

Austė Nakienė

NUO TRADICINĖS  
POLIFONIJOS  
IKI POLIFONINĖS  
TRADICIJOS

NUO TRADICINĖS  
POLIFONIJOS  
IKI POLIFONINĖS  
TRADICIJOS



Austė Nakiėnė

NUO TRADICINĖS  
POLIFONIJOS  
IKI POLIFONINĖS  
TRADICIJOS

**Lietuvių muzikos kaita XX–XXI a.**



LIETUVIŲ  
LITERATŪROS  
IR TAUTOSAKOS  
INSTITUTAS

VILNIUS 2016

UDK 78.03(474.5)  
Na-109

Knygos leidimą finansavo Lietuvos mokslo taryba  
pagal Paramos leidiniams išleisti programą (Nr. LEI-15105)

Recenzavo dr. Rūta Žarskienė ir doc. dr. Dalia Urbanavičienė

Redaktorė Erika Malažinskaitė  
Dailininkas Rokas Gelažius

Viršeliuose – Rudens lygiadienio šventė Vilniuje, 2012 m.  
Vytauto Daraškevičiaus ir Vėjo Aliuko nuotraukos.

- © Austė Nakienė, 2016  
© Vėjas Aliukas, Arūnas Baltėnas, Laima Buivyditė, Vladas Braziūnas,  
V. Barzdžius, Balys Buračas, Vytautas Daraškevičius, Jurgis Dovydaitis,  
Vaidotas Grigas, V. Jegoroff, Mindaugas Karčemarskas,  
Bronislava Kondratovič, Vytautas Landsbergis, Dalia Mataitienė,  
Algimantas Mikutėnas, Vacys Milius, Dmitrijus Matvejevas,  
Šarūnas Mažeika, Audrius Nakas, Austė Nakienė, K. Ostrowski,  
Stasys Paliulis, Vincas Razma, Mečislovas Sakalauskas,  
Aleksandr Seržputowski, Rimvydas Strikauskas, Vytautas Šeštauskas,  
Dalia Šilainytė, Kęstutis Verseckas, Norbertas Vėlius, Rūta Žarskienė,  
Algimantas Žižiūnas, fotografai, 2016  
© Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2016

ISBN 978-609-425-177-1

# TURINYS

Pratarmė	9
<b>1. FONOGRAFAS IR XX A. PRADŽIOS</b>	
<b>ETNOMUZIKOLOGIJOS ATRADIMAI</b>	15
Pirmieji lietuvių liaudies muzikos įrašai. Eduardo Volterio įrašyti vaškiniai voleliai	20
Nuo žodžio iki garso įamžinimo	26
XX a. pradžios sutartinių užrašytojai Adolfas Sabaliauskas ir Aukustis Robertas Niemis	30
Šiaurės Lietuvos instrumentinės muzikos tyrinėtojas Sasys Paliulis	41
Sutartinių Kolumbu vadintas tautosakininkas Zenonas Slaviūnas	46
<b>2. XX A. PRADŽIOS GYVOJI TRADICIJA IR</b>	
<b>ČIURLIONIŠKA TAUTINĖS MUZIKOS VIZIJA</b>	63
Jei „įgarsintume“ Mikalojaus Konstantino Čiurlionio straipsnį „Apie muziką“	71
<b>3. MIESTO FOLKLORO SĄJŪDIS.</b>	
<b>IŠEIVIŲ IŠ KAIMO TAPATYBĖS PAIEŠKOS</b>	81
Kraštotyrininkų veikla, ekspedicijų patirtis	87
Folkloro ansamblių kūrimasis	93
Išskirtinės folkloro judėjimo asmenybės	103
Folkloro judėjimo dalyvių tinklas	115

4. LIAUDIŠKA DAINAVIMO TRADICIJA IR JOS TĄŠA	123
Dainų karalius Mikas Matkevičius	127
Kaimo šviesuolis Petras Zalanskas	130
Veronikos Povilionienės dainavimo įrašai, dainininkės pasekėjai	133
5. KAIP IŠLIKO LIETUVIŲ POLIFONINĖS	
GIESMĖS SUTARTINĖS?	141
Akademinės bendruomenės susidomėjimas sutartinėmis	144
Sutartinių giedojimo tradiciją išlaikiusios šeimos	150
Sutartinių giedotojos Emilijos Zaukaitės-Kuzavinienės šeima	160
Daivos Račiūnaitės-Vyčnienės sutartinių išsaugojimo iniciatyvos	168
6. BARDŲ KŪRYBA. AŠ IR GYVENUSIEJI PRAEITYJE	183
Kitoks gyvenimas centrinėje Vilniaus gatvėje	184
Dabarties ir praeities dainų kūrėjai, bendros patirties paieškos	187
7. NOSTALGIŠKI 7-ojo DEŠIMTMEČIO ATISISIMINIMAI:	
STATYBOS, MUZIKA IR TELEVIZIJA	197
Naujieji Vilniaus stogai	198
Prie žydrųjų ekranų	203
Du laikotarpiai – „atšilimas“ ir „sąstingis“	208
8. MAIŠTINGO JAUNIMO MUZIKA –	
PATRIOTIŠKASIS ROKAS IR HIPHOPAS	213
Lietuviško roko pradžia	214
Pirmasis lietuviškas miuziklas	220
Dainuojanti revoliucija	223
Patriotiškasis hiphopas	227
9. KAIP KURIAMA BALTIŠKOS MUZIKOS	
STILISTIKA IR ESTETIKA?	233
Baltišką muziką kuriančios bendrijos	234
Baltišką muziką savitumas	245
Šiuolaikinių folkloro interpretacijų įvairovė	248
Baltišką muziką sklaida	252

10. AR LIETUVIŲ KOMPOZITORIAMS SVARBI	
JUOS IŠAUGINUSI KULTŪRA?	257
Antroji modernizmo banga, „netradicinis“ kompozitorius	
Osvadas Balakauskas	261
Trečioji modernizmo banga, lietuviškas minimalizmas	267
Tradicijos tėkmė ir naujos (post)modernios bangos	274
11. TRADICINĖS KULTŪROS POSLINKIAI.	
LIAUDIES MUZIKA XXI A. DIDMIESTYJE	281
Lietuvių kultūros poslinkiai XX–XXI a.	283
XX a. 7-asis dešimtmetis, naujos miesto kultūros formos	286
Folklorizmas, kitoks tautosakos gyvavimas	292
XX a. pabaigos kultūros poslinkis	298
Pakitusi tradicija XXI a. didmiestyje	310
Garso ir vaizdo įrašai	320
Literatūros sąrašas	325
From Traditional Polyphony to the Polyphonic Tradition. The Evolution of Lithuanian Music in the 20th and the 21st centuries. <i>Summary</i>	341
Asmenvardžių rodyklė	352





## PRATARMĖ

Sklandant knygą apie liaudies muzikos ir gamtos garsų įrašus *Worlds of Sound*, dėmesį patraukė vienas trumpas sakinytis: jos autorius teigė, kad XX a. galima vadinti liaudies muzikos amžiumi (Carlin, 2008: 138). Buvo kiek netikėta, nes paprastai įsivaizduojama, kad tautosaka labiausiai klestėjo anksčiau – XIX a. Juk anuomet dar buvo išlikusi tradicinė valstietiška gyvensena, visus savo darbus ir šventes, visą aplinkinį pasaulį kaimo žmonės apdainuodavo liaudies dainų posmais, beveik nežinojo kitokios muzikos ir literatūros. Anuomet gyvenusios moterys ir merginos mokėjo po kelis šimtus dainų. Kodėl turėtume manyti, kad liaudies muzika taip pat klestėjo ir XX a.? O gal ir nesuklystume, nes būtent tada iš liaudies atminties archyvo ją imta kelti į pasaulio muzikos archyvų saugyklas ir asmeninių kolekcijų lentynas. Juk būtent tada įamžinta daugybė įvairių tautų ir socialinių grupių muzikos stilių, taigi buvo galima pajusti ir suvokti visą jų įvairovę. Būtent tada parašyta garsi Johno Blackingo knyga apie žmogaus muzikalumą *How Musical is Man* (1973). Tad prabėgęs amžius, dažnai vadinamas kosmoso, karų, globalizacijos, kino, feminizmo, aviacijos šimtmečiu, gali būti vadinamas ir liaudies muzikos amžiumi.

Šioje etnomuzikologinėje knygoje siekiama atskleisti šiuolaikinės liaudies muzikos tradicijos tąsos sudėtingumą. Joje apžvelgiama lietuvių muzikos kaita nuo XX a. pradžios, kai Lietuvos kaimuose tebegyvavo iš kartos į kartą perduodamos polifoninės giesmės sutartinės (jų užrašymo laiką ir reiškia pirmasis knygos

pavadinimo sandas „nuo tradicinės polifonijos“), iki XXI a. pradžios, kai tos sutartinės tapo nebe paveldimos, o išmokstamos, kai jas ėmė puoselėti miestiečių bendruomenė, jos rado savo vietą greta daugybės kitų urbanistinėje aplinkoje gyvuojančių muzikos stilių (tokį laiką žymi antrasis knygos pavadinimo sandas „iki polifoninės tradicijos“). Tyrimas pradedamas svarstymais, kokias naujas dainavimo ir muzikavimo įamžinimo galimybes suteikė garso įrašymo technologija, kaip ji paveikė tradicijos tąsą, ir baigiamas žvilgsniu į šiuolaikinį miestą, kuriame muzika kuriama, jos klausomasi ir mokomasi, pasitelkiant įvairias medijas, kuriame senosios giesmės virsta „elektroninėmis sutartinėmis“.

Knyga buvo rašoma dalyvaujant Vilniaus miesto folkloro judėjime, lankant ir stebint įvairius renginius, taip pat pasižvalgant į kitus Lietuvos miestus, neužmirštant, ką teko girdėti kaimuose bei mažuose miesteliuose. Stebėta ir analizuota ne vien tai, kaip tradicijas tęsia bei puoselėja folkloro judėjimo dalyviai, bet ir kaip tautiniu paveldu remiasi įvairių kitų muzikos stilių kūrėjai bei atlikėjai. Galima tarti, kad buvo naudojamas antropologo Cliffordo Geertzo aprašytas kultūros interpretavimo metodas, sekta jo siūlymu tirti kultūrą kaip simbolinių reikšmių sistemą. Tad stebėdama tradicinės muzikos kaitą autorė bandė susieti anksčiau vykusius pokyčius su savo gyvento laiko pokyčiais ir išryškinti tai, kas galėtų būti reikšminga, padėtų apibūdinti tradicinę muziką, gyvuosiančią po kelių dešimtmečių. Geertzas klausė, ką gi veikia etnografas? Įprasta manyti, kad stebi, fiksuoja ir analizuoja. „Visai gali būti, jog, tiesą sakant, paprastai šių trijų pažinimo fazių atskirti neįmanoma ir iš tiesų kaip nepriklausomų ‚operacijų‘ jų nėra. [...] Taigi yra trys etnografinio aprašymo bruožai: jis yra interpretuojamasis; jo interpretavimo objektas – socialinio diskurso srautas; interpretuojant siekiama išgelbėti šio diskurso ‚ištaras‘ nuo jų tykančios žūties ir užfiksuoti jas terminais, prie kurių būtų galima vis iš naujo grįžti“ (Geertz, 2005: 17–22).

Kai tautosaką daugiausia kūrė valstiečiai, liaudies dainų būdavo išmokstama tarsi savaime, panašiai kaip gimtosios kalbos arba

savo šeimos gyvenimo būdo. Žmonės nuo ankstyvos vaikystės supo tradicinę kultūrą, ir į jų atmintį pamažu įsirašydavo iš tėvų ar kitų giminaičių išmoktos dainos ar liaudies instrumentais atliekamos melodijos. Paprastai liaudies dainininkai apie jiems brangiausias ir gražiausias dainas sako: „Mamos daina“, „Mano tėvo daina“. Dar ir dabar kai kuriose šeimose žmonės paveldi dainas iš savo artimųjų, bet tokių nedaug. Atokiuose kaimuose dainavimo tradicija vis dar perduodama „ant suolo“, kur vakarais moterys susirenka pasėdėti, pasišnekučiuoti ir padainuoti (tą teko girdėti Gervėčių kaime), tačiau daug dažniau su tradicine kultūra susipažįstama sėdint mokyklos suole. Tautosaka nebe perimama iš tėvų, bet perduodama įvairiais kitais būdais, kiekvieno besidominčiojo savaip atrandama, pažįstama ir studijuojama.

Šiais laikais mokantis tradicinio dainavimo ar muzikavimo, paprastai naudojama kokia nors laikmena: XX a. pradžioje tai – kažkieno surašytas dainų ar giesmių sąsiuvinis, iš kurio buvo galima nusirašyti ir išmokti patikusią dainą, radijo transliacija ar gramofono įrašas, vėlesniais laikais liaudies dainų mokymosi šaltiniais tapo tautosakininkų sudaryti ir išleisti rinkiniai bei šiuolaikinės liaudies muzikos atlikėjų įrašai. Anksčiau buvo pastebima, kad tradicinė lietuvių muzika kinta lėtai, kai kurie jos sluoksniai gali išlikti kelis šimtmečius, tad tautosakininkų dėmesys skirtas lėtajai kaitai, kaimo žmonių kūrybingumui „jo nežymiuoju modalumu, kuris pasirodo ne sukuriant kūrinį, bet jį praktikuojant, perkuriant dainuojančiojo jautimus, jausmus, būsenas“ (Šmitienė, 2010: 97). Stebint miestuose gyvuojančią šiuolaikinę liaudies muziką, matyti, kad jos kaita greitesnė, o individualių atlikėjų kūrybinis indėlis žymesnis (tai ir siekiama atskleisti knygoje).

Sakytinėje kultūroje muzika suskambėdavo ir nutildavo neįamžinta, tad nebuvo galimybės išgirsti ankstesnio, dar nepakitusio skambesio, o rašytinė kultūra leidžia tai padaryti. Todėl XX a. pradėta manyti, kad savitiems muzikos stiliams nereikia leisti išnykti, juos būtina saugoti, kad muzikologai, atlikėjai, kiti visuomenės nariai turi pasistengti tai padaryti. Įsitikinimą, jog visi kažkada

egzistavę muzikos stiliai vienodai vertingi, galima pavadinti savotiška praėjusio šimtmečio filantropija. Šiuolaikinė liaudies muzika ir atliekama gyvai, ir platinama klausytojams įrašyta. Pastaruoju metu vykstanti muzikos kaita tiksliai užfiksuota, tad etnomuzikologai gali pritaikyti „diskografinį metodą“ – stebėti tradicijos atsinaujinimą, tyrinédami kompaktinėse plokštelėse įrašytą muziką. Kai kur pasaulyje viskas tebevyksta po senovei: išnykus vienokiai tradicinei muzikai, jos vietoje atsiranda kitokia, tačiau ten, kur stengiamasi stabdyti pernelyg greitą kaitą, saugoti vietines tradicijas, senoviniai muzikos stiliai nebeišnyksta. Tokios beveik išnykusios, tačiau sąmoningai atgaivintos tradicinės muzikos pavyzdys – senosios sutartinės, kurioms XX a. viduryje buvo iškilusi didelė grėsmė. Laimė, šios savitos polifoninės giesmės išliko ir šiandien jas puoselėja ne tik vietos atlikėjai, bet ir tarptautinė sutartinių saugotojų bendruomenė.

XXI a. turbūt bus vadinamas skaitmeninių technologijų ir kitų inovacijų amžiumi, tačiau tikėtina, kad jis išsiskirs ir kultūros paveldo, tradicinės muzikos apsauga. Tad ateities kartų girdimasis pasaulis bus turtingesnis, žmonės gyvens apsupti įvairesnės muzikos.





Lietuvių mokslo draugijos fonografo aparatai.  
Fotografavo Mindaugas Karčemarskas, 2006 m.

## FONOGRAFAS IR XX A. PRADŽIOS ETNOMUZIKOLOGIJOS ATRADIMAI

XX a. pradžia – etnomuzikologinių atradimų laikotarpis: su fonografo aparatu nuvykus į dar nelankytą regioną, buvo galima įrašyti mokslininkams nežinomą liaudies muzikos stilių. Anuomet tarptautinė muzikos tyrinėtojų bendruomenė rinko duomenis apie muzikines pasaulio tradicijas, tarsi stengėsi „įgarsinti“ pasaulio žemėlapi. Tad ne vienas įrašinėtojas galėjo užpildyti baltą dėmę, į fonografo volelius įrašyti liaudies dainų ar instrumentinės muzikos pavyzdžių, suteikiančių mokslinių duomenų apie kurios nors tautos tradicinę kultūrą.

Garso įrašymo būdas išrastas XIX a. antrojoje pusėje<sup>1</sup>. Tais pačiais 1877 m. prietaisus garsui įrašyti atskirai išrado du žmonės – prancūzas Charlesas Crosas ir amerikietis Thomas Alva Edisonas. Tačiau pirmiausia patentuotas pastarojo išradėjo prietaisas. Edisonas bandė įrašyti žmogaus balsą – kalbą ir dainavimą. Jis eksperimentavo su prie membranos pritvirtinta adatėle, kuri išgraviruodavo kalbos

<sup>1</sup> Kaip įrašyti skambančius, tačiau tuoj pat nutylančius garsus, ilgai nežinota. Dar XVII a. manyta, kad garsas – tai tam tikra substancija. Liaudies pasakose ir fantastinėje literatūroje vaizduoti įvairiausi bandymai uždaryti garsus į dėžutę ar vamzdelį, pvz., barono Miunhauzeno nuotykiuose pasakojama apie paštininko ragelį, kurį pučiant šaltyje garsai užšalę ir tik vėliau, šiltoje patalpoje rageliui atšilus, netikėtai patys suskambėję (Bičiūnas, 1988: 6). Tik XVII a. antrojoje pusėje prancūzų fizikas Josephas Sauveur nustatė, kad garsą skleidžia virpantys kūnai, nuo virpesių dažnio priklauso garso aukštis, o nuo virpesių amplitudės – stiprumas, ir pavadino šią naują mokslo sritį akustika.



garsus greitai traukiamoje vaškuoto popieriaus juostelėje. Supratęs principą, pagamino sukamą volelį, kurio paviršiuje adatėlės smaigalys įrėždavo griovelį. 1887 m. išradėjas pradėjo gaminti naują savo sukurtą prietaisą – fonografą. Reklamuodamas technikos naujovę, skelbė: „fonografas tinka knygų įrašymui akliesiems, kalboms ar kitkam mokytis, šeimos archyvui, muzikos įrašams ir automatams, telefono pokalbiams įrašyti, net laikrodžiams, kurie aiškiai balsu skelbtų, kada laikas eiti namo, kada valgyti ir pan.“ (Bičiūnas, 1988: 21). Kadangi pirmieji įrašai būdavo netobuli, duslūs, traškantys, tylūs, jiems numatyta taikomoji paskirtis. Tik šiek tiek vėliau, patobulinius garso įrašymo technologiją ir pagerinus įrašų skambesio kokybę, jie tapo muzikos meno įamžinimo priemone.

Garso ir vaizdo įrašymo technika pradėta naudoti tuo metu, kai Europoje, Amerikoje ir visame pasaulyje gražių gamtovaizdžių fone ėmė kilti pramoniniai statiniai, jais ne tik užstatyti miškai, laukai ir kaimai, bet ir į praeitį nugramzdinti valstietiškos gyvenenos ypatumai, kaimo bendruomenės papročiai. Fonografas ir fotoaparatas galėjo įamžinti nykstančius reiškinius – palikti senovinės dainos įrašą vaškiniame volelyje arba senos sodybos atvaizdą albume ir taip išsaugoti nors dalelę buvusio gyvenimo. Kaip garsioje knygoje *Apie fotografiją* rašo Susan Sontag, „fotoaparatas pradėjo dubliuoti pasaulį tuo metu, kai žmogaus aplinka ėmė svaiginamu greičiu keistis: per trumpą laiką sunaikinus nesuskaičiuojamą daugybę biologinio ir socialinio gyvenimo formų, šis prietaisas galėjo įamžinti tai, kas pradingo. Šeimos albume išsaugoti mirę giminaičiai ir draugai, jų egzistencija nuotraukose kiek sumažina jų išnykimo keliamą gailestį, o dabar jau nugriautų pastatų, subjaurtų ir apleistų kaimų fotografijos kuria plonytį saitą su praeitimi“ (Sontag, 2000: 25).

XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje fonografo aparatas buvo nesunkus mechaninis prietaisas, kuriam nereikėjo elektros srovės, tad juo puikiausiai galėta įrašinėti atokiuose miesteliuose ir kaimuose. Nešiojamas aparatas su pritaisytu rupu, į kurį dainuodavo arba pasakodavo kaimo žmonės, labai tiko etnografiniams tyrimams.

Kaip pastebi senųjų įrašų tyrinėtoja Gerda Lechleitner, „Akademiniškas pasaulis greitai suprato garso įrašymo teikiamas galimybes ir stengėsi panaudoti jį savo tikslams. Buvo aišku, kad tikslai garso įrašai, leidžiantys atkartoti ir tiksliai įvertinti garsinius reiškinius, gali suteikti pagrindą daugelio mokslinių disciplinų tyrimams: lyginamajai muzikologijai ir etnomuzikologijai, lingvistikai, dialektologijai, fonetikai. Siekiant kaupti mokslinius duomenis ir reikšmingus kultūros paveldo dokumentus, buvo įkurti garso archyvai. Tie archyvai turėjo saugoti kultūrinę atmintį, tikintis ateityje atlikti diachroninius tyrimus, atsekti įvairias įtakas, kultūrų sąveikas ir pan.“ (Lechleitner, 2006: 18).

Įvairių tautų liaudies muziką pradėta įrašinėti XIX a. pabaigoje, o amžių sandūroje didžiuosiuose Europos miestuose buvo įkurti pirmieji fonogramų archyvai. Garso įrašymo technologiją vertinę mokslininkai siekė, kad ji nenusileistų rašto ir spausdinimo technologijai, t. y. kad garso įrašai būtų sistemingai kaupiami archyvuose taip pat, kaip spausdintos knygos kaupiamos bibliotekose. 1899 m. įkurtas Vienos karališkosios mokslų akademijos fonogramų archyvas, jo kolekciją sudarė Austrijos–Vengrijos tautų tradicinės muzikos ir tarmių pavyzdžiai, taip pat įrašai iš viso pasaulio. 1900 m. prie Berlyno universiteto įkurtas Berlyno fonogramų archyvas, dauguma jame saugomų fonogramų suplaukė iš ano meto Vokietijos kolonijų Afrikoje ir Ramiojo vandenyno salose, taip pat – iš Pietų Amerikos. Įrašyta muzika buvo negirdėta, egzotiška, galinti sudominti ne tik etnologus, bet ir platesnius visuomenės sluoksnius.

Cituotame straipsnyje austrų muzikologė Gerda Lechleitner atskleidžia XIX a. pabaigos–XX a. pradžios kultūrinį kontekstą, kuriame plėtojosi etnografijos, lyginamosios kalbotyros ir muzikologijos tyrimai. Pasak jos, humanitarinius tyrimus veikė Charleso Darwino evoliucijos teorija, leidusi įsivaizduoti, kad kultūros pasaulyje vieni šalia kitų gyvuoja primityvesni ir labiau evoliucijos keliu pažengę organizmai, taip pat ir Adolpho Bastiano teorija, esą galima atsekti visai žmonijai bendras elementarias idėjas, kurios įvairiais pavidalais reiškiamos tautosakoje ir tautodailėje. „Folkloro

tyrimuose buvo pastebimas susidomėjimas pirminėmis formomis, senaisiais sluoksniais, tuo, kas nutolę, beveik išnykę, primityvu ir egzotiška. Tokių kultūros reiškinių ieškota ne tik tolimuose kraštuose, bet ir savo šalyje, tiriant vadinamąsias ‚kalbos salas‘ ar regionų pakraščius. [...] Lyginamuosiuose tyrimuose buvo svarstoma apie centro ir periferijos kultūrą, vienur ‚aukštesnę‘ (labiau išvystytą), o kitur primityvesnę“ (ten pat: 17). Galime manyti, kad, panašiai įsivaizduodami kultūrų įvairovę, pirmieji fonografuotojai vyko į netyrinėtus pakraščius ieškoti kuo archajiškesnių ir savitesnių muzikos formų.

Lyginamosios muzikologijos tyrimai vijosi jau anksčiau pradėtus lyginamosios kalbotyros tyrimus, kurie aprėpė ne tik Europoje, bet ir kituose žemynuose vartotų kalbų įvairovę. Kalbų tyrimai taip pat buvo susiję su platesniu pasaulio pažinimo kontekstu. Kaip rašo Benedictas Andersonas, „Anglijai užkariavus Bengaliją, Williamsas Jonesas pradėjo pirmuosius sanskrito tyrinėjimus (1786), privertusius iš tiesų įsisąmoninti, jog Indijos civilizacija gerokai senesnė už graikų ar judėjų. Po Napoleono žygio į Egiptą Jeanas Champollionas iššifavo hieroglifus (1835) ir tai vėl išplėtė neeuropietišku senųjų kultūrų grupę. Semitų kalbų tyrinėjimas paneigė idėją, kad hebrajų kalba yra unikaliai sena ar dieviškos kilmės. [...] Iš šių atradimų išsirutuliojo filologija: lyginamosios gramatikos studijos, kalbų klasifikavimas į šeimas ir užmarštin nuėjusių ‚prokalbių‘ rekonstrukcija, remiantis moksliniais argumentais“ (Anderson, 1999: 87). Andersono nuomone, XIX a. buvo auksinis tautinių kalbų leksikografų, gramatikos kūrėjų, filologų ir literatų amžius. Išradus garso įrašymo aparatūrą, tokie pat aktyvūs galėjo būti ir etnomuzikologai, XX a. pradžia buvo labai palanki jų ekspedicijoms, moksliniams tyrimams ir atradimams.

Vienose šalyse garso įrašymo technologija pradėta taikyti anksčiau, kitose vėliau, vienur buvo įsteigti garso archyvai, kitur muziką įrašinėjo privatūs asmenys. 1986 m. pirmuosius autentiškos vengrų tautosakos pavyzdžius fonografo aparatu įrašė lingvistas Bela Vikaras, tais pačiais metais rusų liaudies dainas įrašinėjo ir Eugenija

Lineva (Tari, 2002: 459). 1902–1905 m. lenkų etnologas Bronisław Piłsudskis įrašinėjo Sachalino saloje gyvenančių ainų dainas, o 1910–1911 m. švedas Yngve Laurellis – Australijos aborigenų tautosaką (Dahlig, 2002: 206; Ternhag, 2002: 233). Ankstyvuojų garsinių dokumentų kaupimo laikotarpiu siekta tik įrašyti melodijų pavyzdžius, o vėliau imta vis labiau vertinti įrašuose užfiksuotas smulkmenas, detales. Įrašų suteikiamą galimybę sustabdyti atlikimą ir išgirsti kiekvieną melodijos detalę ypač gerai suvokė garsūs vengrų etnomuzikologai Bela Bartokas ir Zoltanas Kodaly, liaudies melodijų transkripcijose perteikę visas atlikimo meno subtilybes bei atkreipę dėmesį į kiekvieno regiono melodijų stilistines ypatybes (Tari, 2002: 460).

Europos metropolijų archyvuose buvo renkami įrašai iš viso pasaulio, išpūdinga ir įvairi kolekcija sukaupta Berlyno fonogramų archyve. Pirmajame 1900 m. įrašytame ten saugomame vaškiniame volelyje įamžinta Tailando orkestro atliekama muzika, vėliau atplukdyti voleliai iš Afrikos, Okeanijos ir kitur. 2003 m. pradėta leisti kompaktinių plokštelių serija „Berlyno fonogramų archyvo istoriniai garso dokumentai“ (Historische Klangdokumente Berliner Phonogramm-Archiv), kurią inicijavo tuometinis archyvo vadovas Arturas Simonas. Pirmojoje paskelbti japonų muzikos įrašai, 1901 ir 1909 m. daryti Berlyne, taip pat 1911 ir 1913 m. kolekcininkų Erwino Walterio ir Heinricho Werkmeisterio atvežti iš Japonijos. Antrojoje – muzika, kurią įrašė vokiečių etnografas, archeologas ir fotografas Hansas Heinrichas Brüningas, 1910–1925 m. gyvenęs šiaurės Peru. Trečioji plokštelė skirta senųjų Brazilijos gyventojų muzikai. Jos įrašus archyvui perdavė vokiečių etnologas Theodoras Koch-Grünbergas, 1911–1913 m. surengęs keletą ekspedicijų į Amazonės regioną. Ketvirtoje ir penktoje plokštelėse sudėti įrašai iš Argentinos, kuriuos surinko 1905–1909 m. ten gyvenęs antropologas, etnografijos ir folkloro tyrėjas Robertas Lehmann-Nitsche. Toliau serijoje – vaškiniai voleliai, įrašyti 1909 ir 1936 m. Palau, Mikronezijoje, vaškiniai voleliai, įrašyti 1935–1939 m. pietryčių Europoje, ir kt.

Berlyno fonogramų archyve saugoma ir pirmoji lietuvių liaudies muzikos įrašų kolekcija – 1908–1909 m. rytų bei pietų Lietuvoje Eduardo Volterio įrašyti voleliai. 2010 m. šių įrašų kopijos perduotos Lietuvių literatūros ir tautosakos institutui, o 2011 m. išleistas bendras instituto ir fonogramų archyvo leidinys *Eduardo Volterio Lietuvoje įrašyti voleliai (1908–1909), saugomi Berlyno fonogramų archyve*, kuriame paskelbtas įvadinis straipsnis, 44 restauruoti įrašai, melodijos, tekstai, fotografijos [Nakienė, Žarskienė, 2011]<sup>2</sup>.

## **Pirmieji lietuvių liaudies muzikos įrašai.**

### **Eduardo Volterio įrašyti vaškiniai voleliai**

Eduardas Volteris buvo Sankt Peterburgo universiteto docentas, lietuvių ir latvių kalbos, istorijos, archeologijos, tautosakos ir etnografijos tyrinėtojas. Jis priklausė Rusijos imperijos geografų draugijai, 1906–1907 m. aktyviai dalyvavo steigiant Lietuvių mokslo draugiją Vilniuje, buvo išrinktas jos periodinio leidinio *Lietuvių tauta* redakcinės komisijos nariu, taip pat Liaudies dainų rinkimo ir Etnografinių duomenų rinkimo komisijų nariu.

1908–1909 m. lankydamasis rytų ir pietų Lietuvos kaimuose, taip pat ir toliau nuo pagrindinio lietuvių gyvenamo ploto esančiose lietuviškosiose salose – Zieteloje ir Ciskode<sup>3</sup>, Volteris sukaupė unikalią fonografo įrašų kolekciją. Greičiausiai jis norėjo surinkti visų etnografinių Lietuvos regionų ir lietuvių gyvenamų salų kalbos, tautosakos ir liaudies muzikos pavyzdžių, tačiau šį sumanymą

<sup>2</sup> Visoje monografijoje garso ir vaizdo įrašai (CD, DVD ir kt.) nurodomi laužtiniuose skliaustuose, jų sąrašas skelbiamas knygos pabaigoje. Tekstai iš naudotos literatūros sąrašo nurodomi įprastuose skliaustuose (*aut. past.*).

<sup>3</sup> Zieteloje (Baltarusijos Respublika) Volteris lankėsi 1909 m. rugpjūčio mėn.; Berlyno fonogramų archyve saugomoje įrašų kolekcijoje išliko šeši šios ekspedicijos metu įrašyti voleliai: Li Wo 91–94, 97, 98. Į Ciskodą (Latvijos Respublika) tirti ten gyvenusios lietuvių kolonijos Volteris su Kazimieru Būga buvo nuvykęs 1911 m. spalio mėn., su savimi turėjo ir fonografo aparatą. Deja, ten įrašyti voleliai mūsų dienų nepasiekė.

Eduardo Volterio  
portretas. V. Jegoroff,  
St. Petersburg. LLTI  
bibliotekos fototeka  
(1553/296).



Voldemarų šeima,  
suteikusi E. Volteriu  
pastogę Dysnos  
kaime. Fotografavo  
K. Ostrowski. LMAVB  
Augustino Voldemaro  
fondas (F172-43).



spėjo įgyvendinti tik iš dalies. Volteris užrašinėjo tautosaką iš įvairaus amžiaus žmonių ir domėjosi ne vien senaisiais, bet ir naujaisiais liaudies kultūros reiškiniiais. Žinoma, vertingiausi įrašinėtojiui atrodė archajiški skudučiavimo pavyzdžiai, raudos ir piemenų dainelės, bet neignoravo ir mokyklinės tautosakos, jaunimo vakarėliuose skambėjusių dainelių, bažnyčios chorų atliekamų dainų, taigi siekė atspindėti XX a. pradžios tradicinės kultūros įvairovę.

Kolekcininkas rūpinosi, kad jo įrašyta lietuviška medžiaga būtų prieinama Lietuvos, Vokietijos ir Rusijos mokslininkams, savo įrašus siuntė įvairių mokslo institucijų archyvams. 1908 m. susisiekė su Berlyno universiteto Psichologijos instituto Fonogramų archyvu, domėdamasis ilgalaikio volelių saugojimo galimybėmis. Berlyno fonogramų archyvas, kuriam anuomet vadovavo Erichas von Hornbostelis, buvo garsus tuo, kad fonogramoms išsaugoti naudojo galvanoplastikos technologiją. Kad laikui bėgant vienetiniai įrašai nesunykėtų, išrastas jų tiražavimo būdas: galvanoplastikos būdu iš vario pagaminamas vaškinio volelio negatyvas, kurį galima saugoti ir nuo kurio galima išlieti neribotą skaičių vaškinių kopijų klausymuisi, tyrimams. Pasitikėdamas šia technologija, Volteris perdavė Berlyno fonogramų archyvui 99 savo įrašytos lietuvių tautosakos volelius. Šie voleliai, tiksliau – varinės jų matricos, sėkmingai išliko iki mūsų dienų. Juose įrašyti 145 tautosakos kūriniai: daugiausia dainos, taip pat raudos, instrumentinės melodijos, pasakos, mįslės.

Viešėdamas Berlyno fonogramų archyve, Volteris užsakė pagaminti savo įrašytų volelių kopijas, kurias perdavė Lietuvių mokslo draugijai (jos fondus paveldėjo Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas) bei Rusijos imperatoriškosios mokslų akademijos bibliotekai (dabar kolekciją saugo Rusijos mokslų akademijos Rusų literatūros institutas). Todėl 1908–1909 m. įrašytos fonogramos buvo saugomos ne tik Berlyne, bet ir Vilniuje, Peterburge. Palyginus visas tris kolekcijas, paaiškėjo, kad Vilniuje yra 14 originalių volelių, besiskiriančių nuo didžiausio ir pilniausio Berlyno fonogramų archyvo rinkinio, juose įrašyta dar 20 tautosakos kūrinių. Taigi

iš viso iki mūsų dienų išliko 113 Volterio įrašytų volelių, kuriuose įrėžti 165 lietuvių tautosakos pavyzdžiai. Berlyno fonogramų archyve taip pat saugoma ir keletas Volteriui priskiriamų kitų tautų liaudies dainų bei muzikos įrašų.

Šiandien galime tik įsivaizduoti, kaip buvo įrašinėjama tautosaka, kaip liaudies dainininkai ir muzikantai reaguodavo į keistą mokslininko atsivežtą aparatūrą. Žinome, kad į ekspedicijas jis vykdavo ne vienas, įrašinėtoją yra lydėję LMD nariai Augustinas Voldemaras, Kazimieras Būga ir Vincas Mickevičius, talkino ir kunigai Benediktas Krištaponis (Adutiškyje), Antanas Radušis (Šilavote), kartais vyrą lydėdavo žmona Aleksandra Volterienė. Asistentai nemažai prisidėjo prie ekspedicijų sėkmės. Jie padėdavo susikalbėti su tarmiškai šnekančiais dainininkais ir pasakotojais, užrašydavo kūrinių pavadinimus ir atlikėjų pavardes. Apžiūrinėjant Volterio įrašytų volelių dėžutes, galima pastebėti, kad pastabos ant jų užrašytos ne vien jo ranka, bet dar kelių skirtingų žmonių rašysenomis. Asistentų balsai įsirašę ir volelių „paraštėse“: įrašų pabaigoje galime išgirsti juos tariant dainininkų pavardes, įrašymo vietas ir datas.

