegracinis proveržis“, *Menotyra*, Nr. 3 (24), 2001, p. 78–89.
- 10 Žr. Irina Melnikova, „Intertekstinio tinklo struktūra ir reikšmė Kosto Ostrausko pjesėje ‘Belladonna’“, in: *XX a. literatūros teorijos: konceptualioji kritika*, sud. Aušra Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010, p. 421–441; Irina Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, p. 185–233; Giedrė Smolskaitė, „Partitūros Kosto Ostrausko kūrybos rinktinėje ‘Paskutinis kvartetas’“, *Teksto slėpiniai: lietuvių literatūros studijos*, Nr. 17, 2015, Vilnius: Edukologija, p. 66–86; Giedrė Smolskaitė, „Literatūros muzikalizavimas: Kosto Ostrausko ‘Kvartetas’“, *Semiotika*, Nr. 13, 2017, p. 57–76; Giedrė Smolskaitė, „Skaitymas įtempus ausis: muzika Kosto Ostrausko dramose“, *Colloquia*, Nr. 40, 2018, p. 92–110 ir kt.
- 11 Žr. Vijaletė Višomirskytė, „Muzika Algirdo Landsbergio novelėse“, *Darbai ir dienos*, Nr. 21, 2000, p. 213–219.

Šeinius kūryboje bei parodyti, kaip konkrečiai muzika dalyvauja aptariamų tekstų reikšmės kūrimo(si) procesuose, bet ir įsilieti į panašių tyrimų kontekstą mėginant apčiuopti galimą prozos ir muzikos sąveikos analizės būdo kontūrą. Tyrimu nesiekama aprėpti visos Šeinius kūrybos – detalesniam aptarimui pasirinkti muzikos ir literatūros jungties galimybių įvairovę reprezentuojantys skirtingų žanrų ankstyvieji rašytojo tekstai: romanas *Kuprelis*, apysakos *Vasaros vaisės* (1914) fragmentas, novelė *Marių daina* (1914).

Kaip muzika gali dalyvauti literatūros tekste? Kaip kalbėti apie jos reikšmę literatūros kūriniai? Siekiant atsakyti į šiuos klausimus Šeinius kūrybos kontekste, tyrime daugiausia remiamasi vokiečių intermedialisto Wernerio Wolfo sukonstruota ir drauge su kolegomis jau kelis dešimtmečius plėtojama analitine žodžio ir muzikos sąveikų tipologija, kurios tikslas – apimti visus įmanomus šių dviejų menų jungimosi būdus ir kiekvieno jų formalias ypatybes¹². Nors Wolfo koncepcija turi ir trūkumų, dėl kurių yra pelnytai kritikuojama¹³, didžiausias jos privalumas, kad ši tipologija leidžia tiksliai nustatyti ir aprėpti plotmes, kuriuose muzikos ir literatūros dialogas yra vystomas, bei įvardyti priemones, kuriomis jis kuriamas. Anot Wolfo, kalbant apie muzikos ir literatūros dialogą, skirtinas *atvirasis / tiesioginis* ir *uždarsis / netiesioginis* intermedialumai. Tekstai, kuriuose *atvirai* ir *tiesiogiai* jungiami kelių medijų raiškos elementai (pavyzdžiui, daina, operos libretas ir pan.), minėtoje tipologijoje priskirtini atvirajam intermedialumo tipui ir vadintini multimedialiaisiais. Šiame straipsnyje analizuojamų Šeinius tekstų atveju skirtinas tik *uždarsis*, arba *netiesioginis*, intermedialumo tipas, kai į muziką nurodoma vien tik žodinės, bet ne muzikinės raiškos elementais. Wolfo tipologijoje nurodomi trys šio tipo sąveikų režimai: *tematizavimas* (arba *(at)pasakojimas*), *imitavimas* (arba *(pa)rodymas*) ir *vokalinės muzikos atkūrimas per asociatyvias nuorodas*¹⁴. Tolesnėse straipsnio dalyse parodoma, kaip šie trys režimai veikia Šeinius tekstuose.

12 Werner Wolf, *Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Atlanta, Georgia: Rodopi, 1999, p. 70.

13 Neretai lygiagrečiai vartojami tarpusavyje nederantys skirtingų semiotikos mokyklų terminai (žr. Erik Wallrup, “Song as Event: On Intermediality and the Auditory”, in: *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*, Sonya Petersson et al (eds.), Stockholm: Stockholm University Press, 2018, p. 349–374; Irina Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, p. 185–233), stokojama medijos sampratos apibrėžties, nors muzikos ir literatūros ryšiai tyrėjo laikomi būtent šių studijų atšaka.

14 Žr. Werner Wolf, *op. cit.*

Pirmiausia straipsnyje koncentruojamasi į tai, kaip nuorodos į muziką dalyvauja struktūruojant romano *Kuprelis* pasakojimo eigą ir skirtingas pasakojimo erdves, plėtojant veikėjų portretus bei jų tarpusavio santykį. Vėliau aptariama apysakos *Vasaros vaisės* ištraukos ir muzikinės fugos kompozicinė paralelė. Pasakutinėje analitinėje straipsnio dalyje, fokusuojantis į teksto tapybiškumą ir kuriamą menų sintezės išpūdį bei įtraukiant tyrėjos Siglind Bruhn suformuluotą ekfrazės sampratą, analizuojama novelė *Marių daina*.

Muzikos galia ir atliekamos funkcijos *Kuprelyje*

Galima teigti, kad Šeinius romaną *Kuprelis* sudarytas iš dviejų pasakojimų. Romano paantraštė *Vienos pavasario dienos pasaka* tarsi apima juos abu – gaubiantįjį, vaizduojantį Ignasėlio dieną (tėvo paprašytas jis nuvyksta į malūną ir jame sutinka kuprių malūnininką Olesį), ir gaubiamąjį, vaizduojantį Olesio, arba Kuprelio, gyvenimo istoriją (kurią, Ignasėlio paragintas, pats Kuprelis jam ir papasakoja). Šiuos du romano sluoksnius skiria pasakotojas (Ignasėlis, jo prisiminimai *vs* Kuprelis, jo sapnai, svajonės, vizijos), pasakojimo laikas (dabartis *vs* praeitis) ir erdvės (Ignasėlio tėvo namai, malūnas *vs* Kuprelio namai, bažnyčia, Gundės tėvų namai, miškas, ežero pakrantė). Tačiau yra ir kita svarbi skirtis – muzikos buvimas arba nebuvimas.

