

NUO IMPRESIONIZMO Į SIMBOLIZMĄ: OSKARO MILAŠIAUS *RUDENS DAINA*

FROM IMPRESSIONISM TO SYMBOLISM: OSCAR MIŁOSZ'S *AUTUMN SONG*

Nijolė VAIČIULĖNAITĖ-KAŠELIONIENĖ

Lietuvos edukologijos universitetas

Lietuvių ir lyginamosios literatūros katedra

T. Ševčenkos g. 31, LT-03111 Vilnius

nijole.kaselioniene@leu.lt

Santrauka

Siekiant nusakyti Oskaro Milašiaus ankstyvosios lyrikos tendencijas, svarbias tolesnei jo poetinei evoliucijai, straipsnyje aptariamas impresionizmo ir simbolizmo santykis eilėraštyje „Rudens daina“ iš pirmojo rinkinio *Dekadentiniai eilėraščiai* (*Le Poème des Décadences*, 1899). Šis eilėraštis lyginamas su Paulio Verlaine'o „Rudens daina“. Atranką lėmė identiški kūrinių pavadinimai, panašūs motyvai, išryškinta klausos pagava, formuojanti panašias dvasines būsenas. Tai skatina sąlygiškai traktuoti Verlaine'o „Rudens dainą“ kaip Milašiaus eilėraščio tekstą-šaltinį. Aptarus abiejų eilėraščių vertimų į lietuvių kalbą problemas, įvertinus lietuviškų eilių kokybę, nustatytos dviejų poetinių tekstų analogijos, objektyvumo ir subjektyvumo, išorinio ir vidinio įspūdžio koreliacija kūrinuose. Panašumai išryškina neabejotiną impresionistinės estetikos reikšmę ankstyvojoje Milašiaus poezijoje: artimą impresionistinei dailei tendenciją fiksuoti bėglius įspūdžius ir muzikiniam impresionizmui būdingą tendenciją ieškoti spalvingų garsų bei ritmų. Pastebėti skirtumai – pabrėžtinė Milašiaus pastanga skverbti į atmintį, liudijanti vidinės tikrovės prioritetą ir poreikį gilintis į žmogiškos egzistencijos gelmes, leidžia daryti prielaidą, kad tolesnei Milašiaus kūrybos evoliucijai artimesni ieškojimai, būdingi simbolistinei, ypač Stephano Mallarmé, poezijai.

Esminiai žodžiai: *impresionizmas, simbolizmas, subjektyvumas, objektyvumas, stilistinis adekvatumas, muzikinė impresija.*

Summary

The paper analyzes the relationship between impressionism and symbolism in a poem “Autumn Song” by Oscar Milosz from his first collection of poems *Decadent Verses*. The poem is compared with Paul Verlaine’s “Autumn Song.” The choice of these two poems is determined by the same title and similar motives, which allow to treat Verlaine’s “Autumn Song” as a text-source of Milosz’s poem. The article discusses problems translating both poems into Lithuanian and assesses their quality. By doing it, it also establishes the correlation between analogies, objectivity and subjectivity, and inner and outer impression of the two poetic texts. The similarities point to undeniable importance of the early Impressionist aesthetics in Milosz’s poetry – a tendency, intrinsic to impressionist art to capture fugitive impressions and to look for colorful sounds and rhythms which are characteristic to the Impressionism in music. The observed differences, such as Milosz’s attempt to penetrate into memory, witnessing the priority of internal reality and the need to delve into the depths of human existence, suggest that explorations, intrinsic to symbolist, notably Stéphane Mallarmé poetry, were important in the evolution of Milosz’s works.

Key words: *Impressionism, Symbolism, subjectivity, objectivity, stylistic adequacy, Impressionism in music.*

Oskarą Milašią (Oscar Vladislas de Lubicz Milosz, 1877–1939) universalioji prancūzų enciklopedija apibūdina kaip prancūzų kalbos lietuvių poetą, kurio kūryba prancūzų literatūros kontekste siejama su Gérard de Nervalio, Paulo Verlaine’o, Paulo Claudelio vardais. Jo likimas, esą, panašus į kometos: atvykęs iš Kitur ir mėgęs laikytis literatūrinių judėjimų nuošalyje, jis buvo panašus į romantiką, paklydusį kažkur tarp simbolizmo ir siurrealizmo... Mėgęs Dantę ir Goetę, Byroną ir Edgarą Poe, aistringas iliuminizmo, alchemijos, Kabalos gerbėjas, nuolat ieškojęs „pirmųjų šaltinių“, gyveno tarsi už žemiško laiko ribų. Kita vertus, Milašius visuomet išlieka šiuolaikiškas, nes mėgino atskleisti žmogaus kančios ir jo didybės arba kilnumo paslaptį (*Encyclopédie Universalis France*).

Milašiaus poeziją yra nagrinėję žinomi prancūzų literatūros mokslininkai; garsiausi iš jų – Francis de Miomandre, André

Lebois, Jacques Buge, Czeslaw Milosz, Mortimer Guiney. Visi be išimties pažymi, kad didžiausią įtaką jo kūrybai turėjo prancūzų simbolistai, dar rašę tuo metu, kai pasirodė pirmieji Milašiaus eilėraščiai. Kaip pirmiesiems rinkiniams: *Dekadentiniai eilėraščiai* ir *Septynios vienatvės*, turėję tiesioginę įtaką dažniausiai minimi Verlaine'as ir Mallarmé. Svarbu pažymėti, kad šie poetai prancūzų kritikų vadinami ne tik simbolistais, bet ir poetais-impresionistais.

Daugelis lietuvių literatūros mokslininkų, rašiusių apie Milašiaus poeziją: Juozas Grinius (1930), Vytautas Kubilius (1981, 1983, 1996), Galina Baužytė (1989), Genovaitė Dručkutė (1990, 1997, 2004), Elina Naujokaitienė (2001), šio straipsnio autorė (1989, 1995, 2008) ir kiti pritaria Kubiliui, kad simbolizmas buvo pirmoji ir lemtingiausia Milašiaus literatūrinė aplinka (Kubilius, 1981, 4). Baužytė, mėgindama nusakyti Milašiaus vietą prancūzų simbolistinės poezijos tradicijoje, kelia klausimą, kuo poetas praturtino prancūzų simbolizmą, o Milašiaus eilėraščiams būdingus simbolistinės estetikos principus sieja su jo pasaulėjauta ir tą pasaulėjautą išreiškiančių vaizdų specifika. Tyrinėtoja, be kita ko, teigia, kad

siekimas išreikšti materialaus pasaulio vaizdais tai, kas neapčiuopiama, neturi materialaus pavidalo, kelia neaiškumą ir miglotumą, būdingą visiems simbolistams. Taigi metodologiniu požiūriu nėra ir negali būti skirtumo tarp intelektualios ir intuityvinės-impresionistinės kryptų simbolizme, apie kurias kalba kai kurie tyrinėtojai [...]. (Baužytė, 1989, 63)

Iš esmės pritariant tokiam požiūriui, vis dėlto šiame straipsnyje keliami hipotezė, kad minėtų dviejų kryptų skirtis gali tapti tam tikru metodiniu įrankiu ryškinant vieno ar kito autoriaus kūrybos savitumą.