Volteriui padėjo ne tik jaunieji LMD nariai; jo veiklą vertino ir pats draugijos pirmininkas dr. Jonas Basanavičius. Jis labai susidomėjo garso įrašymo technikos taikymu etnologijos mokslui ir tapo antruoju Lietuvos įrašinėtoju. 1909 m. laikraštyje *Viltis* išspausdintame straipsnyje Basanavičius rašė:

Pastaruoju laiku šitas aparatas pasirodė labai naudingas mokslo tikslams, ypač tyrinėjant įvairių tautų kalbas, jų dainų gaidas, muziką. Prie įvairių Europos ir Amerikos mokslo įstaigų dabar randame įtaisytus archyvus, kur tokie to prietaiso užrašai, *fonogramomis* vadinami, yra renkami ir laikomi ateinantiems laikams. [...] [Būtų] labai naudinga, jeigu ir pati Mokslo draugija, fonografą įsigijusi, darytų tam tikras ekspedicijas ne tik dainų gaidoms, bet ir tarmėms vieno ar kito krašto užrašinėti. Ilgainiui tokiuo būdu galima būtų turėti M[okslo] draugijos archyve turtingą fonogramų medžiagą su gyvos šio laiko žmonių kal-



bos, dainų, muzikos pavyzdžiais, kurie ateinančioms lietuvių kartoms ir jų mokslo reikalams tikrai būtų labai naudingi ir įdomūs. (Basanavičius, 2004: 158)

Kiek vėliau laikraštyje Basanavičius pranešė skaitytojams įsigijęs fonografa ir prašė LMD adresu siųsti jam žinias, kur būtų galima nuvykti įrašyti senovinių dainų ir gaidų (ten pat: 160). Draugijos pirmininkas įrašinėjo liaudies dainas nuo 1909 iki 1912 m., su fonografo aparatu lankėsi Garliavoje ir Valkininkų apylinkėse. Jo fonogramos saugomos Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštyne<sup>4</sup>.

Važinėdamas po Lietuvą ir artimai bendraudamas su Lietuvių mokslo draugijos nariais, Volteris vis labiau įsitraukė į lietuvių kultūros tyrimus. „Jei mes galėtume nubrėžti prof. E. Volterio mokslinio veikimo ir visuomeninio gyvenimo kreivąją liniją, tai tektų pamatyti, kad ji vis artėjo sutapti su lietuvių interesais. Jei pirmosios jo etnografinės kelionės po Prūsų Lietuvą ir Rusijos Lietuvą bei kiti lituanistikos-baltologijos darbai iš pradžių tebuvo tik kaip bendri anų laikų mokslo būklės Rusijoje pobūdžio kūriniai, tai paskutiniaisiais prieš didįjį karą metais prof. E. Volterio veikimas vis labiau ir labiau susijo su bendrais visų lietuvių siekimais“ (Nezabitauskas, 1928: 357).

Pamažu keitėsi ir paties mokslininko požiūris į renkamą medžiagą. XIX a. ekspedicijose Volteris užrašinėjo tautosakos tekstus kaip kalbininkas, kuriam rūpėjo lietuvių kalbos istorija ir dabartis, tarmių įvairovė, sąsajos su latvių kalba, o 1908–1909 m. tautosaka ėmė jį dominti pati savaime. Tradicijos gyvybingumas, liaudies dainų poetiškumas, kaimo dainininkų muzikalumas, emocionalumas turbūt padarė didelį įspūdį, todėl, važinėdamas su fonografo

<sup>4</sup> 2007 m. išleista LMD sukauptų fonografo įrašų rinktinė „Lietuvių etnografinės muzikos fonogramos 1908–1942“ [Nakienė, Žarskienė, 2007]. Kadangi volelių registracijos knygoje trūko duomenų, rengiant leidinį kai kurie Volterio įrašai buvo klaidingai priskirti Jonui Basanavičiui. Vėliau nustatyta, kad minėtame leidinyje skelbtas dainas nr. 6, 7, 9, 10 ir 16 vis dėlto įrašė Volteris. Tad Basanavičiaus fonografo įrašai tebėra neskelbti.

aparatu ir įrašinėdamas nebe „lietuvių kalbos pavyzdžius“, o tautosakos atlikimą – dainavimą ir muzikavimą, Volteris surinko duomenų, svarbių ne tik dialektologijai, bet ir folkloristikai bei etnomuzikologijai.

1908–1909 m. į vaškinius volelius jis įrašė senoviško, etnomuzikologams mažai žinomo senovinio dainavimo pavyzdžių. Aukštaitijoje jam pavyko įrašyti šiam regionui būdingų dainų su dviejų tonų pritarimu, vadinamuoju bosavimu. Toks pritarimas buvo įprastas XX a. pradžioje, bet vėliau jį užgožė dainavimas pritariant tercijomis. Tačiau didžiausias Volterio kolekcijos netikėtumas – Dzūkijoje ir Suvalkijoje įrašytos su burdono pritarimu atliekamos dainos. Vėlesni tautosakos rinkėjai jau aptiko tik pavienių dainavimo su burdono pritarimu pavyzdžių ir manė, kad tai yra išnykusio senovinio dainavimo liekanos [Račiūnaitė-Vyčinenė, Vasiliauskaitė, 2010], taip pat stebėjosi, jog toks dainavimo būdas retas Lietuvoje, nors yra plačiai paplitęs kaimyninėje Latvijoje. Tačiau pasiklausius Volterio įrašų, galima teigti, kad burdoninio dainavimo tradicija gyvavo ne tik šiaurės, bet ir pietų Lietuvoje, taip pat ieškoti dar neatskleistų lietuvių ir latvių dainavimo tradicijų bendrumų. Įdomu, kad archajiškiausių su burdono pritarimu atliekamų dainų įrašyta tolokai nuo Latvijos esančiame regione – Dzūkijoje. Tęsdamos pagrindinį toną, čia dainavo net kelių vietovių – Perlojos, Merkinės ir Gudakiemio – dainininkės, tad galime manyti, kad tai nebuvo tik vienos dainininkių grupės puoselėjama tradicija (Nakienė, 2011).

Kaip atsitiko, kad ranka liaudies melodijas rašę tautosakos rinkėjai neužrašė senoviško pritarimo, o Volteriui jį pavyko išsaugoti? Kaip žinome, daugiabalsį dainavimą nėra lengva užrašyti ranka, kelias balsų linijas ne taip paprasta sekti, suvokti ir pažymėti. Įrašinėjant fonografo aparatu, tampa daug paprasčiau, jis lengvai įamžina daugiabalsę dainą ar polifoninį instrumentinį kūrinį, įrašuose girdimi ne tik tekstai ir melodijos, bet ir dainavimo bei muzikavimo būdai. Būtent įamžinimo tikslumu labiausiai ir skiriasi rankraštiniai liaudies melodijų rinkiniai ir garsiniai dokumentai.

## Nuo žodžio iki garso įamžinimo

Garso įrašymas skiriasi nuo kitų liaudies poezijos ar muzikos fiksavimo būdų. Užrašant liaudies dainos tekstą fonetiniais rašmenimis ar liaudies melodiją natomis, įvyksta transformacija: balsu atliekamas ir klausa suvokiamas kūrinys paverčiamas visai kitomis juslėmis suvokiamu objektu – akimis perskaitomu vaizdu. Knygoje *Kaip suprasti medijas* Marshallas McLuhanas rašo, kad fonetinis raidynas suskaido patirtį, „atverdamas raidyno vartotojo akį vietoj ausies“ (McLuhan, 2003: 95). Taigi rugiapjūtės daina, garsiai giedama saulės nutviekstame lauke, ir lopšinė, tyliai niūniuojama prie mingančio vaiko lovelės, užrašytos virsta labai panašiomis rašto ženklų kompozicijomis. Baltuose lapuose išdėlioti rašmenys įamžina ką tik girdėtų kūrinių žodžius ir gaidas, bet negali perteikti visai skirtingo dainavimo skambesio ir poveikio klausytojams. „Sustiprindamas ir išplėsdamas vizualią funkciją, fonetinis raidynas nusilpnina kitų jauslių – garso, lytėjimo ir skonio – vaidmenį bet kurioje rašto kultūroje“ (ten pat: 95). Norėdami atkurti gyvą skambesį, tautosakos rinkinio skaitytojai turi jį įsivaizduoti, prisimindami panašioje aplinkoje matytus vaizdus, girdėtus garsus, dvelkusius kvapus ir kitus įspūdžius.

Įamžinant dainavimą ar muzikavimą garso įrašymo technika, tokia transformacija neįvyksta. Fonograma yra tuo pačiu jutimu – klausa girdimas liaudies muzikos kūrinio atitikmuo. Ją atgamindami, klausytojai išgirsta liaudies dainą taip, kaip ji skambėjo įrašo metu. „Klausa, kitaip nei romi ir neutrali akis, yra hiperestetinė, jautri ir visa apimanti“ (ten pat: 95). Tad įrašų klausytojams, skirtingai nei tekstų skaitytojams, nebereikia dainavimo būdą ir aplinką nurodančių etnografinių aprašymų. Iš įrašo jie gali suvokti daugelį dalykų: ar įrašinėta studijoje, ar atvirame ore, ar dainininkas buvo senas, ar jaunas, ar pasitikėjo savo atmintimi, ar vis sustodavo, pagalvodavo, ar dainavo įsijautęs, ar buvo šiek tiek išsigandęs įrašinėtojo naudojamos aparatūros.

Iki fonografo aparato išradimo XIX a. pabaigoje ir jo pritaikymo liaudies tradicijai fiksuoti XX a. tęsėsi netrumpas rašytinio gyvosios

tradicijos fiksavimo laikotarpis. Lietuvių liaudies dainų tekstai pradėti užrašinėti XVII a. Pirmąsias tris mokslo tikslais užrašytas liaudies dainas aptinkame 1745 m. paskelbtame Pilypo Ruigio veikale *Betrachtung der litauischen Sprache*. Čia dainų tekstai pateikti kaip gyvosios kalbos pavyzdžiai, iliustruojantys mokslininko aprašytas lietuvių kalbos ypatybes. Pirmąsias lietuvių liaudies melodijas natomis užrašė ir paskelbė Liudvikas Rėza 1825 m. išspausdintame rinkinyje *Dainos oder Litauische Volkslieder*. Jis pateikė 85 lietuvių liaudies dainų tekstus, jų vertimus į vokiečių kalbą, straipsnį, apibūdinantį dainų eilėdaros ir melodikos ypatybes, o kaip rinkinio priedas buvo paskelbtos 7 melodijos. Netrukus po šio Karaliaučiuje išleisto lietuvininkų dainų rinkinio pasirodė ir Vilniuje išleistas Simono Stanevičiaus rinkinys *Dainos Žemaičių*, (1829), o kiek vėliau – ir Ferdinando Ivanavičiaus užrašytos šių dainų melodijos *Pažymės žemaitiškos gaidos* (1833). Šiame šaltinyje esama labai įvairia sandara pasižyminčių melodijų, net pirmą kartą užrašyta polifoninė sutartinė.

Autentiški lietuvių liaudies dainininkų balsai įrašyti XX a. pradžioje. Taigi garsiniai liaudies dainavimo dokumentai pradėti kaupti gerokai vėliau nei rašytiniai, garsai įamžinti praėjus pusantro šimtmečio nuo to laiko, kai užrašyti žodžiai. Pirmieji įrašai buvo vienetiniai, juos galima palyginti su rankraščiais, rašytais rašalu ant plono, dūlančio popieriaus. Vaškiniai voleliai – trapūs, galėjo sudužti dėl neatsargaus judesio ar sugesti dėl kenksmingų aplinkos sąlygų. Tik po kurio laiko nauja garso įrašymo technologija susilygino su tūkstantmete rašto technologija.

XVIII a. vokiečių humanistas Johannas Gottfriedas Herderis liaudies dainas įsivaizdavo tarsi archyvą, kuriame saugoma daugybė duomenų apie tautos dabartį ir praeitį: „dainos yra tautos archyvas, lobynas jos mokslo ir religijos, jos teogonijos ir kosmogonijos, jos tėvų žygių ir jos istorijos įvykių, paveikslas jos namų gyvenimo džiaugsmo ir kančioje, prie vestuvių guolio ir grabo“ (cit. iš Maciūnas, 1997: 268). Tad tautosakos rinkėjų užrašyti ir paskelbti dainų tekstai buvo tarsi pirmieji iš liaudies atminties archyvo paimti ir į

popieriaus lakštą perkelti fragmentai, nuo kurių prasidėjo iki šiol trunkantis sakininės tradicijos transformavimas į rašytinę tradiciją.

Liaudies dainų rinkinio *Volkslieder* (1778–1779) įžangoje Herderis taip pat vadino dainas tautos balsu (ten pat: 268). Jo manymu, nuoširdūs liaudies dainų žodžiai tisiogiai perteikia jų kūrėjų išgyvenimus, todėl jose atsiskleidžia kiekvienos tautos mąstysena ir jausena. Sudarydamas rinkinį, Herderis norėjo, kad kiekviena tauta prabiltų skaitytojams savo balsu. Panašiai apie liaudies kūrybą samprotavęs Liudvikas Rėza taip pat siekė, kad jo rinkinyje būtų nors kiek atspindėtas lietuvininkų dainavimo savitumas. Vis dėlto savičiausių dalykų – „staigių pakėlimų, greitų kritimų ir švelnių bangavimų“ – paskelbtose melodijose jam dar nepavyko užrašyti, įvadiniame straipsnyje Rėza nusiskundė, kad „Užrašant ir pažymint ją (melodiją – J. Č.) gaidomis, dingsta tai, kas gražiausia ir ko negalima išreikšti“ (cit. iš Čiurlionytė, 1969 a: 19).

Per visą XIX a. išleista daug svarbių liaudies dainų rinkinių, tur-tai, kurie ilgus amžius buvo saugomi liaudies atminties archyve, pamažu ėmė virsti tūkstančius tautosakos kūrinių įamžinusiais rankraščių ir knygų puslapiais. 1880–1882 m. Kazanėje išleis-tas Antano Juškos užrašytų dainų tritomis *Lietuviškos dainos*, o 1883 m. – dar vienas didžiulis rinkinys *Lietuviškos svotbinės dai-nos*. Tai nebebuvo patogiai rankose laikomos ir vartomos knygelės, bet ant mokslininko darbo stalo dėtini spausdinti šaltiniai. Kiek vėliau, 1900 m., Krokuvoje išleistos Antano Juškos užrašytų dainų melodijos. Tai, kad dainų melodijos buvo leidžiamos atskirai, lėmė ne tik tekstus labiau vertinančių mokslininkų požiūris, bet ir tech-ninės aplinkybės. Mat, liaudies dainą užrašius raštu, ji virsta dviem skirtingomis rašmenų kompozicijomis – tekstu ir natomis, kurios dažnai būdavo spausdinamos ne greta, bet atskiruose pluoštuose arba net atskiruose leidiniuose.

Pasak McLuhano, „spausdinimo poveikis pasireiškė dar ryškiau atskiriant poeziją nuo dainos, prozą nuo retorikos, liaudies kalbą nuo išsilavinusio žmogaus kalbos. Pasirodė, kad poeziją galima skaityti, kai jos niekas negirdi“ (McLuhan, 2003: 174). „Sakininis

žodis dramatiškai įtraukia visas jusles, o labai raštingi žmonės dažniausiai kalba kaip įmanoma rišliau ir ramiau“ (ten pat: 89). „Žodžio kultūros veikia ir reaguoja tuo pat metu. Fonetinė kultūra išmoko žmones slopinti savo emocijas ir jausmus atliekant bet kokį veiksmą. [...] Naudodamas raidyną raštingas vakarietis gerokai atsiriboja nuo savo vidinių jausmų“ (ten pat: 97–99).

Rankraštiniai dainų rinkiniai ir spausdinti šaltiniai suteikė skaitytojams galimybę pažinti šimtmečius puoselėtą liaudies tradiciją, tačiau jie buvo ne tokie paveikūs kaip dainų klausymasis, dalyvaujant kaimo žmonių darbuose ar šventėse. Iš rinkinių nebūtinai mokytasi dainų ar dainuota, jos buvo tiriamos, nagrinėta jų eilėdara, tradiciniai epitetai ir metaforos, su mitine mąstysena susiję poetiniai simboliai. Taigi tyliai skaitomų, asmeniškai suvokiamų ir moksliskai analizuojamų šaltinių kūrimas buvo būtinas, nes per XIX šimtmetį folkloristika tapo savarankiška mokslo disciplina.

Išradus fonografo aparatą ir pradėjus juo įrašinėti liaudies muziką, vėl sugrįžta prie jai būdingo sakytinio gyvavimo ir perdavimo būdo. Natūralioje aplinkoje įrašius liaudies dainą, transformacija neįvykdavo – garsinis pavidalas nevirsdavo vaizdiniu. Atkuriant įrašytą pavyzdį, vėl pasigirsdavo klausa suvokiamas dainavimas, rugiapjūtės dainos ar lopšinės žodžiai bei melodija nevirsdavo baltuose lapuose išdėliotais rašto ženklais. XIX a. išradimai: telegrafas, telefonas, fonografas – „labai prisidėjo atgaivinant balsinį, girdimąjį ir mimetinį pasaulį, kurį spausdintas žodis buvo užgniaužęs“ (ten pat: 269). Iš įrašo vėl buvo galima išmokti dainą klausantis ir įsimenant – lygiai taip pat, kaip ir ankstesniais laikais.

Kai susikūrė muzikos įrašų industrija, tik labai išsilavinę žmonės – kompozitoriai, dirigentai, muzikologai – studijuodavo muzikos istoriją vartydami partitūras, skaitydami muzikos raštą ir suvokdami užrašytą kūrinių vidinę klausą, įsivaizduodami skambesį. Dauguma XX a. melomanų apsieidavo be natų, pažindavo muzikos istoriją klausydamiesi įvairiausių įrašų ir mėgaudamiesi jų ausis pasiekiančiais garsais.

## **XX a. pradžios sutartinių užrašytojai**

### **Adolfas Sabaliauskas ir Aukustis Robertas Niemis**

XX a. pradžioje du tautosakininkai – lietuvis Adolfas Sabaliauskas ir suomis Aukustis Robertas Niemis – šiaurės rytų Lietuvoje užrašė ir mokslo visuomenei atskleidė sutartines. Šių savitų, polifoniškai atliekamų giesmių užrašymas ir paviešinimas taip pat gali būti vadinamas etnomuzikologiniu atradimu. Šiek tiek sutartinių buvo užrašę ir ankstesni rinkėjai, bet šie du tautosakininkai aprašė jas išsamiai. Jie domėjosi viskuo: sutartinių tekstais, melodijomis, atlikimo būdais, kontekstu, kuriame skambėjo senosios giesmės, instrumentais, kuriais buvo atliekama sutartinių polifonijai artima liaudies muzika. Savitam giedojimui įamžinti pasitelktas ir fonografas – 1911 m. Niemis įrašė sutartinių giedojimo pavyzdžių į fonografo volelius, kuriuos perdavė saugoti Suomų literatūros draugijai.

Adolfas Sabaliauskas buvo kilęs iš šiaurės Lietuvos, Papilio parapijos, tad nuo vaikystės girdėjo giedant sutartines, kankliuojant, skudučiuojant; jis pradėjo užrašinėti tautosaką studijuodamas kunigų seminarijoje, o 1904 m. paskelbė pirmąjį straipsnį „Sutartinės ir mūsų muzikos inrankiai“. 1907 m. buvo paskirtas kunigauti netoli gimtinės, į Nemunėlio Radviliškį, kur toliau užrašinėjo dainas ir sutartines bei tęsė senųjų liaudies instrumentų tyrimus (Žarskienė, 2005). Sabaliauskas aktyviai dalyvavo 1907 m. Vilniuje įkurtos Lietuvių mokslo draugijos veikloje, 1910 m. visuotiniame mokslo draugijos susirinkime surengtas išpūdingas jo tyrinėjamos liaudies muzikos pristatymas. Liepos 12 d. „Rūtos“ draugijos salėje vykusio vakaro programą sudarė kun. Sabaliausko referatas „Žiemų-rytiečių lietuvių muzika ir muzikos instrumentai“ bei senovės lietuvių muzikos instrumentų rodymas ir žaidimas jais. Turbūt buvo muzikuojama penkiastygėmis ir aštuonstygėmis kanklėmis, pučiami ragai, skudučiai, lumzdis, birbynė ir ožragis – tokį instrumentų rinkinį tautosakininkas padovanojo Lietuvių mokslo draugijos muziejui (dovanų sąrašas išlikęs Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto bibliotekos rankraštyne, F22-8).



A. R. Niemi. Nuotrauka iš periodinio leidinio *Mūsų tautosaka*, VI t., 1932 m.



Adolfas Sabaliauskas. Nuotrauka iš knygos *Lietuvos albumas*, 1921 m.



Ši paskaita ir liaudies muzikos programa buvo savotiška sensacija. Šiaurės rytų Lietuvoje gyvavusios sutartinės, polifoninė instrumentinė muzika ne visiems buvo girdėta. Ano meto lietuviai inteligentai tebebuvo išsaugoję ryšius su gimtosiomis vietomis, kalbėjo tarmiškai, mokėjo liaudies dainų, bet neišmanė regioninių liaudies muzikos ypatumų. Tarkime, iš pietų Lietuvos kilęs žymusis lietuvių kompozitorius Mikalojus Konstantinas Čiurlionis rėmėsi savo kraštui būdinga liaudies melodika, tačiau visai nenaudojo sutartinių: nei jo muzikos kūrinuose, nei raštuose neaptiksimė jokių šių polifoninių giesmių užuominų. Taip yra todėl, kad sunkiai susirgęs ir 1911 m. miręs menininkas nesulaukė sutartinių „atradimo“.

1910 m. Niemis atvyko į Lietuvą gavęs Helsinkio universiteto stipendiją lyginamiesiems suomių ir latvių bei lietuvių tautosakos tyrimams. Jį domino Pabaltijo tautų kultūriniai ryšiai, atsekami senuosiuose tautosakos žanruose. Atvykęs jis vartė Lietuvių mokslo draugijos archyve sukauptus rinkinius, bet užrašytos dainos pasirodė gana vėlyvos, tad pasiryžo pats vykti į ekspediciją ieškoti senoviškesnių liaudies dainų formų. Nusprendęs paieškoti primityvių dainų šiaurės Lietuvoje, suomių mokslininkas atvyko į Šimonis, tada – į Kupiškį, į Vabalninką, kur džiaugėsi patekęs į „nepaprastai gerą dainų kraštą“. Iš Vabalninko vyko dar šiauriau, į Biržus, „kurie buvo toks pat geras, jei ne geresnis senosios dainos židinys kaip Vabalninkas“ (Niemi, 1996 b: 689).

Svečiui dainas ir sutartines užrašinėti padėjo gimnazistas Kazimieras Žitkus, kurio prisiminimai leidžia įsivaizduoti, kokia gyva anuomet tebebuvo sutartinių giedojimo tradicija ir jai artimas instrumentinis muzikavimas. Padėjėjas taip aprašo jų abiejų lankymąsi Vabalninko parapijoje, Svilių kaime:

Kai įvažiavome į kiemą, staiga pasigirdo triukšminga ir neįprasta muzika. Tai Svilių trimitininkai mus pasitiko savo maršu, kurį, gal būt, buvo sukomponavęs Gedimino ar Algirdo rūmų kompozitorius. Išlipom iš vežimo ir su visais sveikinomės. Trimitininkai, pabaigę maršą,

ėmė groti kitus dalykus. Jų veidai buvo raudoni. Matomai trimitu groti labai sunku. Tačiau trimitų garsai buvo tokie stiprūs, kad mes su profesorium ir kitais žmonėmis vos tegalėjome susikalbėti.

– Kokia senoviška muzika! Kokia originali! – pats sau kalbėjo profesorius ir gaudė kiekvieną garsą. Kai trimitininkai pabaigė groti, į priekį išėjo margas skudutininkų būrys.

– Vyrai, pradėsime nuo „Antytės“, – pusbalsiu skudutininkams pasakė jų vadas ir linktelėjo galva. Pasigirdo vėl kito žanro muzika. Ji buvo lygiai originali, kaip ir trimitų muzika.

Mes su profesoriumi sėdėjome priesvirnyje ir klausėmės. Žmonės bandė svečią kalbinti, bet jis į klausimus neberegavo. Jo akys buvo nukreiptos į skudutininkų pusę. Jis ramiai šypsojo ir taktan lingavo galva kartu su skudutininkų vadu.

– Kaip gaila, kad aš fonografo neturiu! – tarė profesorius, kai skudutininkai pabaigė „Antytę“. – Tokių dalykų be fonografo neužfiksuosi!

Dar ilgai skudutininkai grojo įvairius numerius įvairiais pavadinimais. [...]

Koncertas kieme buvo pabaigtas. Pakvietė mus į vidų ir paprašė užkąsti. Stalas gausiai buvo apkrautas valgiais, bet labiausiai imponavo didelis molinis dubenis su visa kapa ką tik išvirtų kiaušinių. Jau buvome praalkę, todėl lupome kiaušinius ir valgėme. Valgyti niekas mums nepadėjo – visi kažin ką tarėsi. Buvo iš kiemo sumobilizuoti beveik visi vyrai ir moterys. Pagaliau pasigirdo vienos senoviškos sutartinės garsai.

– Prasideda vokalinės muzikos koncertas, – pakugždėjo man į ausį profesorius ir nustojo valgyti.

Tikrai buvo gražu ne tik klausyti, bet ir žiūrėti. Po penkių minučių visi dainininkai buvo jau savotiškoje ekstazėje. Jie netik dainavo, bet ir taktan liūliavo ir rankomis mosavo.

Koncertas pasibaigė tiktai saulei leidžiantis. Mes tą dieną neužrašėm nė vienos dainos, ir nesigailėjom – buvo proga Sviliuose pernaktuoti ir dar pasidžiaugti tokiu muzikaliu ir tokia senove dvelkiančiu kaimu. (Žitkus, 1935: 61–62)

Žinoma, gaila, kad Sviliuose skambėjusi muzika liko neįrašyta į fonografo volelius. Tačiau tuo metu, kai kaimo žmonės įkvėptai muzikuoja, tautosakininkai nebūtinai turi pasiėmę fonografo aparatą... Ekspedicijoje Niemis drauge su Žitkumi užrašinėjo dainas ir sutartines į sąsiuvinius, kaip galėdami stengėsi užrašyti tekstus tarmiškai. Iš Biržų ir Vabalninko krašto Niemis iškeliauo dar šiauriau – į Nemunėlio Radviliškį, kur susipažino su kunigu Sabaliausku. Šis irgi užrašinėjo dainas bei sutartines ranka, tuomet buvo užrašęs virš 500 senųjų dainų, beveik pusę jų – iš vienos nuo Papilio kilusios moters Onos Smilgienės. Susitikę rinkėjai palygino surinktą medžiagą ir nutarė bendradarbiauti – išleisti bendrą šiaurės rytų Lietuvoje užrašytos tautosakos rinkinį. Pabuvojęs Nemunėlio Radviliškyje, svečias išvyko atgal į Biržus ir į Papilį, pagaliau pabaigė ekspediciją ten, kur ir pradėjo, – Šimonyse.

Apibendrinamas savo sėkmę, Niemis džiaugėsi užrašęs 1644 tekstus.

Sumanymas susipažinti su Šiaurės Rytų Lietuvos dainavimo būdu visiškai pasisėkė, dargi geriau, negu galėjau tikėtis. Netrukus pastebėjau, kad čia žmonių lūpose gyvavo vyresnioji dainos sesuo „giesmė“, kurią latvių dziesma atitiko ne tik vardu, bet ir savo forma. Galėjau būti visiškai tikras, kad einant tuo keliu bus įmanoma išsiaiškinti lietuvių liaudies dainų kilmę. Tai vienas tos kelionės rezultatas. Antrasis buvo tas, kad dabar, jei skaičiuosime ir Sabaliausko rinkinį, tikrai buvo išgelbėti mažai ar visiškai ligi šiol nežinomos dainų rūšies turtai. Todėl juos paskelbti buvo pirmutinis mano rūpestis [...]. (Niemi, 1996 a: 173)

Kitais metais Niemis vėl atvyko į Lietuvą norėdamas surinkti medžiagos lyginamiesiems tyrimams ir kitose Lietuvos vietovėse.

[...] Lietuvių mokslo draugijos susirinkime 1911 m. birželio pabaigoje ėmiau į susirinkimą atvykusių lietuvių klausinėti, kur dabar būtų geriausia nukreipti savo žingsnius. Aiškinimasis kreipė mane į dzūkų kraštą Vilniaus gubernijoje, kur, sakė, dar tebeklestinti liaudies daina.



Sutartinių giedotoja Ona Smilgienė. Nuotrauka iš knygos *Lietuvių dainos ir giesmės šiaur-rytinėje Lietuvoje*, 1911 m.



Sutartinių giedotojos, stovi: Marė Bernatienė, Natalija Vaičiulienė, Banė Kregždienė, sėdi Kasiulė Misiūnienė. Nuotrauka iš knygos *Lietuvių dainos ir giesmės šiaur-rytinėje Lietuvoje*, 1911 m.

Nutariau, kad būtų įdomu susipažinti ir su pietinėje dalyje gyvuojančia lietuviška daina ir pirmiausia pasižiūrėti, kas čia būtų bendra su šiaurės vietovių dainavimo būdu, kuo jis skiriasi. Taigi ilgiau negalvodamas apsisprendžiau ir netrukus įsitikinau, kad to nereikėjo gailėtis.

Rinkti pradėjau Valkininkų valsčiuje, kuris yra į pietvakarius nuo Vilniaus, šalia geležinkelio į Gardiną [...]. Lyginimo su Šiaurės Lietuvos dainomis, suprantama, iš akių neišleidau ir čia klausinėjau man žinomų dainų. Iš dalies tai buvo tuščias darbas, tačiau ir labai dėkingas. Kaip tik išaiškėjo, jog buvo žanrų, kuriuose pietūsėjo savais keliais, tačiau giliausiasis sluoksnis abiejuose buvo tas pats, pvz., vestuvinėse dainose, žinoma, ne išplėtotose formose, o pačiose primityviausiose apdainavimo ir priekaištų dainose. Tie sluoksniai išskildavo tarsi kokie seni pažįstami. (Ten pat: 173–175)

Niemis rinko dainas Valkininkuose, Perlojoje, Nedzingėje, dvi savaites praleido Marcinkonyse, per 20 dienų trukusią ekspediciją dainingoje Dzūkijoje iš viso užrašė apie 2000 dainų. Mokslininko draugas Sabaliauskas rašo, kad svečių ekspedicijos metu globojo Valkininkų klebonas Vladas Mironas ir vietos vargonininkas Balys Valušis, didelis liaudies dainų mėgėjas. „Niemi's į Valkininkus atvyko ne vienas: kartu atvažiavo prof. Volteris su fonografu, Krėvė-Mickevičius ir St. Šimkus“ (Sabaliauskas, 1935: 53). Gali būti, kad būtent rinkdamas tautosaką Dzūkijoje, bendraudamas su Volteriu, suomių tautosakininkas ir išmoko įrašinėti liaudies dainas fonografo aparatu.

1911 m. būdamas Lietuvoje Niemis ne tik keliavo po Dzūkiją, bet ir rūpinosi anksčiau savo ir Sabaliausko užrašytų dainų ir giesmių rinkinio leidyba. Abu rinkėjai redagavo giesmių tekstus, vėliau skaitė Rygoje atspausdinto rinkinio korektūras, rašė bendrą prakalbą (ten pat: 52). Greičiausiai viešint pas Sabaliauską ir rašant rinkinio prakalbą 1911 m. rugsėjį ir buvo įrašyti pirmieji 15 volelių, kuriuose įamžinti šiaurės Lietuvoje gyvavusių sutartinių ir dainų pavyzdžiai. Nors Suomių literatūros draugijoje saugomame Niemio sudarytame kūrinių sąrašė nenurodyta įrašymo vieta, tai turėtų

būti Nemunėlio Radviliškis. Nenurodyti ir įrašuose dalyvavę giesmininkai, bet galima spėti, kad sutartines gieda jų daugiausiai mokėjusi giedotoja Ona Smilgienė, jai padeda kitos miestelio moterys. Kad būtų tiksliau, galima patikrinti, ar fonografu įrašytų dainų ir giesmių tekstai yra Helsinkyje išleistame rinkinyje *Lietuvių giesmės ir dainos šiaur-rytinėje Lietuvoje*, ar jie užrašyti iš tos pačios giedotojos? Pavarčius spausdintą rinkinį, spėjimas pasitvirtina – daugumą voleliuose įrašytų kūrinių tikrai mokėjusi Smilgienė. Tačiau kas galėjo būti jai pritarusios moterys, lieka neaišku.

Verta įsiskaityti į pastraipą, kurią randame vėliau išleisto Sabaliausko rinkinio *Lietuvių dainų ir giesmių gaidos* prakalboje:

Kada 1913 m. ėmiau rūpintis šio rinkinio leidimu, man buvo padata patikrinti gaidos fonografu. [...] Giesmių gi, mano užrašytųjų, jokiu būdu suimti fonografan nebegalėčiau, nes giesmės giedamos ne vieno, bet dviejų, trijų ir keturių žmonių, tą pačią giesmę gerai mokačią ir pripratusių kartu giedoti, kaip sakoma, susigiedojusių. Gi aš giesmes užrašinėjau iš vieno asmens, ypač didelės giesmininkės Smilgienės, kuri man, pagiedojus vieną gaidą, giedodavo antrąją, man kartojant pirmąją; ir daugiau dainininkių, Smilgienės draugių, kurios būtų supratę su ja giedoti, jau nebėra. Kada norėjau parodyti giesmių giedojimą svečiams daktarui A. R. Niemiui ir vėliaus St. Šimkui, vos suradau Nem. Radviliškyje tris moterėles, kurios vargiai mokėjo atatarti Smilgienei ir tai tik kokiose dviejose giesmėse. (Sabaliauskas, 1916: IX)

Kaip galima suprasti iš rinkėjo pasiteisinimo, įrašyti giesmes fonografo aparatu labai norėta, tačiau įrašų sesija nebuvo pati geriausia. Pakviestos miestelio moterys nemokėjo tiek sutartinių, kiek jų savo atmintyje buvo išsaugojusi Smilgienė. Klausantis įrašų girdėti, kad kai kurioms sutartinėms pritaria vyriškas balsas, galima spėti, kad su Smilgiene gieda pats Sabaliauskas. Nežiūrint nesklandumų, reikia džiaugtis, kad 1911 m. Niemio įrašytuose voleliuose įamžinta pirmoji sutartinių giedotojų grupė, kad pagrindinė šios Nemu-

nėlio Radviliškio grupės giedotoja tikrai patyrusi, tad galime pasiklausyti senoviškos, autentiškos sutartinių interpretacijos.

Sutartinių giedojimas Sabaliausko namuose nebuvo toks paveikus kaip anksčiau aprašytas koncertas Svilių kaime, kai atlikėjai ne tik ritmiškai giedojo, bet ir liūliavo, ir rankomis mosavo, o įsijautę klausytojai lingavo galvomis į taktą. Klausantis voleliuose įamžinto muzikavimo, neapima ekstatiška būseną. Tikrai kai kuriuose labiau pavykusiuose sutartinių pavyzdžiuose (volelyje nr. 12) jaučiamas gyvas, šokio judesius atitinkantis giedojimo tempas, lygus aštuntinių pulsas. Įdomu, kad tęsiamus skiemenis moterys gieda vos garsindamos ir staiga užkeldamos balsą, tarsi šūktelėdamos. Galima manyti, kad seniau sutartinės buvo atliekamos su archajiškoms darbo dainoms būdingais sušukimais, ūkimais. Be sutartinių, voleliuose įrašytos ir Niemio vertintos trumposios dainos: sūpuoklinė daina, lopšinė, valiavimas, piemenų raliavimai, vestuvininkų apdainavimai. Gražiai nuskamba ir labiau išplėtoto dainavimo pavyzdžiai – dviem balsais traukiamos vestuvinės dainos. Taupant vietą, visų giesmių bei dainų įrašyti tik vienas ar du posmeliai.