Kuprelio istorija pilna nuorodų į muziką: sužinome, kad jis buvęs puikus vargonininkas, o didžioji jo gyvenimo meilė Kunigunda, arba Gundė, – Kuprelio vadovaujamo choro narė, išskirtinio balso savininkė ir Kuprelio atliekamos muzikos gerbėja. Simboliška, kad muzika lydi ir jų pažintį: pirmą sykį jų žvilgsniai susitinka bažnyčioje, Olesiui skambinant vargonais per mišias. Taip pat ir erdvės, kuriose plėtojasi šis pasakojimas (bažnyčia, Kuprelio namai ir kt.), dažnai pripildytos muzikos garsų (vargonų, fortepijono skambesio, dainavimo). Ignasėlio pasakojime muzikos tarsi nelieka, nors tam tikrų nuorodų į ją vis dėlto esama ir čia, pvz., fone girdimas ritmiškas malūno girnų malimas, Kupreliui primenantis dainas apie nelaimingą meilę¹⁵. Tad skirtį tarp abiejų romano sluoksnių galėtume apibendrinti taip:

15 „Gyvenau, gyvenau, daug girdėjau ir mačiau. / Karalius karaliukas karalaitę pamylėjo. / Pamylėjo pamylėjo. / Ji už kito ištekėjo, ištekėjo“ (Ignas Šeinius, *Vasaros vaisės. Kuprelis*, Vilnius: Vaga, 1970, p. 291). Čia ir toliau cituojant Šeinius tekstus kalba netaisyta, prie romano citatų skliausteliuose nurodomas puslapio numeris.

Gaubiantysis pasakojimas Gaubiamasis pasakojimas

Ignasėlio diena (Ignasėlio prisiminimai)	Kuprelio istorija (Kuprelio sapnai, svajonės, vizijos)
---	---

<i>Čia ir dabar</i>	<i>Ten ir tada</i>
---------------------	--------------------

Erdvės be muzikos:	Muzikos pripildytos erdvės:
--------------------	-----------------------------

Malūnas Ignasėlio tėvo namai	Bažnyčia Kuprelio namai
---------------------------------	----------------------------

Muzikinių elementų įterpimas turi įtaką ir bendrai literatūrinio teksto erdvėlaikio konfigūracijai. Nors „[l]engvas ir greitas šokinėjimas skirtingo laiko ir vietos pakopomis sukuria judrų ir intensyvių pasakojimo ritmą“¹⁶, vis dėlto skambančių, atliekamų ar klausomų muzikos kūrinių aprašymai ir kitos nuorodos į muzikos mediją laikinai atitraukia skaitytojo dėmesį nuo vaizduojamos įvykių sekos ir sutelkia ją į pačios muzikos raišką laike ir erdvėje. Toks pristabdymas sukuria literatūrinį požiūriu statišką akimirką: pasakojimas yra linkęs sulėtėti ir įgyja papildomų erdvinių matmenų, įsteigiama specifinė literatūrinė-muzikinė semantinė terpė¹⁷, kurioje gali ryškiau atsiskleisti personažų vidinis pasaulis. Neatsitiktinai muzika persmelkusi būtent Kuprelio – jautriojo ir iki sielos gelmių įsimylėjusio, pilno vidinio grožio, bet pasmerkto pralaimėti užsidarėlio individualisto¹⁸ – pasakojimą¹⁹.

Grojimas, dainavimas ar tiesiog buvimas šalia muzikinio instrumento tampa pagrindiniu Kuprelio nuotaikų ir vidinių išgyvenimų rodikliu. Pozityvią atmosferą romane lydi smagūs kūriniai, personažai šoka, dainuoja: „Aš [Kuprelis – *GI*]

16 Vytautas Kubilius, *op. cit.*, p. 131.

17 Žr. *Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher*, Walter Bernhart, Werner Wolf, W. (eds.), Amsterdam, New York: Rodopi, 2004, p. 33–34.

18 Vytautas Kubilius, *op. cit.*, p. 130.

19 Kuprelio jautrumas, tiksliau, įskaudinto Kuprelio atliekami veiksmai vadinti netgi vaiko ar pirmųkščio žmogaus savimonės, nesugebančios „diferencijuoti savo emocijos bei aplinkinio pasaulio ir stipriai jį determinuojan[čios] savo subjektyvumu“ (Gintaras Lazdynas, *op. cit.*, p. 273), padariniais. Vis dėlto šiame straipsnyje laikomasi požiūrio, kad Kuprelio savimonė – tai jausmo žmogaus, kultūros mylėtojo, menininko savimonė.

gi buvau nuostabiai linksmas, kad, regis, būčiau įmanęs, būčiau išsinešęs fortepijoną ant stogo ir tenai skambinęs. Skambinčiau, dainuočiau, šokčiau, kad visi girdėtų ir matytų“ (p. 270). Melancholiškesnio pobūdžio kūrinių skambėjimas arba pasikeitęs santykis su muzika ar muzikiniais instrumentais ryškina (o kartais ir atskleidžia) veikėjų liūdesį, ilgesį, nerimą, pyktį, baimes. Gundei nepasirodžius choro repeticijoje, Kuprelis emocijos nėra tiesiogiai įvardijamos žodžiais, tačiau jo savijautą suprantame ir taip: „Priėjau prie fortepijono. Kažką pasiutusio užbarabonijau. Trankiau pirštais, kur papuolė ir kaip papuolė. Riaukė, gaudė fortepijonas lyg koks priešistorinis gyvis, kito, dar didesnio, gyvio lamdomas. Maniau, nuo jo riksmo lubos sugrius“ (p. 187).

Įdomu, kad visame romane tik du kartus įvardijama tiksli Kuprelis skambinama kompozicija. Pirmoji yra Ludwigo van Beethoveno (1770–1827) *Sonata fortepijonui Nr. 9*, kurią pats Kuprelis vadina savo mėgstamiausia (p. 214). Šį kūrinį, kaip žinia, kompozitoriaus dedikuotą baronienei Josefai von Braun, Olesis taip pat skiria moteriai, savo mylimajai Gundei:

– Paskambink dabar ką gražaus, aš paklausysiu.

– Kas labiau patinka? – Viską kitą užmiršau. Tik dabar pajaučiau, kad mes vieni du kambaryje. [...]

– Tamsta pats parink. [...]

Rodos, mačiau, kaip fortepijono paviršiumi tiesėsi kas nuo jos į mane, nuo manęs į ją. [...]

Pradėjau skambinti. Pirma nedrąsiai, suklysdamas, paskum geriau ir geriau. Nedabojau nei gaidų. [...] Jų vietoje mačiau jos skaištų, susimąščiusį veidą ir pro tamsą dideles žvilgančias akis. Tik į jas žiūrėjau ir kvėpiu savo sielą, meilės ištroškusią, muzikos garsuosna. Garsai manyje gyveno ir drauge kėlė mane į beribę erdvę, kur nėra skirtumo tarp dienos ir nakties, kur ji ir aš – vienas stebėtinai daiktas. [...]