Kaip žinia, impresionizmas dailėje – įstabiausia, labiausiai žiūrovų mėgstama meno istorijos epocha. Savo laiku (1860–1890) tai buvo skandalingai modernus menas, siūlantis greitą tapymo

manierą, atliepiančią progreso idėją ir spartėjantį gyvenimo būdą. Impresionizmas – moderni realistinė tapyba, siekusi sugauti ir įamžinti mus supančios tikrovės akimirkos įspūdį. Tuo pačiu, akcentuodama įspūdžio arba percepcijos fenomeną, ši tapyba papildė ir keitė realizmo sampratą. Nesunku pastebėti, kad esminga impresionizmo tezė – vaizduoti ne daiktą, bet jo sukeltą įspūdį – prieštaravo bet kokiai tikrovės kopijavimo tendencijai. Kaip žinia, impresionistinės dailės pradininko Claude'o Monet paveikslo *Įspūdis, tekanti saulė* (*Impression, soleil levant*, 1872) vaizdavimo objektas – ne saulė, bet jos tekėjimo perteikimas. Dailininkui buvo svarbu nustatyti, kaip apšvietimas keičia pasaulio daiktų formas. Nors į dailės kritikų atsiliepimus, jog taip griauinama akademinė formos samprata, Monet atsakė užsiimantis vien realizmu, iš tikro jis piršo žiūrovui subjektyvią tikrovės viziją (ypač tai pastebima cikle *Vandens lelijos*), artėdamas prie ne-figūratyvaus meno ir lyrinių abstrakcijų. Tokiu ar panašiu būdu ne tik Monet, bet ir kitiems dailininkams-impresionistams trinant vaizdavimo objektų ribas ir daiktus paverčiant mirguliuojančiomis spalvinėmis dėmėmis, žiūrovas buvo pratinamas stebėti drobes prisimerkęs arba iš tolo – tik taip galima buvo atkurti visumos vaizdą. Svarbu tai, kad nauja ir moderni tapybos maniera (judrūs gulantys vienas šalia kito ir besisluoksniuojantys horizontalūs potėpiai arba taškai), perteikdama realios akimirkos įspūdį, kūrė svaiginančią tikrovės viziją. Impresionistų paveiksłai kupini gamtos gyvybės, gyvenimo džiaugsmo, kuria laisvės įspūdį, skatina šypsotis ir svajoti. Meno istorijoje impresionizmas vertinamas kaip maištas prieš bet kokį akademizmą. Tačiau vėliau, ypač pradėdant XX a. trečiuoju–ketvirtuoju dešimtmečiais, kai kurie kritikai ėmė skelbti, kad tai – nepakankamai intelektualus menas; be to, jis beveik nesusilaukė filosofų dėmesio (Blanche, 1928, 28).

Siekiant šiandien apibrėžti impresionistinės literatūros ir dailės santykį, būtina sugrįžti į XIX amžiaus meno kritikos situaciją. Dera prisiminti, kad būtent 1879 metais vienas garsiausių XIX a. prancūzų literatūros mokslininkų ir istorikų Ferdinand'as

Brunetièrèas sukūrè sąvokà „impresionistinis romanas“, o po gero dešimtmeèio pats èmè kritikuoti įsigalinèià vadinamàjà „impresionistinę kritikà“, sąvokai „impresionistinis“ suteikdamas menkinanèià reikšmę (Brunetière, 1896, 75–102). Šiandien Paryžiaus IV Sorbonos universiteto literatūros profesorius Bernardas Vouilloux impresionizmà apibūdina kaip sąvokà, suponuojanèià dvi prielaidų kategorijas. Pirmoji prielaida susijusi su vizualine pagava (regėjimo percepcija), kurià formuoja impresionistinė *doxa* (dailininkų ir kritikų diskursas), liudijanti, kad dailininkas regi ir skatina matyti daiktus taip, kaip jis juos jauèia, o ne taip, kaip juos suvokia. Antroji prielaida susijusi su pažinimo-suvokimo artikuliacija paèioje kalboje, viskà aiškinant taip, tarytum pati kalba pajėgesnè išreikšti ne tai, kas suvokta, bet tai, kas išgyventa. Taigi, pasak Vouilloux, dėl tam tikrų mūsų kalbos ypatumų impresionistinė estetika labai lengvai, natūraliai prigryja, skverbiasi į vertintojų interpretacijas ir tarnauja emociinei, o drauge ir paviršutiniškai kritikai kurti (Vouilloux, 2003, 128).

Reikia pažymėti, kad tokiu atveju nereikėtų painioti dviejų dalykų: neigiamos nuostatos impresionistinės kritikos atžvilgiu ir požiūrio į paèius impresionistinės kūrybos tyrinėjimus.

Dar XX amžiaus septinto dešimtmeèio pradžioje kitas prancūzų literatūros mokslininkas Michelis Décaudinas pastebėjo, kad, priešingai nei impresionizmas dailėje, impresionizmo apibrėžtis literatūroje itin neaiški (Décaudin, 1960, 133–142). Esà, kai Victoras Hugo pavadino Stephanà Mallarmé „mano brangus bièiulis impresionistas“, jis išsireiškè itin aptakiai ir nesiekè įvardinti kūrybos manierà. Décaudinas teigia, kad ilgà laikà impresionizmas dailėje buvo tapatinamas su simbolizmu poezijoje, pamirštant apie simbolistinę dailę, o taip pat nuošaly paliekant tą faktà, kad ir natūralistas Zola, ir simbolistas Mallarmé gynè ir bandè pateisinti dailininko impresionisto Eduardo Manet tapybos manierà (Ten pat, 136). Tuo Décaudinas nori pasakyti, kad impresionizmo estetika ne tik buvo vertinama skirtingų literatūrinių kryptių atstovų, bet įsismelkè ir į natūralistų, ir į simbolistų kūrybà kaip

novatoriško stiliaus paskata. Išties įdomu, jog simbolistinė poezija itin retai lyginama su simbolistine daile, tuo tarpu prancūzų simbolizmo paralelės su impresionistine tapybos maniera tiesiog neišvengiamos. Daugelis prancūzų meno kritikų šiandien teigia, kad impresionizmas – neatsiejama simbolizmo dalis, svarbus jo aspektas. Vis dėlto akivaizdu, kad kalbėdamas apie poeziją ir bandydamas suteikti daugiau aiškumo impresionizmo raiškai literatūroje, Décaudinas klausimą apie būtinybę skirti ar neskirti impresionizmo ir simbolizmo kryptis palieka atviru.

Prancūzų poezijoje impresionizmas ir simbolizmas neabejotinai susipina, tačiau XIX amžiaus pabaigoje susikuria ne impresionizmo, bet simbolizmo literatūrinė kryptis. Siekiant iširti dviejų krypčių santykį simbolizmo rėmuose, reikia mėginti išsiaiškinti jų panašumus ir skirtumus. Prancūzų poezijos tyrinėtojas rusų mokslininkas Leonidas Andrejevas siūlo savitą požiūrį į šių dviejų krypčių skirtį: jo nuomone, impresionistams svarbiausia – subjektyvizuoti objektyvumą, o simbolistams – objektyvizuoti subjektyvumą (Андреев, 2005, 36). Tai reiškia, kad, Andrejevo cituojamo poeto ir simbolizmo teoretiko Gustavėo Kahno žodžiais tariant, pirmiesiems svarbu išorinės aplinkos daiktus „perleisti per temperamento prizmę“, o antriesiems – vidiniam išgyvenimui surasti atitikmenį tikrovėje, suteikti idėjai juslinę formą. Tik kaip konkrečiai šią skirtį aptikti?

Lietuvių literatūrologijoje impresionizmo ir simbolizmo santykio problema beveik nesvarstyta. Giedrius Viliūnas impresionizmą vertina kaip pirmąją ryškesnius pėdsakus lietuvių literatūroje palikusių modernistinę meno srovę (Viliūnas, 2003, 15). Jis pažymi, kad dailininkams impresionistams rūpi ne tiek objektyvi tikrovė, kiek ją stebinčio žmogaus išgyvenimai ir gryni spalvos, šviesos efektai. Rašytojams pasirodę artimi dailininkų siekiai, jie taip pat ėmėsi aprašinėti trumpalaikes žmogaus sąmonės būsenas, jausmų (pirmiausia meilės), gamtos įspūdžių ir vidinių išgyvenimų mirgėjimą joje, netolygią minčių, jausmų tėkmę. Žymiausias impresionizmo srovės rašytojas esąs XX am-

žiaus pradžios norvegų prozininkas Knutas Hamsunas, o iš lietuvių rašytojų – Ignas Šeinius. Siūloma atkreipti dėmesį į Šeiniaus raštų stilių – jam būdingas teksto skaidymas į trumpus sakinius, pasakojimas pirmu asmeniu, šokinėjantis nuo vieno įspūdžio, vaizdo prie kito, esamasis laikas, akimirkos nepagaunamumas, nenutrūkstama visos tikrovės kaita, kaip ir kintantis, nepastovus žmogaus vidinis pasaulis.