Fonografo aparatą Niemis nusivežė ir 1912 m. antrą kartą vykdamas į pietų Lietuvą. Sistemingai dirbęs mokslininkas norėjo įamžinti ir ten gyvavusias liaudies melodijas. Šią savo veiklą paminėjo labai trumpai: „į fonografą Suomių literatūros draugijai įrašiau 73 fonografo volelius melodijų, iš viso 333 vienetus. Iš pradžių 1911 m. rudenį Radviliškyje, didesniąją dalį Valkininkuose ir Marcinkonyse 1912 m. pavasarį“ (Niemi, 1996 a: 176). Klausantis dzūkų dainų įrašų, galima pastebėti, kad jų kokybė geresnė, įrašinėtojas labiau įgudęs. O į volelius įrėžtos ne tik išplėtos vestuvių ir meilės dainos, kurių ten anuomet gyvavo tikra daugybė, bet ir senoviškos rugiapjūtės bei kalendorinės dainos. Išklausinėtos, nepraleistos taip pat ir vieno ar kelių posmelių vaikų dainelės, pasižyminčios visai paprastomis melodijomis, ir vestuvininkų apdainavimai, beveik ne dainuojami, o improvizuojami pagal gerai žinomą eilėdaros modelį. Tai – senasis dainų sluoksnis, kuriuo kiti užrašinėtojai mažai domėjosi, o štai suomių mokslininkas skyrė ypatingą dėmesį.

Niemis norėjo išleisti ir antrą savo surinktų lietuvių liaudies dainų rinkinį, kurį preliminariai buvo pavadinęs *Vilniaus gubernijos dzūkų dainos*, bet nesurado tokio pasišventusio redaktoriaus, koks buvo Sabaliauskas. Rinkinys taip ir liko neišspausdintas, pradėtas jo redagavimo darbus nutraukė Pirmasis pasaulinis karas (Ūsaitytė, 2009: 45).

Pasak tautosakininkės Jurgitos Ūsaitytės,

XX a. pradžioje Niemis labai tvirtai įžengė į Lietuvos humanitarinių mokslų erdvę. Ryšio būta abipusiai naudingo: dalykiškai ir bičiuliškai bendrauta su inteligentijos atstovais, keistasi konsultacijomis, patarimais. Atsidėkojo Niemis už draugiškumą šimteriojai: užrašyti ir taip išsaugoti keli tūkstančiai dainų tekstų, fonografuota šimtai melodijų, skleisti tautosakos rinkėjo ir leidėjo profesionalaus darbo įgūdžiai, demonstruoti šiai veiklai privalomi moksliško principai. Niemis buvo viena iš ryškiųjų to laikotarpio asmenybių, pirmiausia savo darbais rodžiusių pavyzdį ir kėlusią pagarbą visiems, nusiteikusiems dirbti krašto ir kultūros labui. (Ten pat: 47)

Tautosakininkė šiek tiek apgailėstauja, kad akademinės visuomenės sąmonėje suomių mokslininkas įsitvirtino tik kaip šiaurės rytų Lietuvos tautosakos rinkėjas, sutartinių atradėjas, o jo nuopelnai renkant duomenis apie dzūkų dainavimo tradiciją dažnai lieka užmiršti.

1913 m. Niemis suomių kalba parašė savo užsibrėžtą mokslinį darbą *Lietuvių liaudies dainų tyrinėjimai*, kuris į lietuvių kalbą buvo išverstas 1932 m., o labiau skaitomas tapo 1996 m. pakartotinai jį paskelbus Stasio Skrodenio parengtuose lituanistiniuose Niemio raštuose.

Lygindami dviejų XX a. pradžios etnografų surinktas liaudies muzikos kolekcijas, galime pastebėti, kad vienas iš jų – Volteris – labiau pasitikėjo fonografo aparatu, jo kolekcija primena „neredaguotą“ to meto garsinę aplinką (tarp jo užrašytų kūrinių rastume ir vėlesniam sluoksniui priskirtinų literatūrinių dainų), o kitas –



Niemis – labiau pasitikėjo savo išmanymu ir neįrašinėjo visko, ką žmonės mokėjo, bet tik senesnes liaudies dainas (jo kolekcijoje vėlesnės apnašos tarsi nubrauktos, kad atsidengtų, pasimatytų senosios liaudies dainų formos). Volteris neaprašė savo etnomuzikologinių atradimų, tai, ką jam, naudojant garso įrašymo techniką, pavyko įamžinti, paaiškėjo tik vėliau, prabėgus daugiau nei šimtui metų, kai jo įrašus perklausė kitų kartų etnomuzikologai. Tik tada paaiškėjo, kokias įdomybes išsaugojo vaškiniai voleliai. Niemis puikiai suvokė, kad daro atradimus, užrašinėja tokius dainų žanrus, kuriuos jo amžininkai praleisdavo, nesuvokdavo kaip pirmąkart kūrėbos relikto. Jis ne tik įrašė, bet ir apibūdino savo surinktas dainas, *Lietuvių liaudies dainų tyrinėjimuose* iškelta liaudies poezijos kilmės hipotezės grindė paties aptiktais aukštaičių ir dzūkų dainų pavyzdžiais: vienaeilėmis ir dveilėmis piemenų ir vaikų dainelėmis, sūpuoklinėmis, lopšinėmis, ketureiliais vestuvininkų apdainavimais.

Apie sutartinių, jo ir Sabaliausko vadinamų giesmėmis, svarbą lietuvių ir jų kaimynų latvių dainų raidos suvokimui Niemis rašė:

Iš visų dainų paplitimo plotų reikšmingiausiu laikome Šiaurės Rytų Lietuvą. Jei šis kraštas nebūtų išsilaikęs toks senoviškas, kaip būtų buvę galima išskirti iš kitų dainų tokią tipiškai švarią giesmę, kurios vargu ar ir vardas būtų žinomas! Čia atsitiko visiškai taip pat kaip Suomijoje, kurioje iki 19-ojo šimtmečio vidurio buvo nežinomos Vakarų Suomijos dainos, ir tik paskui buvo aptikta, kad jos sudaro pačią primityviausią daugiašakės suomių-estų liaudies runų dalį. Koks skurdus būtų suomių liaudies poezijos supratimas, pvz., be Vakarų Suomijos užkalbėjimų! [...] Taigi ir Lietuvoje artimesnė pažintis su atskirų dainų plotų būkle teikia nepalyginamai daug papildomos medžiagos baltų liaudies dainų atsiradimo klausimo sprendimui. (Niemis, 1996 a: 294)

## Šiaurės Lietuvos instrumentinės muzikos tyrinėtojas Sasys Paliulis

Vėlesniais praėjusio amžiaus dešimtmečiais taip pat netrūko žmonių, degančių noru keliauti ir atrasti. Kaip rašo Susan Sontag, „XX a. trečiame dešimtmetyje fotografas kartu su lakūnu ir antropologu tapo moderniu herojumi. Populiariosios spaudos skaitytojai buvo kviečiami kartu su ‚mūsų fotografu‘ leisti į ‚atradimų kelionę‘, aplankyti tokias naujas sferas kaip ‚pasaulis iš paukščio skrydžio‘, ‚pasaulis pro didinamąjį stiklą‘, ‚kasdienybės grožybės‘, [...] pažvelgti į vaizdus, kuriuos galima ‚išsvysti gatvėje‘“ (Sontag, 2000: 97). Visame pasaulyje dar buvo nežvalgytų gamtos plotų, taip pat regionų, kaimų, miesto kvartalų, kuriuos vertėjo pamatyti pačiam ir parodyti kitiems. Aptiktoms įdomybėms įamžinti mokslininkai, žygeiviai, žurnalistai pasitelkdavo vis tobulėjančias garso ir vaizdo fiksavimo technologijas.

To meto Lietuvoje dar netrūko tautodailės bei tautosakos turtų: kaimų pakelės buvo nustatytos drožinėtais mediniais kryžiais, namai išpuošti tradiciniais audiniais, vyresni žmonės tebemokėjo senoviškų dainų bei instrumentinių melodijų. Išsilavinę žmonės suprato kaimuose išlikusio, bet sparčiai nykstančio liaudies meno unikalumą ir skubėjo kaip galima daugiau jo surinkti. Muziejai, aukštosios mokyklos, kitos įstaigos kasmet surengdavo daugybę ekspedicijų. Pasak *Lietuvos aid*o žurnalisto, „dulkėtais kaimo keliais zujantys tautodailės rinkėjai veikia tapo įprasta lietuviškojo peizažo dalimi, dažnai galima būdavo pamatyti vieškeliu važiuojantį žmogų, atsisėdusį ant vežimo senų arklų, akėčių, kubilų, girnapusių ir kitokių daiktų“ (Mulevičiūtė, 2001: 163). Vis dar buvo galima atrasti ir kokį nežinomą liaudies muzikos reiškinį, kuris nustebintų mokslo visuomenę, tačiau reikėjo skubėti.

XX a. 4-ajame dešimtmetyje tautosaką rinkti pradėjęs Stasys Paliulis žvalgė tas gimtosios Aukštaitijos vietas, į kurias ankstesni tautosakos rinkėjai nebuvo užsukę. Jis buvo sutartinių žinovo Adolfo Sabaliausko giminaitis, tad tęsė šio pradėtus tyrimus: „Pasirinkęs

temą diplominiam darbui apie sutartines ir susipažinęs su A. Sabaliausko bei A. R. Niemio sutartinių rinkiniais, pasiskaitęs Biržų mokinių užrašytų sutartinių, panorau ir pats parinkti sutartinių bei instrumentinės liaudies muzikos. Ypač rūpėjo aplankyti tas vietas, kur A. Sabaliausko nebūta, iš kur neužrašyta sutartinių melodijų. Buvau girdėjęs, kad sutartinės giedamos, skudučiuojama, ragais pučiama ne vien Biržų, Vabalninko apylinkėse, bet ir toliau į rytus bei pietus – apie Pandėlį, Kupiškį“ (Paliulis, 1988: 36). „1932 m. vasarą ‚pasibalnojau savo juodbėrelį‘ – dviratį, ‚apsiginklavau‘ skudučių komplektu, pusantros oktavos chromatinu kamertonu, lumzdeliu, portfelį prisikroviau rašomųjų priemonių, iliustracijų, saldainių vaikams ir ‚išjojau‘ kupiškėnų link“ (ten pat: 56).

Etnomuzikologas labai vaizdingai aprašė savo ekspedicijas, tad galime aiškiai įsivaizduoti, kaip viskas vyko. Užrašinėdamas liaudies muziką, jis nenaudojo fonografo aparato. Kad galėtų patikslinti žmonių padainuotų melodijų intervalus, dermes, su savimi vežiojosi lumzdelį bei pustoniais suderintų skudučių komplektą. Papūsdavo, įsitikindavo, kad aukščiau teisingi, ir užrašydavo melodijas ar instrumentų partijas natomis. Paliulį minime ir atradėju laikome todėl, kad jis sugebėjo ateinančioms kartoms palikti žinių apie labai sunykusią instrumentinę liaudies muziką, taip sunykusią, kad nebebuvo galima imti ir įrašyti, reikėjo ją rekonstruoti.

Kai Paliulis rinko duomenis apie archajiškus lietuvių liaudies instrumentus, kai kurie iš jų buvo jau nebenaudojami. Iš Sabaliausko liudijimų žinota, kad šiaurės rytų Lietuvoje pūsti du ilgi mediniai trimitai – daudytės, tačiau Paliulio ekspedicijų metu jie nebeskambėjo. Kai kurie senieji muzikantai dar turėjo išsaugoję po vieną instrumentą, tačiau dviejų daudyčių komplekto, reikalingo sutartinėms papūsti, nesisekė aptikti. „Nykstant sutartinėms pritilo ir daudytės, nebevarojamos jos sugedo ir liko užmirštos. Jei moterys, prisiminusios jaunas dienas, dar užtūtuodavo sutartinę, tai vyrai daudytėmis nebeatsiliepdavo“ (Paliulis, 1959: 33). „Bakšėnų muzikantas Vasiliauskas (g. 1847 m.) turėjo pasidaręs daudytę, kurią laikė po žabų krūva, kad neperdžiūtų. Kartas nuo karto



Stasys Paliulis gimtojoje sodyboje Vabalninko vls., Savučių k.  
Nuotrauka iš knygos *Skudučių ir sutartinių keliais* (2002).



Vyrai pučia daudytes. Folkloro ansamblis „Dijūta“.  
Fotografavo Rūta Žarskienė, 2006 m.

padaudyčiuodavo kokią sutartinės melodiją, tačiau nebebuvo, kas antra daudyte jam pritartų“ (Paliulis, 1984: 91).

Kadangi daudytėmis pučiamų sutartinių nebebuvo galima užrašyti, rinkėjas išnaudojo paskutinę galimybę – rekonstravo daudyčių repertuarą iš atlikėjų prisiminimų. Remdamasis senųjų atlikėjų teiginiais, daudyčių repertuarui jis priskyrė apie 50 sutartinių. Jį atkurdamas, Paliulis atsižvelgė ne tik į minėtas pastabas, bet ir į derminę sandarą. Priskirtas sutartines iš tiesų galima papūsti daudytėmis, nes jos sudarytos iš šiais instrumentais išgaunamų garsų, atitinka šių instrumentų darną. Paliuliui pavyko užfiksuoti labai svarbios ir senos tradicijos pabaigą. Jei ne jis, mums būtų likęs tik ilgųjų trimitų paminėjimas, tačiau kas buvo pučiama šiais instrumentais, nežinotume, neturėtume jokių muzikos pavyzdžių.

Atlikėjai pagiedodavo rinkėjui daudyčių sutartines balsais, teigdami, kad anksčiau jos buvo ir trimituojamos, taigi atrodė, kad giedojimas yra pirminis, o trimitavimas – antrinis sutartinių atlikimo būdas. Tačiau, įsigilinęs į sutartinių derminę sandarą, mokslininkas nusprendė, kad tuomet, kai daudytės tebegyvavo, galėjo būti atvirkščiai – trimitavimas galėjo būti pirminis atlikimas, o giedojimas – tik jo atkartojimas. Straipsnyje „Daudyčių poveikis sutartinių muzikai“ Paliulis aprašė giedamų ir pučiamaisiais instrumentais atliekamų sutartinių sąveiką ir išklė originalią prielaidą apie polimodalaus balsų derinimo kilmę. Jo nuomone, polimodalią derminę sandarą vokalinės sutartinės galėjo perimti iš dviem skirtingo ilgio daudytėmis atliekamų sutartinių. Pasak mokslininko, „Trimitai sutartinei duodavo melodiją. [...] Giesmininkai kūrė žodžius, o trimitininkai trimitavo tam tekstui melodijas pagal savo instrumentų galimybes, žinoma, tik natūraliojo garsaeilio intervalais. Prie to priprasdamo giesmininkai. Jų ausyse skambėjo trimitų intervalai, ir, savo jausmus ir mintis išliedami muzikos garsais, jie melodijas vingiavo pagal daudyčių garsaeilį. [...] Šitaip sutartinėse įsitvirtino natūraliojo garsaeilio intervalai. Giesmininkai nuo jų nenukrypdavo, kai sutartines kurdavo ir giedodavo jau ir be instrumentų pritarimo“ (ten pat: 95).

Šiaurės rytų Lietuvos sutartinės balsų kryžiaivimu ir polimodalium jų derinimu ryškiai skyrėsi nuo aplinkiniuose regionuose gyvavusių vokalinųjų melodijų. Prielaida, esą toks balsų pynimas galėjo atsirasti dėl vokalinės ir instrumentinės muzikos sąveikos, paaiškino sutartinių polifoninės sandaros savitumą ir išskirtinumą (Bareikytė-Nakienė, 1999).

Jeigu Stasys Paliulis būtų įrašęs savo girdėtą liaudies muziką: vokales sutartines, skudučiais ir ragais, lumzdeliu ir ožragiu atliekamus instrumentinius kūrinus – į fonografo volelius, šie įrašai būtų nuostabūs. Daugybė ranka užrašytų kūrinių, paskelbtų jo rinkinyje *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika* (1959), yra tikrai įspūdingi. Matyt, į savo ekspedicijas fonografo jis neėmė, nes vykdavo ne stebėti ir įrašyti senovinio muzikavimo, bet jame dalyvauti. Jis nenorėjo įamžinti atlikimo ir vėliau jį tirti, klausydamasis keletą kartų, atkreipdamas dėmesį į atlikimo detales, smulkmenas, bet užsiimdavo etnomuzikologiniais tyrimais rinkdamas medžiagą, bendraudamas su žmonėmis, bandydamas išklausti tokias atlikimo detales, kurias jie vos vos beatmena. Taigi buvo pasirinkęs ne stebėjimo ir įamžinimo, bet rinkimo ir tuo pat metu vykusio tyrimo, trūkstančių fragmentų atkūrimo metodą.

## **Sutartinių Kolumbu vadintas tautosakininkas Zenonas Slaviūnas**

Žymus XX a. tautosakininkas Zenonas Slaviūnas buvo plačių interesų žmogus, domėjosi liaudies papročiais, įvairių regionų tautosaka, senąja lietuvių literatūra, archajiškais muzikos instrumentais. Nors kilęs iš Žemaitijos, tačiau daugybę laiko ir energijos paskyrė Aukštaitijoje gyvavusių sutartinių tyrimams. Jis apibendrino tai, ką užrašė pats, ką buvo sukaukę ankstesni rinkėjai, ir paskelbė iš trijų tomų sudarytą rinkinį *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos*. Sutartinių polifonijai nagrinėti buvo skirta ir jo daktaro disertacija. Kaip prisimena amžininkai, ginant disertaciją kaž-



Zenonas Slaviūnas Lietuvių tautosakos archyve, Kaune.  
Fotografavo V. Barzdžius, 1937 m. LTRFt 337.



kas iš susirinkusiųjų jį pagarbiai pavadino „sutartinių Kolumbu“ (Šaknys, 1988: 558).

Slaviūnas taip pat domėjosi garso įrašymo technika, žinių apie tautosakos įrašymą fonografo aparatu sėmėsi stažuodamas Berlyne. 1933 m. paskelbtame straipsnyje taip dėstė savo požiūrį:

[...] vis dėlto tikėtis tobulo melodijų užrašymo, reikalingo moksliekiams tyrinėjimams, tegalime tik pasinaudoję fonografu. Žinoma, muzikas su gerai išlavinta ir ypatinga klausa galės ir be fonografo teisingai užrašyti, tačiau ne visi tokią klausą turi [...].

Fonografas – nepamainomas instrumentas užrašyti dainoms, kuriuos giedamos dviem, trimis ar daugiau balsų. Be fonografo čia sunkiau išvengti netikslumų. Didžiausia fonografo reikšmė yra ta, kad jis gali užrašyti netemperuotinio derinimo melodijas. Liaudis, ypačiai kuri mažiau santykiauja su šiandienine kultūra, mėgsta natūralųjį derinimą (netemperuotą), pvz., kai kuriose melodijose vartoja savotiškus pustonius: didesnius už mums pažįstamus ir mažesnius už visą toną. Šis dalykas ne naujas; tatau pažįsta ir kitų tautų liaudies muzika. (Slaviūnas, 2007 b: 231)

Lietuvių liaudies dainos dainuojamos su užtarimu, lengvai pritaikomos prie temperuoto balsų suderinimo, bet vienbalsinės ne visuomet gerai pritinka. Klausydamas senovines dainas ir mėgindamas jas skambinti pianinu, kai kuriose vietose jauti skirtumą – nepritinka jos prie pianino temperuotų balsų. Matyti, kad vienbalsinių melodijų pagrindas – natūralioji muzikos gama. Šias ypatybes šiandien dar galime rasti toliau nuo miestelių esančiose vietose, tarp miškų, ežerų.

Visus tuos savotiškumus su smulkmenomis tegalėtų užrašyti fonografas, nes užrašinėti mūsų dainas, kad ir gana tobulais šių dienų muzikos ženklais, nelengva: pasitaiko dainoje vietų, kurių ir dabartinė notacija neįstengia tikrai pažymėti, nes neturi tam tikrų ženklų. (Ten pat: 232)

Pateiktais argumentais autorius siekė įtikinti, kad iš klausos užrašytas muzikos kūrinys ir to paties kūrinio įrašas yra skirtingi dalykai (panašiai kaip dailininko nupieštas žmogaus portretas ir to paties asmens nuotrauka). Muzikos raštu pažymimas, pavaizduojamas tik apibendrintas kūrinio pavidalas. Keli muzikai, klausydami tos pačios liaudies dainos, užrašys ją šiek tiek kitaip (kaip ir skirtingi dailininkai, piešdami to paties žmogaus portretą, nupieš nevienodai). O garso įrašas yra tikslus muzikos kūrinio įamžinimas, jis ne meniškas, bet mokslinis, todėl gali būti naudojamas ne vien etnomuzikologijos, bet ir muzikos akustikos tyrimams.

Taip rašydamas, jaunasis mokslininkas ne vien samprotavo apie mokslo uždavinius, bet ir įtikinėjo Lietuvos Respublikos valdininkus, kad reikėtų valstybės lėšomis paremti etnomuzikologinius tyrimus, skirti pinigų liaudies melodijų įrašams reikalingai aparatūrai. XX a. 4-ajame dešimtmetyje tautotyriminkų jau nebepatenkino pavienių rinkėjų ekspedicijos (nors kai kuriuos iš jų ir galime vadinti atradėjais), atrodė, kad tautosakos rinkimas turėtų būti valstybinės svarbos klausimas, rimčiau organizuotas, sistemingas. „Metas jau, seniai metas, organizuoti planingą melodijų rinkimą ir tvarkyti surinktas. Daugybė vietų laukia sau rinkėjų, kurie, jei ten kada užklystų, tikrai atrastų naujų dainų srovę, ligi šiol niekieno nesusektą. Gaila būtų, jei joms tektų žūti! Joms žuvus, mūsų kultūra netektų labai daug. Liaudies melodijų rinkimas yra bendras visos tautos reikalas, todėl jam turėtume ir lėšų rasti. Jei nepasirūpinsime, kiek turto bus amžinai dingę“ (ten pat: 13).

Toks būtinumas suvoktas – 1935 m. Kaune įsteigtas valstybės finansuojamas Lietuvių tautosakos archyvas, kurio vadovu paskirtas jaunas mokslininkas dr. Jonas Balys. Tai buvo nedidelis, bet gerai tvarkomas mokslo centras, kuriame kaupia ir sisteminta lietuvių tautosaka: liaudies dainos, pasakos, burtai, tikėjimai, patarlės ir priežodžiai. Archyve dirbo keturi, vėliau šeši nuolatiniai darbuotojai, bendradarbiavo net keliasdešimt tautosakos rinkėjų, gyvenusių įvairiose Lietuvos vietovėse ir siuntusių archyvui savo pačių bei mokslievių užrašytą tautosaką. Buvo įsigyti ir du fonografo aparatai, rūpin-

tis tautosakos įrašais patikėta Slaviūnui. Naujoves mėgęs Slaviūnas ne tik dirbo fonogramų kabinete, tyrinėjo sutartines, bet ir skaitė paskaitas per radiją, supažindindavo klausytojus su gyvąja liaudies tradicija, duodavo pasiklausyti fonografo įrašytų pavyzdžių.

1935–1939 m. į fonografo plokšteles Slaviūnas įrašė daugiau kaip 6000 tautosakos kūrinių. Kaip matyti iš archyvo dokumentų, įrašai vykdavo studijoje, į kaimus su fonografo aparatais nebuvo važiuojama. Peržiūrėję gautus rinkinius, archyvo darbuotojai nusprendavo, ką reiktų įrašyti, ir tada pakviesdavo dainininkus ar muzikantus atvykti į Kauną. Savičiamsi atlikėjai buvo kviečiami ne tik į archyvą, bet ir į Kauno radiofoną, čia rengti tiesiogiai transliuojami liaudiškos muzikos koncertai. Iš provincijos atvykę atlikėjai sulaukdavo nemažo visuomenės dėmesio. Sutartinių giedotojų, ragų pūtėjų ir kiti koncertai buvo recenzuojami solidžiausiame to meto dienraštyje *Lietuvos aidas* (pvz.: 1936 06 01, 1936 09 15).

Slaviūnas įrašė daug daugiau tautosakos vienetų nei ankstesni rinkėjai, jo dėka Lietuvių tautosakos archyve atsirado visų Lietuvos etnografinių regionų liaudies muzikos įrašų. Žinoma, labiausiai stengtasi įamžinti nykstančią sutartinių polifoniją, fonografo plokštelėse išsaugoti paskutiniųjų sutartinių giedotojų balsus, taip pat ir retenybe tapusį ragų bei skudučių pūtimą. Slaviūno surastos ir į Kauną pakviestos sutartinių atlikėjos buvo jau labai garbingo amžiaus. Tatkūnų kaimo giesmininkės – 67, 87 ir 88 metų, panašaus amžiaus ir iš kitų vietovių – Biržų, Užulėnio, Vidiškio – atvykusios giesmininkės. Kiek jaunesnės buvo Šimonių sutartininkės. Mat senosios kaimo moterys jau nebegalėjo atvykti į Kauną, todėl jaunesnioji karta susibūrė ir atvyko įrašyti iš „nuo pečiaus nenulipančių bobučių“ išmuktų sutartinių. Iš tų vietovių, kuriose nebepavykdavo rasti kartu giedančių atlikėjų, kviestos pavienės giesmininkės. Ypač daug sutartinių pavieniui pagiedojo Domicelė Šlapelienė, Emilija Kasinskienė ir Karolina Statulevičienė. Jos ir pagiedodavo sutartinių melodijas, ir nupasakodavo atlikimo būdus. Tuomet archyvo darbuotojai pagal pasakojimus rekonstruodavo daugiabalsį skambėjimą.

Gerai susipažinęs su lietuvių liaudies muzika, Slaviūnas matė, kad sutartinės savitais atlikimo būdais ir archajiškais poetikos bei melodikos bruožais išsiskiria iš kitų liaudies dainų, bet jam rūpėjo išsiaiškinti, ar panašiai atliekamos dainos nėra būdingos ir kitoms tradicinėms kultūroms. Ar tikrai lietuvių tradicinė polifonija unikali? Norėdamas labiau sureikšminti Sabaliausko, Niemio, Paliulio ir savo paties atrastą ir išsaugotą polifoniją, jis sugalvojo apklausti Europos šalių tautosakos archyvus, ar juose nėra ko nors panašaus? Gali būti, kad tam jį paskatino kolega Jonas Balys, studijavęs Vienoje ir palaikęs glaudžius ryšius su užsienio archyvais. Atsakymai buvo neigiami. 1936 m. *Lietuvos aide* pasirodė Slaviūno straipsnis, kuriame teigiama beveik įrodyta, jog sutartinės užrašytos tik Lietuvoje ir niekur kitur nežinomos:

Tautosakos Archyvas prieš kurį laiką išsiuntinėjo daugeliui Europos folkloro įstaigų anketą, kurioje buvo patiekta keletas mūsų sutartinių melodijų ir atsiklausta, ar panašių liaudies muzikos kūrinių nėra jų krašte. Iki šiol gauta atsakai iš Estijos, Norvegijos, Švedijos, Irlandijos, Rumunijos ir Vokietijos (du). Atsakuose paprastai pareiškiami didelis jomis susidomėjimas, kaip įdomiu muzikos reiškiniu, tačiau, kad ir kitur panašių melodijų būtų rasta, visi iki šiol gauti atsakai nepatvirtino. Vokiečių ir iš viso liaudies dainų didelis žinovas prof. John Meier rašo, jog ne tik vokiečių dainai, bet ir, apskritai, vakarų Europos dainoms istoriniais laikais, toks savotiškas daugiabalsiškumas yra svetimas. [...] Iš kitų šaltinių teko patirti, jog polyfonijos atžvilgiu esą kiek panašumo su kai kuriomis rusų liaudies dainomis, bet melodika visai kita. [...] Taigi, mūsų šiaurės ir rytų Lietuvoje randamos savotiškosios sutartinės (giesmės, kapotinės), kurių tautosakos archyvas yra per 100 užfiksavęs fonografo plokštelėse, yra tautosakai ir muzikai labai įdomūs dokumentai. (Slaviūnas, 1936: 6)

Tikėtina, kad šiuo Slaviūno straipsniu ir prasidėjo sutartinių unikalumo legenda. Pats savičiausias lietuvių liaudies muzikos stilius pamažu tapo tautiniu simboliu.



Kupiškio dainininkės ir sutartinių giedotojos.  
Fotografavo Balys Buračas, 1936 m. LTRFt 9007.

Kaip žinome, anuomet svarbiausias Lietuvos kultūrinio elito uždavinys buvo sukurti tautinę kultūrą. Siekta kurti šiuolaikiškas kultūros bei meno formas, semiantis įkvėpimo iš etninės kultūros. Šiam tikslui tarnavo ir Lietuvių tautosakos archyvo veikla. Kaip rašė Balys, „tyrinėjant tautosaką, svarbu surasti būdinguosius mūsų tautos kūrybinius bruožus ir jų reiškimosi formas, atskirti, kas sava ir kas svetima, pažinti būdus, kaip visoms tautoms bendras kultūrinės gėrybes lietuviai yra pasisavinę ir kokį suteikę joms pavidalą. Tik šiuos klausimus išaiškinus bus galima kalbėti apie tikrai tautinę literatūrą, tautinį teatrą ir muziką, lietuviško galvoji- mo būdą arba filosofiją“ (Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto bibliotekos rankraštynas, J. Balio fondas, F69).

Unikalios, kitur nežinomos sutartinės imtos laikyti didžiausia liaudies muzikos vertybe, būtent jų giedojimu lietuvių tauta atrodė išsiskirianti iš kitų. Disonansiškas sutartinių skambėjimas, energingas ritmas atitiko to meto kompozitorių estetines nuostatas. Kompozitorių susižavėjimą jų sąskambiais taikliai išreiškė daug kartų cituotas Kazimiero Viktoro Banaičio pasisakymas: „Sutartinės, dainuojamos sekundomis, vietomis aštrokais disonansais, tai – tikras mūsų liaudies muzikos lobis! Sakytum, lietuvės kaimo dainininkės išlaisvino, taip sakant, emancipavo disonansą senų senovėje ir šimtmečiais pralenkė Europos muzikos modernistus“ (Kučiūnas, 1990: 23). Sutartinių stilistiką savo kūryboje talentingai naudojo iš Aukštaitijos kilęs kompozitorius Juozas Gruodis, jas įvairiai interpretavo ir kiti lietuvių kompozitoriai modernistai.

Deja, etnomuzikologinių atradimų ir tautinės muzikos kūrimo laikotarpis netrukus baigėsi. 1940 m. Lietuva buvo okupuota Tarybų Sąjungos. Atrodė, kad reikalai klostosi į gerąją pusę, 1939 m. Kaune įkurtas Lituanistikos institutas, kurio dalimi tapo Lietuvių tautosakos archyvas, atgavus Vilnių, iš laikinosios sostinės jis buvo perkeltas į nuolatinę, tačiau Vilniuje gyvavo neilgai. Okupuotos Lietuvos mokslo institutai kelis kartus pertvarkyti ir pervadinti. Drauge su archyviniais įrašais į Vilnių persikėlęs Slaviūnas kiek galėdamas toliau tęsė ankstesnę veiklą. Karo metais jis naudojosi savo įprasta

aparaturā, taip pat bandė įrašinėti senuoju Lietuvių mokslo draugijos fonografo aparatu, tad fonotekoje atsirado ir šiek tiek jo įrašytų vaškinių volelių [Nakienė, Žarskienė, 2007]. Į fonografo plokštes liaudies muzika įrašinėta iki 1949 m., iš viso įrėžta virš 6700 liaudies dainininkų ir muzikantų atliekamų kūrinių. Tenka pastebėti, kad pokario metai buvo labai nepalankūs tautosakai rinkti: žmonės smarkiai įbaugino ideologinis spaudimas, kova su „liaudies priešais“, suėmimai, trėmimai, tad jie vengė bendrauti su nepažįstamais.

1958–1959 m. pasirodė didysis Slaviūno darbas – trijų tomų rinkinys *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos*, kuriame paskelbtos beveik visos iki tol surinktos sutartinės, netoli 2000. Įvadiniuose straipsniuose sudarytojas žvelgė į sutartinių tekstus istoriniu požiūriu, ieškojo juose praeities liudijimų. Pasak jo, perduodant iš kartos į kartą, liaudies atmintyje išliko labai senų dalykų. Sutartinėse minimi tokie seni verslai kaip medžioklė ir bitininkystė, o ypač glaudžiai jos susijusios su žemdirbyste. „Darbo tema sutartinėse labai sena, ji keitėsi, vystantis visuomenei įgaudama naujomis sąlygomis naujus atspalvius ir sprendimus“ (Slaviūnas, 1958, t. 1: 27). Sutartines giedodavo dirbdami kolektyviai, tai atspindi jų tekstuose dažnai pasitaikanti daugiskaita. Ypač daug sutartinių skambėjo per rugiapjūtę, „palankias sąlygas ir nuotaiką sutartinėmis dainuoti sudarė iškilmingas rugiapjūtės darbo pobūdis bei apeigų ir darbo papročių įvairumas“ (ten pat: 37). Su agrarine magija, derlingumą skatinančiomis apeigomis susijusios ir kalendorinių švenčių sutartinės. Jose minimi tokie papročiai kaip važinėjimas po laukus per Užgavėnes, vadinamasis „linų tęsimas“, bei supimasis per Velykas, kad javai aukštesni augtų, vadinamasis „rugių kėlimas“. Taip pat sutartinėse apdainuojamas ir apeiginis laukų lankymas rugiams žydint, ir su šia apeiga susijęs vaišinimasis medumi bei alumi (Slaviūnas, 1958, t. 2: 6).

Sutartinių žinovas Slaviūnas išskėlė kitokią savitos vokalinės polifonijos kilmės hipotezę negu Paliulis, jis manė, kad giedojimui pasidalinus partijomis įtakos turėjo bendras darbas, t. y. senoji giesmių paskirtis:



Biržų skudutininkai: Kostas Burbulis, Paulė Reinatienė ir Petras Lapienė.  
Fotografavo Balys Buračas, 1935 m. LTRFt 384.



Tiktai tada, kada dainuoja bent du, trys ar daugiau dainuotojų, jau yra sąlygos atsirasti sutartinei. Užtenka, jei kas užtraukia nežinomą dainą, kai kiti bando ją išmokti, arba dar gerai neišmokę mėgina dainuoti. Šitaip imituojant galima atskiras melodijos vietas pakeisti naujais tonais, žodžiu, atsiranda galimybė gimti naujiems variantams. O jeigu du tos pačios dainos variantus vienu laiku dainuoja keletas dainuotojų, tada atsiranda skirtingų balsų, skirtingų intervalų. O tai jau yra daugiabalsumo pradžia, jo gimimas. (Slaviūnas, 2006 a: 254–255)

[...] labai svarbus sutartinių vystymosi pagrindas – tai darbas ir juo pagrįsti visuomeniniai santykiai. Sutartinių daugiabalsumas galėjo vystytis tik tam palankioje dirvoje, kai gamybiniai žmonių santykiai dar tebebuvo neprieštaringi ir solidarūs, kas buvo ypač svarbu gamybinio darbo sąlygomis, nes padėjo nekliudomai atlikti ir kurti dainas. [...]