Pajaučiau jos ranką, švelnią, minkštą kaip gėlės palytėjimas, ant savo peties. [...]

– Kaip gražu! – kuždėjo Gundė.

Savo ranką patiesė toliau, ant kito peties. [...]

– Myli? – jos klausiu.

– Myliu, – atsako.

– Labai?

– Myliu, myliu! [...]

- Visuomet mylėsi?
- Visuomet, visuomet! (p. 214–215)

Beethoveno kūrinys virsta tyros, nekaltos, taurios veikėjų meilės simboliu. Kaip romano pradžioje „per muziką“ susitinka Olesio ir Gundės žvilgsniai, taip šiame epizode muzika dar labiau juos suartina: jaunuoliai išdrįsta atvirai prisipažinti meilę vienas kitam. Taigi muzika įkvepia personažus suvokti, sukongretinti savo jausmus ir nebijoti jų pri(si)pažinti, jiems pasiduoti. Ji tokia galinga, kad romano personažams ne tik padeda atrasti reikiamus, sunkiai ištariamus žodžius, bet ir kone atstoja kūniškus malonumus²⁰.

Kitas konkrečiai įvardijamas Kuprelio grojamas kūrinys – Carlo Reinecke's (1824–1910) *Farandola*²¹. Skambant šiai jausmingai kompozicijai įsimylėjęliai jau ruošiasi savo jungtuvėms, pradeda „paslaptinę vestuvių ruošą“ (p. 269). Iš Prancūzijos kilusio šokio melodija iš pirmo žvilgsnio atliepia artėjančią veikėjų sąjungą. Tačiau farandola ypatinga tuo, kad ši šokį šoka ne pora, o grupė į eilę sustojusių žmonių, be to, šokdami vyrai ir moterys žvelgia skirtingomis kryptimis (moteris dešine ranka laiko dešiniąją šalia stovinčio vyro ranką, o kaire – kitoje pusėje stovinčio vyro kairiąją)²². Tad pasirinkta Reinecke's kompozicija subtiliai perspėja apie netrukus nutrūksiančias Olesio ir Gundės sužadėtuves, artėjančią jų santykių baigtį: vestuvėms besiruošiantys sužadėtiniai žvelgia į priešingas puses ir yra „susikibę“ su dviem partneriais vienu metu.

Vėlesnis su muzika susijęs epizodas tik sustiprina šią nuojautą. Gundei vėl paprašius Kuprelio ką nors pagroti, jis ima skambinti „švelnų, jaukų vestuvių valsą“ (p. 271). Besiklausant šios kompozicijos, Gundės akys prisipildo ašarų ir ji nutraukia Kuprelį, prašydama pagroti ką nors kita. Skambanti muzika neatliepia merginos jausmų Kupreliui ir sykiu išduoda tikruosius ketinimus, kurių ji pati galbūt dar nė nesupranta. Sustabdydama vestuvinę muziką, Gundė simboliškai

20 Vėliau užtikus Gundę lenko Jono Staševskio glėby, Kupreliui plyšta širdis: „Staševskis čiupinėja viena ranka jos krūtis, kita, tampriai ir begėdiškai apskabinęs, spaudžia ją į save. / Ko aš niekuomet nedrįsčiau, tai daro jis. Kas man buvo šventa, jam buvo paprastas daiktas. Man kraujas akyse sustojo“ (p. 260).

21 Romane įvardijama kaip „Rainekės *Farandal*“ (p. 270).

22 Žr. *A Dictionary of Musical Terms*, John Stainer, William Alexander Barrett, (eds.), New York: Cambridge University Press, 2009, p. 164.

„atšaukia“ judviejų vis dar turinčias įvykti jungtuves, taip dar kartą užbėgdama tolimesniems įvykiams už akių²³.

Taigi abu romane tiesiogiai įvardijami kūriniai nėra atsitiktiniai: jais vystomas gilesnis siužeto lygmuo, fiksuojami, akcentuojami ir subtiliai pildomi pagrindinių personažų santykių niuansai. Abiem atvejais muzika eksplikuoja veikėjų išgyvenimus, leidžia suvokti jų vidines būsenas ir tikruosius jausmus, žymi lūžinius jų meilės istorijos momentus, nuspėja ar išpranašauja tolesnę santykių raidą.

Romano pabaigoje muzika tampa jau ne tik meilės, bet ir išsiskyrimo, praradimo simboliu. Netekęs Gundės, Kuprelis nebenori ir nebegali daugiau skambinti ir dirbti vargonininku: „Negalėjau įeiti bažnyčion ir paliesti vargonų, kol nepažiūrės į mane Gundės žvilgsnis“ (p. 290). Palikęs namus, pagrindinis Šeinaus romano veikėjas atsiskiria nuo aplinkinio pasaulio ir daugelį metų praleidžia skaitydamas ir keliaudamas vienatvėje: meilei pasibaigus, muzika taip pat lieka praeityje²⁴.

Remiantis Wolfu, tokio pobūdžio muzikos dalyvavimą literatūros tekste priskirtume uždarajam (arba netiesioginiam) intermedialumo tipui. *Kuprelyje* muzika daugiausia skleidžiasi dviem šio tipo sąveikos variantais: tematizavimu ir vokalinės muzikos atkūrimu. Tematizavimo režimui priskirtinos visos žodinės nuorodos į muziką, kuriomis muzika įaudžiama į siužeto lygmenį – muzikinių

23 Garsus skambančios muzikos ir veikėjų sakomų žodžių pavyzdys aptinkamas Wolfgango Amadeus Mozarto operoje „Don Žuanas“: Zerlina dvejoja, ar būti su Don Žuanu, ir žodžiais reiškia savo abejones, tuo metu fone skamba vis kartojama Don Žuano tema. Zerlina mėgina mąstyti racionaliai ir nepasiduoti suvedžiojotojo kerams, tačiau, kaip atskleidžia muzika, jau yra jo visiškai užhipnotizuota. Ši arijos teksto ir muzikos (ne)dermė steigia proto ir jausmų priešpriešą bei kartu pasako daugiau, negu pasakoma kiekvienu atskirai.