Aiškinant simbolizmo srovės bruožus, suformuojamas požiūris, kad pojūčiais suvokiama tikrovė tėra tik „simbolių miškas“, mįslingos užuominos apie gilesnę, tikrąją būtį. Ją pažinti galima tik netiesiogiai, juslėmis suvokiamą tikrovę išgyvenant kaip tikrosios realybės „atitikmenis“. Reikalinga dieviška nuojauta, geniali įžvalga. Tą tikros būties išgyvenimą poetas gali perteikti tik daugiaprasmiai, neaiškiais simboliais, žodžių muzika, kūrinio estetinė derme. Kaip svarbiausi prancūzų simbolistai nurodomi Arthuras Rimbaud, Stéphanėas Mallarmé, Paulis Verlaine'as, o lietuvių – Balys Sruoga. Pažymima, kad

eilėraščių improvizacinis pobūdis, intuityvumas, meilės, gamtos motyvai sieja Sruogos lyriką su impresionizmu. Tačiau būties slėpiningumo ir begalybės pajauta, eilėraščio atitolimu nuo buities, abstrakčiais kosmoso, jūrų, saulės įvaizdžiais, taip pat labai išaugusiu neišsakymo, simboliinių nuorodų vaidmeniu ji priklauso simbolizmui. (Ten pat, 25)

Dera pastebėti, jog impresionizmą ir simbolizmą gana nesunkiai galima apibrėžti teoriškai, tačiau tai padaryti praktiškai yra daug sudėtingiau. Viliūnas akcentuoja, kad Lietuvą simbolizmas pasiekė per rusų literatūrą, o Sruogos talentas susiformavo Jurgiui Baltrušaičiui globojant, be to, vienas iš pateikiamų lietuvių poeto lyrikos pavyzdžių – eilėraštis „Supasi, supasi lapai nubudinti“ akivaizdžiai mena Verlaine'o „Rudens dainą“, daugeliu atžvilgių liudijančią impresionistinį prancūzų dainiaus talentą. Sruoga šį Verlaine'o eilėraštį yra išvertęs į lietuvių kalbą, vadinasi, jam parodęs dėmesį. Taigi, jei numanome Sruogą esant Verlaine'o dvasios broliu, turėtume atsižvelgti į prancūzų poeto santykį su

naujomis meno kryptimis ir vertinti jį nevienareikšmiškai, ne vien – sekant Viliūnu – kaip simbolistą.

Įdomus paties Verlaine'o požiūris į besiformuojančią naują kryptį. „Simbolizmas?... Nesuprantu. Ar tai vokiškas žodis?“, – paklausė Verlaine'as Juleso Hureto, atsakydamas į anketos klausimus 1891 metais. „Man asmeniškai vis viena. Kai aš kenčiu, džiaugiuosi ar verkiu, žinau, kad tai ne simboliai... Kai rašau, vadovaujuosi tik instinktais...“ (*Le symbolisme*, 2004, 48). Tačiau, nors ir netikėdamas simbolizmu, 1874-aisiais Verlaine'as sukūrė, o 1882-aisiais paskelbė eiles, kurios vėliau kritikų buvo pavadintos simbolizmo manifestu:

Muzika aukščiau visko
Dėl to pamėgau nelyginę eilutę
Ji neaiškesnė, sklandanti ore
Besvorė, nepozuojanti.

Visai nebūtina, kad rinktumei
Žodžius bijodamas suklysti
Nieko mielesnio už pilką dainelę
kur Neaiškumas ir Tikslumas susijungia. [...]

Nes mes dar sykį prašome Niuanso
Ne, ne Spalvos, o tiktai niuanso!
Ak! Vien tik niuansas sužieduoja
sapną su svajone, o fleitą su ragu! [...]

Kas apsakys Rimo žalą?
Koks kurčias vaikas ar negras beprotis
Nevertą skatiko nukalė mums brangenybę
Kuri skamba tuščiai ją bedildant? [...]

Tegu eilės pavirsta puikia avantiūra
Besisklaidančia rytmečio vėjuje
Kvepiančia mėtom, čiobreliais
O visa kita – literatūra. (Verlaine, 1978, 261–262)¹

¹ Eilėraščio „Poezijos menas“ ištrauką į lietuvių kalbą vertė straipsnio autorė.

Verlaine'o kūrybos tyrinėtojas Jacques'as Robichezas teigia, kad pats poetas, kurdamas eiles, daugiau muzikuoja, nei piešia ar tapo, tad jo „Poezijos menas“ tiesiog rodo įgimtą ryškų polinkį muzikai. Esą, tarp daugybės pojūčių Verlaine'as visų pirma išskiria nedarnius arba atvirkščiai – harmoningus garsus (cit. iš: Verlaine, 1978, XXXII–XXXIII). Kūrybos procesas maždaug toks: pirmiau išgirstama, paskui pamatoma, tuomet perkeliama į popieriaus lapą, skaitoma balsu, vėl klausomasi... Išorinio pasaulio daiktai sužadina pojūčius, kurie formuoja įspūdžius; pastarieji tampa svarbūs ir yra „įvidinami“ tuomet, kai paklūsta vidiniam ritmui, glūdinčiam esybės „slaptoje“: „Klausykite! Tai mūsų kraujas dainuoja... / O muzika diskretiška ir tolima!...“, – rašo Verlaine'as. Kaip šia proga nepacitavus Milašiaus, kuriam brangios tolimosios atspindys „glūdi kraujo slaptoje“ („Tolimosios giesmė“)... Vadinas, yra du vienas kitą sąlygojantys judesiai: išorybės įvidinimas, pažadinantis vidujybės išsiveržimą išorėn. Pasaulio formos, garsai ir spalvos suranda vidinio pasaulio atitikmenis, vidinė muzika banalų pojūtį sutaurina ir praturtina. Beje, tokia yra ir bodleriškų atitikmenų esmė. Neveltui Baudelaire'as buvo Verlaine'o mokytojas, be kita ko, įvedęs į poeziją prozą, o leksikos lygmenyje išmokęs naudotis banaliu, net lėkštu žodynu, siekdamas lyriniam polėkiui atsvaros: paprastumo, nuoširdumo ir tikrumo efekto. Šia kryptimi einant tyko pavojus virsti populiariu poetu blogąja prasme. Iš tiesų, daugelis prancūzų literatūros specialistų pastebi, kad Verlaine'o kūryba nepasižymi nei temų, nei idėjų originalumu; esą, banalumas ir iškalba charakterizuoja poetą, tačiau gelbsti tikras ir didis kompozitoriaus talentas. Pasak Robichezo, jau pirmuosiuose eilių rinkiniuose (*Saturniški eilėraščiai*, 1866 ir *Galantiškos šventės*, 1869) išryškėja Verlaine'o eilių muzikos savitumas. Teigiama, jog, net drąsiau nei Viktoras Hugo, Verlaine'as varijuoja aleksandriną (klasikinį ir mėgstamiausią prancūzų poezijos metrą – 12 skiemenų eilutę su viena arba dviem cezūromis vidury – N. V-K): prikuria daugybę cezūrų, arba atvirkščiai – sulituoja eilutę taip, kad skaitovas tiesiog ne-

turi progos atsikvėpti, nes atsiranda vis daugiau anžambemanų. Palaipsniui vis dažniau naudojama nelyginė eilutė, o garsiniai sąskambiai tiesiog nepakartojami. Visa tai tarnauja vieninteliam tikslui – iššaukti skaitytojui tokią gyvą vibruojančią emociją, kurios jis nenorėtų atsisakyti.