Daugelį svarbesniųjų darbų seniau atlikdavo dvi darbininkės bei du darbininkai. Dažniausiai tokia pora būdavo ne atsitiktinė, o pastovi ir taip suderinta, kad vienas amžiumi ir patirtimi vyresnis vadovauja darbui, o antrasis – jaunesnysis – lyg mokosi. Tokia pora apie Tauragnus vadinama „dvieje“. Dažniausiai dvieje dirba motina su dukterimi, vyresnioji sesuo su jaunesniąja, anyta su marčia, senelė su anūke, vyresnysis brolis su jaunesniuoju ir pan. [...] Jaunesnysis poroje iš vyresniojo mokėsi darbo technikos, gebėjimo dirbti, o atliekant darbo dainas ir drauge dainuojant su vyresniaisiais mokėsi ir dainų meno.

Dainuotojų pasiskirstymas poromis bei susigrupavimas paskiromis partijomis įvairavo; tai priklausė nuo tradicijų ir nuo to, kaip pasiskirstydavo dirbantieji darbo plote. O tai iš dalies turėjo reikšmės susijungti skirtingoms partijoms ir balsams [...]. (Slaviūnas, 2006 a: 279–281)

Taigi senovėje būta papročio dirbti keliese, todėl dirbant, o vėliau tik einant į darbą ar grįžtant, giedotos dvejinės, trejinės ir keturinės sutartinės. Pagalba dirbant, taip pat ir giedant, pakartojant posmą, pritariant refreną, buvo šeimos narių artumo, draugiškumo išraiška. Jeigu giedančiųjų amžius ir balsų aukštumas skyrėsi, sa-

vaime susidarydavo skirtingų balsų polifonija. Kartu giedant vyresniems ir jaunesniems, nejučia tęsta ir giedojimo tradicija.

Žymaus XX a. tautosakininko Zenono Slaviūno fonografo įrašų kolekcija išliko iki mūsų dienų, dabar šie įrašai saugomi ir tyrinėjami Lietuvių literatūros ir tautosakos institute. 1935–1948 m. fonografo įrašuose labai ryškiai atsispindi etnografinių Lietuvos regionų liaudies muzikos ypatumai, plokštelių grioveluose įrėžti nepakartojami kiekvieno regiono liaudies melodijų stiliaus bruožai. Tokia įvairiomis tarmėmis ir atlikimo stiliais skambanti kolekcija yra didelis turtas. Kaip žinome, Antrojo pasaulinio karo metais buvo sunaikinta daug kultūros vertybių, deja, tuo metu pražuvo ir kai kurios vertingos garso įrašų kolekcijos<sup>5</sup>.

\* \* \*

Remdamiesi mokslo istoriko Thomo S. Kuhno išdėstyta mokslinio pažinimo kaitos samprata, pabandykime išryškinti kai kuriuos XX a. pradžioje vykusio lietuvių etnomuzikologijos formavimo aspektus. Pasak jo, kai mokslo disciplina dar nesusiformavusi, „kai nėra paradigmos ar to, kas galėtų pretenduoti į jos vaidmenį, visi faktai, kurie galėtų būti susiję su tam tikro mokslo raida, atrodo vienodai svarbūs. Dėl to pirminis faktų kaupimas yra kur kas labiau atsitiktinė veikla nei ta, kuri tampa įprasta toliau vystan-

<sup>5</sup> Per Antrąjį pasaulinį karą buvo sunaikinti Varšuvoje sukaupti liaudies muzikos įrašai. Pirmieji lenkų liaudies muzikos pavyzdžiai įrašyti 1904 m., o 1930 m. įkurtas pirmasis Lenkijos fonogramų archyvas Poznanėje, kur kaupiti ne tik lenkų, bet ir baltarusių bei ukrainiečių tradicinės muzikos įrašai. 1935 m. įkurtas Centrinis fonogramų archyvas Varšuvoje, jis taip pat rengė ekspedicijas į įvairias Lenkijos vietas, kuravo ir Vilniaus krašto įrašų kolekcijos rinkimą. Iš registracijos knygų žinoma, kad nuo 1935 iki 1938 m. Centrinis fonogramų archyvas sukauptė daugiau kaip 5000 vaškinių volelių, taip pat žinoma, kad Vilniaus krašto liaudies muziką įrašinėjo Tadeusz Szeligowski, Romanas Padlewski ir Gustaw Cytowiczius. Deja, per Antrąjį pasaulinį karą visi Varšuvos centrinio fonogramų archyvo voleliai buvo susprogdinti (Dahlig, 2002: 211, 214).

tis mokslui“ (Kuhn, 2003: 30). Autorius taip pat pastebi, kad „su pirmuoju vienos paradigmos pripažinimu paprastai būna susijęs specializuotų žurnalų kūrimas, mokslinių draugijų steigimas, specialaus kurso mokymo programose reikalavimas“ (ten pat: 35). Susibūrę bendraminčiai siekia, kad jų veikla būtų nebe mėgėjiška, bet tikslinga, moksliška. Tokiu raidos laikotarpiu ir ėmė reikštis pirmieji fonografuotojai, Lietuvių mokslo draugijos kūrėjai Eduardas Volteris ir Jonas Basanavičius, kurie nebuvo etnomuzikologai, bet savo darbais daug prisidėjo prie šios mokslo disciplinos atsiradimo.

1910 m. į Lietuvą atvykęs suomių mokslininkas Aukustis Robertas Niemis jau aiškiau suvokė folkloristikos ir etnomuzikologijos pagrindus, buvo nebe pirmievis, bet savo tėvynėje susikūrusios suomių folkloristikos mokyklos atstovas. Rinkdamas lietuvių tautosaką, gerai žinojo tokias šiandien vadovėlinėmis tapusias sąvokas kaip „tautosakos kūrinio žanras“, „paplitimas“, „tautosakos kūrinio variantai“, „regioniniai savitumai“ ir pan. Niemio tautosakos rinkimo metodiką stebėjęs Adolfas Sabaliauskas ir jo rinkinį išstudijavęs Stasys Paliulis daug ko pasimokė iš suomių mokslininko, tad jų tyrimai nebebuvo atsitiktiniai: neblogai suvokdami lietuvių tautosakos žanrų ir stilių įvairovę, jie jau galėjo kreipti dėmesį į tai, kas svarbiausia, ieškoti dar neužrašytų dalykų, „trūkstančių lietuvių liaudies muzikos raidos grandžių“.

Pasak cituoto autoriaus, tam tikro laikotarpio tyrėjai sukuria visumą, patikimą pasaulio vaizdą, kuriuo gali pasitikėti jų sekėjai, mokslininkų bendruomenės nariai. Brandus mokslas turi paradigmą, kurios mokosi šią discipliną studijuojantys jaunuoliai ir kuri jiems padeda pasirinkti savarankiškų tyrimų kryptis. Pakilimo metu paprastai daug dėmesio skiriama mokslininkų naudojamiems prietaisams, aparatūrai, siekiama, kad tyrimų rezultatai būtų kuo tikslesni. 4-ajame dešimtmetyje sukauptą Zenono Slaviūno fonografo įrašų kolekciją galime laikyti tokia visuma – skambančiu Lietuvos kraštovaizdžiu, ji padėjo suvokti, kokią liaudies muzikos tradiciją paveldėjome, kokie saviti stiliaus bruožai jai būdingi. Turint tokią kolekciją, neberekėjo leistis į ekspedicijas, medžiagą buvo

galima sisteminti ir aprašyti. Būtent taip ėmė dirbti Slaviūno kolegė etnomuzikologė Jadvyga Čiurlionytė. 1938 m. ji išleido rinktinę *Lietuvių liaudies melodijos*, kurioje liaudies melodijas suskirstė pagal etnografines Lietuvos sritis. Įvade „Lietuvių etnografinės muzikos apžvalga“ ji pirmą kartą aprašė visų penkių Lietuvos etnografinių regionų liaudies muzikos ypatybes (Čiurlionytė: 1938).

Pagal Kuhno sampratą, po veržlesnio laikotarpio mokslo disciplinoje paprastai ateina ramesnis, saugesnis, kurį laiką nieko ypač nauja neatrandama, tiktai tikrinama, ar visų pripažintos mokslo teorijos paaiškina vienus ar kitus reiškinius. „Tuo metu, kai paradigma funkcionuoja sėkmingai, profesinė bendrija sprendžia problemas, kurias jos nariai vargu ar galėjo įsivaizduoti ir kurių niekada nebūtų ėmęsi, jei nebūtų saistomi paradigmos. Ir bent jau dalis šių pasiekimų niekada nepraranda reikšmės“ (Kuhn, 2003: 40). Toks tautosakinės medžiagos tvarkymo, sisteminimo, publikavimo, atskirų tautosakos žanrų raidos tyrinėjimo laikas Lietuvoje tęsėsi iki pat paskutinio XX a. dešimtmečio.

1990 m. atkūrus Lietuvos nepriklausomybę, lietuvių etnomuzikologams susipažinus su kolegų iš viso pasaulio darbais, ėmė kilti nauja mokslinio pažinimo kaitos banga. Laisvai prieinamos užsienio autorių knygos, asmeninės pažintys su kitų šalių mokslininkais, o vėliau ir interneto ryšys suteikė nepalyginamai daugiau ir nepalyginamai naujesnės informacijos, negu buvo galima gauti iki tol. Vėrėsi naujos tyrimų kryptis, kilo noras permąstyti ankstesnių kartų mokslininkų iškeltas hipotezes. Ar tikrai lietuvių sutartinės unikalios, toks sekundinis daugiabalsumas niekur kitur neaptinkamas? O gal tai, kas vienos tautos muzikinėje kultūroje unikalų, globaliu mastu gali būti universalu (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2000)? Ar tikrai skudučių polifonija skambėjo tik Lietuvoje, ką atskleistų jos ir archajiškos kitų tautų instrumentinės muzikos lyginimas (Šimonytė-Žarskienė, 2003)? Netgi buvo suabejota, ar sutartinių paplitimo plotas yra toks, kokį apibrėžė Slaviūnas, t. y. jos užrašytos tiktai Aukštaitijoje, o kituose Lietuvos regionuose aptiktos vos kelios nuotrupos. Ar kituose regionuose jų niekada ir nebuvo, ar jos

tenai neišliko (Urbanavičienė, 2009)? Suskaitmeninus senuosius įrašus, atsiradus galimybei juos tyrinėti kompiuteriais, buvo atlikti ir akustiniai liaudies muzikos tyrimai (Ambrazevičius, 2008). Norėjosi sužinoti, ar senieji dainininkai iš tiesų dainavo kitaip negu muzikinį išsilavinimą gavę asmenys, ir akustiniais matavimais parodyti, koks buvo autentiškas liaudies melodijų atlikimas.

Taigi XX a. pirmosios pusės mokslininkų fonografo įrašai, tautosakos rinkiniai ir tiriamieji darbai tebėra aktualūs. Galima tarti, kad jie vis dar lemia, kaip lietuvių liaudies muzikos regioniniai savitumai suvokiami šiandien. Kai kurie etnomuzikologijos pirmeivių apibūdinti liaudies kultūros reiškiniai šių dienų mokslininkams nebėra savaime suprantami, todėl ir siūlomos naujos interpretacijos, norima į tuos reiškinius įsigilinti, patiems viskuo įsitikinti.

### **Įvairiuose archyvuose sukaupti XX a. pirmosios pusės lietuvių liaudies muzikos įrašai:**

1908–1909 m. Eduardo Volterio įrašų kolekcija (99 voleliai), saugoma Berlyno fonogramų archyve. Skaitmeninės įrašų kopijos saugomos Vilniuje, Lietuvių literatūros ir tautosakos institute (toliau – LLTI; čia išlikę ir dar 4 originalūs rinkėjo voleliai). Restauruoti įrašų pavyzdžiai publikuoti [Nakienė, Žarskienė, 2007, 2011].

1911–1912 m. Aukusti Roberto Niemio įrašų kolekcija (73 voleliai), saugomi Helsinkyje, Suomų literatūros draugijoje, skaitmeninės kopijos saugomos LLTI.

1909, 1912 m. Jono Basanavičiaus įrašai (išlikęs 21 volelis), saugomi LLTI.

1932 m. Mato Untulio įrašai (20 volelių), saugomi LLTI. Keli iš jų publikuoti [Nakienė, Žarskienė, 2007].

1935–1939 m. Zenono Slaviūno įrašai (fonografo plokštelės), sukaupti Kaune, Lietuvių tautosakos archyve, dabar saugomi Vilniuje, LLTI. Vertingiausi kolekcijos pavyzdžiai publikuoti kompaktinių plokštelių serijoje [Nakienė, Žarskienė, 2003, 2004, 2005 a/b].

1940–1949 m. Zenono Slaviūno ir Juozo Jurgos įrašai (fonografo voleliai ir plokštelės), saugomi LLTI. Kai kurie iš jų publikuoti kompaktinių plokštelių serijoje [Nakienė, Žarskienė: 2003, 2004, 2005 a/b, 2007].

XX a. viduryje nustota įrašinėti į fonografo plokšteles. Pasikeitus technologijoms, liaudies muziką pradėta įrašinėti į magnetofono juostas. Pirmąją magnetofono įrašų kolekciją surinko į JAV emigravęs Lietuvių tautosakos archyvo vadovas Jonas Balys. Jis apėmė XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje iš mūsų šalies atkeliavusius žmones ir užrašė jų atmintyje išlikusius, iš įvairių gimtųjų vietovių atsineštus tautosakos kūrinius.

1949–1951 m. Balio įrašų kolekcija (magnetofono juostos), saugoma Vašingtone, Kongreso bibliotekoje, Amerikos gyvojo folkloro centro (American Folklife Center) archyve. Įrašų kopijos saugomos Vilniuje, LLTI.



Čiurlionio namai Vilniuje, Savičiaus g. 11. Darbo kambarys.  
Fotografavo Bronislava Kondratovič, 2011 m.

## XX A. PRADŽIOS GYVOJI TRADICIJA IR ČIURLIONIŠKA TAUTINĖS MUZIKOS VIZIJA

Pirmieji garso dokumentai mus pasiekė iš tautinio atgimimo laikotarpio, kai lietuvių kultūra pradėjo pamažu atsigauti po slegiančio lietuviškos spaudos ir visuomeninių organizacijų draudimo. 1904 m. Rusijos imperijos valdžiai vėl leidus spausdinti laikraščius ir organizuoti viešus renginius, ėmė kurtis įvairios draugijos (veikliausi inteligentai dalyvaudavo net keliose), pamažu formavosi kultūringa lietuvių visuomenė (Čiurlionienė-Kymantaitė, 1910). Meno ir mokslo žmonės peržengė profesines ribas ir telkėsi bendriems tikslams ir darbams.

Lietuvių tautinis atgimimas ir jį lydėjęs dvasinis pakilimas sutapo su XIX a. pabaigoje Europoje kilusiu ir XX a. pradžioje baltų kraštus pasiekusiu jugendo judėjimu, kuriam taip pat buvo būdinga jaunystės, gyvybingumo, atsinaujinimo simbolika (Mykolaitytė, 2004: 9). Ne veltui laikas nuo XIX a. pabaigos iki Pirmojo pasaulinio karo Europoje vadinamas „gražiąja epocha“. Kaimynų šalyse, kur naujasis kultūros judėjimas buvo ypač veržlus, iškilo daugybė originaliai suprojektuotų, subtiliai dekoruotų pastatų, buvo rengiamos parodos, leidžiami iliustruoti žurnalai. Tačiau Lietuvoje „gražiosios epochos“ paminklai – ne puošnūs pastatai ir interjerai<sup>6</sup>, bet atgijęs kultūrinis gyvenimas, ypač 1907 m.

<sup>6</sup> 1907 m. Vilniuje sumanyta pastatyti lietuvių kultūros centrą – Tautos namus, po kurių stogu turėjo įsikurti draugijų būstinės, koncertų ir parodų salės, muziejus, biblioteka. Tačiau idėja liko neįgyvendinta.



įkurtų Lietuvių mokslo ir Lietuvių dailės draugijų veikla (Lapinskienė, 2008).

Žmonių susitelkimas, tikėjimas vertybėmis buvo pasiekęs ir atokias Lietuvos vietas. Visur kūrėsi aktyvios bažnytinės bendruomenės, žmonės laisvalaikį skyrė skaitymui ir kultūrinei veiklai. Buvo gražinama aplinka: kaimuose po langais sužydo gėlės, gražiai prižiūrėtas rūtų darželis tapo mėgstamu liaudies dainų poetiniu simboliu (Sadauskienė, 2010: 146). XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje Lietuvoje išplito chorų judėjimas, kuris irgi tapo tautinio atgimimo išraiška. Geriausi kaimo dainininkai virto choristais ir ėmė darniais balsais dainuoti ne tik tradicines, bet ir lietuvių poetų bei kompozitorių sukurtas dainas.

Lietuvių chorinio dainavimo pavyzdžiai įrašyti 1907–1911 m., o autentiško liaudiško dainavimo pavyzdžiai – 1908–1909 m. Ilgą laiką šie garsiniai dokumentai buvo pamiršti, tačiau švenčiant pirmosios lietuviškos plokštelės šimtmetį sulaukė didelio visuomenės susidomėjimo. 2007 m. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, kurioje saugoma gausiausia lietuviškos muzikos įrašų kolekcija, išleido „Senųjų lietuviškų šelako plokštelių antologiją“, o Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, paveldėjęs 1907 m. įkurtos Lietuvių mokslo draugijos įrašus, paskelbė rinktinę „Lietuvių etnografinės muzikos fonogramos 1908–1942“. Klausantis šiose publikacijose pateikiamų įrašų, galima palyginti, kaip anuomet dainavo lietuviai inteligentai ir kaimo dainininkai, kuo skyrėsi jų balsai.

XX a. pradžios lietuvių dainavimas buvo įrašytas į skirtingas laikmenas ir šiek tiek skirtingais tikslais. Mėgėjiškų chorų dainuojamas dainas ėmė įrašinėti Londone įsikūrusios bendrovės „The Gramophone“ Rygoje įsteigtas filialas „Zonophone Record“, šios firmos išleistomis plokštelėmis siekta patenkinti tautinės ir pramoginės lietuviškos muzikos poreikius. 1907 m. firmos atstovai susisiekė su Rygoje studijavusiu lietuvių kompozitoriumi Aleksandru Kačanausku ir pasiūlė įrašyti keletą dainų. Jo sukviesti choristai iš vakaro šiek tiek parepetavo ir kitą dieną įrašė dešimt lietuviškų dalykėlių: „Ant krašto marių“, „Siuntė mane motinė“,

„Ant ežerėlio rymoju“, „Močiute mano“, „Lakštingalė“, komišką monologą ir kt. 1910 m. ta pati firma įrašė Vilniaus lietuvių „Rūtos“ draugijos choro giedamą „Tautišką giesmę“ bei kitas tautinio atgimimo dainas, o 1911 m. – Valkininkų bažnytinio choro atliekamas kompozitorių sukurtas ir liaudies dainas. Pasak senųjų įrašų tyrinėtojos Eglės Marčėnienės, choristai rinkosi repertuarą iš Vinco Kudirkos išleistų dainų sąsiuvinių, Juozo Naujalio, Česlovo Sasnausko, kitų kompozitorių kūrybos, taip pat „iš atminties“ (Marčėnienė, 2007: 3–5).

Lietuvių mokslo draugijos narių įrašai buvo įrėžti ne į plokšteles, bet į vaškinius volelius, o jų paskirtis – etnografinė. Liaudies muzikos fonogramų kaupimą inicijavo draugijos pirmininkas dr. Jonas Basanavičius, o kvalifikuočiausias įrašinėtojas – aktyvus draugijos narys, Sankt Peterburgo universiteto docentas Eduardas Volteris. 1908–1909 m., lankydamasis pietų ir rytų Lietuvos kaimuose, jis surinko unikalią fonografo įrašų kolekciją. Liaudies dainos buvo neatskiriama kasdienybės dalis, kaimo žmonės jas dainavo nuo ryto iki vakaro, todėl Volterio kolekcija pasižymėjo didele žanrų ir stilių įvairove.

Galima tarti, kad XX a. pradžios garso įrašuose įamžinta gyvoji to meto lietuviškos muzikos tradicija. Tačiau įrašai – tik muzikos pavyzdžiai, kuriems suvokti reikalingas platesnis kontekstas, amžininkų vertinimai. Todėl verta sugretinti pirmosiose garso laikmenose įamžintą lietuvišką muziką ir Mikalojaus Konstantino Čiurlionio plunksna rašytą jos kritiką. 1909 m. žymus lietuvių kompozitorius parašė straipsnį „Apie muziką“, kuriame vertino kultūrinį to meto kontekstą ir samprotavo apie lietuvių muzikos ateitį. Perskaičius žymaus menininko mintis, galima geriau suprasti, kokie liaudies ir profesionaliosios muzikos reiškiniai įamžinti pirmosiose plokštelėse ir fonografo voleliuose, kurie iš jų, kompozitoriaus nuomone, buvo vertingi, o kurie – abejotinos vertės.

Sukdami 1908–1909 m. įrašytus fonografo volelius, be abejonės, tikimės išgirsti ką nors archajiška – su senosiomis apeigomis susijusią dainą, raudą ar sutartinę. Tačiau, mūsų nuostabai, išgirs-

tame naujoviškai trimis balsais atliekamas dainas, kurių tekstai ne vien liaudies, bet ir sukurti poetų, išmokti iš knygų. Klausydamiesi 1909 m. į volelius įrašytų Šilavoto dainininkių, aiškiai galime justi, kad jos ne šiaip dainininkės, o choristės, galinčios giedoti ne vien liaudiška, bet ir bažnytine maniera (įrašai skelbiami Lietuvių etnografinės muzikos fonogramose). Šilavoto merginų padainuotos dainos „Kas do čėsas, do gadynė“, „Ant tėvelio dvaro“ ir „Lakštingalėle, liūdna paukštele“ atliekamos trim balsais, greičiausiai toks dainavimas – liaudiška dainų „harmonizacija“, bažnyčios chore giedotų giesmių imitacija.

Netikėtas ir XX a. pradžios chorinio dainavimo įrašų keliamas įspūdis. Pirmieji chorai dainuoja neišdailintais balsais, paprastai ir entuziastingai, juos lengvai palaikytume folkloro ansambliais. Turbūt profesionaliausiai, švelniausiai dainuoja 1907 m. Rygoje įrašytas lietuvių kvartetas, tačiau 1910 m. įrašytas Vilniaus „Rūtos“ draugijos choras traukia taip garsiai ir tokiais atvirais balsais, kad tikrai galima pamanyti, jog dainuoja kaimo dainininkai. Netgi 1918 m. įrašyto Stasio Šimkaus vedamo choro balsai skamba gana liaudiškai: virpantys sopranai, tvirti altai ir nepaslankūs, truputį vėluojantys tenorai ir bosai (daina „Bijūnelis žalias“ iš „Senųjų lietuviškų šelako plokštelių antologijos“). O tai buvo vienas geriausių to meto lietuviškų chorų.

XIX a. pabaigą–XX a. pradžią – mėgėjiškų chorų būrimosi laikotarpį – galima pavadinti sakytinės tradicijos ir rašto kultūros sandūra. Nors anuomet tebedainuota ir tebegrota iš klausos, muzikinis švietimas buvo siekiamybė, labai norėta kaimo žmonių kultūrą perkelti į išsilavinusių žmonių kultūrinę aplinką. Kaip pastebi lietuvių chorinio dainavimo ištakas tyrinėjęs Regimantas Gudelis, „daugelio, ypač provincijos kaimų ir miestelių, chorų dalyviai buvo liaudies dainininkai su sveikais, gerais balsais ir vietine ritmo, melodijos bei teksto artikuliavimo kultūra“, todėl pirmųjų chorų dainavimas skambėjo „sodietiškai“, neišdailintai, buvo lyg tarpinis variantas tarp liaudiško ir bendrinio chorinio dainavimo (Gudelis, 2000: 79, 81). Pasak tyrinėtojo, Lietuvos kaimuose nuo seno gyva-

vo paprotys „skambiai, plačiai, gražiai, tęsiamai“ dainuoti didelėje akustinėje erdvėje (prie ežerų, pamiškėse, vakaronėse). Ėmus rengti lietuviškos muzikos vakarus, jis tarsi perkeltas į sceną<sup>7</sup>. Kitų choro dainavimo ištakų net ir negalėjo būti, pasak Gudelio, „miestuose lietuviai vokalinės terpės apskritai neturėjo – jų čia gyveno apgailėtinais mažai, todėl nepajėgė išsiugdyti savos miesto dainavimo tradicijos“ (ten pat: 78).

Amžių sandūroje ne tik kaimuose, bet ir miestuose lietuvių kultūrinis gyvenimas dar buvo menkai išplėtotas, dažniausiai rengti lietuviški vakarai, kuriuose dalyvaudavo ir valstiečiai, ir inteligentai. Šiuos vakarus sudarydavo įvairūs pasirodymai. Dailę mėgstantys vakarų dalyviai rodydavo „gyvuosius paveikslus“, teatro mėgėjai suvaidindavo kokią dramą iš Lietuvos istorijos arba komedią, vaizduojančią šių dienų herojus. Choristai dainuodavo lietuvių liaudies dainas, o literatūros mėgėjai skaitydavo eilėraščius. Visus pasirodymus publika sutikdavo labai geranoriškai, tačiau išsilavinusiems žmonėms, be abejo, kildavo kritiškų minčių...

Kaip rašė kompozitorius Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, „Lietuvių muzikos vakaras – tai paprastai surankiotas mišinys visai mums svetimų veikalų, kartais visai menkos vertės, o tikros lietuviškos muzikos – tai vos keletas liaudies dainelių chorui dainuoti“ (Čiurlionis, 1960: 283).

„Kodėl neatliekame didesnių, rimtesnių veikalų? Neatliekame, nes nieko nėra, nieko, visai nieko. Nei vienos, nesakau jau, operos arba simfonijos, bet ir sonatos ir... dargi nėra tautiškų šokių, muzikališkai išdailintų. Ir tai nestebėtina. Pas mus Lietuvoje skambina ir griežia žmonės dar taip, kaip girdi. Mes neturime nei vieno orkestro, nei vienos muzikalinės mokyklos visoje Lietuvoje. [...] ir be to dar žmonės gyvena, dievą garbina ir savo duonelę glemžia“ (ten pat: 298).

<sup>7</sup> Regimantas Gudelis pastebi, kad Vilniaus „Rūtos“ draugijos choro daina „Tris dienas, tris naktis“ įrašyta per garsiai, kulminacijoje dainavimas pereina į rėkimą. Gali būti, kad uždaroje patalpoje, kur daina įrašinėta, dainininkai dainavo tarsi atvirame ore, todėl ir nukentėjo įrašo kokybė.

Kaip visi talentingiausi to meto lietuviai, Čiurlionis ilgą laiką gyveno ne gimtinėje, studijavo Varšuvos ir Leipcigo konservatorijose. Tačiau 1907–1909 m., kai buvo įkurtos Lietuvių mokslo ir Lietuvių dailės draugijos, įrašyti pirmieji lietuviškos muzikos pavyzdžiai, garsusis dailininkas ir kompozitorius gyveno Lietuvoje. Jis buvo apsistojęs Vilniuje, čia tapė ir kūrė muziką, vadovavo Vilniaus „Kanklių“ draugijos chorui, rengė lietuvių dailės parodas. 1907 m. laiškuose artimiesiems rašė:

Šį kartą Vilniuje labai man patiko. [...] Naujai susipažinau su keliais aukštos kultūros žmonėmis ir labai maloniai praleidau laiką. (Ten pat: 204)

[...] apie Naujuosius Metus suruošėm I-mąją lietuvių dailės parodą Vilniuje. Mano paveiksłai pasisekimo neturėjo, ir nieko nuostabaus: Vilnius tebėra vystyklusose, – apie meną nei trupučio nenusimano, tas man vis dėlto nuotaikos negadino. (Ten pat: 203)

Su choru užsimezgė simpatijos gija – mokau juos muzikos teorijos, o kartu rašau jiems ekspromtu dviejų, trijų balsų dainavimui pratimus, kurie kartais skamba labai gerai, iš čia savos rūšies pasitenkinimas. Tačiau, nežiūrint visko, darbas yra sunkus – keletas gabių, turinčių balsą, o likusieji tai neišpasakytos sąvalkos, be klausos, be balso ir be proto. O čia ponas Vileišis pageidauja choro koncerto [...]. (Ten pat: 205)

1907–1908 m. vadovaudamas „Kanklių“ draugijos chorui, Čiurlionis sukūrė visą pluoštą harmonizuotų liaudies dainų, o 1909 m. parašytame straipsnyje „Apie muziką“ apžvelgė to meto lietuviškos muzikos būklę ir išdėstė samprotavimus, kaip lietuvių muzika turėtų skambėti ateityje (1910 m. straipsnis buvo paskelbtas Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės knygoje *Lietuvoje*).



Marcinkonių bažnyčios choras. Fotografavo Aleksandr Seržputowski, 1909 m. Iš knygos *Senoji Lietuva* (2009).



Čiurlionio vinjetė liaudies dainai „Bėkit, bareliai“, sukurta 1909 m.



Čiurlionio vinjetė liaudies dainai „Oi, giria giria“, sukurta 1909 m.

## Jei „įgarsintume“ Mikalojaus Konstantino Čiurlionio straipsnį „Apie muziką“

Iš pirmųjų įrašų galėjome įsitikinti, kad lietuvių liaudies dainos buvo įprastas to meto muzikinis fonas, jas dainavo ir kaimo, ir miesto dainininkai. Ir dainavo viską, kas tik jiems patiko, ne vien senąsias vestuvines ar meilės dainas, bet ir naująsias, kurioms pritaikydavo polkų, kadrilių, rusiškų romansų ir lenkų liaudies dainų melodijas. Kaip folklorinės tradicijos atstovai, jie neskirstė melodijų į senas ir naujas, dar negirdėtas ir „visų katarinkų nujodytas“. Tačiau talentingas kompozitorius nenorėjo pataikauti daugumos skoniui ir atkreipė dėmesį, kad dažnai pačios populiariausios ir mėgstamiausios dainų melodijos anaipol nepasižymi lietuviškais bruožais: „Dažnai galime išgirsti dainuojant dainas visai tokias pat, kokias girdime Lenkijoje, Ukrainoje arba ir Rusijoje. Yra jos aiškiai nelietuviškos, bet ne lenkiškos, ir ne rusiškos – yra jos tarptautiškos. [...] jau tas atsitikimas, kad jos galėjo taip įtikti Ukrainoje ir Lenkijoje, rodo, kad jos neturi aiškių lietuviškų ypatybių ir galime nesivaržyti dėl jų kilimo“ (Čiurlionis, 1960: 308–309).

Iliustruodamas šią mintį, jis pateikė dainą „Atvažiavo meška su alučio bačka“ ir dar kelias populiarių to meto šokių melodijas. Apie tokias tarptautiškas dainas Čiurlionis užsiminė ne veltui – jos dažnai skambėdavo lietuviškuose vakaruose.

Išsilavinusio ir reiklaus kritiko plunksna rašytame straipsnyje ypač apgailestaujama, kad patriotinės lietuvių dainos dažnai kuriamos lenkiškais melodijomis. Netgi pakelta širdimi giedamas tautiškas himnas primena lenkų bažnytinės giesmės melodiją. Kompozitoriaus žodžiais sakant, „lietuvių muziką sukomponuotos dainos neturi lietuviškos dvasios nė kibirkštėlės“:

Paimkime žinomąją lenkų dainą „Jeszcze Polska nie zginęła“ [ir lietuvišką dainą „Eina garsas nuo rubežiaus“ – AN]. Abi tos melodijos tarytum tikros seserys, tik viena senesnė, užgimusi pirmojo maišto laikuose, dainuojama buvo visur Lenkijoje ir Lietuvoje lietuvių-lenkų,



antrąją galime išgirsti lietuvių vakaruose (choras) ir jau tarp liaudies. Kitos naujos melodijos dėl savo „mazuro ritmo“ ir grynai lenkiškų užbaigimų irgi nedaug vertos, nors labai patinka visuomenei [...]. Tos nelaimingos užbaigos – tai tikra mūsų bausmė ir pavirto jau nuolatine liga naujose dainose. Yra jos, kaip sakiau, svarbiausia didelės grupės lenkų dainų ypatybė, ir per tas užbaigas atskiriame jas nuo kitų tautų dainų. Kodėl lietuviai jas pamėgo – nesuprantu ir nemoku atsakyti. (Ten pat: 310–312)

Lenkijoje studijavęs ir šios šalies liaudies bei profesionaliąją muziką gerai pažinęs kompozitorius lietuvių visuomenei išdėstė nemalonią tiesą – patriotiškiausios jų dainos: „Lietuva brangi“, „Už Raseinių ant Dubysos“, „Kur banguoja Nemunėlis“ ir kt., dainuojamos lenkų tautinio atgimimo melodijomis<sup>8</sup>. Dauguma lietuvių apie tai turbūt nė nesusimąstė, nes romantiškos mazūro ritmo melodijos jiems buvo gražios, išreiškė tautinius jausmus, atitiko katalikiško kultūrinio sąjūdžio estetinius idealus. Tačiau visuomenės skonį kritiškai vertinęs menininkas manė, kad lietuviams jau laikas būtų susikurti savo tautinės melodikos stilių ir nebepasiduoti kaimynų muzikos įtakai:

[...] įsiklausykime ir supraskime, kur mūsų tikrasis būdas, nes kaipgi galime svajoti apie savo muziką, jei nejaučiame tų pamatų, ant kurių ji turi išaugti. [...] kiekvienas iš mūsų lietuvių kompozitorių gelmėje jaučia savo dainų grožybę. Bet to prigimtojo jausmo dar maža, kad komponuojant nesuklystumei, ypač jeigu įkvėpimas apleido; reikia nuolat studijuoti dainos, kurių mums netrūksta. (Ten pat: 312, 315)

<sup>8</sup> Vadinamuosius lenkiškus ritmus, ypač būdingus XIX a. tautiniams šokiams – mazurkai ir polonezui, yra ištyrusi etnomuzikologė Ewa Dahlig-Turek. Pasak autorės, „kalbant apie muzikinius reiškinius, būdingus lenkiškajai muzikai, pirmiausia neabejotinai reikia atkreipti dėmesį į trijų dalių metro šokio ritmiką. [...] Kai kurie tridalių ritminių struktūrų elementai iš tiesų pasirodė besą gana svarbūs ir charakteringi, todėl priskirtini Lenkijos nacionalinės kultūros kanoniniams simboliams“ (Dahlig-Turek, 2009).

Čiurlionis šviečia ir auklėja visuomenę, rašydamas apie savitais bruožais pasižyminčias lietuvių liaudies melodijas, galinčias padėti kompozitoriams sukurti lietuvišką muzikinę kalbą. Jis iškelia drąsiai mintį, kad tie lietuvių liaudies dainų bruožai, kurie daugeliui atrodo neįdomūs, kaip tik ir yra patys gražiausi:

[...] kas tai yra mūsų dainos, kame jų skirtumas, ir ką jose labiausiai branginti turime? Nepratusi svetimtaučio ausis junta iš karto daug vienodumo – monotonijos, o tai iš priešasties ritmo, kurs yra dažniausiai lygus, paprastas, trejinių ritmas [...]. Ritmo monotonija tai viena iš svarbiausių ir, drįstu pasakyti, gražiausia mūsų dainų ypatybė. Šita monotonija duoda didelį, prakilnų rimbumą ir, klausydamas ilgiau, pradedi justti jos gilų, mistišką būdą. (Ten pat: 298–299)

Kompozitorius apibūdina gimtųjų Druskininkų apylinkėse girdėtas ir jo paties užrašytas lietuvių liaudies dainas, taip pat ir dainas, užfiksuotas žymiausio XIX a. rinkėjo Antano Juškos. Niekas kitas nėra taip aprašęs to graudaus liūdesio, kuris kykla klausantis jų melodijų. Kai kurioms savo užrašytoms dainoms Čiurlionis nupiešė secelines vinjetes, kuriose liaudies dainos atrodo lyg brangakmeniai, papuošti subtiliomis inkrustacijomis. Dailininko plunksna jos išaukštintos dar labiau negu žodžiais. Kokią meilę ir pagarbą šis kūrėjas jautė tradicinei kultūrai, galime spręsti iš vieno jo posakio. Kūrėjo sesuo rašė: „Atsimenu jo dažną posakį: ‚Iš šaltinio geriant, reikia atsiklaupiti‘. Toji versmė buvo liaudies dainos, pasakos, kopolytėlės, audiniai ir kitos grožybės, kurios Čiurlioniui giliai įsmigo į širdį“ (Čiurlionytė, 1984: 106).