24 Čia galime paminėti dar vieną svarbią Šeinaus romano temą – tautinio identiteto paieškas. Iš pradžių save laikęs tai vokiečiu, tai lenku, Kuprelis galiausiai ima save sieti su lietuvybe, ir muzika šiuo požiūriu taip pat atlieka svarbų vaidmenį. Olesio pasakojimo metu galioja lietuviškos spaudos draudimas, tačiau jis paslapčia skaito *Aušrą*, Gundės raginamas dainuoja ir gieda lietuviškai: „Ir pačios rytmėtinės taip nuostabiai, sklandžiai lietuviškai skambėjo. Lenkiškai panašiai toli gražu negalėtų [...] Nežinau kodėl, bet man atrodė, kad aš lietuviškai galiu laisviau giedoti, neg lotyniškai ar lenkiškai. Gal vien dėl jos [Gundės – *GI*]?“ (p. 192); „Pradėjau laisvai lietuviškai galvoti, lietuviškai jausti“ (p. 194). Taigi muzikai Šeinaus romane galėtume priskirti dar ir pagrindinio personažo savimonės formavimo funkciją. (Vis dėlto Gundė, pati padėjusi Kupreliui atrasti lietuvių kalbą ir kultūrą, galiausiai jį palieka dėl lenko Staševskio, taip jį išsiskyrimą padarydama dar skaudesnę.)

instrumentų, atliekamos ar klausomos muzikos paminėjimai, muzikinių terminų vartojimas ir pan. Vokalinė muzika čia atkurama per įvairius dainavimo, skambančio balso aprašymus, cituojamus dainų žodžius ir pan. Tiek tematizavimo, tiek vokalinės muzikos atkūrimo atvejais Šeinaus romano siužetas nėra „stumiamas“ į priekį, jo tėkmė veikiau pristabdoma, į paviršių iškeliant veikėjų jausmus bei išgyvenimus, taip pat estetinį pasakojimo dėmenį.

Aktyvus muzikos dalyvavimas *Kuprelyje* bei konkretūs muzikiniai intertekstai „įžodina“ personažų išgyvenimus, jų tarpusavio santykių subtilybes, skaitytojui pateikia užuominų apie tolesnę pasakojimo raidą. Pristabdydama judrų, dviem skirtingais pasakojimo vietos ir laiko parametrais kuriamą pasakojimo ritmą, muzikos raiška subtiliai atskleidžia pagrindinio romano personažo – meilės romano herojaus, lemties iš anksto pasmerkto sudužti, pralaiminčio žmogaus²⁵ – savimoneę. Žiūrint į muzikos atliekamų funkcijų visumą, galima teigti, kad ji šiame Šeinaus romane įgauna atskirą pasakojimą „tarp eilučių“ plėtojančio pasakotojo savybių: atidžiai sekdamas muzikines nuorodas, skaitytojas gauna išsamesnį ir išbaigtesnį pasakojamos istorijos vaizdą nei vien tik remdamasis paviršiniu siužeto lygmeniu.

Būties kulminacija *Vasaros vaišėse*: fugos imitacija

Judrus ir kartu fragmentiškas pasakojimo ritmas taip pat būdingas Šeinaus apysakai *Vasaros vaišės*, kurios pradžioje – pagrindinio personažo Karolio kelionė traukiniu iš Maskvos į savo gimtąjį sodžių Lietuvoje²⁶. Būtent šis veikėjo atostogų pradžios epizodas yra itin įdomus ir muzikiniu požiūriu:

Traukinys įsisvarino ir ėmė bėgti. Tik teleskuoja ratais, supasi visas. [...]

Traukinyje visi pamažu atsitraukė nuo langų ir ėmė ieškoti sėstis. [...]

Aš taip pat iš pradžių nelengvai supratau jau besąs važiuojąs. [...]

Žiūrėčiau į laukus, žiūrėčiau plačiai ir toli, bet kad tamsoj nieko nematyti. Naktis.

Juk galima ir į naktį žiūrėti, galima paklaudyti, kaip ji miega. Einu į prievagonį.

25 Vytautas Kubilius, *op. cit.*, p. 130.

26 Ignas Šeinius, *Vasaros vaišės*. *Kuprelis*, Vilnius: Vaga, 1970, p. 38.

Šit kas: sodžiuje oras yra! Vos išėjau iš vagono, į mane papūtė skaidrus, šaltas nakties vėjelis: pajaučiau, jog kvėpuoju. [...]

Kažin, ar mačiau aš mieste kuomet žvaigždę? Ne, nemačiau. [...]

Upelė pasislėpė užpakaly, traukinio tratenimas nutolino lakštingalių dainą. Pagalios sušvilpo jis ir iš lengvo pravažiavo palei stotį.

Stotis nedidelė, medinė, visa nuskendusį žaliuomj medžių. [...]

Pasitempė, įsirežė traukinys ir vėl toliau. Tik dunda, tik šveičia jis vienas nakties tylumoje. [...]

Išvažiuojant man buvo linksma, gyva, viskas juokino, džiugino, o dabar aš surimtėjau. [...]

Tyly. Vien traukinys trata, vien suūžia jis, pralėkdamas pro mišką.

Ir rodosi man, kad ir gyvenimas žmogaus kaip ir traukinys tamsią naktį. Bėga, lekia jis greitai, lekia smarkiai, vis pirmyn ir pirmyn... [...]²⁷

Trumpomis ir ritmingomis, traukinio dardėjimą primenančiomis pastraipomis dėliojamos kelios susipinančios gijos apima skirtingus erdvės ir laiko parametrus: traukinio vidų (vagonų interjeras, pats važiavimo veiksmas, žmonių judėjimas po traukinį ir pan.), traukinio aplinką (iš traukinio stebima gamta, žmonės) ir Karolio vidujybę (jo įspūdžiai, prisiminimai, ateities projekcijos). Kaip įprasta moderniajam pasakojimui, čia išnyksta priešasties-pasekmės progresija bei praėities-dabarties-ateities skirtis, „viskas vyksta dabar – dabar trata traukinys, dabar ropoja smilga mažutis vabalėlis, dabar glaudžiasi mergaitė vasaros nakties šokyje“²⁸. Viskas vyksta ir yra patiriama vienu metu – nebelieka vienos dominuojančios siužetinės linijos, o veikėjo „savimonė gyvena tik šia akimirka“²⁹. Toks teksto konstravimo principas primena esamuojų laiku besiplėtojančios (polifoninės) muzikos klausymo patirtį, o nuoseklus kelių pagrindinių viena kitą „dengiančių“ temų atsikartojimas, išskaidant jas į atskiras trumpas pastraipas, leidžia kalbėti apie šio apysakos fragmento ir muzikinės fugos paralelę³⁰.

27 *Ibid.*, p. 26–30.