Verlaine'o ir Milašiaus „Rudens dainų“ tyrimui visų pirma bus taikomos tipologinės analizės nuostatos. Kaip žinia, *tipologiniais* laikomi reiškiniai, kurie, nepaisant esamų kontaktų, formavosi savarankiškai, kaip atsakas į vidinės raidos faktorius. Kontaktas čia suprantamas kaip vienokių ar kitokių dėsnų šaltinis, lemiantis formų, temų ar motyvų sklaidą. Tipologinės analizės objektas – literatūrinės analogijos, ryškinant ne tik panašumus, bet ir skirtumus (Vaičiulėnaitė-Kašelionienė, 2006, 39). Kita svarbi tyrimo strategija – vertimo įvertinimas. Šiuo atveju abiejų nagrinėjamų autorių eilėraščiai yra versti į lietuvių kalbą, tad dera nustatyti pasirinktų vertimų santykį su originaliais kūrinių. Analizei pasitelkiamos vertimo teoretikų nuorodos (Попович, 1980). Trečią tyrimo strategiją lemia siekis Milašiaus „Rudens dainoje“ surasti konkrečius Verlaine'o eilėraščio elementus, atsekti šių elementų transformacijas ir svarbiausių elementų sklaidą naujame tekste, tuo būdu išryškinant lietuvių-prancūzų poeto eilių originalumą. Šiam tikslui tarnauja trys Pierre'o Brunelio suformuluotos komparatyvinio metodo taisyklės (žr.: Vaičiulėnaitė-Kašelionienė, 2006, 22–23).

Paul Verlaine. «Chanson d'automne»

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure,

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

„Rudens daina“

Smuiko raudojimas
Bodžių gorojimas
Vėluji rudenį
Širdį išbudina,
Raudžias blakstienas.

Visas uždusdamas
Žengdamas, klupdamas
Valandą gimusių
Verkdams atsimenu
Buvusias dienas.

Slenkdams su vėjumi
Nykstu kentėjimu,
Blaškomis, nuliūdusis,
Lapui nurudusiam
Panašus vienui.

Vertė Balys Sruoga (1915–1918).
(*Veidai*, 1986, 132).

„Rudens daina“

Gailia gaida
Rudens rauda
Skausminga
Manon širdin
Skaudyn, graudyn
Susminga.
Girdžiu gūdžius
Varpų dūžius
Nubudęs
Ir daug menu
Jaunų dienų
Sugrudęs.
Einu laukan
Lai vėjas ten
Lyg lapą
Nupūs mane
Šalta burna
Į kapą.

Vertė Lanis Breilis
(*Literatūra ir menas*, 2013)

O. V. Milosz. «Chanson d'automne»

Écoutez la voix du vent dans la nuit,
La vieille voix du vent, la lugubre voix du vent.
Malédiction des morts, berceuse des vivants...
Écoutez la voix du vent.
Il n'y a plus de feuilles, il n'y a plus de fruits
Dans les vergers détruits.
Les souvenirs sont moins que rien, les espoirs sont très loin.
Écoutez la voix du vent.

Toutes vos tristesses, ô ma Dolente, sont vaines.
L'implacable oubli neige sinistrement
Sur les tombes des amis et des amants...
Écoutez la voix du vent.
Les lambeaux de l'été suivent le vent de la plaine;
Tous vos souvenirs, toutes vos peines
Se disperseront dans la tempête miette du Temps.
Écoutez la voix du vent.

Elle est à vous, pour un moment, la sonatine
Des jours défunts, des nuits d'antan...
Oubliez-là, elle a vécu, elle est bien loin.
Écoutez la voix du vent.
Nous irons rêver, demain, sur les ruines
D'Aujourd'hui ; préparons les paroles chagrines
Du regret qui ment quotidiennement.
Écoutons la voix du vent.

„Rudens daina“

Klausykit vėjo balso naktimis,
To seno gedulingo balso vėjo,
Keiksmų jau mirusių, lopšinės jūsų, dar gyvieji.
Klausykit vėjo.
Neliko vaisių, lapų, nes žiemys
Sodus išdraskė, žalumos nėra išvis,
Vertės neteko atminimai, viltys jau tolyn nuskriejo.
Klausykit vėjo.

O mano Kankine, visi tie jūsų sielvartai bergždi.
Beširdė užmarštis visų nepagailėjo;
Užsnigo ji kapus draugų ir tų, kurie mylėjo...
Klausykit vėjo.
Tą vėją seka vasaros skraistė skurdi;
Ir jūsų atsiminimus, visas kančias širdy
Greit išsklaidys jau Laiko audros sūkuriai tylieji.
Klausykit vėjo.

Vienam akimirksniui duota jums buvo ta sonatina
Dienų numirusių, naktų, kurios praėjo...
Pamirškite ją, nors buvo ji, dabar tolyn nuskriejo.
Klausykit vėjo.
Ryt eisim pasvajot tenai, kur beišliko jau nūnai
Griuvėsiai Šiandienos; žodžius mes skambančius liūdnei
Parinksime, kurie meluoja ir kasdien apgaudinėja...
Klausykime vėjo.

Vertė Vaclovas Šiugždinis (1976–1977) (Milašius, 1996, 36)

Visų pirma dėmesį patraukia pavadinimu eksplikuojamas dainos žanras. Kaip žinia, tradicinė daina skiriasi nuo eilėraščio savo struktūra: ją dažniausiai sudaro posmai ir priedainis, arba posmai ir kartojamos eilutės kiekvieno posmo pradžioje ir pabaigoje. Matome, kad Verlaine'o eilėraštis padalintas į vienodo ilgio posmus, tačiau stokojama priedainių. Posmuose netolygiai kaitaliojasi daugiausiai trijų ir keturių skiemenų eilutės, yra ir tradicinėms dainoms nebūdingų perkėlimų. Nors rimai akivaizdūs, stipriai jaučiamas subtiliai banguojantis ritmas.

Milašiaus eilėraštis ir grafiniu, ir prozodijos atžvilgiu yra sudėtingesnis. Nors padalintas į posmus su vienu eilučių skaičiumi, pastebima, kad šių ilgis ženkliai varijuoja ir gali būti nuo septynių iki septyniolikos skiemenų. Tai, kad periodiškai kartojamas leitmotyvas („Klausykit vėjo“) ir aptinkama tradicinių dvylikos skiemenų aleksandrinų su cezūra viduryje (2-a, 5-a eil.), nereiškia, kad eilėraštis yra artimas tradicinei dainai. Neatsitik-

tinai paskutiniame šios „dainos“ posme iškyla naujas kūrinio pavadinimas – sonatina. Žinoma, kad sonatina – instrumentinė pjesė, nedidelė sonata, kuriai būdinga trinarė struktūra, vystanti dvi temas ir pastoviai kaitaliojanti lėtą bei greitą tempą. Kaip tik tokia struktūra ir būdinga eilėraščiui: trys jo segmentai vysto dvi – mirštančios gamtos ir atmintį ištrinančio laiko – temas; gi poetinė sintaksė tokia, kad po ilgos vientisinės frazės su kylančia intonacija seka sakinys, suskaidytas į trumpus periodus (7-a, 8-a eil.) arba vienas kapoto ritmo sakinys su ryškiai besileidžiančia intonacija (13-a, 14-a eil.) – tarsi paeilui virpinant aukščiausių ir žemiausių tonų stygas.