Tad ką gi naujo apie XX a. pradžią galime sužinoti gretindami pirmuosiuose garso dokumentuose įamžintą lietuvišką muziką ir Čiurlionio plunksna rašytą jos kritiką? Ką mums sako „įgarsintas“ žymusis jo straipsnis? Autorės nuomone, sugretinus atsiskleidžia etnomuzikologinė straipsnio vertė. Nors jis dažniausiai vertinamas kaip besikuriančios lietuvių profesionaliosios muzikos manifestas, tai – skvarbus žvilgsnis į gyvąją to meto lietuvių muzikos tradiciją.

[domu, kad, klausydamiesi „Senujų lietuviškų plokštelių antologijos“, joje galėtume rasti nemažai tų pačių dainų, kurias kompozitorius straipsnyje pateikia kaip natų pavyzdžius. Deja, daugiau pavyzdžių rastume ne toms pastraipoms, kuriose Čiurlionis kalba apie liaudies melodijų subtilumą ir savitumą, bet toms, kuriose kalba apie neoriginalios sandaros melodijų pamėgimą. Antologijoje išgirsime daineles „Aš su savo boba išėjau grybauti“ (1907) ir „Atvažiavo meška su midučio bačka“ (1909), linksmai traukiamas pagal kadrilių melodijas, kurios kompozitoriui atrodė visai neįdomios. Išgirsime ir nemažai dainų, kuriose girdėti lenkų muzikos aidas: „Ant krašto marių“, „Ar negaila, seserėle, rūtelių“ (1907), kurių melodijos „išraitytos ir nelietuviškos“.

Kaip rašo kultūrologas Vytautas Kavolis, „paprastai apie tradiciją mes nelabai teisingai galvojame kaip apie griežtą jos dalių junginį, turintį koherentiškumo savybę [...]. Šiandieniai tyrinėtojai tvirtina, kad tradicija paprastai yra gana tolerantiškas, spontaniškas dalykas, kuris lengvai priima įvairius prieštaravimus, nukrypimus. [...] Tradicija yra menkai suderinta visuma“ (Kavolis, 1996: 189).

Kaip tik tokia, kupina archajiškų dalykų ir naujadarų, lietuviškų melodijų ir svetimybių, buvo XX a. pradžios gyvoji muzikos tradicija. Lietuviai inteligentai tebebuvo glaudžiai susiję su savo kilmės vietomis, daugelis ne tik mokėjo tarmiškas šnektas, bet ir iš tėvų bei senelių buvo paveldėję šimtus liaudies dainų, todėl chorų vadovai toli neieškojo tinkamo repertuaro – tiesiog pritaikydavo visiems žinomas dainas. Čiurlionis taip pat bandė prisiderinti prie gyvosios tradicijos, chorui pritaikė populiarias dainas „Šią naktelę“, „Sėjau rūtą“, „Šeriau žirgelį“, vis dėlto talentingas menininkas išsiveržė iš tradicijos tėkmės ir pateikė visuomenei šiuolaikiškos, giliau suvokiamos ir sąmoningai puoselėjamos lietuviškos muzikos viziją.

Kompozitoriaus požiūris į liaudies muziką buvo labiau mokslinis, analitinis, jis nepasitenkino žiniomis „iš atminties“. Čiurlionis pirmasis iš lietuvių muzikų nuodugnai išstudijavo Christiano Barčo, Simono Stanevičiaus ir Antano Juškos užrašytų dainų rinkinius ir įgijo išsamesnį ir visapusiškesnį lietuvių liaudies muzikos paži-

nimą. Šiuos rinkinius atrado būsimos žmonos Sofijos Kymantaitės bibliotekoje. Kaip prisimena rašytoja, jis „kelis kartus savaitėje mažame kambarėlyje mokėsi savo tėvų gimtosios kalbos. Ne tiek mokėsi kalbėti, kiek suprasti, pajusti kalbos dvasią“ (Čiurlionis, 1960: 321). Laisvos formos pamokose būdavo pasirenkama kokia nors daina iš Liudviko Rėzos ar Antano Juškos rinkinio ir kantriai nagrinėjama jos poetika. Tik apsigyvenęs Vilniuje, kompozitorius išmoko gerai kalbėti lietuviškai – ne kalba, o būtent liaudies melodika reiškė savo tautiškumą. Tačiau neapsiribodamas sakytine tradicija, semdamasis žinių iš spausdintų šaltinių, jis sugebėjo geriau suvokti lietuviškos melodikos savitumą nei daugelis sklandžiai lietuviškai kalbėjusių tautiečių.

\* \* \*

Čiurlionis paliko ryškų pėdsaką užgimstančiame kultūriniame Vilniaus gyvenime. Jis dalyvavo Vilniuje veikusių lietuviškų draugijų veikloje, lankydavosi lietuviškuose vakaruose, kaip ir kiti inteligentai beveik iš nieko kūrė šiuolaikinę lietuvių kultūrą. Tačiau kitaip nei daugelis, jis kūrė ateičiai – ne vien esamiems, bet ir įsivaizduojamiems lietuvių muzikos atlikėjams, todėl amžininkai jo kūrybos dažnai nesugebėdavo pajauti, suvokti ir įvertinti. Kaip rašė kompozitoriaus tautiškumo problemą tyrinėjęs Jonas Bruveris, lietuvių visuomenės „politinio, kultūrinio, tautinio gyvenimo reiškiniai, įvykiai ar idėjos buvo tam tikro požiūrio, orientacijos, pasirinkimo reikalaujanti kasdieninė, dažnai nuolatinės įtampos kupina terpė“ (Bruveris, 2004: 8). Dėl to individualiomis kompozitoriaus nuostatomis paremtas tautiškumo suvokimas ne visados atitikdavo ne tokios išrankios lietuvių bendruomenės galvosėną.

Kompozitoriaus ir dailininko kūryba buvo neabejotina inovacija to meto kultūros kontekste. 1907–1909 m. dokumentai – straipsniai, laišškai, prisiminimai – gana gerai atspindi komplikuoatą tradicijos ir inovacijos santykį. Tačiau reikia pastebėti, kad tik iš kompozitoriaus laiškų ir kitų rašytinių dokumentų ir sužinome apie

jo gyvenimą, kūrybą ir pažiūras. Į Lietuvą grįžusio menininko niekas nepuolė nei įrašinėti, nei fotografuoti. Išliko tiktai kelios jo paties ir jo tapytų paveikslų nuotraukos, o muzikos kūriniai išvis nebuvo įamžinti.

Dailininkas Antanas Žmuidzinavičius prisimena, kad kompozitorius, atsisėdęs prie fortepijono, mėgdavo improvizuoti liaudies dainų temomis. Pasirinkdavo tas, kurios jam buvo artimiausios: „Bėkit, bareliai“, „Oi, giria giria“, „Vai močiute“. Pasak dailininko, improvizacijos buvo įspūdingos: „Kaip svajonė pynėsi tas žavus motyvas – „Bėkit, bareliai, galan valako“. Kai Čiurlionis skambindavo, baigdavosi šio pasaulio gyvenimas: pats menininkas persikeldavo ir pernešdavo savo klausytojus į kitus gražesnius svajonių ir miražų pasaulius“ (Landsbergis, 1986: 26). Įdomių dalykų pasakoja Marijos ir Jurgio Šlapelių namo-muziejaus darbuotojos. Čia tebestovi senas pianinas, kuriuo skambindavo Šlapelių salone svečiuodavęsis Čiurlionis. Pasak šeimininkės prisiminimais besiremiančių muziejininkių, jis klausydavęsis lietuviškai kalbančių svečių ir savo improvizacijose atkartodavęs lietuvių kalbos ritmą ir intonacijas.

Gaila, niekam neatėjo į galvą atsinešti fonografo aparato... Prabėgus šimtmečiui, daugelis norėtų išgirsti Čiurlionio skambinimą, tačiau tokios galimybės nėra. Iškiliems to meto žmonėms atrodė, kad svarbiausia įamžinti liaudies tradiciją, nes ji gali be pėdsako išnykti, todėl visų pirma įrašinėtos liaudies dainos. Atrodė svarbu įrašyti ir visus vienijusį lietuviškų chorų dainavimą. Deja XX a. pradžioje, kai buvo sukurtos ir pirmą kartą atliktos, Čiurlionio harmonizuotos liaudies dainos chorams neįrašytos, pirmasis jo dainos įrašas padarytas tik 1924 m. Tuomet į Kauną atvyko garso įrašų firma „Odeon“ ir įrašė bei išleido žymiausių Lietuvos operos solistų plokšteles. Ji įamžino ir pirmąjį Čiurlionio kūrinį – harmonizuotą liaudies dainą „Šėriau žirgelį“, kurią atliko Lietuvos šaulių sąjungos choras, diriguojamas Antano Vaičiūno (Marčėnienė, 2009: 687). Šiuolaikinės kompozitoriaus harmonizuotų liaudies dainų interpretacijos galime pasiklausyti iš kompaktinės plokštelės, kurią

2000 m. įrašė Vilniaus savivaldybės choras „Jauna muzika“ (vadovas Vaclovas Augustinas)<sup>9</sup>.

Nėra išlikusių žinių, kad kompozitorius būtų domėjęsis garso įrašymo technika ar norėjęs, jog jo muzika būtų įrašyta. Jis troško, kad būtų išleistos jo kūrybinių partitūros. Akademinei visuomenei skirtos natos, o ne įrašai muzikos mėgėjams jam atrodė tinkamesnis kūrybos viešinimo būdas. Spausdinti kompozitoriaus kūrybinių leidiniai taip pat pasirodė tik po jo mirties. „1918 m. atkūrus Lietuvos nepriklausomybę, propaguoti M. K. Čiurlionio muziką ypač aktyviai ėmėsi kompozitorius ir dirigentas S. Šimkus. Jis sugebėjo įtikinti Švietimo ministeriją finansuoti brangiai kainuojančių leidinių spausdinimą. 1925 m. jo iniciatyva išleisti septyni jo parengti M. K. Čiurlionio balsuočių ir kūrybinių fortepijonui sąsiuviniai“ (Kučinskas, 2009: 670).

Žinodami, kad Druskininkuose gimęs ir augęs menininkas užrašinėjo gimtųjų apylinkių dainas, galime pasvarstyti, ar jis kartais negirdėjo Volterio fonogramų kolekcijoje įamžino savito dainavimo būdo pritariant burdonui? Rašytiniame palikime apie tai neužsimename, tačiau kai kuriose jo harmonizuotose dainose: „Sėjau rūtą“, „Oi giria gira“ ir kt., pasitaiko tęsiamas bosas. Tai gali būti vargonų muzikai būdinga priemonė – vargonų punktas arba tradicinio dainavimo atkartojimas. Sesuo Jadvyga Čiurlionytė yra iš atminties užrašiusi harmonizuotą liaudies dainą „Ant kalno gluosnys“, kuriu brolis skambindavo tėvų namuose. Šiai pjesei (ar keturbalsei dainai) taip pat būdingas tęsiamas pritarimas. Gal šitaip pritardami

<sup>9</sup> Vilniaus savivaldybės choras „Jauna muzika“ – vienas geriausių šių dienų chorų, jo balsų skambėjimo nesupainiotume su liaudišku dainavimu. „Jaunos muzikos“ dainuojamos Čiurlionio harmonizuotos dainos skamba tartum šventos giesmės – paprastai, švelniai ir raminančiai. Jų atlikimas taurus ir pakylėtas, išreiškiantis didžiausią pagarbą kompozitoriaus kūrybai. Tikriausiai prieš šimtmetį sukurtų dainų interpretavimas choristams buvo išskirtinis įvykis, paskatinęs juos mintimis sugrįžti į tautinio atgimimo laikus ir pasitikrinti, ar estetiški to meto idealai tebėra artimi. Norą nukeliauti į XX a. pradžią atspindi ir plokštelės buklete esanti nuotrauka, kurioje choristai sustoję taip pat, kaip Čiurlionio vadovauto lietuviško choro dainininkai.

dainavo vietos dainininkai, gal choristai. Tad „Ant kalno gluosnys“ gali būti daugiabalsė liaudies daina, kurią kompozitorius nedaug pakeitė, vos patobulino (Čiurlionis, 1981: 17).

Tikėtina, kad Čiurlionis buvo girdėjęs dainuojant su burdono pritarimu, tačiau nesusidūrė su sutartinėmis. Taip atsitiko todėl, kad apie jas nežinojo, nesulaukė sutartinių „atradimo“. 1911 m., kai Vilniuje, Lietuvių mokslo draugijos susirinkime, buvo perskaityta Adolfo Sabaliausko paskaita apie sutartines, kai pasirodė šio rinkėjo ir suomių mokslininko Aukusti Roberto Niemio sudarytas sutartinių rinkinys, sunkiai susirgęs menininkas mirė. Taigi sutartinėmis susižavėjo ir jų grožį atskleidė tik jo pasekėjai, jaunesnės kartos lietuvių kompozitoriai: Juozas Gruodis, Stasys Vainiūnas, Antanas Račiūnas.

XX a. pradžioje įvairių Lietuvos regionų muzikinės kultūros paveldo nebuvo atsisakoma, jį stengtasi integruoti į profesionaliąją kultūrą. Kadangi Čiurlionis buvo kilęs iš pietų Lietuvos, kurdamas lietuviškos muzikos viziją rėmėsi šiam kraštui būdinga liaudies melodika. Jo dėka Vilniuje kilusio tautinio atgimimo metais į aukštąją lietuvių muzikos kultūrą sėkmingiausiai įsiliejo Dzūkijos ir Suvalkijos muzikiniai dialektai. Jeigu tautinė kultūra būtų be pertrūkio plėtota sostinėje Vilniuje, šie dialektai greičiausiai ir būtų suformavę profesionaliąją muziką, t. y. lietuvių modernioji muzikos tradicija būtų „čiurlioniška“. Tačiau žymiojo menininko ir jo amžininkų pradėtas projektas nutrūko. Netrukus po to, kai 1918 m. paskelbta nepriklausoma Lietuvos valstybė, Vilniaus kraštas buvo okupuotas, todėl nuo 1920 m. aukštoji lietuvių muzikos kultūra imta plėtoti laikinojoje sostinėje – Kaune. Susiklostė taip, kad nepriklausomybės metais į aukštąją muzikos kultūrą sėkmingiausiai integruotas Aukštaitijos muzikinis dialektas (gyvo tempo aukštaitiškos dainos, ypač energingo ritmo ir disonansiško skambesio sutartinės, anuomet atrodė modernesnių formų, beveik futuristinės), Kaune kurta modernioji lietuvių muzika buvo kitokia – „gruodiška“.

Džukų melodika vėl susidomėta antrojoje XX a. pusėje, kai į šio regiono melodijų grožį visuomenės dėmesį atkreipė etnomuzikolo-

gė Jadvyga Čiurlionytė, buvo surengta nemaža tautosakos rinkimo ekspedicijų. Paskatinti etnomuzikologės, regiono melodikos turtais susidomėjo ir kompozitoriai. Juos patraukė dzūkų monodijos išraiškingumas, derminis spalvingumas, ornamentikos subtilumas. Tad muzikos kūrinuose vėl pasigirdo skundo intonacijų, širdgėlos bei graudžios melancholijos (Nakienė, 2006). Šiuo laikotarpiu regioninių liaudies muzikos savitumų sulydymas profesionalioje kūryboje tęsėsi, mažoriška aukštaičių bei žemaičių ir minoriška dzūkų bei suvalkiečių melodika tarsi varžėsi tarpusavyje.

2011 m. Lietuvoje ir visame pasaulyje buvo iškilmingai paminėtos 100-osios Čiurlionio mirties metinės. Jas minint paaiškėjo, kad ir XXI a. lietuvių muzikai vis dar kyla tie patys estetiniai ir socialiniai uždaviniai: kurti savitą muzikinę kalbą, ugdyti jaunus kūrėjus ir supratingus klausytojus, tobulinti lietuvių visuomenę, garsinti pasaulyje lietuvių muziką ir t. t. Per šimtmetį nė vienas iš šių uždavinių nesumenko ir nenunyko.





Vilniaus folkloro ansamblis „Sadauja“ festivalio eisenoje.  
Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1983 m.

## MIESTO FOLKLORO SĄJŪDIS. IŠEIVIŲ IŠ KAIMO TAPATYBĖS PAIEŠKOS

XX a. 7-ajame dešimtmetyje Lietuvoje kilo susidomėjimas krašto-tyra, prasidėjo tautosakos rinkimo ekspedicijos, ėmė vykti dainų vakarai, liaudies šokių vakarėliai, burtis folkloro ansambliai. Galima įsivaizduoti, kad šis sąjūdis kilo, nes tradicijos „persikraustė“ į miestus. Kadangi daugybė žmonių iš kaimų ir miestelių suvažiavo į sostinę Vilnių ir kitus didžiuosius miestus, kartu su savimi jie atsivežė ir atmintyje išsaugotas liaudies dainas, pomėgį dainuoti, poreikį susiburti, vakaroti. Tačiau ar tikrai tradicijos tiesiog prigijo miestuose ir gyvavo toliau? Gal viskas klostėsi sudėtingiau?

Kodėl miestiečiai susidomėjo kaimo gyvenimu, studentai važiuodavo į tautosakos rinkimo ekspedicijas, valandų valandas bendraudavo su lėtai kalbančiais, daug ko nebeprisimenančiais senukais arba rinkdavosi universiteto kavinėje ir pagal kaimišką muziką šokdavo seniai nebemadingus šokius, kurių nešoko jų tėvai? Kodėl jie, būdami visai jauni, elgėsi lyg kokie senoliai?

Kad miestiečių susidomėjimas tradicine kultūra, praeitimi yra kiek kitoks nei kaime gyvenančių žmonių, teko patirti tautosakos rinkimo ekspedicijose. Rimdžiūnų kaime labai norėjau sužinoti, kokie buvo tos vietovės moterų tautiniai drabužiai. Prisispyrusi klausinėjau pašnekovės, kokius sijonus nešiojo jos motina, kokius – močiutė? Negalėdama tiksliai nupasakoti, moteris pasakė: „Mes taip kaip jūs visokiais senoviniais dalykais nesidomėjom, nevaikščiujom ir senų žmonių neklausinėjom. Mes tik matydavom, kaip

mūsų tėvai ir seneliai gyvena, ir patys panašiai gyvenom. Bet kaip senovėj žmonės nešiojo, kaip anksčiau ten buvo, mums nerūpėjo“ (2010 m. ekspedicija Gervėčių krašte, pašnekovė Janina Augulytė-Trepšienė).

Kaimo žmonės į tradicinės kultūros dalykus žiūri kasdieniškai: gražiai išaustas raštuotas audeklas jiems yra tiesiog antklodė, kuri susidėvėjusi numetama po kojomis, vietinio meistro drožinys, nukritęs ir aplūžęs, gali būti įkištas į krosnį. Daina ar pasaka taip pat neatrodo retas ir ypatingas kūrinys, tai tiesiog kažkas, ką pasakojo senelis ar močiutė. Miestiečiams audiniai ir drožiniai – ne įprasti daiktai, o radiniai, kurių jų gyvenamoje aplinkoje nėra. Dainos ir pasakos taip pat atrodo saviti senų žmonių atmintyje išlikę kūriniai, turtai, dėl kurių vertėjo vykti į ekspediciją. Etnine kultūra besidomintys žmonės į tuos pačius dalykus žiūri kitu žvilgsniu – pagarbiau, atidžiau.

Pokario dešimtmečiais Vilnius tapo atvykėlių miestu, pilnu iš visų Lietuvos kampelių suvažiavusių studentų. Tai buvo kaimo vaikai, dirbę visus laukų darbus, per vasaros karščius grėbė šieną, rudenį kasę bulves, kai kurie net piemenavę. Neišlepinti, prie paprasto gyvenimo įpratę ūkininkų sūnūs ir dukros uoliai studijavo aukštosiose mokyklose, siekė tapti gydytojais, mokytojais, inžinieriais, o kai kurie jautė pašaukimą būti dailininkais, rašytojais, filosofais. Jie buvo vadinami „pirmąja karta nuo žagrės“, nebedirbusia žemės, palikusia tėvų sodybas ir išvykusia į miestus ieškoti kitokio gyvenimo.

Rašytojas Marcelijus Martinaitis yra parašęs straipsnį „Vilniau, kaime mano“, kuriame atgyja studento akimis matytas Vilnius.

Dabar dažnai pajuntu, kaip manyje veikia ankstyvoje jaunystėje patirta ta kaimiška Vilniaus nostalgija su jo buvusiais nešvariais kiemais, apsilupinėjusiomis sienomis, karo griuvėsių liekanomis, jį užplūdusiais ir įvairiomis tarmėmis kalbančiais kaimiško sukirpimo jaunais žmonėmis, tačiau su nuostabiais bažnyčių bokštais ir iš visur matoma Gedimino pilimi, nors ir su okupantų pasiūta vėliava. [...]

Kažin ar Vilnius tada buvo miestas? Kartais atrodo, kad vienu metu jis buvo tapęs didžiausiu Lietuvos kaimu. Jis beveik jau neturėjo savo senųjų gyventojų, net keletą metų jame gyvendamas nebuvau sutikęs nė vieno tikro vilniečio! Atvykusieji su senąja, gerokai praretinta ir išblaškyta vilniečių karta beveik nesusitiko. [...] Dar ne taip seniai eidami Gedimino prospektu, lyg grįždami iš kaimo gegužinių, traukdavome „Žveng žirgelis lankoj“... Čia kalbu ir apie save. Naujai atsikėlusieji net nežinojo, kieno butuose gyvena, kas buvo jų šeimnininkai, kur jie? Pagaliau – kas yra miestas, ypač toks, kuris vadinamas sostine. (Martinaitis, 2007)

Iš kaimų ir mažų miestelių suvažiavę jaunuoliai buvo išlaikę gimtuosiuose namuose įgytą kaimišką tapatybę, tačiau pamažu ėmė formotis miestietiškoji. Netrukus atvykėliai perėmė miesto gyventojams įprastus bendravimo ir pramogavimo būdus, atrado jiems mielas susitikimų vietas. Kaip prisimena rašytojas, „Studentai, tik apsiplunksnavę literatai traukdavom į prospektą arba, kaip išmokom sakyti iš P. Širvio, į centrą“. Čia prabėgo gana didelė mūsų kultūrinio bei literatūrinio gyvenimo dalis. Vien tik vaikščiodamas prospektu pamačiau, pažinau daugelį meno įžymybių, čia buvo redakcijos, tiesiog gatvėje galėjai užsakyti straipsnį, dėl ko nors susitarti, kartu užsukti į kavinukę „pasišildyti“ (ten pat).

Deja, naujų galimybių pajutimas ir naujų pažinčių užmezgimas buvo dar ne viskas. Ideologizuotos valstybės jaunimas turėjo įsisaugoti viešajame gyvenime galiojusias taisykles, taigi įgauti dar ir trečią – „tarybinio piliečio“ – tapatybę. Juk aukštųjų mokyklų studentai turėjo būti tarybinės šalies gerovės kūrėjai, vadovaujami komunistų partijos, siekti ekonomikos augimo, kultūros pažangos ir kitų kilnių tikslų. Todėl prisitaikymas prie miesto gyvenimo buvo nelengvas, keitėsi čia apsigyvenusiujų vidinis gyvenimas, vertybių sistema, iš esmės turėjo pasikeisti ir visuomeninis gyvenimas, kalbėjimo būdas.

Kaip rodo Martinaičio straipsnio pavadinimas „Vilniau, kaime mano“, iš karto tapti miesto gyventojais jis ir jo karta negalėjo. Jiems

reikėjo pamilti miestą ir jo apylinkes, susirasti gyvenimo drauges ar draugus, įsirengti jaukius namus. Reikėjo laiko, kad naujoje vietoje galėtų jaustis kaip kaime, kur viskas buvo sava ir miela. Tik tuomet galima ištarti: „Vilniau, mieste mano“, o gal tokius žodžius galėjo ištarti tik gimusieji ir užaugusieji mieste, t. y. jau priklausantys „antrajai kartai nuo žagrės“.

Miesto gyventojams – kaimo vaikams – būdinga ypatinga gamtojauta. Jų vidinį gyvenimą labiausiai paveikė nutolimas nuo gamtos, kurios apsuptyje buvo pratę nusiraminti, atsigauti, ir atotrūkis nuo žemės. Anksčiau žemė ir gamta buvo gyvenimo pagrindas, seneliams ir tėvams žemė teikė duonos, sveikatos, jėgų ir vidinio tvirtumo. Atitrūkusiems žemdirbystė nebeteikė materialinės gerovės, tačiau vis tiek atrodė, kad be sąlyčio su žeme ir gamta neįmanoma gerai jaustis, dirbti ir kurti.

Senoje medžių apsuptyje sodyboje užaugusi literatūros mokslininkė Viktorija Daujotytė sakė:

Manau, kad vienas iš svarbiausių tvirtumo suteikiančių dalykų yra gamtinis etninės kultūros patyrimas [...]. Kitaip yra neturint tokio gamtinio pamato, kai išeini ant šaligatvio, matai plytas ir medžius tarp jų... Atvažiavus į Vilnių, man jie atrodė tokie skurdūs, vargani ir tokie netikri! Man jų buvo labai gaila, nė vienas medis negalėjo prilygti mano medžiams. Apskritai visa miesto gamta dėl savo menkumo man kėlė didžiulį gailę. Vis dėlto vėliau aš supratau, kad etninės kultūros dalykų negalima absoliučiai sutapatinti su gyvenimu kaime, gamtišką patirti. (Daujotytė, 2010: 70)

Gražią, nenuniokotą gamtą ir derančią, gyvybę teikiančią žemę naujieji miestiečiai ėmė mylėti išveivų meile. Tokią pat meilę jautė ir paliktoms tėvų sodyboms. Jaunystėje patirti įspūdžiai, ūkio darbus lydintys vaizdai, garsai ir kvapai buvo tiesiog neišdildomi. Ilgiau gyvenant mieste, jie nutoldavo, nugrimzdavo į pasąmonę, bet nepranykdavo. Iš Biržų krašto kilusi mano mama, atvykusi į Vilnių studijuoti fizikos ir čia pasilikusi, pasakodavo, kad dažnai sapnuo-

davo namus, sapne vaikščiodavo tėvų sodybos takeliais, matydavo aplink augančius medžius ir krūmus, eidavo kaimo keliuku tolyn į laukus. Kartais sapne net pakildavo į orą, skraidydavo virš gimtosios sodybos ir jausdavosi labai laiminga.

Panašių liudijimų galima aptikti ne vieno vilniečio inteligento pasisakymuose. Filosofas Arvydas Šliogeris yra prasitaręs: „Prisimenu mėšlavežius Alksniupiuose... Būdavo tarsi pramoga. Mėšlo ir šieno kvapai, prisipažinsiu, man yra nuostabiau pasaulyje. Bet, pabrėžiu – tikro šieno ir tikro mėšlo, nesugadinto visokių chemikalių. Tas kvapas man ir dabar sapnuojasi“ (Nastaravičius, 2012: 30).

Svarbų sapno vaizdinį yra papasakojęs Sigitas Geda: „Labai ilgai sapnavau vandenį. Mat aš užaugau prie ežero. Paskutiniame sapne plaukiu tuo ežeru, bet buvo baisiai šaltas vanduo. Nuo tada jo nesapnuoju. Vieta svarbi tada, kai pradedi ją sapnuoti. Yra daug vietų, kurių aš nesapnuoju. Vadinasi, jos mano sąmonei, pasąmonei ir galbūt kūrybai nieko nereiškia“ (cit. iš Andrijauskas, 2011: 105).

Tikėtina, kad iš sugrįžimo į tėvų namus sapnuose, tikroviško regėjimo, kaip ten viskas atrodė, skambėjo, kvėpėjo, kilęs ir nuostabus Marcelijaus Martinaičio eilėraštis „Kukutis Katedros aikštėj susapnuoja Žuveliškių kaimą“ iš ciklo *Kukučio baladės* (Martinaitis, 1982):

Kukutis  
Katedros aikštėje  
padėjo ant duonos galvą  
ir, apkvaitęs nuo vasaros įsaulio,  
susapnavo Žuveliškių kaimą:

Lyg iš Nojaus išgelbėto laivo pasipylė  
į aikštę galvijai varnos ir šunys pri-  
tvinkusios karvės pirmdėlės telyčaitės  
buliukų apstotos mergaitės su pienių  
pirmųjų vainikais Katedros aikštės ga-  
le ant šakės parimo Žuvelis džiaugs-  
mingai žiūrėdamas į avelę ties varpine  
dailiais išverstais kailiniais

visa aikštė prigužėjo Žuveliškių iš visų pašalių ėmė skambėti ir baubti mauroti gagenti kriuksėti dėsliai kudakuoti klarksėti pakvipo mėšlavežio ralais diendaržių šiluma šimto metų kamarų vėsa karšta degtinės gelme nevalytais senukų žodžiais

nuo varpinės iki Vilnelės išsistatė Žuveliškių kaimas su karvių išmintu taku per Katedros vidurį [...].

Šiame eilėraštyje galime pajusti keistą dvilypumą, kurį išeiviai iš kaimo jautė atrodydami inteligentiškai, eidami į universitetą ar redakciją per patį Vilniaus centrą, bet viduje tebesaugodami valstietiškas vertybes, ilgėdamiesi paprastos kaimo gyvenimo tėkmės. Jo eilutėse užsimenama ir apie ideologiją, formavusią miesto istoriją ir kultūrą. Archajiškų vaizdų pilną herojaus sapną nutraukia pareigūnas, surikdamas: „Baik! Kukuti! Sapnuot!“, nes nevalia sapnuoti tvartų, vištidžių, „panaikintų vienkiemių, jau išbrauktų iš inventorius sąrašo“, beraščių senių – „jie negalės žengti su mum pirma laiko“. Šios archajiškos vertybės visai nereikalingos socialistinei visuomenei, joms nebėra vietos šiuolaikinėje kultūroje. Tačiau Kukutis tarsi negirdi pareigūno ir toliau sapnuoja Žuveliškes...

Išeiviai iš kaimo suprato, kad jų palikti vienkiemiai pamažu griūva, juose likusių tėvų jėgos silpsta, ūkininkavimo įgūdžių ir folkloro tradicijų perimti nebėra kam. Jautėsi kalti, kad sodybos tuštėja ir tradicinė kaimo kultūra nyksta, todėl norėjo nuveikti kažką svarbaus, gelbėti tai, kas jiems brangu, išsaugoti kaimo kultūrą kaip universumą. Buvo aišku, kad, vykstant gyventojų migracijai ir urbanizacijai, neužtenka tik perimti tradiciją iš tėvų ir senelių, reikia įamžinti visų žmonių patirtį, taip pat ir tų, kurių vaikai nesusiprastą padaryti. Taigi reikia važinėti į ekspedicijas ir stengtis užrašyti kaip galima daugiau etnografinės medžiagos.

## Kraštotylininkų veikla, ekspedicijų patirtis

7-ajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje kilo poreikis atgaivinti Antrojo pasaulinio karo ir pokario metais nutrūkusį kraštotyros judėjimą. 1961 m. Vilniuje įkurta LTSR kraštotyros draugija. Atsiradus šiai visuomeninei organizacijai, buvo galima imti telkti savanorius ir pradėti rinkti etnografinius duomenis. 1963 m. suorganizuota pirmoji kompleksinė Kraštotyros draugijos ekspedicija, kuriai vadovavo folkloristas Norbertas Vėlius. Tokiomis ekspedicijomis bandyta įamžinti kaimo kultūros universumą. Į pasirinktą vietovę atvykdavo nemažas būrys įvairių specialybių kraštotylininkų, pasiryžusių ištyrinėti gamtinę jos aplinką, ūkį ir buitį, istorinę atmintį, tarmę, gyvąją tautosakinę tradiciją ir kt. Surinkti duomenys buvo perduodami mokslinių institucijų archyvams, o įdomiausia medžiaga bei rinkėjų straipsniai – skelbiami pasirinktą vietovę kompleksiskai aprašančiose monografijose: *Zervynos* (1964), *Ignalinos kraštas* (1966), *Dieveniškės* (1968), *Gaidės ir Rimšės apylinkės* (1969), *Raudondvaris* (1969), *Eržvilkas* (1970), *Merkinė* (1970), *Dubingiai* (1971) ir kt. „Anuomet, kaip Norbertas Vėlius pasakė, mes kaimui suteikėme viltį, kad jie irgi yra vertybė, dėl to miestiečiai ir važiuoja pas juos. O miestiečiai patyrė didelę tos tradicinės kultūros įtaką. [...] Visur prasidėjo dainavimas, vakaronės – čia, Vilniuje“ (Kavaliauskaitė, Ramonaitė, 2011: 43).

1969 m. panaši visuomeninė organizacija įsikūrė ir Vilniaus universitete, tik ji buvo pavadinta ne draugija, o senoviniu žodžiu „ramuva“ (pasak studentų, tarptautinio žodžio „klubas“ atitikmeniu). Vilniaus universiteto kraštotylininkų ramuva taip pat ėmėsi panašios veiklos – 1970 m. išvyko į kompleksinę ekspediciją Dūkštose, kuriai vadovavo žymus geografas Česlovas Kudaba. Vėlesniais metais ramuviečiai toliau rengė ekspedicijas, rinkdavosi į įvairius „klubinius“ susibūrimus.

Aktyvus Vilniaus universiteto kraštotylininkų ramuvos dalyvis, o vėliau vadovas Venantas Mačiekus prisimena:



Ekspedicijoje tautosakos rinkėjai buvo suporuojami į tiek grupių, kiek buvo turima magnetofonų, ir kiekvienai grupei skiriama keletas kaimų. Tokių grupių didesnėse ekspedicijose būdavo iki dvylikos. „Savo“ kaimuose grupė turėjo dirbti visą ekspedicijos laiką, t. y. apie vienuolika dienų. Tautosakininkai juokaudavo, kad yra du ženklai, kurie rodo, kad visas repertuaras priskirtuose kaimuose jau esąs užrašytas. Pirmasis ženklas – sodybų šunys jau nebeaploja ir tautosakininkus sutinka vizgindami uodegas, antrasis – neapsirikdamas gali išvardyti geresniųjų tautosakos pateikėjų marčių, žentų, vaikaičių ir provaikaičių vardus.

VUKR buvo laikomasi nuostatos, kad kiekvienas žmogus moka nors kelis tautosakos kūrinys, todėl į kiekvieną ir verta kreiptis. Taip buvo atrandama gerų tautosakos pateikėjų ir stengiamasi užrašyti visą jų repertuarą. [...]

Ramuviečių ekspedicijose tautosaka ne tik buvo užrašoma, bet ir mokomasi dainuoti užrašytų dainų, senovinių šokių, einami rateliai. Su kiekviena ekspedicija repertuaras plėtėsi ir paskutinėse ekspedicijose perkopė per šimtą dainų. Dainuojama buvo ne tik ekspedicijose vakarais. Liaudies daina ramuviečius lydėjo vakaronėse, žygiuose, jų sambūriuose universitete. (Mačiekus, 2009: 205–208)

Ekspedicijose ne vien rinkti etnografiniai duomenys, jos suteikdavo ypatingos patirties – galėjai praleisti laiką kaimo aplinkoje, pamatyti senoviškais baldais apstatytus kambarius, spintose sudėtus raštuotus audinius, priemenėje sustatytus krepšius, pastogėje sukabintus dalgius, grėblius, rezgines. Miestiečiams retai bepa-sitaikydavo galimybė padėti kaimo žmonėms sugrėbti šieną, nus-kinti vyšnias, surinkti krituolius obuolius, kartu nueiti pagirdyti ar pamelžti karvių, o paskui ramiai pasėdėti ir pasikalbėti, įrašyti noriai prisimenamų dainų ar pasakų, kai kada išgirsti ir skaudžių prisiminimų, pasakojamų tik išjungus magnetofoną.