28 Vytautas Kubilius, *op. cit.*, p. 132.

29 *Ibid.*

30 Svarbu pažymėti, kad muzikos formų, struktūrų ir kompozicijų imitavimas literatūros tekste yra sudėtingas ir nuolatinės tyrinėtojų diskusijas keliantis reiškinys. Štai, nors pats Joyce'as vienuoliktą savo romano *Ulisas* skyrių „Sirenos“ įvardijo kaip fugą (arba fuga per canonem), jo kūrybos tyrėjai iki galo nesutaria, ar jam išties pavyko tekstu pamėgdžioti šią muzikinę polifonijos rūšį (žr. Nadya Zimmerman, *op. cit.*; Racheed Tazudeen, *op. cit.*; Michelle Witen,

Molto allegro $\text{♩} = 150$

1 pav. Fugos pasažas iš *Mozarto Simfonijos Nr. 4 (1788) Finale* dalies

Fuga – polifoninės muzikos rūšis, kurioje kontrapunktiniu principu kelias, vienas po kito įstojančiais balsais vystoma viena ar kelios temos, atliekamos to paties ar kito instrumento: pradėjusi skambėti melodija, įsijungus kitai, ne nutrūksta, o tarsi bėga tolyn³¹. Literatūros tekstas, priešingai nei muzikinis, nėra dėstomas partitūroje, čia nėra skirtingų balsų atliekamas partijas bei vienalaikį jų

“The Mystery of the ‘Fuga per Canonem’ Reopened”, *Genetic Joyce Studies*, Nr. 10, 2010. Prieiga internete: https://www.geneticjoycestudies.org/static/issues/GJS10/GJS10_Witen.pdf [žiūrėta: 2022 02 15]; Susan Sutliff Brown, “The Mystery of the ‘Fuga per Canonem’ Solved”, *European Joyce Studies*, Nr. 22, 2013, p. 173–193).

31 Žr. *A Dictionary of Musical Terms*, p. 179.

skambėjimą žyminčių akoladžių, tad vien literatūrinėmis priemonėmis pavaizduoti (taip pat ir suvokti skaitant ar klausant) vienu metu besivystančių skirtingų literatūrinių „melodijų“, atrodytų, neįmanoma³². Vis dėlto *Vasaros vaišėse* „[t]rūkčiojantis jutimo ritmas nutraukia įsibėgėjusią frazę“³³ – ypatingas žodinių elementų išdėstymas ir pats pasakojimas mezga dialogą su muzikos medija.

Tema 1			
Tema 2			
Tema 3			

2a pav. Tipinė fugos struktūra muzikoje

Tema 1 (Traukinio vidus)									
Tema 2 (Traukinio aplinka)									
Tema 3 (Karolio vidujybė)									

2b pav. Sąlyginis fugos struktūros analogas literatūroje

Pasitelkus kelias penklines, jas jungiančias akolades ir kitus muzikinio rašto elementus gaidose įmanoma perteikti skirtingu metu įstojančių, bet vėliau vienu metu skambančių melodijų sambūvį (2a pav.), o norint sukurti panašų efektą literatūros tekste (ir rašytiniame jo variante, ir skaitymo ar klausymo metu) skirtingas temas plėtojantys sakiniai ar pastraipos turi vis „užleisti vietą“ vieni kitiems (2b pav.). Nepaisant to, jų kuriamos reikšmės literatūros teksto erdvėlaikyje (sykiu ir pasakotojo bei skaitytojo sąmonėje) numanomai „tęsiasi“ ir dengia vienos kitas. Trys pagrindinės aptariamo apysakos epizodo temos (traukinio

32 Gausia ir įvairialype, didžiulį semantinį potencialą turinčia muzikos raiška ypač išsiskiria išeivijos dramaturgo, lietuvių absurdo ir postmodernistinės dramos klasiko Kosto Ostrausko (1926–2012) draminiai tekstai. Štai viename jų, „Kvartete“ (1969), vienalaikiam veikėjų žodžių skambesiu, bendram jų „pasirodymui“, balsų harmonijai ir sykiu atskiroms partijoms parodyti dramaturgas pasitelkia ne tik ypatingą teksto išdėstymą, Paulio Verlaine’o eilėraščio „Poezijos menas“ (1874) citatas, bet ir muzikinio rašto simbolius – akolades (daugiau žr. Giedrė Smolskaitė, „Skaitymas įtempus ausis: muzika Kosto Ostrausko dramose“, *Colloquia*, Nr. 40, 2018, p. 92–110).

33 Vytautas Kubilius, *op. cit.*, p. 133.

vidus, traukinio aplinka ir Karolio vidujybė) skleidžiasi tuo pat metu, nors tekstas jas aktyvuoja pavieniui ir skirtingu metu (schemoje tai rodo skirtingo ryškumo kvadratėliai: tamsesni žymi esamuju momentu skaitomą, šviesesni – anksčiau, „fone“ numanomai tebesitęsiančią temą).

Fuginė fragmento kompozicija leidžia Šeiniui susieti tai, kas vyksta dabar, tai, kas vyko kadaise, ir tai, kas galėtų įvykti ateityje, – sukuriama „būties kulminacija, neturinti nei praeities, nei tūšos“³⁴. Vietoje atskirų būtojo, esamojo ir būsimąjo laikų tarytum atsiranda bendras, ketvirtasis laikas, primenantis Güntherio Grasso kūryboje aptinkamą *Vergegenkunft*, arba *Paspresenture*³⁵. Praeitis, dabartis ir ateitis persidengdamos susijungia į bendrą darinį, kuriame nelieka aiškių priežasties ir pasekmės ryšių, viskas tarytum vyksta tuo pat metu, randasi prieš skaitytojo akis. Panašiai kaip muzikinėje fugoje, vienodai gerai girdimos ir vienodai svarbios atskiros instrumentų partijos čia susilieja į bendrą, vientisą tekstą.

Intermedialumo tyrinėtojas Larsas Elleströmas pabrėžia, kad, analizuojant konkrečius tekstus, svarbu atkreipti dėmesį į medijos, su kuria susiduriama, specifiką, jos medžiagiškumą ir percepciją, modalumus (t. y. būdus, kuriais konkretūs medijos dariniai yra įforminti ir kaip jie patiriami)³⁶. Tokia žiūra į literatūros (ir ne tik) tekstą sudaro sąlygas jį pamatyti iš kelių perspektyvų, pritaikant, jei tam yra pagrindas, kelias skaitymo strategijas vienu metu³⁷. Aptariamo *Vasaros*

34 *Ibid.*, p. 132.

35 Žr. Beate Schirrmacher, “Günter Grass’s ‘Paspresenture’ and the Musicalization of ‘Im Krebsgang’”, *WMA Shorter Papers Archive*, 2009. Prieiga internete: http://www.wordmusicstudies.net/forum_2009_schirrmacher.html [žiūrėta: 2022 02 15].