Kaip šias savotiškas dainas-eilėraščius pavyko išversti į lietuvių kalbą? Jau vien jų pavadinimas („Rudens daina“) sufleruoja vertimo strategiją – siekiant stiliaus adekvatumo, būtina perteikti dainingo teksto melodijos piešinį. Vadinasi, svarbi yra poetinė sintaksė ir garsinė sandara. Žinoma, vertimo neįsivaizduojame be funkcionalaus stilistinio poslinkio, tai yra, tokio, kurio tikslas – išreikšti originalo esmę naujos sistemos sąlygomis (Попович, 1980, 98). Norint nustatyti, ar vertėjas surado teksto stilistinį invariantą, reikia suprasti, kokie originalo elementai esminiai, kokį jų derinį yra būtina išsaugoti, o koks gali kisti. Šiuo atveju muzikalumas yra esminis originalo bruožas, kurį perteikti būtina, o vaizdo elementus iš dalies galima transformuoti.

Palyginę Verlaine'o „Rudens dainos“ pirmą ir paskutinį išspausdintą vertimą į lietuvių kalbą (jų būta ir daugiau), visų pirma pastebime, kad grafinis tekstų piešinys yra skirtingas. Taip yra dėl to, kad skiriasi eilučių ilgis ir jų skaičius posmuose. Sruoga renkasi tris penkių eilučių posmus vietoje trijų originalo šešiaelių, o posmų viduje tolygiai dėlioja šešiaskiemenes ir penkių skiemenų eilutes: 6, 6, 6, 6, 5. Lanio Breilio vertime – trys šešiaeiliai posmai su tolygiai besikaitaliojančiomis keturių ir trijų skiemenų eilutėmis: 4, 4, 3, 4, 4, 3. Verlaine'o eilėraštyje trijų šešiaelių posmų eilutėse skiemenų skaičius yra labiau varijuojantis: 4, 4, 3, 3, 3, 3; 4, 3, 2, 4, 4, 3; 4, 4, 3, 4, 4, 2. Tai liudija Verlaine'o deklaruotą

neliginės eilutės pomėgį, siekiant išvengti griežtos sistemos, kurią prancūzų poetas vadina „poza“. Taigi, galima konstatuoti, kad abu vertėjai, keisdami grafinį teksto pavidalą, pakeitė ir originalo muzikinę struktūrą. Ieškodami sklandaus rimo ir grakštaus ritmo, suvienodino melodijos piešinį, sukurdami dainai būdingą ritmo monotoniją. Be to, pirmame vertime regime šiam Verlaine'o eilėraščiui nebūdingas šešių ir penkių skiemenų eilutes. Šiuo požiūriu antras vertimas tikslesnis. Poetinės sintaksės atžvilgiu vertimai taip pat ne be priekaištų. Nors padalintas į tris posmus, originalus eilėraštis susideda iš dviejų sakinių (antras posmas nesibaigia tašku), kurių antrasis dvigubai ilgesnis už pirmąjį. Tai reiškia, kad didžioji eilėraščio dalis (du posmai) perša vingrią, nenutrūkstamai banguojančią melodiją. Matome, kad vertimuose kiekvienas naujas posmas yra ir baigtinis sakinyš, o tai reiškia, kad kiekvieno posmo pabaigoje intonacija nusileidžia. Tokiu būdu atrodytų nedideli netikslumai yra padarę apčiuopiamos žalos. Fonetinėje plotmėje pastebimos abiejų vertėjų pastangos išgirsti originalo skambesį ir ieškoti garsinių atitikmenų lietuvių kalboje. Dviejų vertimo variantų garsinė instrumentuotė skirtinga.

Originalo pirmame posme subtiliai varijuojama atvirais ir nosiniais garsais, paeiliui atveriant ir užveriant asonansais kuriamą besikaitaliojančios garsinės erdvės ir tam tikros emocinės būsenos – pastovaus nepastovumo – išpūdį: é, o, ô; é, o, ô; o, oŋ; e, ô, e, ô, ør; uŋ, ør, oŋ, švelninant melodiją minkštomis aliteracijomis: l, s, t ir taip kuriant šviesios melancholijos paveikslą; antrame posme šis paveikslas vis daugiau niukiasi: po švokščiančio duslaus f, niūriai atsiveria e, ør, o tarsi dalgiu pjaunantys garsai jen, jen pranašauja niūrią baigtį; paskutiniame posme eilučių pabaigos rimai išryškina asonansus: e, e, a, a, atveriančius ir čia pat užveriančius garsinę erdvę tamsiomis aliteracijomis rt, rt, išryškinančiomis niūrią emociją.

Sruoga, sekdamas originalu, pradžioje išryškina garsą o ir pereina prie tamsesnio u ir vietomis atsiveriančių è, a, ie, o aštrios dvigarsės aliteracijos dž, žd, gd, pereinančios į duslesnes

ir duslias: kd, šk kuria tolygiai per visą eilėraščių pasiskirstančius šviesos ir tamsos efektus tamsesnių garsų naudai. Dauguma eilučių (8-ios iš 14-os) baigiasi priebalsiu (originale 8-ios iš 18-os), suspausdamos emocinės būsenos erdvę. Rudenio smuikai girgžda, lyg jiems trūktų stygų. Tokia garsinė sandara manifestuoja gilią ir sunkesnę, nei originalo, melancholiją. Breilio variante šviesių garsų daugiau, dauguma eilučių (11-a iš 18-os) baigiasi balse, tad garsinė (ir emocinė) eilėraščio erdvė net atviresnė nei originaliaime eilėraštyje. Pradžioje tyliai dejuojantys dvibalsiai: ai, ai, au, au išradingai jungiami su pusbalsiu n: ing, on, in, in, yn, ing kuria grakščiai, sulėtintai, bet atkakliai į širdį smingančią melodiją; antrame posme, adekvačiai originalui, atsiranda šiurkštesnių garsų junginių (asonansai u, ū jungiami su dž, dž, d, ž, d), o trečiame aliteracijos l, k, t ir dvibalsiai ei, au, ai suponuoja lengvai slystančią melodiją, kurią sutrikdo įsiveržę šiurkštūs š, b, rn, lemiantys pabaigą, skelbiančią duslią tuštumą (k, p, a, a). Todėl nors Breilio vertimas nėra tobulas, jis labiau priartėja prie originalaus eilėraščio stilistikos. Poetinė abiejų vertimų leksika artima Verlaine'o siekiui „pilkos dainelės, kur neaiškumas ir tikslumas apsijungia“. Kadangi Breilio vertimas artimesnis originalui, jį vertiname kaip adekvačiau perteikiantį Verlaine'o „Rudens dainos“ turinio formą.

Kalbėti apie Milašiaus eilėraščio lietuvišką vertimą lyg ir paprasčiau dėl to, kad Vaclovo Šiugždinio poetinis vertimas, išspausdintas 1996 metais išleistoje Milašiaus poezijos rinktinėje, gali būti palygintas tik su Valdo Petrausko filologiniu vertimu, išspausdintu pirmą kartą sovietinėje Lietuvoje išleistoje Milašiaus poezijos knygoje (Milašius, 1981). Neabejotina, kad tik poetinis vertimas, siekiantis perteikti pagrindinį originalo stiliaus bruožą – muzikalumą, gali tikėtis sėkmės „perrašant“ dainingos poezijos tekstą į kitą kalbą. Tiesa, perteikti melodijos ir garsyno ypatumus kitos kalbos priemonėmis yra sunkiausia. Jau pirma eilėraščio eilute Milašius vėjo ūžesio sukeltą sielos nerimą išsako akcentuodamas itin subtilius asonansus, pirmiausia