Kokia svarbi buvo ši patirtis, po daugelio metų prisimena ne filosofu, bet filotopu save vadinantis ramuvietis Arvydas Šliogeris:



Vilniaus universiteto studentai ekspedicijoje. Baltarusija, Varenavo r., Ramažonių k. Jurgio Dovydaičio nuotrauka, 1957 m. LTRFt 2204.



Dalia Šilainytė užrašinėja tautosaką iš Salomėjos Krivickienės. Pakruojo r., Žemelio apyl., Geručių k. Norberto Vėliaus nuotrauka, 1965 m. LTRFt 1505.



Liudvikas Giedraitis kalbina Stasį Kanevičių. Baltarusija, Varenavo r., Paškevičių apyl., Pavalakės k., 1971 m. LTRFt 4566.



Vilniaus universiteto kraštotyrininkų ekspedicijos Švenčionių r., Sarių k. dalyviai: Vladas Braziūnas, Danguolė Juzeliūnaitė, Aldona Vaitkevičiūtė, Vida Liegytė, Bronė Katilevičiūtė (Stundžienė), Meilutė Vaitiekūnaitė (Ramonienė), Dalia Masilionytė eina į vakaronę. Vytauto Šeštausko nuotrauka, 1972 m. LTRFt 5192.

Jaunystėje filotopiją suvokiau kaip bandymą apmąstyti, kas yra lietuviškas kaimas. Apmąstyti – pamačius. [...] Žmogus kaip baigtinė būtybė yra pririštas prie to, ką seniai esu pavadinęs „vietove šiapus juslinio horizonto“. Buvimas konkrečioje vietoje, o ne visur ir niekur, prisirišimas prie vietos yra ne atsitiktinė, o esminė žmogaus savybė. [...]

Nuo pat mano pirmosios knygos mano sieloje vyravo principas „Aš matau“. Dar vaikystėje mane pasiglemžė lietuviškas kaimas, kurio darbar jau nebėra. O anuomet mūsų kaime dar vyravo natūralus ūkis ir beveik nesugadinta nuostabi gamta. O po to kaip iš patrankos buvau iššautas į Vilnių, didmiestį, sukėlusį man tikrą šoką. [...] Kontrastas tarp babytės Alksniupių ir šito didmiesčio buvo toks didelis, kad pirmoji mano, kaip filosofijos aspiranto, savarankiška mintis buvo tokia: „Papasakok, ką pamatei senajame Lietuvos kaime, papasakok apie visiškai unikalų žmogiškos būklės fenomeną, kuris su šėtoniška aistra Vakarų Europoje naikinamas jau du tūkstančius metų kaip „pagonybės“ lizdas ir „neteisingos“ gyvybės lopšys“. [...] Parašiau penkiolika knygų... Galiu pakartoti, kad visų tų knygų pamatinis orientyras – mano vaikystės ir jaunystės kaimai: Alksniupiai, Valiliškiai, Žiūrai, Puvočiai, Kašėtos ir dar keletas. (Nastaravičius, 2012: 31)

Akylai stebėjęs kaimo gyvenimą ramuvietis, vėliau filosofijos profesorius pamini ne tik gimtojo regiono – Aukštaitijos – kaimus, bet ir ekspedicijų metu išvaikščiotus Dzūkijos kaimus, kuriuos matė šiek tiek kitomis akimis – ne kaip vietinis gyventojas, bet kaip atvykėlis, klausinėtojas, tyrinėtojas. Kai kurie archajiški Dzūkijos kaimai buvo tarsi šventos vietos, kuriose apsilankyti norėjo kiekvienas etnokultūrinio judėjimo dalyvis. Kartą ten nuvykusieji pasakodavo patirtus įspūdžius draugams, kviesdami būtinai nuvažiuoti į Pamerkių kaimą pas garsųjį dainininką Miką Matkevičių, pabūti prie Merkio arba prie šaltosios Ūlos, nuvažiuoti į Mardasavą pas kaimo šviesuolį Petrą Zalanską arba į Marcinkonis, Žiūrus, Kašėtas, būtinai užsukti į Puvočius, iš kurių kilusi Rožė Sabaliauskienė, pasivaikščioti arba po Zervynas, arba po Švendubrę, nes iš

tų kaimų atsiveria toks kraštovaizdis, kurį tiesiog būtina pamatyti, pajauti ir įsiminti.

Per mokslo metus studentai ramuviečiai taip pat domėdavosi etnine kultūra, tik akademiškesnėmis formomis.

Tarp atostogų ir egzaminų sesijų VUKR paprastai suorganizuodavo po du renginius per savaitę: pirmadienių vakarais buvo mokomasi dainų ir šokių iš ramuviečių repertuaro, ketvirtadieniais vykdavo rimtos paskaitos, SMD konferencijos ir panašūs renginiai. [...] Savaitgaliais (ne kiekvieną) universiteto kavinėse dar vykdavo dažniausiai kokios nors jubiliejiniai skirtos vakaronės su kviestiniais pranešėjais, vakaronės mokyklose, vienos dienos sekmadieniniai ir ilgesni žygiai. [...] Šių žygių dalyviai privalėjo pasirengti ir žygyje papasakoti pasirinktos vietovės istoriją, apie gamtos ir kultūros paminklus, iš tos vietovės kilusius žymesnius žmones. (Mačiekus, 2009: 209)

Kaip matome, kraštotyros judėjimas kilo iš vidinio jo dalyvių poreikio grįžti į kaimo aplinką<sup>10</sup>, pajusti ryšį su gamta, kraštovaizdžiu, atnaujinti prisirišimą prie gimtosios ar į ją panašios vietovės, nors trumpam įsilieti į ramią kaimo gyvenimo tėkmę. Tačiau šis vidinis poreikis buvo transformuotas – virto pažintine, tiriamąja ir menine veikla, bendraminčių telkimu, miestietišku susitikimu ir bendravimo formų kūrimu. Sociologė Ainė Ramonaitė teigia, kad etnokultūra besidomintys, paskaitas lankantys, drauge vakarojantys, dainuojantys ir šokantys, į ekspedicijas ir žygius vykstantys žmonės sudarė savo vertybes turinčią visuomenę, netikėjusią jai primesta ideologija, nepaklususią vyraujančiai sistemai:

<sup>10</sup> Stiprus vidinis poreikis sugrįžti į gimtinę gražiai išreikštas Justino Marcinkevičiaus eilėraščiui „Ten sniego dabar sulig vartais“ paskutiniame posme:  
Man reikia nuo tėvo stalo  
Duonos juodos paragauti  
Kaip tikinčiam, kurs privalo  
Ramybę ir atlaidus gauti.

Visus tris etnokultūrinio sąjūdžio dėmenis – žygeivius, ramuviečius, folklorininkus – siejo tam tikros simbolinės praktikos ir neįvardijamas, bet akivaizdus opozicinis santykis su sovietine realybe. Milžinišką, nors sunkiai nusakomą poveikį jo dalyviams darė susidūrimas su kaimuose išlikusia sovietinės sistemos nesuardyta natūralia gyvensena ir gyva tradicija – atsigręžimas į ją reiškė ne tik (ne tiek) tautinės tapatybės paieškas ir priešinimąsi modernizacijai, bet ir (kiek) autentiško bei prasmingo bendruomeniško buvimo, darnaus vertybinio pamato siekį. Kaimuose atrastos bendruomeninės praktikos buvo perkeliamos į naują erdvę ir pasitelkiamos kurti naujam bendruomeniškumui tarp subkultūros narių.

Viena iš svarbiausių tokių praktikų buvo senovinių liaudies dainų dainavimas. Daugelis kalbintų etnokultūrinio sąjūdžio dalyvių (su kai kuriomis išimtimis) pripažįsta: kol nebuvo išitraukę į kraštotyrinį sąjūdį, į liaudies dainas žiūrėjo gana abejingai [...]. Tačiau palengva šios „egzotiškos“, iš ekspedicijų ir iš kitų išmoktos dainos tapo tam tikru vienijančiu kultūriniu kodu [...]. (Kavaliauskaitė, Ramonaitė, 2011: 48)

## **Folkloro ansamblių kūrimasis**

Dainavimas taip pat išreiškė dvasinius poreikius. Suvažiavusieji į sostinę iš Žemaitijos ar Suvalkijos regionų gal jau ir nebuvo daininigi, nes XX a. antroje pusėje dainavimo tradicija ten buvo apnykusi, tačiau atvykėliai iš Aukštaitijos ar Dzūkijos dar tikrai girdėjo dainuojant liaudies dainas, įpratę taip maloniai leisti laiką.

Iš Pasvalio krašto kilęs poetas Vladas Braziūnas prisimena, kad dainuodavo visa jo giminė. „Dainuojama buvo visur: per metinius giminės balius, per patalkius, vestuves ar krikštynas. Dainuodavo kaimiečiai ir miesčionimis išvaryti, iš lizdų išbaidyti jų vaikai.“ Jis ir pats žinojo iš senelio išmoktų dainų. „Atsimenu vis dainuojantį, kol tik gyvas buvo [...]. Tris, keturias paras – kiek trukdavo giminės baliai, kiek užtekdavo pirmoko, antroko, o paskiau ir trečioko su

dugno mielēm. Dienomis atsipūsdavo, o vakarop, kai tik imdavo temti – ir pradėdavo. [...] Gailus būdavo tas jo vieno dainavimas. Visai kitas – su sūnumis, mano dėdēm, su žentu, mano tėvu. Dažnai rasdavosi ir daugiau balsingų, smagiai užtraukiančių. Daina pati, lyg už rankų paėmus, suveddavo tokius vienon užstalėn ar sustatydavo vienan pusratin“ (Braziūnas, 1992: 121–123).

Iš Lazdijų krašto kilusi Veronika Povilionienė, dabar žinoma liaudies dainininkė, taip pat gerai prisimena dainų skambėjimą jos gimtajame Kareivonių kaime.

Tuo metu kaime dar nebuvo nunykę kolektyviniai darbai. Pavyzdžiui, uogaut jeigu eidavom, tai kokios septynios moteriškės. [...] Uogas rinkdamos moteriškės dainuodavo visokių dainų, ir kai susėdavom pietų, ir kai grįždavom pauogavę namo. Lygiai tas pats buvo, kai mano pusseserė Genė sodino mišką. Merginos eidavo girininkijon ir dainuodavo, dainuodavo, dainuodavo. Dar būdavo ir talkos – prie rugių, prie šienų ir prie bulviakasio. Jau pjautuvais niekas rugių nepjau-davo, dalgiais pjovė, bet per pietų pertraukas moteriškės sustoja ir padainuoja. Ir tai nebūtinai liaudies daina. Tiesiog dainuojama, kad graži. [...]

I kursą [Vilniaus universitete] daug mūsų susirinko iš kaimo, bet buvo ir miestiečių. Daugiausia merginos. Aš iš mokyklos atsivežiau pertraukinį dainavimą – tai mus labai siejo. Susirinkdavom ir traukdavom per pertraukas tarp paskaitų viską, kas ant seilės būdavo. Dainuodavom kažkaip patys, dėl smagumo. Labai dainuodavom bendrabučiuose [...]. Gyvenimo sąlygos tuomet buvo prastesnės – viename kambaryje 30 žmonių, tai dalindavosi ir duona, ir druska, ir viskuo. O vasarą atsi-darydavom langus ir dainuodavom. (Matulevičienė, 2007 a: 55)

1968–1969 m. Vilniuje ėmė kurtis etnografiniai ansambliai (šiandien juos vadintume folkloro ansambliais), tokie dainingų žmonių sambūriai buvo kaimiškos dainavimo tradicijos transformacija, nauja, miestietiška jos tąsa. Kaip jau minėta, dainavimas buvo žygeivių judėjimo dalis, 1969 m. Vilniaus turistų klube rink-

davęši žygeiviai įkūrė dainų klubą „Raskila“. Klubo dalyviai nebūtinai turėjo būti balsingi, jie tiesiog rinkdavosi ir mokydavosi dainuoti, nesiruošdami jokiam koncertui ar viešam renginiui. „Čia buvo dainuojama, šokama ir žaidžiama, švenčiamos šventės, rengiamos vakaronės, tiesiog džiaugiamasi galimybe bent kartą per savaitę pabūti bendraminčių būrelyje“ (Venckauskaitė, Papinigis, 1999: 75). Vis dėlto žmonės rinkdavosi ir dainuodavo ne šiaip sau, bet turėdami tikslą – siekdami išlaikyti etnokultūrinę tapatybę. Juos siejo žygeiviškas gyvenimo būdas ir bendros vertybės, kurias kartu su dainomis norėjo perduoti naujiems klubo nariams. „Raskila“ gyvavo ne vieną dešimtmetį, egzistuoja ir šiuo metu.

1968 m. Vilniuje įvyko pirmasis Povilo Mataičio vadovaujamo Lietuvių etnografinio ansamblio pasirodymas, tais pačiais metais ėmė repetuoti ir Vilniaus universiteto etnografinis ansamblis „Ratilio“. Pirmoji ansamblio „Ratilio“ vadovė Aldona Ragevičienė prisimena, kad prieš įkurdamą ansamblį ilgokai dvejavo, ar galima kaimo kultūrą perkelti į miesto aplinką? „Bet kai aš pamačiau, kad universitete visi žmonės – jaunimas iš kaimų, ir kaip jie puikiai kalba savąja tarme, ir kad jiems čia trūksta kažko, kažkokio oro, kažkokios vietos, iš kur jie patys buvo. [...] Tada aš tikrai supratau, kad jiems šito reikia, ir jų akys ėmė blizgėti, ir mes atsipalaidavom, ir mes buvom laimingi, nes tai buvo tas, ko mums trūko“ [Skamba skamba kankliai – 40, 2012].

Ansambliams vadovavo muzikai profesionalai, vertinę dainas ir jų atlikimą estetiniu požiūriu, norėję, kad liaudies muzika skambėtų scenoje, todėl repetuodami siekdavę kuo tobulesnio rezultato. Šie ansambliai taip pat buvo labai tvarūs. Vilniaus universiteto studentų ansamblis „Ratilio“ tebegyvuoja, o Povilo Mataičio ir jo žmonos Dalios Mataitienės suburtas kolektyvas, vėliau virtęs Lietuvių folkloro teatru, įspūdingus spektaklius statė iki 1996 m.

Pirmajame 1968 m. tuometinėje LTSR Valstybinėje konservatorijoje (dabar – Lietuvos muzikos ir teatro akademija) įvykusiame Povilo Mataičio ansamblio pasirodyme skambėjo senosios aukštaičių sutartinės ir skudučių polifonija. Klausytojus ypač sužavėjo so-



driais balsais giedamos, iškilmingais judesiais šokamos sutartinės. Kaip pasakoja ansamblio vadovas,

Aš, kaip ir kiekvienas pašaukimą pajutęs jaunas žmogus, buvau kupinas įvairiausių sumanymų ir užmojų. Studijuodamas chorinio dirigavimo skyriuje, šalia savo specialybės dalykų domėjausi muzikinės kūrybos naujovėmis ir joms kontrastuojančia senovine muzika. Turėjau dar vieną aistrą – gilinausi į Lietuvos istoriją, įvairiapusį tautos kultūros paveldą. Nuoširdžiai tikėjau lietuvių kalbos, kultūros senumu ir savitumu, neprarasdamas vilties, jog kada nors bus surastas arba kaip nors kitaip atkurtas mūsų tautinis epas. Sutartinės kaip tik ir buvo arčiausiai mano tuometinių ieškojimų. Tada apie folklorinius ansamblius net nekalbėta. Žinojome tik „Kupiškėnų vestuves“. [...]

Repetuoti su aktorėmis Valstybiniame jaunimo teatre pradėjau 1967 m. rugpjūtį. Nuo pat pirmųjų dienų mūsų darbas buvo viešas, ir apie ruošiamą repertuarą mieste sklido kalbos. Krescencijus Stoškus teisingai pastebi, jog „apie jį kalbėjo visi savo kultūrinį angažavimąsi jaučiantys žmonės... (Stoškus. Kultūros barai, 2004 m., Nr. 10, p. 43) Visiems buvo žinoma, kad ruošiamos ne atskiros dainos, o vientisa sutartinių programa. [...] Nuo pat pradžių pati nuoširdžiausia ir autoritetingiausia mūsų darbo rėmėja buvo etnomuzikologė Jadvyga Čiurlionytė. Po pirmojo koncerto sulaukiau jos telefoninio skambučio. Kvietė užeiti. Prisipažino sumaniusi susitikti su Lietuvos kompozitorių sąjungos pirmininku Eduardu Balsiu ir paprašyti leisti surengti mūsų koncertą Vilniaus kompozitorių namuose. Koncertas sukėlė platų atgarsį. Kompozitoriai ir muzikologai mūsų ieškojimams ir atradimams skyrė daug dėmesio. (Žemaitytė, 2011)

Sulaukęs susidomėjimo ir pritarimo, Lietuvių etnografinis ansamblis tęsė repeticijas. 1971 m. Lietuvos valstybinės filharmonijos salėje buvo surengtas jau dviejų dalių koncertas. Pirmojoje dalyje atlikta sutartinių programa, antrojoje – XIX a. pabaigos–XX a. pradžios Lietuvos etnografinių regionų (Aukštaitijos, Žemaitijos, Klaipėdos krašto) dainos, šokiai, instrumentinė muzika. Atlikė-

jai dėvėjo Dalios Mataitienės atkurtus autentiškus įvairių regionų kostiumus. Anuomet šis pasirodymas buvo meniškiausias lietuvių tautosakos pateikimo scenoje pavyzdys.

Folkloro koncertų programos sudarytos į vieną visumą jungiant dainas, pasakojimus ir šokius iš įvairių šaltinių. Ansamblių vadovai pasireiškėdavo ir kaip tautosakos tyrinėtojai, ir kaip menininkai. Jie skaitydavo pasirinktai temai skirtus mokslinius straipsnius, ieško-davo reikiamos medžiagos archyvuose. Šią medžiagą papildydavo ekspedicijoje surinkta tautosaka, prisimindavo įspūdžius, patirtus bendraujant su kaimo žmonėmis. Per koncertą scenoje tarsi atgy-davo kaimiško gyvenimo vaizdai, švenčių, papročių, darbų ir pasi-linksminimų epizodai. Scena nebuvo dekoruojama, tik papuošiama keliomis etnografinėmis detalėmis, didesnis dėmesys skirtas kos-tiumams, kurie siūti iš natūralių medžiagų, marginti senoviniaiis nériniais ir raštais. Kiekvienas kostiumas būdavo individualus, dažniausiai to regiono, iš kurio kilęs ansamblio dalyvis. Atlikėjams išėjus į sceną, šokant atsiskleisdavo visas ryškiaspalvių apdarų gro-žis. Dainuojant ir pasakojant daug dėmesio skirta tarmėms. Savita žodžių fonetika, intonacijos suteikdavo tautosakos atlikimui regio-ninių spalvų, padėdavo atlikėjams kurti kaimiškus charakterius – gyvus, paprastus, kiek neįprastus. Etnografinių subtilybių kupini koncertai buvo skirti pasiruošusiems žiūrovams. Beje, būtent tai galima pasakyti apie ano meto inteligentus, gerai pažinojusius kai-mo gyvenimą, besidomėjusius tautodaile, išmaniusius tautosakos ir liaudies muzikos regioninius savitumus.

XX a. 8-ajame dešimtmetyje, stebėdama didėjantį susidomėjimą liaudies muzika, Jadvyga Čiurlionytė džiugiai rašė:

Pastaruoju laiku plačiai paplito liaudies ansamblių veikla. Atrodo, lyg ir paradoksalu. Dabar, kada profesinė muzika pasiekė intelektualinio rafinuotumo ribą, staiga pasigedome laukų, pievų, arimų kvapo. [...] Stebint įvairaus tipo liaudies muzikos saviveiklos ratelius, apsilankan-čius Vilniuje, didelio populiarumo susilaukia pačių kaimiečių, senes-nės ir seniausios kartos meistrų atlikėjų, rateliai. Tie, kurie išlaikė,

išsaugojo atmintyje senovės dainavimo tradicijas, ypač savo subtilią meniško atlikimo kokybę, improvizacijos meistriškumą ir nuoširdų betarpiškumą. Nepaisant „senybinių“ balsų ir nerangių senelių šokėjų judesių, jų menas veikia žiūrovą kaip tauraus tikroviškumo apraiška. Jų pasirodymai vyksta kimšte prikimštose koncertinėse salėse, o jų svarbiausi žiūrovai – akademinis jaunimas. Prisiminkime kupiškėnų vestuvininčių pasirodymą, Žiūrų kaimo vakarones, Marcinkonių kaimo, kurtuvėniškių puikius vakarus, kada žiūrovai, susimaišę su atlikėjais, šoko salėje... (Burkšaitienė, 1984: 113)

Etnomuzikologė klausia, kodėl jauni žmonės domisi folkloru, kodėl įvairių specialybių studentai klausosi „senybinių“ balsų? Tarsi keista, kad folkloru domisi ir muzikai profesionalai, lyg jiems būtų negana filharmonijoje skambančios klasikinės muzikos ir šiuolaikinių kompozitorių sukurtų kūrinių. Kodėl jie renkasi tokį alternatyvų muzikos stilių, kam jiems tai? Tačiau į šį klausimą neatsako, tik rašo: „Muzika, kaip ir gamtos grožis, turi nuostabią galią – suteikti žmogui nekasdienio džiaugsmo. Tačiau ne kiekviena muzika ir ne kiekvieną žmogų vienodai veikia. Kai kuri muzika reikalauja gal kiek didesnio specialaus pasiruošimo, kai kuri – gal įgimto talento atskirti „pelus nuo grūdų“ (ten pat: 112). Apie liaudies muziką Čiurlionytė kalba tolerantiškai ir lygiavertiškai, suprasdama, kad ne tik akademinės muzikos kūrinys, bet ir paprasta liaudies melodija gali būti graži ir paveiki. Iš to turėtų išplaukti mintis, kad liaudies melodijos turbūt yra tos vertybės, kurių klausytojams reikia, todėl jų ir klausomasi, jos branginamos, nes tai – ne pelai, o grūdai.

Folkloro ansamblių judėjimą tyrusi Aušra Zabielenė išsamiau paaiškina, kodėl dainuoti liaudies dainas buvo taip svarbu. Pasak etnologės, dalyvavimo folkloro ansambliuose motyvacijos sietinos su etnokultūrinės dalyvių tapatybės formavimu ir išlaikymu. Pasak jos, „Gimusiems ir augusiems toje pačioje socialinėje ir kultūrinėje aplinkoje vyresnio amžiaus asmenims paprastai etnokultūrinio tapatumo problemų nekyla. Jis įgyjamas pamažu perimant lokalinės bendruomenės palikimą iš tėvų ir kitų bendruomenės narių“.

Tačiau nuo namų atitrūkę jauni žmonės nelengvai susikuria savo etnokultūrinę tapatybę, jie turi jos ieškoti patys, nes nutrūksta jų ryšiai su ankstesnėmis kartomis (Zabielienė, 2010: 37).

Dabar visiškai įprasta, kad tik vidurines mokyklas baigęs jaunimas išvyksta iš kaimų ar mažesnių miestelių į didžiuosius šalies miestus toliau mokytis. Aukštosios mokyklos yra susitelkusios didžiuosiuose miestuose, ir čia iš provincijos atvykę jaunuoliai, kurių tautinis ir kultūrinis tapatumas dar nėra visiškai susiformavęs, greitai pasiduoda multikultūrinės aplinkos įtakai. [...] Šių miestų gyventojai, pasiilgę arba norintys susipažinti su etnine kultūra, šiuos savo poreikius tenkina įvairiais būdais. Vieni mokosi tradicinių liaudiškų amatų, kiti susiburia į kraštiečių bendrijas, kuriose prisimenami gimtojo krašto svarbiausi įvykiai, šviesiausi žmonės, papročiai, valgiai ir t. t. Neabejingi senajai liaudiškai muzikai dalyvauja ansamblių veikloje. [...]

Didmiesčiuose gyvenantiems žmonėms tai ypač svarbu. Daugumos jų fizinis ryšys su tėviške beveik nutrūkęs (tik kartais aplankomi tėvai, giminės ar jų kapai). Jaunieji ansamblių dalyviai dažniausiai jau yra gimę ir augę mieste. Tad vyresniesiems svarbu prisiminti, o jaunimui – susipažinti su senosiomis liaudies tradicijomis: daina, šokiu, kalendorinėmis šventėmis, tautiniais drabužiais. Pagrindinė to priežastis yra nutrūkęs fizinis ir dvasinis ryšys su gimtąja vieta. Jaučiamas poreikis „prisirišti“ prie konkrečios teritorijos. Mieste gimusių ir užaugusių ansamblio narių atveju siekiama „prisirišti“ prie tėvų ar senelių gimtinės. Kadangi fiziškai savo ar senelių gimtinėje dėl įvairių priežasčių įsikurti dažnai nebeįmanoma, tai stengiamasi šią netektį kompensuoti dvasiniu aspektu. (Ten pat: 36–38)

Nors savo studijoje *Folkloro ansambliai dabartinėje Lietuvoje: etnologinis aspektas* autorė rašo apie XXI a., jos pastebėjimai tinka ir tyrinėjant folkloro ansamblių judėjimo pradžią. Iš tiesų ansamblių veikla buvo simbolinė praktika – atvaizduoti prarastą gimtąją vietovę, rekonstruoti nykstantį gyvenimo būdą, o kartu – kurti naują išievių iš kaimo tapatybę.



Inkaklių folkloro ansamblis  
Vilniuje, festivalyje „Skamba  
skamba kankliai“. Vytauto  
Daraškevičiaus nuotrauka,  
1982 m.

Vilniaus folkloro ansamblis  
„Dijūta“ festivalio eisenoje.  
Vytauto Daraškevičiaus  
nuotrauka.

Vilniaus folkloro judėjimo dalyvė Saulė Vakrinaitė (Matulevičienė). Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1983 m.

Folkloro ansamblio „VISI“ muzikantai festivalyje „Skamba skamba kankliai“. Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1982 m.



Miesto folkloro ansambliai formavosi kaip naujos bendrijos, kitokios nei kaimo bendruomenės, kurių beveik visi nariai vietiniai, įaugę į gimtinės žemę šaknimis kaip medžiai. Šių ansamblių dalyviai buvo ne vietiniai, bet iš visur suvažiuę, tarsi persodinti augalai, pamažu leidžiantys šaknis naujoje dirvoje. Kaimo bendruomenių žmonės paprastai dainuodavo savo apylinkių dainas, o miesto dainininkai mokėsi dainų iš įvairių regionų. Tai galėjome pastebėti jau 1971 m. atliktoje Povilo Mataičio vadovaujamo ansamblio programoje. Ne kurio vieno, bet visų regionų liaudies muzikos mokėsi ir Vilniaus universiteto folkloro ansamblis „Ratilio“, nes studentai buvo įvairiakilmiai, susirinkę iš visų Lietuvos pakraščių. Šiais laikais didžiųjų Lietuvos miestų folkloro ansamblių programose taip pat skamba visų regionų liaudies dainų ir instrumentinės muzikos pavyzdžiai. Kaip aiškina Aušra Zabielenė, didmiesčiuose įsikūrę išeiviai „ne gyvena tame krašte, o tik jam atstovauja“. Didmiesčiuose jiems jau negana jaunystėje susikurtos regioninės tapatybės, dalyvaudami folkloro ansambliuose, jie ima kurti „bendralietuvišką“ tapatybę (ten pat: 39).

8-ajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje prie įvairių įstaigų, įmonių ar organizacijų įsikūrė dar keli folkloro ansambliai: 1971 m. – „Sadauja“, 1973 m. – „Poringė“, 1979 m. – „Dijūta“, 1979 m. – „Ievas“, 1980 m. – „VISI“ ansamblis, etnokultūrai ir liaudies muzikai neabejingų žmonių skaičius didėjo. Iš Vilniuje įsikūrusių folkloro ansamblių tik vienas – Lietuvių folkloro teatras – tapo valstybiniu, gaudavo nuolatinę finansinę paramą ir turėjo pasirodymams skirtą erdvę – Rumšiškių liaudies buities muziejuje pastatytą klotimo teatrą. Kiti ansambliai formavosi kaip mėgėjų meno kolektyvai, puoselėję savitas vertybes ir gyvenimo būdą, savanoriškai rinkdavęsi į repeticijas, įvairiose salėse rengdavę koncertus ir vakarones.

Turbūt galime manyti, kad folkloro ansambliai kūrėsi tam, kad sostinėje apsigyvenę naujakuriai galėtų ištarti „Vilniau, kaime mano“. Folkloro ansamblių veikla buvo viena iš formų, kuriomis Vilniuje ėmė augti, plėtotis, stiprėti lietuviška kultūra.

## Išskirtinės folkloro judėjimo asmenybės

Nors folkloro ansambliai iš dalies tęsė kaimo bendruomenių tradicijas – draugiškai, kaimyniškai bendravo, kartu švęsavo kalendorines ir šeimos šventes, mieste išplitęs folkloro judėjimas neišvengiamai turėjo reikštis miesto kultūrai būdingomis formomis. Folkloro ansamblio koncertas buvo jau ne šiaip susibūrimas, bet renginys, kuriam reikėjo tinkamos patalpos, reklamos, tam tikro skaičiaus klausytojų. Ansamblio vadovas irgi skyrėsi nuo kaimo šviesuolio – doro, tikinčio, apsiskaičiusio žmogaus, jis buvo ne tik autoritetingas asmuo, bet ir vadybininkas, miesto kultūrinio gyvenimo dalyvis, stebintis nuolat kintantį kultūrinį kontekstą, jaučiantis folkloro judėjimo dalyvių ir visos visuomenės poreikius. Taigi, nors pabrėžiame savanorišką folkloro judėjimo pobūdį, miesto sąlygomis folklorinė raiška negalėjo būti vien savaiminė, folkloro judėjimas nebegalėjo apsieiti be tokių figūrų, kaip ansamblių vadovai, koncertų ir festivalių organizatoriai, mokslininkai – tautosakos tyrėjai, knygų ir mokslinių straipsnių autoriai, paskaitų skaitytojai, tautosakos rinkinių sudarytojai, garso įrašų leidėjai, taip pat ir profesionalūs rašytojai, menininkai, žurnalistai.

Lietuvių folkloristikoje šie profesionalai suvokiami kaip iškilūs folkloro judėjimo asmenys, labiau už kitus gerbę ir vertinę etnokultūrą, iš jos sėmęsi kūrybinio įkvėpimo. Tačiau daugiau dėmesio skiriama folklorinei visuomenės raiškai, jos aktyvumui. Tik pastaruoju metu žinomi žmonės imami vertinti kaip judėjimo iniciatoriai, idėjų generuotojai, be kurių jis nebūtų išsisiūbavęs.

JAV folkloro judėjimo istorijai skirtoje knygoje *Worlds of Sound* teigiama: „Amerikos folkloro judėjimas prasidėjo 4-ojo XX a. dešimtmečio pabaigoje, pirminis jo židinys formavosi Niujorke.“ Į šį didmiestį suvažiavo talentingi jauni žmonės, ieškoję darbo, pragyvenimo ir saviraiškos galimybių. Jie buvo kairiųjų pažiūrų, siekė socialinio teisingumo, daug bendraudavo, vakarodavo, šnekėdavosi vieni kitų butuose, o paskui ėmė dainuoti savo kūrybos dainas ir viešosiose erdvėse. Šiuolaikinių dainių kūryba sulaukdavo nemažo



pasisekimo tarp studentų, skambėdavo universitetų miesteliuose (Carlin, 2008: 183). Kaip jau įsitikinome, 7-ajame dešimtmetyje prasidėjęs lietuvių folkloro judėjimas taip pat kilo sostinėje, užgimė Vilniaus akademinio jaunimo aplinkoje.

Minėtoje JAV folkloro judėjimo istoriko Richardo Carlino knygoje visa istorija aprašoma, pradedant nuo vieno asmens – garso įrašų studijos „Folkway Records“ įkūrėjo Moses Ascho veiklos. Apibūdinamos žmogiškosios jo savybės, motyvai, kuriais vadovaudamasis ėmė įrašinėti ir nedideliais tiražais leisti liaudies muziką. Kalbant apie įrašus, paminimi liaudies muzikantai, kuriuos jis išgarsino, su kuriais visam gyvenimui susidraugavo, taip pat Niujorko intelektualai, su kuriais bendradarbiavo: antologijų ir serijų rengėjai, anotacijose apibūdinę mažai žinomus muzikos stilius, dailininkai, apipaivalinę plokštelių viršelius, fotografai, puošę juos nuotraukomis. Apžvelgiant viską, ką šis pasišventęs žmogus išleido per gyvenimą, suvokiama, ir kokį šalies folkloro judėjimo tarpsnį jis įamžino, dokumentavo. Paaiškėja, kad jo išleistuose įrašuose skamba pirmųjų bliuzo atlikėjų balsai, legendinių džiazo atlikėjų muzikavimas, jo studijoje galima rasti įdomiausių *bluegrass* ansamblių įrašų, jis įrašė ir liaudies muzikos tradiciją tęsiančių dainininkų (pas mus vadinamų bardais) viešus pasirodymus bei kūrybinius bandymus. Šitaip, atskleidžiant talentingų asmenybių indėlį, galima aprašyti ir lietuvių folkloro judėjimą.

Jeigu sudarytume laiko juostą, kurioje pažymėtume, kokias knygas ir tautosakos rinkinius 7–8-uoju dešimtmečiais išleido lietuvių tautosakininkai, pamatytume, kad jie ne sekė kylantį folkloro judėjimą, bet buvo jo priekyje, savo darbais suteikė jam pagrindą. 1954–1955 m. pasirodė naujai parengti ir išleisti didžiojo XIX a. dainų rinkėjo Antano Juškos užrašytų dainų rinkiniai. 1958–1959 m. išleistas Zenono Slaviūno parengtas trijų tomų rinkinys *Sutartinės. Lietuvių polifoninės dainos*, 1959 m. – Stasio Paliulio rinkinys *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika*. Iš 7-ojo dešimtmečio akademinų leidinių minėtinas 1962–1968 m. parengtas penkiatomis *Lietuvių tautosaka*, aprėpęs visus tautosakos žanrus. 1966 m. išleistas

svarbus autentiškų garso įrašų šaltinis – Genovaitės Četkauskaitės sudaryta *Lietuvių liaudies dainų antologija*. Šiuose šaltiniuose paskelbta tūkstančiai vertingų lietuvių tautosakos kūrinų, tad visi besidomintieji turėjo ką skaityti, klausyti ir studijuoti, rekonstruoti, gaivinti, atlikti folkloro koncertuose.

7-ajame dešimtmetyje parašyta svarbių mokslo tiriamųjų darbų. 1969 m. išleista Jadvygos Čiurlionytės knyga *Lietuvių liaudies melodikos bruožai*, o 1970 m. – Donato Saukos studija *Tautosakos savitumas ir vertė*. Šiuose veikaluose į tautosaką žvelgta estetiniu požiūriu, ji vertinta iš aukštų kultūrinių pozicijų. Knygų autoriai buvo ne tik mokslininkai, bet ir įdomias, įsimintinas paskaitas skaite dėstytojai. Čiurlionytė dėstė muzikinę liaudies kūrybą Valstybinėje konservatorijoje studijavusiems muzikologams ir kompozitoriams, o Sauka – lietuvių tautosakos kursą Vilniaus universiteto studentams filologams. Jie atvėrė tradicinėje kultūroje slypinčias gelmes ne vienam studentui – vėliau žinomam mokslininkui ar kūrėjui.