36 Žr. Lars Elleström, “The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations”, in: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Lars Elleström (ed.), New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 11–50.

37 Regimosios teksto plotmės akcentu bei kartu nuoroda į muziką taip pat išsiskiria Šeiniųs novelė *Liūdna daina*. Neįprastas tokiam žanrui teksto dėstymas lape, regis, artimesnis poezijai (kaip ir teksto kalba, pasitelkiami įvaizdžiai), tačiau novelės pavadinimas ir jo paantraštė *Žemės sonata* kreipia ir muzikos link:

Už sienos liūdna daina suskambėjo.

Graudūs garsai bangomis bėga, vėjeliu skrenda,

skrenda tyliai,

slapčia

ir galingai; [...]

Daina užtvindo visą kambarėlį,

mažą,

menkutį. [...]

vaišių fragmento atveju matyti, kad žodžiai, kuriais aprašomas pasakojimo veiksmas ir pagrindinio veikėjo būsenos, pasipildo ikoniniu matmeniu – imituojant konkrečias muzikos ypatybes, atsiranda struktūrinis panašumas į polifoninę muziką ar, konkrečiai, fugos formą. Teksto elementai tarytum virsta matomais „kūnais“ – stimuliuojama ne tik rega, bet ir klausa, sukuriamas realiai patiriamas erdvėlaikis. Apysakos skaitytojas tarytum kviečiamas prisiminti ir žodinio teksto skaitymui pritaikyti polifoninės muzikos klausymo patirtį.

Kaip ir *Kuprelyje*, *Vasaros vaišėse* medijų dialogas vystomas neišeinant iš žodinės kalbos ribų, tačiau, kitaip nei romane, čia šis dialogas vystomas pasitelkiant kitą Wolfo skiriamą uždarojo intermedialumo tipą – *imitavimą* (arba *rodymą*). Veikiant šiam režimui, literatūros tekstas ar jo dalis išlaiko tipinius literatūros bruožus, tačiau steigia mimetinių ryšių su muzikinėmis struktūromis – literatūrinėmis priemonėmis perteikiamos ar reprezentuojamos („rodomos“) tiek, kiek tai įmanoma, konkrečios muzikos ypatybės. Taigi aptariamose Šeinius apysakos fragmente fugos imitavimas leidžia prasminiais ryšiais į viena susieti kelias erdves ir laiko juostas, kelias medijas, jų raiškos ir suvokimo pavidalus. *Vasaros vaišės* atsiskleidžia kaip ryškus muzikalizuotos literatūros, arba žodinės kalbos priemonėmis imituojamos muzikos, pavyzdys rašytojo kūryboje.

Literatūrinė-muzikinė ekfrazė *Marių dainoje*

Novelės *Marių daina* pasakojimas taip pat judrus ir itin melodingas. Čia intensyvumas kuriamas trumpais, dažnai atskiromis pastraipomis dėliojamais sakiniais, detalio vaizdine plastika, vystomo siužeto intonacijų kaita. Pirmuoju asmeniu kalbantis novelės pasakotojas viską, ką mato ir patiria, pateikia tarsi trimis

Iš klonio, iš tarp juodų kruvų milžinų namų, pinas
į rūką, narstos sapnan
ilgas,
sugniaužtas
kymus,
žiaurus
- ta! ta! ta! ta! ta!..
- ... ta! ta! ta!... (Ignas Šeinius, *Nakties žiburiai*, Vilnius: Jono Rinkevičiaus leidinys, 1914, p. 90–92).

etapais: pirmiausia aprašomas ramios jūros vaizdai, vėliau – jo laivelio sūpavimasis bangų glėbyje ir galiausiai – naktinės audros galybė bei pralaimėta kova su siautėjančiomis bangomis:

Žalsva naktis, iš negirdėtų, tolimų kraštų atskridusi.

Atskrido nematomais sparnais ir tyliai, švelniai nusileido. Užstingo tarp marių ir dangaus. Tarytum amžinai čia paliko. Suliejo vandenį su mėlyne. [...]

Banga bangą vikriai gainioja-gaudio. Tai iš pasalų kita kitą užpuola, tai įsilėkusios veja ilgą galą. Privyti nesumano. [...]

Tai susitikusios apie mano mažutį laivelį, pliuška, ribuliuoja, linguoja-supa jį visosna pusėsna. [...]

Bangos, tarytum ką supratę, širsti da labiau pradėjo.

Štai aplinkui, toli-toli, laivai, maži laiveliai pasirodo. Plaukia, artinas prie manęs. [...]

Staiga lyg koksai galiūnas, ilgai ką sergėjęs vienoje vietoje ir dabar ūmai patrikęs, išsiveržė verpetas iš marių gelmės.

Bangos kalnais aplink jį pakilo; kita ant kitos griuvo, užvirė. Sugaudė, sustaugė vienu baisiu balsu. Tarytum visų marių čia bangos būtų sulėkė ir susitikę dabar tarp savęs. [...]

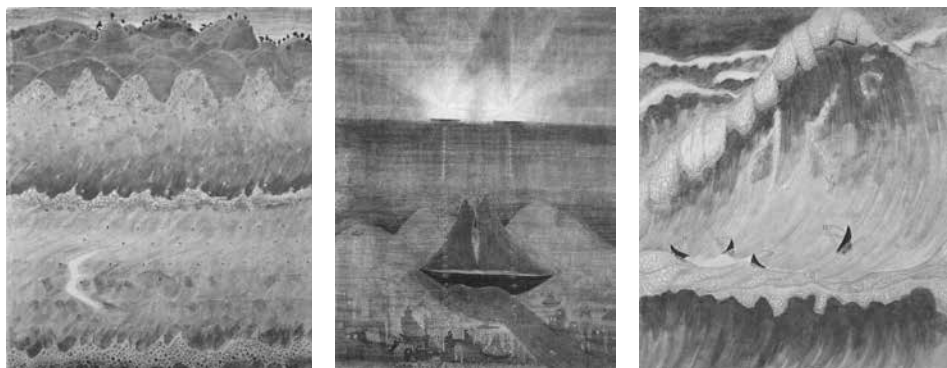
Paskum priglaus, prispaus savęp ir lauks, kolei sirėnos iš krikštalinio dvaro atneš žemčiugų saujas, žaliųjų maurų po galva patiest. Ir padainuos tuomet, marėms tariant, linksma, paskutinę dainą.³⁸

Prozinė *Marių dainos* kalba artima poetinei, čia gausu jugendo stiliui būdingos ornamentikos (vaizdingų epitetų, palyginimų, metaforų) – kuriamas itin meniškas ir nekasdienis vaizdas³⁹. Ši ornamentika, detalių gausa ir kartu visumos vaizdo *rodymas* primena žvilgsnį į paveikslą, kai suvokėjo akys *čia ir dabar* krypsta nuo vieno vaizduojamo elemento prie kito, o atsitraukus apima visumos vaizdą. Novelės mezgimą dialogą su daile pagrindžia ir konkretina teksto siužeto vingiai – *Marių dainą* įmanu laikyti dailininko ir kompozitoriaus Mikalojaus Konstantino Čiurlionio paveikslų ciklo *Sonata V (Jūros sonata)*

38 Ignas Šeinius, *Nakties žiburiai*, p. 66–71.

39 Žr. Aurelija Mykolaitytė, „Jugendiški meninio vaizdo kontūrai Igno Šeiniiaus ‘Nakties žiburiuose’“, in: *Ignas Šeinius: prozininkas, dramaturgas, politikas*, sud. Ramutis Karmalavičius, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, p. 22–29.