atveriančius garsinę erdvę tam, kad vidury pasakymo ją užvertų, o pabaigoje vėl baigiai pravertų: è, ua, ã, ui tarp vyraujančių dusliųjų priebalsių k, t ir pusbalsių l, n. Tokia menkai pakeista eilutė eilėraštyje dar kartojama šešis kartus, taip, galima sakyti, ją paverčiant priedainiu. Šiugždinis operuoja asonansais: au, a, a; y, i, i; è, o, o tarp dominuojančių dusliųjų k, t, s ir pusbalsės j. Vertimo tekste garsų kaita nesukuria adekvačių originalui garsinių pokyčių, nes lietuvių kalboje stinga nosinių garsų. Turint minty šį natūralų neatitikimą, kažin ar įmanoma surasti žodžius, geriau atkartojančius vėjo ūžesį, negu juos parinko vertėjas. Vis dėlto dera pripažinti, kad eilėraščio originalo ir vertimo orkestruotės skiriasi: išversto eilėraščio garsai daugiau čeža ir šlama dėl šnypščiančių aliteracijų (junginiuose: „sodus išdraskė“, „beširdė užmarštis“, „Šiandienos žodžius“), kurios kaitaliojasi su atvirų minkštų garsų monotoniško ritmo tiradomis („Vertės neteko atminimai, viltys jau tolyn nuskriejo [...] kurie meluoja ir kasdien apgaudinėja“ ir pan.). Dėl šių neatitikimų galima daryti išvadą, kad vertimo fonetiniam lygmeniui stinga dramtizmo. Eilėraščio originale kiekvieno posmo įžangines švelniai niuanzuotas eilutes keičia eilutės, kurioms būdingi niūrūs ir iškilmingi akordai, o dvigarsiai br, fr, tr, gr asonansams e, ua, ã, u, u, ua, ã suteikia tamsios spalvos. Dažnos garsų moduliacijos sukuria stipriai įvairuojančią, nepaprastai turtingą harmoniją, kurią koks nors muzikos instrumentas, regis, galėtų perteikti geriau, negu svetimos kalbos žodis. Tačiau dera pripažinti, kad nors vertimo garsinė raiška menkiau niuanzuota, Šiugždiniui neretai pavyksta sudėlioti žodžius taip, kaip juos dėliojo Milašius: kad skiemenys darytų įtaką vieni kitiems („Klausykit vėjo balso naktimis, / To seno gedulingo balso vėjo“ ir pan.). Nors skiemenų skaičius originalo ir vertimo eilutėse nesutampa, svarbu pastebėti, kad išverstas eilėraštis atkartoja originalo garsinės erdvės kaitą: ji taip pat išsiplėčia, gimstant naujai vėjo atnešamai vizijai ir susitraukia jai išsikvėpus.

Verlaine'o ir Milašiaus eilėraščiai bei jų vertimų į lietuvių kalbą variantai patvirtina Verlaine'o credo, kad muzikinė impresija yra svarbiausia. Verlaine'o eilėraštyje ilgesingai rauda rudenio smuikai, o Milašiaus sonatinoje suokia vėjo balsas. Prancūzakalbio lietuvių poeto eilėraštyje itin svarbi klausos juslė; kiekviename posme po du arba tris kartus yra kartojama: „klausykit vėjo“. Ši kartotė nurodo, kad klausia yra poetinio įkvėpimo šaltinis, o tai reiškia, kad išorinio pasaulio garsai yra toji objektyvybė, kurią kūrėjas ir jo lyrinis subjektas siekia subjektyvizuoti, tai yra, įsileisti į savo sielą arba „įvidinti“, interiorizuoti. Kitaip tariant, klausos pagava leidžia išgirsti vėjo muziką, kuri atneša su savimi regimuosius vaizdus. Tačiau išorinio išpūdžio galia tuo ir apsiriboja. Vėjo užesio klausomasi naktį tamsoje, tad visi eilėraščio peizažai: nuniokoti sodai, apsnigti kapai, lyguma ir griuvėsiai yra vizionistinio pobūdžio. Jie išplaukia iš sielos gelmių, iš atminties ir, besijungdami su nostalgiskais dingusios praeities prisiminimais, kuria simbolinį rudeniškos melancholijos paveikslą.

Peizažuose svarbu ne stabili forma ir tikslus kontūras, bet trapus, išnykstantis prabėgusio laiko atspindys, nutolstančio gyvenimo ritmas, praradimų ir atradimų judesiai, akimirkoje užfiksuotas amžinybės mirksnis, –

rašė Verlaine'as, tuo pačiu nesąmoningai klodamas impresionistinės estetikos pamatus (*Le symbolisme*, 2004, 48). Tikrovė – tik atrodymas, galintis tuojau pat išgaruoti, išnykti.

„Ir nueinu / Piktų keliu / Kur vėjas / Kaip tuos lapus / Mane blaškys / Pakėlęs“, – „Rudens dainoje“ skundžiasi poetas.

„Vienam akimirksniui duota jums buvo ta sonatina / Dienų numirusių, naktų, kurios praėjo... / Pamiškite ją, nors buvo ji, dabar tolyn nuskriejo. / Klausykit vėjo“, – muzikuoja Milašius, atrodo, visiškai pritardamas prancūzų dainiui, kad žodžiai turi būti grupuojami ne pagal logikos dėsnius, bet pasikliaujant jutimais; taip rimas virsta muzikine nata, brėžiančia melodinį piešinį. Gamta

tampa gamtos vizija, gebančia reikšti žmogaus sielos gyvenimą, jo grynąjį „aš“.

Tipologiniai panašumai akivaizdūs. Abiejų poetų eilėraščiai – savotiškos originalios dainos, vingriomis melodijomis artėjančios prie klasikinio žanro muzikinių kūrinių. Abiems charakteringos liūdesio gaidos ir muzikinės intonacijos, krintančios žemyn. Abu eilėraščiai muzikuoja tą pačią sielos būseną – rudenišką melancholiją, kurią įveiksmina regos ir klausos percepcijos. Abiems būdinga būties nepastovumo raiška, įprasminama trapia poetiniuose vaizduose sustabdyta prabėgančio laiko akimirka, išryškintu tuštumą skelbiančiu vėjo motyvu. Tačiau yra ir tam tikrų skirtumų. Juos padės atskleisti taikomos trys komparatyvinio metodo taisyklės: išryškėjimo, paslankumo, iradiacijos (Vaičiulėnaitė-Kašelionienė, 2006, 22). Vadovaujantis šiomis taisyklėmis, vertimuose išryškinti elementai turi būti lyginami su originalu, tik po to skaitytojui pateikiamas artimiausias originalui vertimas, šiuo atveju teikiant pirmenybę žodžių ir pasakymų prasmei. Todėl čia poetinis vertimas tik antrins filologiniam arba pažodiniam cituojamų teksto atkarpų vertimui.

Taikant pirmąją – išryškėjimo taisyklę Milašiaus „Rudens dainos“ tekstui, jame ieškoma teksto-šaltinio elementų. Mūsų atveju Verlaine'o „Rudens daina“ sąlygiškai laikoma tokiu šaltiniu. Tuomet kaip svetimas elementas pirmiausiai konstatuojamas Verlaine'o eilėraščio pavadinimas; aptinkami tie patys motyvai (vėjo, kritusių lapų, prisiminimų), pastebimos analogiškos gamtos peizažo ir dvasinių būsenų paralelės, vėjo ūžesys taip pat siejamas su muzikos instrumentais išgaunamomis melodijomis. Visa tai jau daugiau ar mažiau aptarta.