Kaip prisimena literatūrologė Viktorija Daujotytė,

Donatas Sauka dažniausiai su megztiniu: kalba vaikščiodamas, tai sunerdamas rankas, tai jomis gestikuliuodamas, ir visą laiką mus, snūduriuojančius, stebi. [...] Sustoja, pažvelgia į užrašus, pasako kokią pastabą, nusijuokia. [...] Kartą liepia aprašyti situaciją iš patirties, kuri, mūsų manymu, būtų susijusi su tautosaka. Paskui aptaria, negailestingai šaiposi, bet ir pagiria. Pirmą sykį rašiau apie senus namus šiaudiniu stogu palei daubą ir girią; apie trobą, kurioje gimiau. Apie babūnėlę, kurstančią ugnį, šnabždančią rytinius poterius. Nuo to rašinio, gerai profesoriaus įvertinto, įgijau kad ir mažytį lituanistinio sąmoningumo grūdėlį. (Daujotytė, 2009: 113)

Marcelijus Martinaitis liudija:

Jo dėstoma tautosaka buvo gyvas dalykas, veikęs praeityje ir veikiantis dabar, sunkiai suveržiamas kokiais nors didaktiniais ar ideologiniais varžtais, tekantis, plaukiantis ir vis atsinaujinantis.

Kažin, ar be profesoriaus paskaitų būtų kada nors atsiradęs mano eilėraščiųuose raudų ciklas, dainų intonacijos, polifoninės sutartinių temos, sakmių motyvai baladėse. Galiu tiesiai pasakyti, kad tie dalykai, nors dar ir neaiškiai, jau buvo užkurti universiteto auditorijoje. (Martinaitis, 2009: 118)

1982 m. pasirodė akademiniam jaunimui skirta tautosakininko ir literatūrologo Donato Saukos knyga *Lietuvių tautosaka*, kurioje galime rasti nemažai pastraipų, apibūdinančių tuometinį folkloro judėjimą ir profesionalių menininkų susidomėjimą etnine kultūra. Čia vertėtų pateikti trumpą profesoriaus pastebėjimų konspektą:

Dabartiniame laikotarpyje apie liaudies kūrybą susidaręs stiprus traukos laukas. Domėjimasis tautosaka, jos propagavimas, specialus jos pritaikymas tapo visuotiniu reiškiniu. Kaupiasi išsisas kultūrinio gyvenimo klodas, kuriam pagrindą teikia liaudies kūryba.

Visas šitas tautosakos adaptacijos, atkūrimo ir transformacijos kitose kultūros rūšyse procesas vadinamas folklorizmu [...]. (Sauka, 1982: 251–252)

Atgaivintas, pademonstruotas senas paprotys, kūrybinė tradicija tebeturi užkrečiamą poveikį. Tai rodo staigus etnografinių (tiksliau būtų sakyti – folklorinių) ansamblių paplitimas [...].

Etnografinių ansamblių veikla turi savotišką restauravimo kryptį. Bandoma išlaikyti etnografinius bruožus (papročius, apeigas, buitines vaizdą), vietinę tarmę, liaudiško dainavimo būdą. Bet etnografiškumas derinamas ir su estetiškumu: atlikimo natūralumu ir laisvumu, sceniniu raiškumu, negirdėtų melodijų archaikos žavesiu, ritmo, dinamikos įvairove. Įspūdingos ir gero meninio lygio būna ansamblių vakaronės, kuriose natūraliai atgyja seni liaudies bendravimo papročiai.

Tad šiuolaikiniame folklorizme galime neabejotinai įžvelgti kūrybinį pradą, ieškojimo, atsinaujinimo pastangas, atspindinčias visuomenės dvasinę galią. (Ten pat: 253–254)

Aukštesnė kūrybingumo pakopa folklorizme – menininkų profesionalų veikla. Be išimties visose meno šakose folklorizmo pėdsakas labai iškilus. [...]

Ypač 6–7 dešimtmetyje susiformavusi menininkų karta rado stiprius atspirties taškus liaudies kūryboje ir liaudiškoje pasaulėjautoje. Tai poetai Just. Marcinkevičius, J. Degutytė, M. Martinaitis, dramaturgas ir prozininkas K. Saja, kompozitoriai B. Kutavičius, F. Bajoras, J. Juozapaitis, V. Montvila, grafikai B. Žilytė, V. Valius, V. Steponavičius, P. Repšys. Taikomojoje dailėje ryškiu folklorizmu pasižymi J. Balčikonio gobelenai, dokumentiniame mene – A. Verbos kino filmai bei K. Musnicko telefilmai, A. Macijausko, A. Kunčiaus, V. Vaicekausko meninės fotografijos. (Ten pat: 255–256)

Prabėgus keliems dešimtmečiams, pasirodė antrasis pataisytas ir papildytas Saukos knygos *Lietuvių tautosaka* leidimas (2007), kur cituotas skyrius „Tautosaka mūsų laikais“ parašytas naujai. Jame tautosakos apraiškos profesionaliajame mene nušviečiamos daug išsamiau. Ypač daug rašoma apie poeziją, kilusią iš dainų tradicijos, esančią kryžkelėje tarp kaimo ir civilizacijos.

Tikras etnokultūrinio sąjūdžio vadas – jo aitvaras – buvo jau minėtas kompleksinių ekspedicijų organizatorius Norbertas Vėlius<sup>11</sup>. Bendražygis Jonas Trinkūnas apie jį rašė: „Pokario pasipriešinimas buvo nuslopintas, ir atrodė, jog neliko jėgų atsisipirti sovietinei priespaudai. Bet kraštotyros pakilimas suteikė naujų galimybių, jėgų tautai atsigauti. [...] To sąjūdžio priešaky atsirado rimtų ir energingų mokslo žmonių – etnografų, folklorininkų, kalbininkų, o priekyje visų švytravo veržli Norberto Vėliaus asmenybė“ (Seliukaitė, Vitkuvienė, 1999: 178).

<sup>11</sup> Norbertas Vėlius taip pat sapnuodavo kaimą, jis yra sakęs: „Mieste gyvenu jau daugiau kaip trisdešimt metų, ir jis manęs perdaug nepaveikė. Mieste įgijau visas kultūros vertybes, išsilavinimą, bet mano pažiūrų jis turbūt nė kiek nepakeitė. [...] Aš visada sapnuoju savo gimtąjį kaimą, ten, kur nors prie torpynių, daubų, upelių, kalnelių. Arba dar sapnuoju kažkokius tolimus dar gražesnius laukus, architektūrinius statinius, kur yra dargi didesnė palaima negu toje tėviškėje“ (Seliukaitė, Vitkuvienė, 1999: 400).

Kaip apibūdino kolegė ir bičiulė,

N. Vėlius, plačiai žinomas mokslininkas, mitologas, folkloristas, turėjo Dievo dovaną skvarbiai ir patraukliai dėstyti savo mintis ir raštu, ir žodžiu. [...]

Atkaklus, nuoseklus, užsispyręs žemaitis visada skubėjo, tiesiog šuoliavo per erdvę ir laiką – visur suspėjo. Niekada neteko matyti Norberto einančio lėtai. Jis tarsi atitrūkęs nuo žemės skrisdavo, įsiverždavo į aplinką kaip gaivi versmė, sujudindavo, praskaidrindavo ten esančiuosius. N. Vėlius mėgo pasipasakoti, ką dirbęs, pasidalyti savo hipotezėmis. Čia pat jis pažerdavo daugybę minčių, kas turėtų rūpėti jo kolegoms, ko galėtų griebtis tu pats. [...] Jis nebuvo atitrūkęs nuo aplinkos, kasdieninio gyvenimo, nevengė ir buitinės veiklos. Valstietiška jo prigimtis buvo gyva. Jis buvo laimingas, galėdamas triūsti savo sodyboje [...]. Jis sugebėjo nuoširdžiai bendrauti su visais – ir su intelektualais, menininkais, studentais, savo mokiniais, ir su paprastais žmonėmis. (Seselskytė, 1998: 12)

Didelio visuomenės susidomėjimo susilaukė Norberto Vėliaus parengtos knygos *Mitinės lietuvių sakmių būtybės* (1977), *Laumių dovanos* (1979), o ypač ilgai netilusias diskusijas sukėlė hipotetiška knyga *Senovės baltų pasaulėžiūra* (1983). Šioje knygoje jis bandė išaiškinti, kaip senieji baltai įsivaizdavo pasaulio modelį, kokia buvo mitinė jų mąstysena, kurios atšvaitai išliko tautosakoje, vaizduojamojo meno kūrinuose, liaudies papročiuose ir tikėjimuose. Mitologo nuomone, baltai, kaip ir kiti indoeuropiečiai, pasaulį skaidė į tris sferas: dangų, žemę ir požemį, o šią visumą įsivaizdavo kaip pasaulio medį: jo viršūnėje buvo dangaus šviesuliai ir dangaus dievai, prie liemens gyveno žmonės ir visi gyvūnai, o po šaknimis buvo įsikūrę požemio dievai ir chtoniniai padarai. Horizontaliai erdvė buvo padalyta į keturias pasaulio šalis: šiaurę, pietus, vakarus ir rytus. Mitinė mąstysena buvo paremta opozicijomis: aukštai – žemai, diena – naktis, jaunas – senas, baltas – juodas ir t. t. Šioje sistemoje kiekvienas objektas turėjo savo vietą, buvo siejamas su



Norbertas Vėlius užrašo tautosaką iš Jono Makselės. Varėnos r., Marcinkonių apyl., Zervynų k. Vacio Miliaus nuotrauka, 1964 m. LTRFt 1424.



Norbertas Vėlius kalbasi su Salomėja Krivickiene. Pakruojo r., Žeimelio apyl., Geručių k. Daliaus Šilainytės nuotrauka, 1965 m. LTRFt 1500.



Evaldas Vyčinas įrašinėja brolių Račiūnų dainavimą. Ekspedicija Uliūnų k., Panevėžio r. Audriaus Nako nuotrauka, 1985 m.

dangumi, vasara, diena arba atvirkščiai – su požemiu, žiema, naktimi. Tarp šių priešybių galėjo atsirasti ir tarpinė sfera, kurioje vieta rasdavo nevienareikšmiai dalykai.

Knygoje aprašytas mitinis pasaulio modelis, įvairūs archajiški pirmavaizdžiai nepaprastai stipriai sužadino visų ją skaičiusiųjų vaizduotę, o ypač didelį įspūdį paliko dailininkams. Paveiktas senovinio erdvės ir laiko suvokimo, dailininkas Petras Repšys nutapė pasaulio medį ir kalendorinių švenčių scenas Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto skliautuose. Archajiška ir kartu moderni freska buvo vienas gražiausių tokio pobūdžio kūrinių Vilniuje. Ji patiko ir pačiam mitologui Norbertui Vėliui, rašiusiam: „Repšio freskose yra išreikštas vos ne idealus baltų laiko ir erdvės supratimas, jų koreliacija, kuri vargu ar kada taip ryškiai buvo suvokiama ir išreiškiama, o veikiau tik nesąmoningai nujaučiama“ (Vėlius, 1992 a: 179).

Šiame tekste neįmanoma paminėti visų iškilių asmenų, savo veikla ženkliai prisidėjusių prie etnokultūrinio sąjūdžio gyvavimo. Tik norima atkreipti dėmesį, kad tautosakininkai nebuvo šio judėjimo stebėtojai, žiūrėję į jį kaip į savo tyrimų lauką, rinkę duomenis moksliniams darbams – jie veikė kaip iniciatoriai, aktyvūs dalyviai. Todėl galime tarti, kad etnokultūrinis judėjimas buvo bendra mokslininkų, dėstytojų, studentų, ekspedicijų organizatorių, kraštotyrininkų, folkloro ansamblių vadovų, dainininkų, muzikantų ir gausios juos palaikančios auditorijos kūryba.

Skaitytojai gali išplėsti etnokultūriniame sąjūdyje dalyvavusių, prie jo ištakų buvusių žmonių ratą, žvelgdami į šio rašinio citatas, nes, ieškant sąjūdžio kilmės priežasčių, remtasi jo dalyvių prisiminimais, gyvenimo pasakojimais. Visose citatose labai šiltai, su meile kalbama apie kaimą, iš tėvų ir kitų žmonių perimtas tradicijas, jų svarbą išsilavinusiam žmogui, norą, kad jos nenutrūktų, bet toliau gyvuotų mieste.

Inteligentų apibūdinimas „pirmoji karta nuo žagrės“ buvo šiek tiek pašėpiantis, juo teigta, kad iš kaimo kilę inteligentai tik pusiau inteligentai – kažkur jų sąmonės užkaboriuose tebėra sustatytos žagrės ir akėčios, sukabinti dalgiai ir grėbliai, sumesti krepšiai –



jie tebemašo kaip valstiečiai, nors ir kalba tarptautiniais žodžiais, moksliniais terminais. Patys išeiviai iš kaimo to ir nesigynė<sup>12</sup>, nuolat kalbėjo ir rašė, kad tėviškėje patirti įspūdžiai, ten įgyta patirtis jiems labai brangi. Jų kūrybinės galios kildavo iš gamtos, subtiliausios ir ypatingiausios būsenos apimdavo beklaidžiodant vaikystėje įsimintais kraštovaizdžiais.

Poetas Sigitas Geda pasakojo, kad vienus nuostabiausių vaikystės įspūdžių jam paliko žuvavimas, plaukiant valtimi matytas povandeninis pasaulis. „Kai tėvas plaukdavo kratyti venterių, mane, kaip jauniausią šeimos berniuką, pasiimdavo kartu. Sėdėdavau valtys gale ir matydavau, kaip saulė teka ir visa gamta nubunda. Šie mano patyrimai – patys didžiausi ir brangiausi. Aš su žuvimis pirmiau susidūriau negu su kitais padarais.“ „Man poezijos esmė ta, kad reikia įvardyti tuos daiktus, kuriuos matei. Matai nendres, vandeny siūbuojančias, jos meta atšvaitus, ir tau atrodo, kad čia prasideda stebuklas, mistika ir magija, ir kitas pasaulis, ir dangus“ (cit. iš Andrijauskas, 2011: 105).

Kompozitorius Bronius Kutavičius apie Molainių kaime prabėgusią savo vaikystę sakė:

Aš turiu didelį ganymo stažą – penkių metų. [...] Praktiškai tai čia yra mano muzikinis išsilavinimas. Aš girdėjau perkūno oželius, pempių klyksmą, vieversėlius, visokių balų dar tada buvo nenusausintų. Arba perkūnijos kokios baisios būdavo, Jėzau! Tokių dabar nebėra – baisu atsistot, kad nenutrenktų. Ganant karves, tai – didžiulė mokykla. Tai – vienatvė, reiškia, vienas esi su gyvuliais ir su gamta. [Kompozitorius Bronius Kutavičius, 2008]

Dabar Panevėžys taip priartėjo prie Molainių, kad mano kaimą baigia užgožti. Siaubingai artėja tokie mūriniai monstrai. O ir kaime žmonės

<sup>12</sup> Teatro režisierius Eimuntas Nekrošius nesididžiavo savo bohemiška profesija ir nesijautė svarbesnis už kitus: „Didelio čia daikto. Sakau, gal ir be teatro galima gyventi? Mano tėvas nė karto nebuvo matęs teatro, o puikiausiai pragyveno savo amžėlį! Jei kas leistų rinktis profesiją iš naujo, tai gal šitos klaidos nebepakartočiau. Bet trauktis nebėra kur“ (Nekrošius, 1987: 20).

prisistatė mūrinių namų su kolonom. [...] Gal tie mūrinukai ir patogūs, bet aš įpratęs ir prisirišęs prie to senojo medinio kaimo. [...] Dar ir dabar kiekvienąkart, kai važiuoju į Molainius, važiuoju su virpesiu. Mane labai paveikė kaimas. Vaikas būdamas mokėjau stebėti pasaulį plačiom akim. Armonikos garsai, paukščiai, balos, žmonės... Mokėjimas žiūrėti į visa tai ir suformuoja žmoguje pagrindą. (Kutavičius, 1992: 57–59)

Poetai, dailininkai ir kompozitoriai jautė, kad giliausias ir tyriausias jų kūrybos šaltinis yra kaimiškas gyvenimas, vaikystėje išgyventas gamtos gyvybingumas. Panašios patirties tikrai negalėjo suteikti miesto šurmuly, nesibaigiantys darbai, posėdžiai, susitikimai, varginančios visuomeninės pareigos. Tad likdami senojo kaimo vaikais, ten ieškodami gražiausių vaizdų, spalvų ir garsų, jie galėjo būti kūrybiškiausi. Galima tarti, kad menininkai geriausiai jautė turintys dvigubą tapatybę, esantys ir kaimo, ir miesto žmonės. Asmenybės dvilypumą jie neretai išreikšdavo netikėtais dviejų tikrovių sugretinimais, tokiais kaip jau minėtas Kukučio sapnas, kuriame akmenimis grįsta Katedros aikštė virsta žydinčia pieva. Panašiai ir daugybėje kitų kūrinių gretinta kultūra ir gamta, tarsi vietoje asfaltuotos gatvės imtų tekėti upelis, parke prie rotondos ne stoviniuotų studentai, o dainuotų šienpjoviai, koncertų salėje ne griežtų kvartetas, o čirptų žiogai... Toks dvejopas matymas vertintinas ne kaip kūrėjų trūkumas, bet kaip privalumas.

Žymūs menininkai nebūtinai dalyvavo folkloro ansambliuose ir tautosakos rinkimo ekspedicijose, tačiau buvo artimai susiję su etnokultūrinio judėjimu, savo kūryba išreiškė tai, ką jautė daugelis folkloro judėjimo dalyvių – prarastos tėvynės ilgesį. Arvydas Šliogeris teigia, kad žemdirbių šeimose gimę žmonės buvo prisirišę prie žemės plotelio šiaupus horizonto, prie laukų ir miškų, supusių gimtąją sodybą. Gimtinės kraštovaizdis, namai su visais daiktais ir gyvuliais – visas „šis pasaulis“ buvo artimai patiriamas, savas ir labai svarbus. Knygoje *Būtis ir pasaulis*, kurioje išskleista lietuviška tėvynės filosofija, jis rašo:

Kai kam gali pasirodyti, kad toks apmąstymas išvis nereikalingas. Išties, ką čia daug kalbėti ir mąstyti apie tokį savaime suprantamą dalyką kaip tėvynė? [...] Iš tikrųjų dabarties pasaulio žmogus vis labiau praranda arba jau prarado tėvynę [...] Mes – tremtinių tauta. Ir tiesiogine, ir perkeltine prasme. Geras trečdalis mūsų tautos, mūsų brolių ir seserų, buvo išstremti iš tėvynės tiesiogine prasme. Kiek jų bastosi įvairiausiose pasaulio pasvietėse, Rytuose ir Vakaruose, Amerikoje ir Sibire, Australijoje ir Argentinoje. [...] Bet argi tie, kurie likome gyventi mažyčiame žemės lopinėlyje prie Baltijos jūros, argi mes taip pat nesame tremtiniai? Ar per pastaruosius keturiasdešimt metų mes nebuvo-  
me tremiami iš savo kalbos, iš savo istorijos, ar nebuvo-  
me išstremti iš tų vietovių, kuriose dūla mūsų protėvių kaulai, ar nebuvo-  
me atplėšti nuo savo šaknų, ar nepraradome savo namų, savo prijaukintų daiktų, gyvulių, paukščių, pievų, akmenų, medžių, ar neužgeso mano arba Tavo žvaigždė, kurią gali regėti tik stovėdamas vienoje, vienintelėje vietoje – savo tėvynėje, savo žemėje, savo meilės lauke? Taip, visa tai mes praradome ir buvome uždaryti į gelžbetonio kalėjimus. Daugelis mūsų jau priprato ir tuose kalėjimuose jaustis kaip namie, ir tai gerai, nes žmogus turi kur nors gyventi, auginti savo vaikus, mylėti savo moterį. Tačiau per tuos keturiasdešimt metų aš nė sykio negirdėjau, kad bent vienas lietuvis tas gelžbetonio džiungles būtų pavadinęs savo tėviške. Mūsų vaikai kada nors sakys: mano rajonas. Bet nė vienas iš jų negalės pasakyti: mano tėviškė. [...] Tad nesakykime, kad tėvynės ontologinių struktūrų apmąstymas yra nereikalingas ir filosofo pastangų nevertas dalykas. (Šliogeris, 1990: 8–9)

Šiuos knygos pratarmės žodžius autorius parašė 1990 m., jau atkūrus Lietuvos nepriklausomybę, ne tada, kai Lietuvos laukai buvo melioruojami, žemdirbiai iš kaimų ir vienkiemių keliami į kolūkinės gyvenvietes, senosios jų sodybos griauamos; jis perteikė tai, dėl ko žmonės labiausiai jaudinosi ankstesniais dešimtmečiais. Oficialioje okupacijos metų spaudoje apie kaimų naikinimą ir dėl to kylančius išgyvenimus nebuvo rašoma, atvirkščiai – spaudos puslapiuose džiaugtasi melioracija, urbanizacija ir gyventojų migracija.

Tačiau iš migrantų prisiminimų galime suprasti, kad atitrūkti nuo gimtųjų vietovių, išvykti į miestus ir prisijaukinti miesto erdves nebuvo lengva. Gyvenimas tarsi gerėjo, butis darėsi lengvesnė ir patogesnė, bet širdį kamavo tėvynės ilgesys, kuriuo reikėjo pasidalinti, kurį reikėjo išdainuoti. Tad ir vėl galima pasakyti, kad folklorinė veikla nebuvo tik laisvalaikio leidimo būdas – keliavimas, dainavimas, bendravimas be rimtesnių asmeninių ir visuomeninių motyvų. Pažvelgus įdėmiau, aiškėja, kad ja siekta išsaugoti pamatinės vertybes.

### **Folkloro judėjimo dalyvių tinklas**

Tolesnėse pastraipose vėl grįžkime prie folkloro ansamblių, kurie priminė kaimo bendruomenes: juos sudarė kelios dešimtys pažįstamų, artimai bendraujančių, vienas kitą palaikančių žmonių. Susibūrusieji į ansamblį tuo pat metu buvo ir individualybės: kiekvienas vilkėjo savo krašto drabužiais, mokėjo kalbėti savo vietovės tarpe, jautėsi laisvas, tarsi tebegyventų erdvioje savo sodyboje.

8–9-uoju dešimtmečiais susidomėjimas folklorine veikla iš Vilniaus paplito į Kauną, Klaipėdą ir kitus miestus. Į Klaipėdą dainavimo pomėgį atvežė kalbininkė Audronė Jakulienė (vėliau Kaukienė). 1971 m. su savo studentėmis lituanistėmis ji ėmė dainuoti sutartines ir dvibalses aukštaitiškas dainas, o vėliau atrado ir vietinę tradiciją – Liudviko Rėzos užrašytas pamario krašto dainas. 1980 m. iš merginų grupės išaugo folkloro ansamblis, pasivadinęs „Vorusne“. Kauniečius pomėgiu dainuoti liaudies dainas užkrėtė talentinga dainininkė Veronika Janulevičiūtė-Povilionienė. Ji lankydavosi kraštotyrininkų būreliuose, vesdavo jaunimo dainų vakarus. Iš vieno kraštotyrininkų būrelio, nuo 1973 m. veikusio Kauno veterinarijos akademijoje, 1983 m. išaugo studentų folkloro ansamblis „Kupolė“, kurio vadovu tapo Antanas Bernatonis. Vilniuje studijavę ir folkloro ansambliuose dainavę asmenys, išvykę į kitus miestus, ten įkurdavo savo kolektyvus. Garsiam Vilniaus folklo-

ro ansamblyje „VISI“ dainavęs studentas Aidas Bernatonis, išvykęs dirbti į Kaišiadoris, ten subūrė ansamblį „Verpeta“ (1978), to paties „VISI“ ansamblio dalyvis Algirdas Svidinskas, apsigyvenęs Rokiškyje, ėmė vadovauti ansambliai „Gastauta“ (1981). Visoje Lietuvoje kuriami folkloro ansambliai pavadinimais dažnai pasirinkdavo sutartinių garsažodžius, kaip antai „Ratilio“, „Sadauja“, „Gastauta“, augalų vardus: „Dagilėlis“, „Sedula“, „Raskila“, upėvardžius bei vietovardžius: „Vorusnė“, „Gondinga“, „Vaiguva“, „Žaisa“ ir pan.

Miestuose kilęs folkloro judėjimas neišvengiamai plėtojosi miesto kultūrai būdingomis formomis. Daug kam jis buvo įdomus, patrauklus, todėl susiklostė plačiai publiškai skirtų renginių poreikis. 1973 m. Vilniuje įvyko stilizuotos liaudies muzikos vakaras „Skamba skamba kankliai“ – valstybinio dainų ir šokių ansamblio „Lietuva“ pasirodymas, o kitų metų pavasarį jau buvo surengtas visas dainų ir šokių ansamblių festivalis. Nuo 1975 m. miesto koncertų salėse ir atvirose erdvėse vykusiame festivalyje dalyvavo ir autentiškos liaudies muzikos atlikėjai – folkloro ansambliai, kurie ilgainiui nukonkuravo pirmuosius jo dalyvius. Prasidėjo tradiciniu tapęs Vilniaus miesto renginys – folkloro festivalis „Skamba skamba kankliai“. Kiekvieną pavasarį, gegužės pabaigoje, žydint alyvoms ir giedant lakštingaloms, Daukanto aikštėje ir jaukiuose Vilniaus universiteto kiemeliuose suskamba senoji lietuvių liaudies muzika. Įdomu, kad patys dalyviai folkloro festivalį pavadino „folkloro judėjimo atlaisdais“, nes jame susitinka visi folkloro ansambliai, kartą per metus į vieną vietą susieina ne vien artimi, bet ir tolimesni „giminės“.

Vilniuje pavykusio renginio analogą mėginta suorganizuoti ir Kaune. Šio miesto folkloro šventės pavadinimu tapo antroji sutartinės „Skamba skamba kankliai“ eilutė – „Atataria lamzdžiai“. Šventė pirmą kartą surengta 1984 m., tad nuo to laiko Vilniuje vykusiame festivaliui buvo atitariama Kaune, vienur suskambėdavo kankliai, kitur atitardavo lamzdžiai. Klaipėdoje tradicinis folkloro festivalis „Parbėg laivelis“ pradėtas rengti kiek vėliau – 1992 m., jau atkūrus nepriklausomybę ir įsteigus Klaipėdos etnokultūros centrą. Pama-



„Skamba skamba kanklių“ koncertas Alumnato kieme.  
Svečiuose gruzinų folkloro ansamblis „Mtiebi“.  
Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1984 m.



Kauno folkloro festivalio „Atataria lamzdžiai“ dalyviai.  
Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1988 m.



Vaikai festivalio „Skamba skamba kankliai“ vakaronėje Daukanto aikštėje.  
Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1983 m.

rio krašto kultūros savitumą atspindinti šventė vyko ne tik miesto aikštėse ir kiemuose, bet ir Danės upės krantinėje, Smiltynėje, Žvejo sodyboje, keltuose ir laivų deniuose. Kituose Lietuvos miestuose folkloro festivalius imta rengti taip pat jau nepriklausomos Lietuvos laikais.

Taigi etnokultūrinis judėjimas įsisiūbavo 1968–1972 m., kai sparčiai kūrėsi kraštotyros būreliai, liaudies dainų klubai, pirmieji folkloro ansambliai, į juos būrėsi įvairių profesijų atstovai: istorikai, kalbininkai, fizikai, matematikai, inžinieriai, ekonomistai, gydytojai. Vėliau tautinei kultūrai neabejingų žmonių ratas toliau plėtėsi. Remdamasi įvairiais šaltiniais, sociologė Ainė Ramonaitė teigia, kad nuo 1960 iki 1988 m. judėjime galėjo dalyvauti keliolika tūkstančių žmonių. Jos duomenimis, 1988 m. Lietuvoje iš viso buvo apie 900 folkloro ansamblių (Kavaliauskaitė, Ramonaitė, 2011: 44–45). Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdžio kūrimosi laikotarpiu ir pirmaisiais nepriklausomybės metais (1987–1992) pastebimas antrasis folkloro judėjimo pakilimas, kai vėl kūrėsi nauji ansambliai, į juos rinkosi nauji entuziastai. Anuomet folklorine veikla buvo reiškiamas tautinis atgimimas ir pagaliau svetimųjų nebevaržomas, laisvai besiskleidžiantis tautiškumas.

Knygoje *Sąjūdžio ištakų beiškant: nepaklusniųjų tinklaveikos galia* Ainė Ramonaitė teigia, kad 1988 m. ypač sutankėjęs folkloro judėjimo dalyvių tinklas sudarė galimybes kilti Sąjūdžiui, 1990 m. įgyvendinusiame didžiausią tautos siekį – atkūrusiam Lietuvos valstybingumą. Folkloro judėjimo dalyvius siejo glaudūs asmeniniai santykiai, jie palaikė ryšius ir su kitomis šalia okupacinės sistemos gyvavusiomis paralelinės visuomenės bendrijomis: katalikiškuoju po grindžiu, mokslininkų ir menininkų rateliais, jaunimo subkultūromis. „Etnokultūrinio sąjūdžio stiprybė sovietmečiu buvo gebėjimas panaudoti teisėtas ar pusiau teisėtas formas savaimiai visuomenei sukurti – alternatyvų sociumą, netarnaujantį sovietinei ideologijai, o formuojantį kitokią gyvenimą, kitokią tikrovę“ (ten pat: 46).

Pritaikiusi socialinių tinklų analizės metodą, tyrėja ir jos bendradarbiai nustatė, kad savaimi visuomenė, atvirai nekonfliktavusi



su okupacine sistema, bet jos ir nepalaikiusi, jai trukdžiusi, buvo pasirengusi naujo politinio judėjimo atsiradimui, bendram veikimui. „Teoriškai apibrėžę savaimios visuomenės sąvoką, pirmiausia ėmėme jos ieškoti ten, kur kiti tyrinėtojai jau buvo apčiuopę vadinamosios ‚kultūrinės rezistencijos‘ apraiškas. Ir iš tiesų paaiškėjo, kad tokia iš pirmo žvilgsnio ‚nekalta‘ veikla – ėjimas į kalnus ar kraštotyros ekspedicijos – slepia daug gilesnius klodus – žmonių bendruomenę, gyvenančią visai kitomis vertybėmis negu sovietinė visuomenė ir totalitarinių ambicijų turinčioje valstybėje kuriančią savo gyvenimo tvarką“ (ten pat: 412).

Kaimo aplinkoje susiformavusį bendruomeniškumą, kaimyniškus santykius lietuvių visuomenė išlaikė ne veltui – sovietmečiu tai buvo ginklas. Ansamblių, būrelių, klubų bendruomenės labai skyrėsi nuo anoniminių miesto žmonių sambūrių, susikuriančių gamyklose, valgyklose ar viešajame transporte. Šių bendruomenių nariai pasitikėjo vienas kitu, privačiuose pokalbiuose išsakydavo nuomones, nesutampančias su oficialiais pareiškimais. Jie protestavo prieš nutautinimo politiką, pasisakė prieš materialiosios bei dvasinės kaimo kultūros naikinimą, kaip įmanydami siekė išsaugoti lietuviškumą.

\* \* \*

Folkloro judėjimas kilo, nes buvo norima išreikšti tai, ką daugelis jautė, žinojo, suprato. Liaudies dainos ir muzika bylojo Ezopo kalba, metaforinė jų raiška buvo svarbi tiems, kurie siekė išlaikyti tautinį savitumą ir paskatinti taip elgtis kitus. Folkloro judėjimas atsirado mieste, gal net galima sakyti – Vilniaus universitete. Atsiradimą skatino studentų išklaustytos paskaitos, nekasdieniškų įspūdžių palikę koncertai, vakaronės, žygiai, tautosakos rinkimo ekspedicijos. Judėjimą taip pat stiprino folkloro įrašai, dainų ir pasakų rinktinės, mokslinės ir grožinės literatūros knygos. Jo dalyviai vieni kitus pažindavo iš aprangos, nešiojamų papuošalų, mokamų dainų. Dainuoti liaudies dainas reišė perduoti pranešimą, kurį ati-

džiai klausantieji išgirdavo ir įsitraukdavo į judėjimą. Jei moki retą dainą, vadinasi, esi vienas iš mūsų, su tavimi galima aptarti viešai nesvarstomus dalykus.

Folkloro judėjimas, reiškėsis tradicinės kultūros gaivinimu, folkloro ansamblių veikla, buvo platesnio rezistencinio kultūros sąjūdžio dalis. Rezistencinis sąjūdis siekė užčiuopti gilesnius žmonių sąmonės lygmenis, apėmė krašto istorijos studijas, baltų mitologijos rekonstravimą, mokslinę ir meninę kūrybą. Svarbiausi jo uždaviniai – sulietuvinti miesto kultūrą ir kurti nuolat kintančią lietuvišką tapatybę. Sąjūdis itin smarkiai reiškėsi Lietuvos sostinėje Vilniuje, kuri 1920–1939 m. buvo okupuota lenkų, Antrojo pasaulinio karo metais išgyveno rusų ir vokiečių okupacijas, o vėliau, iki pat 1990-ųjų, kentė sovietinės okupacijos laikotarpį. Nutautintam miestui itin reikėjo tvirtesnių lietuviškos kultūros pagrindų. Juos ir ėmėsi kurti iš kaimų į atgautą sostinę suvažiavę valstiečių vaikai, sunkiomis sąlygomis išsilavinimą įgiję ir miestiečiais tapę laisvųjų ūkininkų palikuonys.

Nors XX a. vykusį Lietuvos gyventojų migracija buvo netolima, keltasi iš kaimų į didesnius miestus arba sostinę, bet pakeitusiems gyvenamąją vietą ji turėjo gilių psichologinių padarinių. Išėiviai iš kaimo jautė prarastos tėviškės ilgesį, sapnuodavo gimtąsias sodybas, aukštus jų medžius, sodus, kiemus, takelius. Folkloro ansamblių dalyviai šį ilgesį ramindavo keliaudami, nuolat atnaujindami ryšį su žeme, gamta arba jį išdainuodami. Menininkai iš kaime patirtų įspūdžių, vaikystės prisiminimų sėmėsi įkvėpimo, ne vienas paliktą tėviškę įamžino savo kūrinuose. Gyvenamosios vietos pakeitimas ir siekis įprasminti gyvenimą naujoje vietoje, sostinėje, kultūros centre, – vienas svarbiausių lietuvių visuomenės patyrimų, jis atsispindėjo ir savaiminėje, ir profesionalioje kūryboje.



Veronika Janulevičiūtė – Lietuvių folkloro teatro dainininkė. Fotografavo Dalia Mataitienė, 1974 m. Saugoma Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejuje.

## LIAUDIŠKA DAINAVIMO TRADICIJA IR JOS TĄSA

6-uojų ir 7-uojų dešimtmečiais Lietuvoje kilus kraštotyros sąjūdžiui, susidomėta autentiška, nepagražinta liaudies muzika. Folkloro rinkimo ekspedicijų dalyviai mokėsi dainuoti iš kaimo žmonių, stengėsi atkartoti jiems būdingą balso formavimą, imituoti variavimą – kiekviename posme šiek tiek kitaip išvingiuoti melodiją. Tačiau ne visi dainų mėgėjai važinėjo po kaimus ir turėjo galimybę išgirsti tradicinį dainavimą iš pirmų lūpų. Kai kuriems noras dainuoti kildavo pabuvojus folkloro koncerte, jie pradėdavo mokytis dainavimo folkloro ansamblio repeticijose. Čia balso formavimo bei varijavimo subtilybės buvo atskleidžiamos dainuojant patyriusiam ansamblio vadovui arba demonstruojant autentiškus kaimo dainininkų įrašus.

1954–1955 m. Vilniaus elektrotechnikos gamykla „Elfa“ pradėjo gaminti juostinius magnetofonus, tad atsirado galimybė iš tautosakos rinkimo ekspedicijų parvežti gana gerų, natūralioje aplinkoje darytų įrašų. Žinoma, vos pasirodžius magnetofonams, jauni kraštotyrininkai jų dar neturėjo, tad techniką ir juostas jiems skolindavo tautosakos archyvai (buv. Lietuvių kalbos ir literatūros instituto Lietuvių tautosakos rankraštynas ir buv. Valstybinės konservatorijos Liaudies muzikos kabinetas), grįžę iš ekspedicijų, jie atiduodavo saugoti surinktą medžiagą. Vėliau rinkėjai į kaimus ėmė vykti su savo magnetofonais, ne vienas folkloro ansamblio vadovas pradėjo kaupti asmeninę įrašų kolekciją.