(1908) ekfrazė⁴⁰. Šiuo atveju imituojamos ir reprezentuojamo teksto technikos, aktyvuojamas mentalinio suvokimo (vaizdingumo) lygmuo, taip sykiu sukeliant tapybiškumo efektą⁴¹.



Allegro

Andante

Finale

3 pav. Čiurlionio paveikslų ciklas *Sonata V (Jūros sonata)*

Ekfrazės samprata, tradiciškai daugiausia sieta su literatūra ir vizualiaisiais menais, žodinėmis vaizdinių kūrinių reprezentacijomis⁴², pastaruoju metu imta taikyti ir kitiems menams bei medijų dariniams. Kiek parafrazuojant muzikologės Siglindos Bruhn mintį, ekfrazė vadintina menininko atvaizduota ar atpasakota fiktyvi tikrovė, sukurta kito menininko – dailininko, poeto, muziko ir pan.⁴³ Pavyzdžiui, muzikinė ekfrazė atsiranda tuomet, kai kompozitorius, pasitelkęs muzikos įrankius, į muzikos „kalbą“ „išverčia“ kito kūrėjo, tarkime, dailininko, kūrinių. Tad ekfrazė visuomet apima dvi menines kalbas, du kodus –

40 Aurelija Mykolaitytė, aptardama šios novelės ryšį su Čiurlionio darbais, „Marių dainą“ vadiną „tapybiška muzikalia fantazija“, kurią Šeinius sukūrė neabejotinai prieš akis turėdamas „Jūros sonatą“ (žr. Aurelija Mykolaitytė, „Menų sintezės idėja XX a. pradžios lietuvių literatūroje“, in: *Literatūros ir kitų menų sąveika*, sud. Rūta Brūzgienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005, p. 151).

41 „Tapybiškumu“ vadinamas vaizdingas žodinis *paveikslas*, kuris sukelia efektą, primenantį tapybos poveikį“ (žr. Irina Melnikova, 2016, p. 67).

42 Žr. William John Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994; James A. W. Heffernan, “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History*, Nr. 22 (2), 1991, p. 297–316.

43 Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale: Pendragon Press, 2000, p. 28–29.

skaitytojas verčiamas „keisti skaitymo režimus, prisiminti ar susipažinti su kitoje medijoje egzistuojančiu ir regos reikalaujančiu tekstu [*Marių dainos* atveju tai būtų Čiurlionio *Jūros sonata – GI*], t. y. tapti žiūrovu ir, matant šį tekstą, grįžti prie jo aprašymo žodžiais“⁴⁴.

Ko gero, Šeinaus novelę tiksliausia būtų apibūdinti kaip dvigubą literatūrinę–muzikinę ekfrazę, aprėpiančią net tris – literatūros, dailės ir muzikos – kodus. Skaitydami *Marių dainą*, regis, galime išties *matyti* Čiurlionio nutapytas čia ramias, čia jau pražūtingas bangas, laivelius, dangaus ir vandens sutaptį ir kitas figūras: „[o]rnamentiškumo siekis primena čiurlioniškąjį: perliukų ir žvynelių virtinės, žvaigždutės ir azūriniai tinklai M. K. Čiurlionio paveiksle I. Šeinaus paverčiami bangų ašarų įvaizdžiu – taip mėginama perteikti dekoratyvų vaizdą“⁴⁵. Taip pat galime išskirti tris dėstymo dalis, atkartojančias Čiurlionio *Jūros sonatos* kompoziciją – *Allegro, Andante, Finale*. Kitaip tariant, Šeinaus novelė veikia tarsi impresionistinis Čiurlionio paveikslų „vertimas“ į literatūrinę kalbą.

Kita vertus, novelės pavadinimas, itin poetiška, tarytum banguojanti ar liūliuojanti kalba, konkretūs įvaizdžiai ir vartojami žodžiai („Bangos nesako. Jos kitas dainas niūniuoja“; „Ten dainuosim tau daineles vakarą ir rytą“; „Ir padainuos tuomet, marėms tariant, linksmą, paskutinę dainą“⁴⁶ ir kt.) kreipia muzikos link. Muziką apskritai galima laikyti Čiurlionio kūrybos pamatu ir *Sonata V* nėra išimtis: paveikslų ciklo pavadinimas, kompozicija bei dalių pavadinimai, specifinė figūrų išdėstymo drobėje logika aiškiai byloja apie dailės ir muzikos sąsają, dviejų menų jungtį. *Finale* dalyje į bangą įrašydamas savo monogramą, Čiurlionis, be muzikos ir dailės taip pat išbandęs ir rašytojo amatą, į šią jungtį simboliškai įtraukia ir žodinio meno lauką. Taigi dailės, muzikos ir žodžių sintezė užkoduota jau pačiuose Čiurlionio paveiksluose ir tai tampa atspirties tašku skirtingų meninių kodų dermei *Marių dainoje*: Šeinaus novelė pasirodo ne tik kaip dailės, bet ir muzikos reprezentacija literatūroje.

Muzikos semiotikas Eero Tarasti apie Čiurlionį yra sakęs, kad jis „pasiekė kažką bendra tarp dailės ir muzikos, kas atskirai neišreiškiamo nei žodžiais, nei

44 Irina Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, p. 89.

45 Aurelija Mykolaitytė, „Menų sintezės idėja XX a. pradžios lietuvių literatūroje“, in: *Literatūros ir kitų menų sąveika*, sud. Rūta Brūzgienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005, p. 150.