Antra – paslankumo taisyklė ragina nustatyti, ar svetimas elementas pritampa naujoje aplinkoje, kokias modifikacijas patiria, kokias dviprasmybes sukuria. Verlaine'o „Rudens dainoje“ svarbiausias yra vėjo motyvas – jį galima vadinti leitmotyvu. Vėjo ūžesys prilyginamas muzikos instrumento skambesiu (monotoniškai smuiko raudai), žeidžiančiai širdį, sukeliančiai

pusiau apatišką ir slogią būseną. Eilėraščio žmogus – būsenos subjektas. Veiksmo funkciją atlieka būtent vėjas – jis lemia išgyvenimus, kol, pagaliau pakelia išėjusį (iškeliavusį iš šio pasaulio?) eilių subjektą, nešiodamas tai šen, tai ten, lyg mirusį lapą. Todėl vėją galima laikyti viso lyrinio vyksmo lėmėju. Milašiaus eilėraštyje vėjo motyvas taip pat tampa leitmotyvu – eilėraštyje yra kartojamas net dešimt kartų! Petrausko filologinio vertimo pirmame posme vėjo balsas tiksliai įvardijamas „mirusiųjų prakeikimu“ ir „gyvųjų lopšine“ (Šiugždinio vertime: „Keiksmų jau mirusių, lopšinės jūsų, dar gyvieji“), taip iškart suartinant gyvų ir mirusių pasaulius, abiemis suteikiant tas pačias percepcijos galias. Vėjas neša su savimi rudens peizažo viziją, kupiną mirties ženklų – nuniokoti sodai, apleisti draugų ir mylimųjų kapai, vasaros draiskanos, ir ši vizija formuoja liūdesio būseną. Tik Milašiaus „Rudens dainos“ sakytojas nėra vienintelis eilėraščio subjektas – vėjo balso jis kviečia klausytis savo „Sielvartingosios“ („o mano Sielvartingoji“ Petrausko vertime, „O mano Kankinė“, – Šiugždinio vertimo antrame posme), su kuria dalinasi šiuo liūdesiu, kurios prisiminimus bei vargus pažįsta ir su kuria sulauks rytojaus: „Ryt sapnuosime šiandienos griuvėsiuose“, – verčia Petrauskas, „Ryt eisim pasvajot tenai, kur beišliko jau nūnai / Griuvėsiai Šiandienos“, – eiliuoja Šiugždinis trečiame posme. Kitaip negu Verlaine'o „Rudens dainos“ atveju, Milašiaus sakytojas-subjektas nėra vien pasyvus priėmėjas, sugeriantis išorinius įspūdžius ir juos paverčiantis dvasine būseną. Jis yra tas, kuris ragina veikti – klausytis, prisiminti, medituoti: „Klausykitės vėjo ūžesio“ (Petrauskas) arba „Klausykit vėjo balso“ (Šiugždinis, ir šį kartą poetinis vertimas artimesnis originalui); ši frazė eilėraštyje kartojama net šešis kartus, paskutinėje eilutėje šį raginimą pritaikant ir sau – „klausykimės“. Svarbu pastebėti, jog tam tikrą būsenos modifikaciją signalizuoja pastebėto svarbiausio Verlaine'o eilėraščio elemento – vėjo motyvo konkurencija su kitu Milašiaus eilėraščio elementu – laiko motyvu. Antai Verlaine'o „Rudens dainos“ subjektas verkia pri-

siminės buvusias dienas, todėl praeitis įsiterpia į esamąjį laiką, pagilindama išgyvenamos dabarties akimirkos melancholiją. Be esamojo, kito gramatinio laiko nėra. Tuo tarpu Milašiaus „Rudens dainoje“ pastebimos trys gramatinio laiko formos. Dažniausiai vartojamas esamasis laikas, syki – būtasis kartinis: „nugyveno“ (Petrauskas verčia pažodžiui – *a vécu*) arba „buvo ji“ (Šiugždinis), du sykius – būsimasis laikas: originalo *se dispereront, nous irons rêver* – pažodinis vertimas „sklaidysis“, „sapnuosime“ (Petrauskas netiksliai verčia pirmą pasakymą, parinkdamas esamąjį laiką: „sklaidosi“, o Šiugždinis įveda ėjimo veiksmą antrame pasakyme, tuo pačiu suaktyvindamas neaiškia svajojimo ar sapno būseną – „eisim pasvajot“). Suformuota laiko grandinė: praeitis – dabartis – ateitis įsukama į savotišką rato formą, kurią implicitiškai turi „Laiko audros“ įvaizdis, simbolizuojantis ciklišką gamtos laiką eilėraštyje. Laiko cikliškumą pabrėžia ir priešpaskutinėje eilėraščio eilutėje esantis, pasikartojimą reiškiantis prievoksmis „kasdien“, todėl pažodžiui reikėtų versti: „Atgailos, kuri kasdien meluoja“, taip pat cikliškumą pabrėžia rėminė viso teksto kompozicija: pabaiga analogiška pradžiai. Vis dėlto cikliškas laikas, turintis savy ir atsinaujinimo reikšmę, nesuteikia subjektui vilties: „Prisiminimai – mažiau kaip niekas, viltys labai toli“ (Petrauskas). Vadinasi, praeitis – niekinė; dabartyje dar aidi „palaidotų dienų, seniai prabėgusių naktų sonatina“ (Petrauskas), tačiau rytoj ji virs sapnu, o visa šiandiena – griuvėsiais. To rytojaus apraiškos jau dabartyje, nes į rudens peizažą įsismelkė žiema: „užmarštis kraupiai kloja sniegu draugų ir mylimųjų kapus“ (Petrauskas). Rytoj visi prisiminimai ir vargai išsisklaidys „Laiko audroje“, kuri bus „bežadė“. Neveltui laikas čia rašomas didžiąja raide. Tai ne šiaip akimirkų tėkmė, bet gamtos ir žmogaus būtį valdantis lėmėjas.

Trečia komparatyvinio metodo taisyklė – iradiacija ragina apibendrinti svetimų elementų poveikį, įvertinus, koku būdu jų reikšmės sklinda tekste, ir nustatyti elementų gausą – mat

jų perteklius gali nustelbti teksto originalumą ir virsti įvairių skolinių rinkiniu.

Ištyrus vadinamųjų skolintų elementų modifikacijas, galima daryti išvadą, kad Verlaine'o „Rudens dainos“ centrinis vėjo motyvas sklinda po Milašiaus eilėraščių, liudydamas analogišką lyrinio vyksmo kryptį (intensyvią destrukciją). Tačiau priešingai verlenišškai dainai, lietuvių-prancūzų poeto eilėse vėjas veikia įgaliotas aukštesnio lėmėjo – Laiko ir virsta pagalbininku, telkiančiu savo veiklos padarinius į vieną visetą – savotišką sūkurį, Laiko audrą, kuri bus „bežadė“, tad nieko negalinti paaiškinti ar pakeisti, įgyjanti neapibrėžtumo, neįvardintos paslapties ir amžino pasikartojimo reikšmes.

Vadinasi, laiko motyvas virsta tema, įkvepiančia sakytoją-subjektą meditacijai. Tuo būdu pusiau sąmoninga Verlaine'o subjekto būseną virsta aktyvia ir sąmoninga.

Dera pažymėti, kad negali būti nė kalbos apie svetimų elementų gausą ar perteklių. Analogiškus Milašiaus „Rudens dainos“ elementus tik sąlyginai vadiname skolintais. Milašiaus eilėraščių visiškai originalus. Dviejų „Rudens dainų“ sugretinimas tik padėjo išryškinti Milašiaus eilių savitumą.

Apibendrinant atliktą analizę, galima konstatuoti, kad Verlaine'o eilėraščių daugiau remiasi išorinio įspūdžio pagava, neiššaukiančia tos giliosios meditacijos, kurios siekia simbolistai ir kuri ragina peržengti šio pasaulio ribas, ieškoti žemiškų anapustinės, tikrosios būties atitikmenų. Verlaine'o „Rudens dainoje“ gamtos įspūdžių inicijuotas pusiau sąmoningų akimirkos būsenų, vidinių išgyvenimų mirgėjimas iš tiesų išsitenka impresionistinės estetikos rėmuose. Abu poetai savo „Rudens dainose“ eina tuo pačiu keliu, abu išplečia gamtos vaizdų diapazoną tiek, kad rudeninių vaizdų virtinė virsta abstrahuotu rudens paveikslu, o šis – aimanuojančios ir praeitį apraudančios sielos peizažu. Tačiau Milašiaus peizažas mįslingesnis ir daugiareikšmis. Akivaizdi lietuvių-prancūzų poeto pastanga pabrėžtinai skverbtis į atmintį, liudijant vidinės tikrovės prioritetą. Minėta praeities-dabarties-ateities

akimirkų grandinė sukuria iškalbingą bežadės laiko audros įvaizdį, liudijantį bergždžias pastangas sulaikyti visos kūrinijos irimą. Sakytojo-subjekto pastanga surasti adresatą, sielos draugę, arba „anima“, antrąjį savo „aš“, leidžia spręsti apie sudėtingą sielos gyvenimą ir poreikį gilintis į žmogiškos egzistencijos gelmes. Tai neabejotinai skatina simbolinę regimos arba mintyse atkuriamos tikrovės raišką. Vis dėlto šiame eilėraštyje tokia intencija nevirsta gilesne filosofine meditacija, kreipiančia link mistinių horizontų, būdingų vėlesnei Milašiaus poezijai. Tad konstatuojame impresionistinę eilėraščių su simbolizmo estetikos pradū.