46 Ignas Šeinius, *Nakties žiburiai*, p. 68, 69, 71.

paveikslais, nei muzika“ ir kad norėdami „aprašyti šį gilesnį struktūros lygmenį [...] turime sukurti atskirą metakalbą“⁴⁷. Veikiausiai neatsitiktinai Šeinius savo novelių rinkinyje *Nakties žiburiai* Čiurlioniui dedikavo atskirą tekstą, pavadintą *Genijus*. Kaip Čiurlionis „išverčia“ muziką į dailės kalbą ir prijungia žodinių dėmenį, taip Šeinius dailę „išverčia“ į literatūrinę kalbą, prijungdamas muzikinių dėmenį. Atkartodamas Čiurlionio „sugautą“ ir nutapytą muzikos ir vizualiųjų menų jungtį, Šeinius literatūrinėmis priemonėmis (tapybiškumu, ornamentika ir nuorodomis į muziką) taip pat sujungia literatūros, dailės ir muzikos medijas.

Išvadų link

Straipsnyje analizuotuose Šeinius ankstyvosios kūrybos tekstuose muzika įgyja skirtingus pavidalus, tačiau visuomet atlieka svarbų vaidmenį. Romane *Kuprelis* į siužetą jausti muzikiniai intertekstai eksplikuoja pagrindinių personažų išgyvenimus, savivoką ir santykį su kitais veikėjais, tampa meilės – siekiamos, turimos ir prarastos – simboliu, žymi ir nuspėja esminius pasakojimo momentus. Muzikos raiška šiame romane įgyja pasakotojo, plėtojančio ir pildančio pagrindinę romano siužetinę liniją, savybių, o kai kuriais atvejais, rodos, netgi ima vystyti atskirą pasakojimą greta pagrindinio. Kalbant Wolfo žodžio ir muzikos sąveikų klasifikacijos terminais, žodinės nuorodos į muziką čia daugiausia skleidžiasi tematizavimo arba (at)pasakojimo režimu.

Analizuotoje apysakos *Vasaros vaisės* ištraukoje fiksuotinas kompozicinis teksto ir muzikinės fugos panašumas – taip aktyvuojamas muzikos imitavimo arba (pa)rodymo režimas. Šiuo atveju muzikos raiška akcentuoja vizualiąją teksto plotmę – svarbus tampa sakinių ir pastraipų išskaidymas ir išdėstymas lape, iš to atsirandantis trijų viena kitą keičiančių temų ritmas. Paralelė su muzikine fuga kuria vien literatūrinėmis priemonėmis sunkiai perteikiamo, tačiau polifoninėje muzikoje įprasto skirtingų motyvų vienalaikio skambėjimo ir jų suvokimo išpūdį – skaitytojas raginamas prisiminti ir literatūros tekstui pritaikyti tokios muzikos klausymo patirtį. Kartu fugos imitavimas padeda išryškinti pasakojimo kuriamą dabarties kulminacijos efektą: dėmesio sutelkimas į

47 Eero Tarasti, „Muzikos ir dailės sąveika M. K. Čiurlionio kūryboje“, *Muzika*, Nr. 7, 1987, p. 67.

esamuoju laiku besivystantį veiksma panaikina aiškų priežasties–pasekmės ryšį bei praeities, dabarties ir ateities skirtį.

Novelėje *Marių daina* taip pat dominuoja muzikos imitavimo arba (pa)rody-mo režimas: sujungdama literatūrą, dailę ir muziką, *Marių daina* skleidžiasi kaip dviguba literatūrinė–muzikinė ekfrazė, savaip įprasminanti Čiurlionio *Jūros sonatos* paveikslų ciklą. Novelės siužetas, melodinga, tapybiška prozos kalba ir savitas teksto išdėstymas lape atskleidžia literatūros, muzikos ir dailės ryšį, atliepanti Čiurlionio drobėse užfiksuotą menų sintezę. Ekfrastinis Šeinius novelės pobūdis komplikuoja ir kvestionuoja įprastą prozinio teksto skaitymą: novelės suvokėjas kviečiamas tapti skaitytoju, žiūrovu ir klausytoju tuo pačiu metu – skaitant *pamatyti* žodine kalba atkurtas, sonatos principu sukonstruotas Čiurlionio tapytas figūras bei išgirsti joms akompanuojančius muzikinius motyvus.

Taigi muzika, kaip ta didžiulė Čiurlionio inicialais puošta banga *Jūros sonatos Finale* dalyje, liete užlieja lietuvių impresionizmo klasiko kūrinis. Rašytojas vienas pirmųjų lietuvių prozoje ėmė jungti skirtingus meninius kodus bei pasitelkė muzikos raišką kaip svarbų įrankį vystyti pasakojimą, atskleisti personažų vidinį pasaulį ir skirtingų medijų jungties potencialą, jungti arba atsieti skirtingus pasakojimo laiko bei erdvės matmenis. Šeinius kūriniai ragina skaitytoją pasitelkti specifinę teksto skaitymo ir suvokimo strategiją, apimančią polifoninės muzikos klausymąsi ar žiūrėjimą į paveikslą primenančias patirtis. Aktyvus ir įvairus muzikos raiškos dalyvavimas straipsnyje aptariamų tekstų reikšmės kūrimo procesuose – dar viena priežastis vadinti Igną Šeinių lietuvių prozos novatoriumi.

Gauta 2021 12 12

Priimta 2022 02 22

Music in the Works of Ignas Šeinius: A Few Chords

Summary

In this article, the author focuses on the expression of music in the early texts of Lithuanian prose innovator Ignas Jurkūnas Šeinius (1889–1959). Starting with Werner Wolf's typology of the relations between words and music, and incorporating insights from other scholars (Lars Elleström,

Siglind Bruhn, Vytautas Kubilius, Irina Melnikova, etc.), the article discusses the different forms of music and the meanings they produce in Šeinius' novel *Kuprelis* (1913, 1932), in one segment of his short story "Vasaros vaišės" [Summer Feast, 1914], and in the novella "Marių daina" [The Song of the Lagoon, 1914].

The analysis has shown that in the novel *Kuprelis*, music expression explicates the experiences of the main characters, their self-perception and relationship to other characters, becoming a symbol of love, and pointing to and predicting important moments in the story. In the analyzed passage from the short story "Summer Feast," one can notice a parallel with the musical form of fugue, which creates the impression of multiple motifs sounding and being perceived at the same time, and which emphasizes the aspect of the existential climax that is being developed by the narrative. Combining music, literature and painting, the novella "The Song of the Lagoon" echoes the synthesis of these arts captured in Mikalojus Konstantinas Čiurlionis's pictorial sonata "Jūra" [The Sea]. The ekphrastic nature of the novella invites the reader to see the figures from the paintings reproduced using words, and to hear the musical motifs that accompany them.

Keywords: Ignas Šeinius, music, intermediality, music in literature, fugue, ekphrasis.