Išnagrinėjus tik vieną Verlaine'o eilėraščių, negalima daryti apibendrinančių išvadų apie šio poeto kūrybos modelį. Todėl tenka remtis prancūzų tyrinėtojų pastabomis. Reikšminga tai, kad siekiant išryškinti Verlaine'o impresionistinės manieros specifiką, jo kūryba lyginama ir dažnai priešpastatoma kito jau minėto prancūzų simbolisto – Mallarmé poezijai.

Pravartu prisiminti, kad impresionistinės dailės iškeltas percepcijos fenomenas imponavo visiems be išimties pradedantiems prancūzų poetams-simbolistams. „Tolygūs vėjo dvelksmui sielos virpesiai sugyvena jutimus, kuriuos žodžiai atspindi ir įkūnija“, – rašė Mallarmé: „daiktai tampa gyvesni, jei juos rekonstruojame, remdamiesi įspūdžiu.“ Ir pridūrė: „eilutę sudarykime ne iš žodžių, bet iš ketinimų, nes nei vienas žodis neprilygsta jutimui“ (cit. iš: Thibaudet, 1926, 344). Tačiau žymaus prancūzų literatūros tyrinėtojo Alberto Thibaudet nuomone, įspūdžio supratimas labiausiai ir skiria Verlaine'ą nuo Mallarmé, liudydamas šio posūkį ne į impresionistams būdingą sielos atvirumą, bet į savotišką uždaramą arba hermetizmą. Antai siekdamas jutimų ir ketinimų estetiką įtvirtinti literatūroje, Mallarmé pataria iš pradžių nuo to, kas rašoma, nukirsti pradžių ir pabaigą. Esą, toks dirbtinumas virstų spąstais skaitytojo naudai, nes priverstų jį mąstyti. Juk trūkumas atveria nebūtį ir gelmę. Tuštumoje gimsta kalbos laisvė, nebūtis prikelia kūrybišką žodį. Absoliuto neįmanoma pasiekti, bet jį galime įkvėpti kartu su kalba. Mallarmé teigia, jog modernaus meno

gelmėse – pastangos priartėti prie pasaulio ištakų (Ten pat, 349). Taip svarstydamas poetas neatsisako impresionistams būdingos spalvų, linijų ir formų kūrybos, judraus vaizdo ar melodijos vingių, tačiau skverbiasi gilyn į būties paslaptis, kurioms atskleisti ir išreikšti nebeužtenka turimos meninės medžiagos, nebeužtenka įprastų žodžių – reikia sukurti naujus žodžius, talpinančius savyje ne tik tai, kas yra, bet ir tai, ko nėra, ką galima tik nujausti esant. Taip palaipsniui gimsta tokia simbolistinė poezija, kurios gilioji esmė – paslaptis ir įtaiga; neilgai trukus Mallarmé tapo vienu pačių ryškiausių jos kūrėjų ir atstovų pasaulio literatūroje.

Daugelio literatūros tyrinėtojų nuomone, Verlaine'as – lengvai įspėjamas, o Mallarmé – sunkiai formuluojamas, aštrių ir gilių įspūdžių poetas. Ši dviejų poetų opozicija gali pailustruoti tai, ką rusų tyrinėtojas Andrejevas vadina impresionizmo ir simbolizmo esmine skirtimi. Tik tuomet reikėtų Verlaine'ą priskirti literatūrinio impresionizmo, o Mallarmé – simbolizmo kryptčiai. O prancūzų literatūros istorijoje abu atsiduria ir išsitenka tarp simbolizmo kūrėjų. Vadinasi, pati simbolizmo samprata yra plati.

Suprantant, kad impresionizmo ir simbolizmo skirtis sąlygiška, vis dėlto privalu pažymėti, jog bandymai šią skirtį apčiuopti atneša vaisių. Mūsų atveju ši skirtis leidžia išryškinti besiformuojantį Milašiaus poetinį modelį. Atlikta analizė liudija, kad posūkis nuo išorinių įspūdžių interpretavimo prie bandymų atverti slapčiausius būties klodus – tai lietuvių-prancūzų poeto kūrybos kelias. Šio kelio pradžioje buvo Verlaine'as, o tolesnę slinktį ar bent vieną atšaką lydėjo Mallarmé poezijos dvasia. Pastarąjį hipotetinį teiginį gali patvirtinti tik tolesnis Milašiaus kūrybos šaltinių tyrimas.

Pabaigai dera pažymėti, kad prancūzų impresionizmas ir simbolizmas kaip poetinė versmė anaip tol neatskleidžia visos prancūzakalbio lietuvių poeto kūrybos savasties. Milašiaus kūryba per daug savita, kad išsitektų vienos ar net dviejų literatūrinių srovių rėmuose. Neaplenkdama nei vienos savo epochai svarbios kūrybinių ieškojimų krypties, ši poezija susemia tai, kas ją pra-

turtina ir įkvepia žygiuojant savitu, žymaus prancūzų poeto ir filosofo Paulio Valéry žodžiais tariant, estetinio misticizmo keliu.

Literatūra

- Baužytė G., 1989, Oskaro Milašiaus vieta prancūzų simbolizmo poezijoje. – *Literatūra*, 31 (3), 62–69.
- Blanche J.-É., 1928, *Propos de peintre*, III, *De Gauguin à la Revue nègre*. Paris.
- Brunetière F., 1896 [1879], «L'impressionnisme dans le roman». – *Le Roman naturaliste*, 7e éd., 75–102. Paris: Calmann-Lévy.
- Décaudin M., 1960, Poésie impressionniste et poésie symboliste, 1870–1900. – *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 12 (12), 133–142.
- Encyclopédie Universalis France*. Prieiga internetu: www.universalis.fr/encyclopedie/milosz-lubicz/
- Kubilius V., 1981, Oskaro Milašiaus lyrika. – Milašius O., *Poezija*. Vilnius: Vaga.
- Le symbolisme en France et en Europe*, 2004. Paris: Pocquet.
- Milašius O., 1996, *Poezija*. Vilnius: Vaga.
- Thibaudet A., 1926, *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard.
- Vaičiulėnaitė-Kašelionienė N., 2006, *Komparatyvistikos pagrindai: mokomoji knyga filologijos studentams*. Vilnius: VPU leidykla.
- Verlaine P., 1978, *Oeuvres poétiques*. Textes établis avec chronologine, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie par Jacques Robichez, professeur à la Sorbonne. Paris: Éditions Garnier Frères.
- Viliūnas G., 2003, Impresionizmas. – *Modernizmas. I dalis. XX amžiaus pirmoji pusė*. Literatūros vadovėliai 11–12 klasei. Mažoji serija. Vilnius: Baltos lankos. 15–22.
- Vouilloux B., 2003, Les tableaux de Flaubert. – *Poétique*, 3 (135). Paris: Seuil.
- Андреев Л., 2005, *Импрессионизм. Видеть. Чувствовать. Выразить*. Москва: Гелеос.
- Попович А., 1980, *Проблемы художественного перевода*. Москва: Высшая школа.