Liaudies dainos įrašinės ir studijoje. 1966 m. Vilniaus plokštelių studija išleido etnomuzikologės Genovaitės Četkauskaitės parengtą *Lietuvių liaudies dainų antologiją*. Paskelbti kokybiški įrašai leido visiems besidomintiems išgirsti senovinį dainavimo meną, įvertinti per šimtmečius susiformavusį jo stilingumą bei asmeninį kiekvieno dainininko indėlį: nuoširdumą, emocionalumą, improvizaciškumą. Jų klausantis, buvo galima pačiam išmokti tradicinio dainavimo, norint – jį atkartoti. Folkloro ansamblių dalyviai uoliai ėmėsi šių studijų, tad 1968 m. antologija išleista pakartotinai. Vėliau pasirodė ir daugiau lietuvių liaudies dainų bei instrumentinės muzikos įrašų (Kriščiūnienė, 2000).

XX a. antrojoje pusėje tapo įprasta klausytis liaudies dainų iš įrašų: dainos tebeskambėjo gyvai, bet pačios gražiausios jau buvo įrašytos į magnetines juostas arba plokšteles. Bendraudami su kaimo žmonėmis, tautosakos rinkėjai netgi prašydavo jų padainuoti, kas „dar nerašyta, neskamba per radiją, dar negirdėta“. Šio laikotarpio įrašai – puiki medžiaga etnomuzikologiniams tyrimams, jų klausydamiesi galime sekti liaudiško dainavimo tradicijos kaitą.

Norint išsiaiškinti, kuo skyrėsi kaimo dainininkų ir folkloro judėjimo dalyvių dainavimas, verta palyginti senųjų dainininkų archyvinius įrašus (1932–1980) ir žymios atlikėjos Veronikos Povilionienės<sup>13</sup> įrašytas dainas (1983–2010). Žemą, sodrų ir šiltą dainininkės balsą pažįsta visa Lietuva, daugelis yra girdėję jos atliekamas dzūkiškas dainas koncerte, sukdami kompaktinę plokštelę, įsijungę radiją ar televiziją. Daugelis pajuto jos dainavimo sugestyvumą, stebėjo paprastą elgesį scenoje, matė atvirai ir maloniai bendraujančią su klausytojais. Nenuostabu, kad dainininkės asmenybė traukia ir suinteresuotus klausytojus – tautosakininkus.

<sup>13</sup> Dainininkė gimė 1946 m. dainingame krašte – Dzūkijoje, Lazdijų rajone. Mokėsi Kapčiamiesčio vidurinėje mokykloje. 1976 m. baigė Vilniaus universitetą, lietuvių kalbos ir literatūros specialybę. Studijuodama išsitraukė į kraštotyros sąjūdį, su jaunimu ėmė važinėti po Lietuvą. Nuo 1974 iki 1986 m. dainavo Lietuvių folkloro teatro trupėje. Vėliau ėmė rengti originalias solines programas – liaudies muzika tapo jos gyvenimo būdu ir specialybe.



Veronika Janulevičiūtė Rasos šventėje Kernavėje.  
Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1970 m.

Spaudos puslapiuose Veronika yra nemažai pasakojusi apie vaikystę, šeimą, gyvenimo patirtį, kūrėjus ir atlikėjus, su kuriais teko susitikti (Matulevičienė, 2007). Kalbėdama ir rašydama apie save, ne kartą pabrėžė, kad dainavimo tradiciją perėmė iš artimų žmonių:

Pirmiausiai dainų mokiausi iš tėvuko – visa esybe kaimo žmogaus: pasakoriaus, dainininko ir tikros ramybės, gerumo, nuoširdumo įsikūnijimo. Paskui – iš daugelio senųjų kaimo dainininkų. Gražių dainų, tarp jų ir „Vai ant kalno ant aukštojo“ išgirdau iš Miko Matkevičiaus, gyvenusio Pamerkių kaime. [...] Mintyse vis skamba Petro Zalansko dainuojama „Čiulba ulba sakalas“, galėčiau tiksliai pamėgdžioti kiekvieną jo intonaciją.

Ne tik dainų, bet ir gyvenimo išminties, pakantumo, gerumo su kaupu gavau iš senųjų dainininkų. [...] Anelė Čepukienė juokavo, kad dainos geriausi vaistai – jos suramina, paguodžia, jų dėka viską pamiršti. Per vargus, darbus, nepriteklius, per ašaras mūsų seneliai su daina – lyg koku žiburiu švietėsi sau gyvenimą. [Povilionienė, 2004, bukletas: 1–5]

Skaitant šiuos žodžius, nelieka abejonių, kad dainininkė užaugo labai tradicinėje aplinkoje, pirmuosius muzikinius įspūdžius patyrė kaip ir kiekvienas kaimo žmogus – darbo ir atokvėpio valandėlę aplink skambėjo dzūkiškos dainos. Bet pats įdomiausias atrodo dainininkės teiginys, kad iš senųjų dainininkų išmoktas dainas ji puikiai prisimena ir jų dainavimo manierą galėtų tiksliai atkartoti. Jos paminėtų dainininkų Miko Matkevičiaus ir Petro Zalansko balsai yra įamžinti archyvuose įrašuose, todėl knieti pasiklausti ir įsitikinti, ar tikrai dainininkės ir jos mokytojų dainavimo manieros panašios?

Praeityje, kai tradicinė muzika gyvavo sakytiniu būdu ir nebuvo įrašinėjama, liaudies dainininkai mokydavosi vieni iš kitų, nuolat keisdavo ir tobulindavo melodijas, bet gyvai skambėdavo tik pasakutiniai, naujais jų variantai. Jeigu gyventume XIX a., žinotume, kaip dainuoja Veronika, bet nežinotume, kaip dainavo ankstesni dainininkai, negalėtume palyginti jos ir jos mokytojų dainavimo

būdo. Šiandien garso įrašymo technologijos leidžia išgirsti, kaip vieno atlikėjo dainas perima kitas. Žinoma, dalis senosios kartos dainų nueina į užmarštį, tačiau kai kurios suvirpina jaunų atlikėjų širdis, tampa jiems artimos ir brangios.

## **Dainų karalius Mikas Matkevičius**

Pamerkių kaime gyvenęs Mikas Matkevičius buvo išskirtinis dainininkas, tokius žmones tautosakos rinkėjai vadina dainų karaliais, atrodo, kad jie gali apdainuoti visą supantį pasaulį: darbus, šventes, gamtos pokyčius, žmonių santykius. Matkevičiaus dainos buvo įrašytos du kartus: pirmąkart jis dainavo 1932 m., būdamas 33 metų amžiaus, o antrąkart – 1969 m., jau sulaukęs 70-ties. 1932 m. Matkevičių „atradęs“ tautosakos rinkėjas Matas Untulis fonografu užrašė tik pirmuosius dainų posmus, nes suprato, jog visų jo mokamų dainų į turimus volelius nesutalpins. Klausantis fonografo įrašų, galima išgirsti savitą dainininko balso tembrą, bet pajusti dainavimo nuotaiką ir manierą iš trumpų fragmentų sunku [Nakienė, Žarskienė, 2007]. Visą Matkevičiaus dainavimo grožį juostiniu magnetofonu įamžino 1969 m. jį aplankiusi Danutė Krištopaitė, kuri užrašė daugiau kaip 120 dainų. Klausantis magnetofono įrašų, jaudina itin subtilus, „moteriškas“ dainavimas, meniškas frazavimas, gebėjimas atskleisti dainos melodijos grožį [Matkevičius, 2003].

Miko Matkevičiaus dainavimo ir repertuaro moteriškumą (jis mokėjo daug rugiapjūtės ir vestuvinių dainų) galima paaiškinti tuo, kad daugiausia dainų buvo išmokęs iš motinos. Nenuostabu, kad jo pasekėja taip pat tapo moteris. Kaip prisimena Veronika Povilionienė, „Jo troba buvo kaimo gale. Stebino nepaprasta švara: gražus baltas stalas nušveistas, suolai. Ir aš iki šiolei – jau prabėgo tikrai daug metų – matau kaip sėdi dėdė Mikas ir tokiu virpančiu balsu dainuoja“ [Matkevičius, 2003, bukletas: 3]. Atrodo, kad didžiausią įspūdį Veronikai taip pat paliko dainininko balso švelnumas ir dainavimas nepaprastai įsijautus.



Perimant tradiciją visuomet vyksta atranka, į praeitį žvelgiama dabarties požiūriu, todėl vieni dalykai atrodo nebesvarbūs, o kiti netikėtai tampa aktualūs. Iš ankstesnių dainininkų Matkevičius buvo išmokęs daugiau kaip 120 dainų, etnomuzikologams įdomios pasirodė kelios dešimtys, bet labiausiai išgarsėjo jo padainuota karinė istorinė daina „Oi an kalno, an aukštojo“ (Džukų melodijos, 1981: 453). Kartą, viešėdami pas dainininką, ją išgirdo keli studentai, o po kelerių metų daina tapo himnu, kurį pakiliai dainavo Vilniaus folkloro judėjimo dalyviai. Veronika, viena iš tų studentų, prisiminė viešėjimo pas dainininką epizodą, galintį būti puikiu atrankinio tradicijos perėmimo pavyzdžiu. Ji rašo:

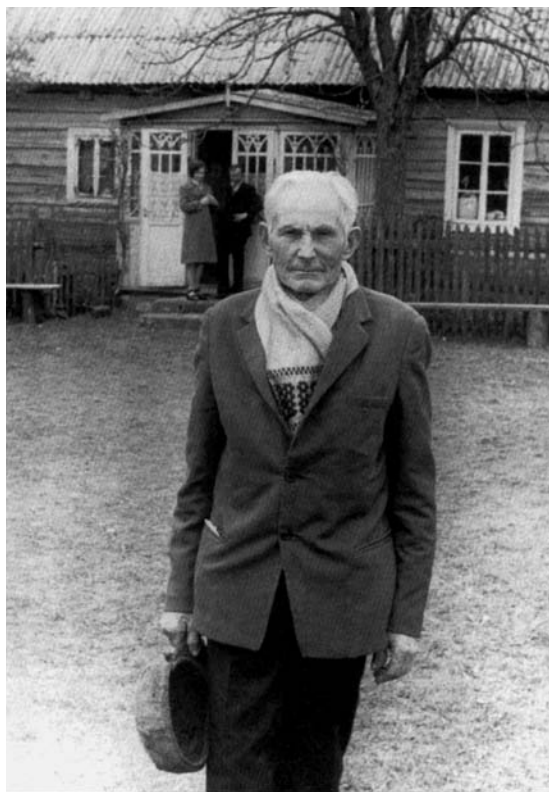
Tada pirmą kartą savo gyvenime išmokau dainą apie Vilnių. Tai buvo man didžiulė dovana – garsioji „Oi an kalno, an aukštojo“. Bet kol parėjom į mokyklą, mes, aišku, pamiršom tą dainą. Tai mes vidurnaktiais vėl grįžom atgalios, prisibarškinom, prasdare dėdė Mikas duris, užsimetįs tokių skrandukį, baltais tokiais drobiniais marškiniais, ir jis sako: „Užeiokit trobon“. Sakom: „Mes, dėde, netrukdysim, mums tik padainuokit, priminkit tą dainą“. Jis mums priminė, o mes, kad neužmirštumėm, visu keliu iš Pamerkių iki Valkininkų parėjom šaukdami tą dainą. Kad atsimitumėm melodiją, tai mes – „an kalno“ – pašokdavom. [Matkevičius, 2003, bukletas: 3]

Daina, įrašyta 1932 ir 1969 m., archyvuose įrašuose niekuo neišsiskiria, Matkevičius nedainuoja jos pirmos, pirmiausia dainuoja kitas jam mielas, greičiausiai motinos mėgtas dainas. Tačiau studentai išsirenka būtent „Oi an kalno, an aukštojo“ ir net grįžta paklausti jos melodijos dar kartą. Tad kuo ji ypatinga?

Tai tradicinė daina, kurios tekste išsiskiria pradžios motyvas: „Oi an kalno, ant aukštojo stovi balta karūnėlė, / Po tuj baltu karūnėli guli pilkas akmenėlis. / An to pilko akmenėlio sėdi tėvas motinė, / Sėdėdami gailiai verkė, sa sūnelį karan rengė...“ Ir pabaigos motyvas: „– Tu nujoke Vilniaus miestan ir nuspirke tris trūbelas. / Pirmu trūbu užtrūbysi – Tėvų motkų pravirkdysi, / Antru trūbu užtrūbysi –



Dainininkas Mikas Matkevičius.  
Nuotrauka iš Genovaitės  
Četkauskaitės archyvo, 1969 m.



Dainininkas Petras Zalanskas  
savo kieme. Onos Birutės  
Meškauskienės nuotrauka, 1974 m.

visų sviētų pravirkdysi, / Trečiu trūbu užtrūbysi – Vilniaus miestų sujūdysi.“ Būtent dainą užbaigiantis trijų trimitų pūtimas labiausiai atliepė folkloro judėjimo dalyvių jausmus. Garsus, per visą miestą ir net per visą pasaulį sklindantis trimitavimas simbolizavo tautinį atgimimą ir išreiškė patriotiškai nusiteikusių žmonių siekius.

Kaip žinome, tradicija dažniausia kinta tada, kai vyksta visuomenės gyvenimo pokyčiai, tuomet naujus reiškinius norima susieti su panašiais praeities įvykiais, kuriamos naujos praeities ir dabarties sąsajos. Kaip tik tokie visuomenės pokyčiai ir vyko Lietuvoje 7-ajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje. Užgimusio folkloro sąjūdžio dalyviai siekė, kad tai būtų ne šiaip veikla, bet kultūrinės rezistencijos forma, dainuodami seną karinę dainą, jie išreiškė tikėjimą, jog prarastas Lietuvos valstybingumas kada nors bus atkurtas. Taigi 7-ajame dešimtmetyje pasikeitė senovinės dainos prasmė, tą pokytį galime pajusti palyginę originalų Miko dainavimo būdą ir Veronikos atlikimą [Povilionienė, 2000]. Klausydamiės įrašų, išgirsime, kad pirmoji interpretacija rami ir melancholiška, o antroji – daug aktyvesnė, skambesnė, pakilesnė.

### **Kaimo šviesuolis Petras Zalanskas**

Mardasavo kaime gyvenusį dainininką Petrą Zalanską taip pat dažnai lankydavo tautosakininkai, norėdami pasidžiaugti jo sukauptais tradicinės kultūros turtais. Zalansko dainos ir pasakojimai buvo įrašyti kelis kartus: 1963 ir 1976 m. didelį pluoštą dainų užrašė buvusios Valstybinės konservatorijos studentai, o 1979–1980 m. visą jo dainuojamąją ir pasakojamąją tautosaką dar kartą įamžino Norbertas Vėlius ir Danutė Krištopaitė (Čiulba ulba sakalas, 2008). Šis talentingas dainininkas perdavė iš ankstesnių kartų paveldėtą tautosaką ne tik folkloro judėjimo dalyviams, bet ir savo šeimai, gražiausias dzūkiškas dainas į magnetofono juostas įrašinėjo ne tik mokslininkai, bet ir dainininko dukterys Birutė Zalanskaitė ir Marija Zalanskaitė-Liugienė.

Zalansko anūkė Modesta iš senelio taip pat paveldėjo poetiško kalbėjimo dovaną. Dainų rinktinėje *Čiulba ulba sakalas* publikuotame straipsnyje senelį ji apibūdino kaip harmoningai su gamta gyvenusį, artimuosius mylėjusį, giliai tikėjusį žmogų:

Dainininkas turėjo keletą itin pamėgtų, „savo“ gamtos objektų. Iš medžių jis labiausiai mėgo putiną, kurį buvo pasisodinęs kieme ir rytais dainuodavo jam dainas apie „pucinėlį“ [...]. Iš daugybės šaltinių, įtekančių į Ūlą ir Merkį, trys jam atrodė kažin kokie ypatingi. Jie vienas šalia kito išteka iš aukšto eglėmis apaugusio skardžio ir supuola į Ūlą. Tik dugnas visų trijų kitoks: vienas – molio, antras – smėlio, trečias – akmenėlių. Zalanskas tikėjo, kad tų šaltinių vandeniui jis atgauna jėgas. Ir prieš mirtį artimųjų prašė, kad jį nuvežtų atsisveikinti su šaltiniais. Netoliese, taip pat Ūlos šlaite, stūkso didelis akmuo, aplinkinių gyventojų vadintas Petruko akmeniu [...] dainininkas, atėjęs pažiūrėti savo pasėlio ar padirbėjęs lauke, atsiguldavo ant saulės įšildyto akmens pailsėti. (Liugaitė-Černiauskienė, 2008: 24–25)

Iš visų darbų Zalanskas labiausiai mėgo rugiapjūtę. „Bet jau cieį rugeliai pjaucie... nu tai man prasmingiausia, man rodos linkmiausia ir gražiausia!“ Kiek jis aprašo rugiapjūtę, tiek mini ir „rugių“ dainas. Ir visada mini ne tik tas pačias dainas, bet ir ta pačia eilės tvarka (ten pat: 32).

Senajame kaime, kaip tikinčiųjų bendruomenėje, tarsi savaime buvo žinoma, kaip ir ką reikia daryti: kaip pradėti naują dieną, kaip pradėti darbą, kaip melstis prausiantis, kaip pro kryžių einant, kaip „prieš šventus abrozus“, o kaip bažnyčioje [...]. (Dainininkas visa tai yra surašęs savo sąsiuvinuose vildamasis, kad kam nors tai bus naudinga.) Tas žinias žmogus gaudavo vaikystėje kaip būtiną gyvenimui dalyką, kaip marškinius – o jei marškiniai nebūdavo per ankšti, tai ir neišaugdavo jų iki pat senatvės. (Ten pat: 27)

Vaizdžiai ir šiltai parašytame straipsnyje Modesta Liugaitė-Černiauskienė apibūdina tradiciją kaip marškinius, kurie apdengia,

bet nevaržo. Turbūt panašiai – kaip kraičio dalį – dainininkai suvokė ir pasakojimus bei dainas. Iš vyresniųjų išmokta tautosaka jiems buvo ne atgyvena, o brangus ir vertingas palikimas, skatinantis tolesnę kūrybą.

Tautosakininkai labai vertino išbaigtais poetiniais tekstais ir meniškėmis melodijomis pasižymėjusias Zalansko dainas: „Čiulba ulba sakalas“, „Vai žydėk žydėk“, „Žalioj girioj stadaėlis“, „Vai tu aglala“, „Vai kaip aš buvau pas savo motulį“. Kūrybingas dainininkas išplėtojo jų siužetus ar atkūrė primirštus fragmentus, per daug nenutoldamas nuo tradicijos. Tačiau šeimos nariai teigė, kad pats dainininkas labiausiai mėgo ne tautosakininkų išaukštintus „perliukus“, bet piršlybų dainą „Šių tamsių naktelį“, kurią dainuodavo sau, o ne klausytojams (ten pat: 33).

Įrašuose girdimas Petro Zalansko balsas ne toks švelnus kaip Pamerkių dainininko Miko Matkevičiaus, jis šaižesnis, neįprastesnis, dainavimo maniera archajiškesnė, pasižyminti senųjų rugiapjūtės melodijų atlikimo bruožais. Turbūt savičiausias Zalansko dainavimo bruožas – ritmo netolygumas: skubėjimas ir delsimas, trumpų ir ilgų ritminių verčių gretinimas. Kitų tolygiai dainuojamas dainas jis atlieka savaip, suteikdamas ritminei raiškai daugiau ekspresijos. Tarsi medžio drožėjas, per daug nenugludina kūrinio paviršiaus, bet palieka šiek tiek grubiau apdirbtos medžiagos, šiurkštesnės faktūros.

Veronika Povilionienė išmoko gražiąsias Zalansko dainas „Čiulba ulba sakalas“ ir „Žalioj girioj stadaėlis“, kurias dainavo koncertuose, įrašė į kompaktines plokšteles. Didelį įspūdį jai turėjo palikti ir kitos senosios dainos, kurių dar nebuvo girdėjusi. Jaunystėje Veronika dažniau dainuodavo savo ir bendraamžių merginų mėgtas vėlyvesnes dainas (jos vyras prisimena, kad pirma iš būsimos žmonos išgirsta daina buvusi „Nusipirksiu juodą suknią“), todėl iš ankstesnes tradicijas išlaikiusio žmogaus išgirstos darbo, vestuvinės ir kalendorinės melodijos turėjo išplėsti jos žinias apie gimtojo regiono paveldą.

Mardasavo kaimo šviesuolio Petro Zalansko dainavimas tikrai neįprastas ir nelengvai išmokstamas. Bet pasiklausius Veronikos ir

jos mokytojo įrašų, galima teigti, kad jai pavyko pagauti ir perteikti savitą, „rugių“ dainų atlikimui būdingą jo dainavimo manierą. Žinoma, dainuodama Veronika šiek tiek pakeičia melodijų vingius ir kai kuriuos žodžius, bet dainininkės žodžiai, jog ji įsiminusi ir galinti tiksliai pamėgdžioti kiekvieną dainininko intonaciją, nėra tušti, svarbiausias stilistines dainų ypatybes jai tikrai pavyksta atkartoti [Povilionienė, 2004]. Galima teigti, kad dalyvaudama kraštotyros ekspedicijose, bendraudama su kaimo šviesuoliais Veronika sugebėjo perimti iš jų daugiau nei kiti ekspedicijų dalyviai. Graži daina jai nebuvo dar vienas įrašas ekspedicijos sąsiuvinyje, bet didelė dovana, kurią ji mokėjo saugoti, o vėliau ir perduoti kitiems.

### **Veronikos Povilionienės dainavimo įrašai, dainininkės pasekėjai**

Ilgainiui Veronika tapo išskirtine lietuvių folkloro judėjimo figūra. Gražiabalsė dainininkė plačiau išgarsėjo 1983 m., kai Vilniaus plokštelių studija išleido vinilinę plokštelę „Veronika Janulevičiūtė. Lietuvių liaudies dainos“. Jos įvade Donatas Sauka rašė, kad pirmoji plokštelė – jau subrendusios dainininkės, jos dainavimas tampa liaudies dainos atlikimo pavyzdžiu, kuriuo seka daugelis jaunesnių. „Bene artimiausias dainininkės prigimčiai – tamsus registras, gilus balsas, kaskart įgaunąs vis daugiau ir daugiau jėgos, praplečiąs erdvę aidžiu gaudesiu, kuriam jau per ankšta uždaroje salėje. [...] Kai Veronika dainuoja lopšinę, jos žodžiai glosto kaip šilkiniai, o kai ji rauda – krūptelėję savyje susigūžiamo.“ 1986 m. tautosakininkų fonotekas papildė antroji Veronikos Povilionienės plokštelė „Dzūkų dainos“ – dar viena giliai pajautų ir subtiliai atliekamų dainų pynė.

XX ir XXI a. skamba daugybė įrašų, kūrybingos folkloro grupės ir pavieniai atlikėjai kas kelerius metus išleidžia po naują kompaktinę plokštelę. Kai kurios būna išskirtinės, pateikiančios naujovių ir paveikiančios viso folkloro judėjimo raidą. Jų pasirodymas pa-



Veronika Janulevičiūtė Rasos šventėje, Kernavėje.  
Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1970 m.

prastai sukelia muzikos stiliaus pokyčių bangą: vienų atlikėjų pasiūlymai įsigali ir kitų atlikėjų kūryboje arba į iššūkį atsiliepiama kitomis naujovėmis. Garso įrašų rinkoje vyksta polilogas, folkloro judėjimo dalyviai klausosi vieni kitų, bendrauja tarpusavyje ir taip kuria šiuolaikinę tradiciją.

Garso įrašų leidyba pakeičia ir mūsų supratimą apie folkloro kūrybinių variantiškumą. Seniau dainininkų atmintyje liaudies dainų melodijos buvo išlaikomos ne kaip pavieniai kūriniai, bet kaip kūrybos modeliai, pagal kuriuos galima sukurti naują, bet į ankstesnius panašų kūrinį. Šiais laikais dainų melodijos gyvuoja ne vien atmintyje, sukant kompaktinę plokštelę, kažkada padainuotą melodiją galima išgirsti tiksliai, be to, įrašytas variantas nebėra unikalus, nes išleista tūkstančiai tos pačios plokštelės kopijų.

Klausydamiesi įrašų, galime sekti žymios dainininkės Veronikos gyvenimo kelią, išgirsti, kaip jos balsas skambėjo jaunystėje, kaip ji dainavo viena ir kartu su kitais dainininkais, kaip priartėdavo prie populiariosios muzikos ir grįždavo prie senosios tradicijos. Yra įrašyta ne tik jos dainų, bet ir pasakojimų, taigi galime įsivaizduoti kaip Veronika bendravo su klausytojais. Iš žymiosios dainininkės mokosi nauja karta – dainininkai Rasa Bubulytė ir Jonas Čepulis, kurie derina folklorą, roką ir popmuziką. Tačiau jaunesni dainininkai neperima dainavimo manieras, liaudies dainas jie atlieka savo stiliumi. Tai gali pasirodyti keista, nes Veronikos įrašuose viskas užfiksuota: kiekvienas vingelis, balso suvirpėjimas, kiekvienas atsikvėpimas.

2006 m. įrašytoje plokštelėje „Saulala raudona“ Čepulis ir Bubulytė dainuoja pluoštą pačių pasirinktų ir iš Veronikos išmoktų liaudies dainų. Viena iš tokių dainų – „Tekta teka šviesi saulė“, kurią labai mėgo 7-ojo dešimtmečio folkloro judėjimo dalyviai. Jau anuomet ją buvo nugirdę roko muzikantai – grupė „Kertukai“ grojo pagal jos melodiją sukurta kompozicija. Po kelių dešimtmečių šią dainą iš Veronikos perėmė jaunoji karta. Jonas ir Rasa išlaikė įprastą dainos tempą ir nuotaiką, bet šiek tiek pakeitė melodijos pabaigą (turbūt taip padarė, ieškodami tinkamos harmonijos). Veronikos





Veronika  
Povilionienė ir  
Petras Vyšniauskas  
filharmonijos  
scenoje.

Jonas Čepulis ir  
Rasa Bubulytė su  
žymiaja dainininke.  
Vytauto  
Daraškevičiaus  
nuotraukos,  
2006 m.



jaunystėje „Tekta teka šviesi saulė“ buvo dainuojama vienu balsu. Tačiau Jono ir Rasos amžininkai pabandė ją dainuoti pritariant gitarai, turbūt jiems labiau patinka ir naujoji melodijos versija.

Lygindami kompaktinėje plokštelėje „O taip norėjosi gyvent“ (2008) įrašytas partizanų ir tremtinių dainų interpretacijas, atliekamas Veronikos Povilionienės ir Jono Čepulio, iškart pajusime dainavimo manierų skirtumą. Veronika dainuoja romantiškai, su kulminacijomis ir patęsimais, o Jonas – nė nebandydamas imituoti pokario metų dainavimo būdo. Atlikėjas atėjęs iš roko muzikos aplinkos, todėl jam svarbiau išlaikyti šiai muzikai būdingą balso spalvą. Jis tiksliai ir pagarbiai atlieka liaudies dainos žodžius bei melodiją, bet originalų skambesį stengiasi pakeisti, senoviškas detales ne atkartoti, o „nutrinti“.

Į klausimą, kodėl Veronikai pavyksta perimti senųjų dainininkų dainavimo manierą, o jos mokiniams – ne, galbūt gali padėti atsakyti švedų etnomuzikologų pastebėjimai. Daugelį metų švedų tradicinį dainavimą tyrinėjusi Ingrida Åkesson rašo, jog šandien dainavimas nėra vien iš lūpų į lūpas perduodamas dalykas, bet žmogaus pasirinkimas. „Šiuolaikiniam liaudiškam dainavimui būdinga stilistinių bruožų įvairovė, kai kurias vokalinės technikos ypatybes jis perima iš džiaz, šiuolaikinės akademinės muzikos, pasaulio muzikos“ (Åkesson, 2007: 319). „Šiuolaikiniai folkloro atlikėjai paprastai turi muzikinį išsilavinimą, domisi dar ir džiazu, roku, senąja muzika, bardų kūryba. Daugelis su šiais muzikos stiliais susipažino dar vaikystėje. Ne vienas atlikėjas dainuoja dainas ir tradicine, ir šiuolaikine maniera, t. y. atkartodamas ankstesnių dainininkų dainavimo būdus ir kurdamas savus dainavimo būdus“ (ten pat: 3).

Kaimo aplinkoje gyvenęs Mikas Matkevičius apie save sakė: „Kai dainavau ir dainavau visą laiką, tai ir nežinau, kaip kitaip galėju būt. Man atrodė – sau dainuoju, ne kitam. Kai ėmė užrašinėti, supratau, ko tos dainos vertos. [...] Gal už dainas ir Pamerkiuose mane į visas vestuves ir krikštynas kviesdavo“ (Krištopaitė, 1985: 390). Tačiau šių dienų liaudiškos dainavimo tradicijos tęsėjai pasirodo

ne tik bendruomenės švenčių dalyviams. Pasak švedų etnomuzikologo Dano Lundbergo, „dabar retai sutiksime ,tipišką‘ liaudies muzikantą, grojantį vestuvėse. Labiau tikėtina, kad pamatysime jį arba ją repeticijoje, paskaitoje tarp studentų, muzikuojantį scenoje arba įrašinėjantį kompaktinę plokštelę studijoje“. Liaudies muzika ir jos atlikėjai keičiasi, nes juos pasiekia daug daugiau muzikinių įspūdžių ir technologinių naujovių (Lundberg, 1998: 38).

Veronikos vaikystėje visi visur giedodavo arba dainuodavo, taigi ankstyviausius ir ryškiausius įspūdžius paliko autentiškai atliekamos dzūkiškos dainos. Nenuostabu, kad jai patiko ir vėliau sutiktų kaimo šviesuolių dainavimo būdas, jų balsai neatrodė per daug neįprasti, atviri ar šaižūs. O štai jaunosios kartos atlikėjus nuo vaikystės supo kitokie garsai, Rasos ir Jono bendraklasiai per pertraukas brazdino gitaras, keitėsi mėgstamų grupių kompaktinėmis plokštelėmis, o parėję namo, siuntėsi patikusią dainų įrašus iš interneto. Jiems į atmintį įsirašė roko, techno ir popmuzikos ritmai ir tembrai, todėl pirmą kartą išgirstas liaudiškas dainavimas galėjo pasirodyti svetimas, o jo maniera – sunkiai pagaunama.

Nors ir neatkartojo Veronikos dainavimo būdo, jaunieji atlikėjai išmoko iš jos kitų dalykų. Dainininkės pasekėjai turbūt pasakytų, kad juos sužavėjo jos asmenybė, kad jos dėka jie peržengė jaunimo kultūros ribas ir įvertino senųjų melodijų grožį, ji išmokė meilės dainoms ir ypatingos būsenos, apimančios dainuojant. Su Veronika praleistos valandos jiems turbūt taip pat brangios, kaip ir jai susitikimai su Miku Matkevičiumi, Petru Zalansku ir kitais „dainų karaliais“.

Gal jauniems atlikėjams pavyktų perimti liaudiško dainavimo manierą, jeigu jie pasiryžtų ilgiau pasimokyti, ne tik besiruošdami keliems koncertams su Veronika ar vienos plokštelės įrašui. Tačiau gali būti, kad tokia yra šiuolaikinio dainavimo bei muzikavimo tendencija: „šių dienų liaudies muzikoje vis mažiau reprodukcijos ir vis daugiau inovacijos“ (ten pat: 63). Tad atlikimo būdas yra ta dainavimo tradicijos pusė, kuri greičiausiai kinta.

Veronikos Povilionienės gyvenimo patirtis labai įvairi, dainininkė itin plačiai suvokia pasaulį. Ji – išėivė iš kaimo, vaikystėje dirbusi

ūkio darbus, bendravusi su paprastais žmonėmis, o vėliau pritapusi sostinėje, išgarsėjusi ir sugebėjusi nustebinti išsilavinusius žmones. Dainininkės balsas skamba įvairiausiose erdvėse: mokyklose, išėvijos jaunimo stovyklose, folkloro festivaliuose, pilnose Europos šalių ir JAV koncertų salėse. Ji atliko liaudies dainininkei parašytas partijas kompozitoriaus Broniaus Kutavičiaus kūrinuose, dalyvavo filmuose „Imu jūsų duoną“, „Vakar ir visados“, „Verkiu ir dainuoju“. O 2011 m. režisierius Vytautas Plytnikas apie ją sukūrė biografinį filmą „Smilgos uoga“. Jos balso skambėjimas tarsi primena, kad senoji dainavimo tradicija tebegyva; jeigu tik suvoksime jos vertę, mums pavyks tradiciją išsaugoti.

Senoviškumas ir šiuolaikiškumas gražiai dera džiazio kompozicijose, kur Veronikos dainos suvokiamos kaip „senos“, o džiazio muzikantų improvizacijos – kaip „naujos“. Veronika dainuoja tradicine maniera: jeigu pasirenka rugiapjūtės dainą, jos balsas skamba labai sodriai, jei dainuoja apie marčios dalią, girdisi nuoskauda, o jei lopšinę, balsas labai švelnus. Džiazio atlikėjai (muzikavo su Petru Vyšniausku, Dainiumi Pulausku, Sauliumi Petreikiu, Artūru Anusausku) pajaučia dainų nuotaikas ir išplėtoja savo stiliaus kompozicijas. Taip suskamba įdomi dviejų skirtingų stilių muzika. Taigi Veronika neatsisako liaudiškos dainavimo tradicijos, tačiau nebijo ir naujovių, dalyvauja tradicijos kaitoje.

XX ir XXI a. dainavimo tradicija perduodama dviem būdais: skytiniu ir per įvairias medijas. Taip vieno gabaus atlikėjo dainos pasiekia kitus atlikėjus, kuriems tampa artimos, kurių estetinę raišką labiausiai atitinka. Vis dėlto dainų mokymasis iš knygų ir įrašų negali visiškai pakeisti perdavimo iš lūpų į lūpas, nes tik mokytojas gali perduoti mokiniui dainą kaip vertybę, atskleisti senąją ir dabartinę jos prasmę. Liaudies dainininkas lieka svarbia folkloro judėjimo figūra, pasekėjus traukia gyvenimo patirtimi, gausiu repertuaru ir savitu dainavimo būdu.



„Sadaujos“ ansamblio moterys gieda sutartines Vilniaus Pranciškonų bažnyčioje, Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 2003 m.

## KAIP IŠLIKO LIETUVIŲ POLIFONINĖS GIESMĖS SUTARTINĖS?

XX a. pradžioje lietuvių polifoninės giesmės – sutartinės – tebebuvo gyvos, skambėjo kai kuriuose šiaurės rytų Aukštaitijos kaimuose, bet amžiaus viduryje virto archaizmais, jas vis labiau stebė vėlyvesnių stilių liaudies dainos<sup>14</sup>. Amžiaus pabaigoje užrašyti sutartinę pasisekdavo tik kai kuriems tautosakos rinkėjams. Vaikščiodama po kaimus, irgi apie tai svajojau, bet laimė sutikti seną moteriškę, prisimenančią bent sutartinės nuotrupą, nepasitaikė.

Knygoje *Sutartinių atlikimo tradicijos* etnomuzikologė Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene teigia, kad šiaurės rytų Lietuvoje gyvavusios polifonijos atlikimas buvo gana sudėtingas, dažniausiai ši giedojimo meną motinos perduodavo dukterims. Pasak knygos autorės, sutartinių giedojimas buvo ne bendruomeninė, bet šeimos tradicija. Sutartinės keliavo iš kartos į kartą, kol XX a. pradžioje liko paskutinės sutartinių atlikėjų grupės, iš jų ir surinktos žinios apie sutartinių atlikimą. Kiekviena sutartinių giedotojų grupė turėjo tik jai būdingų giedojimo būdų: vienos – trejinių bei keturinių, kitos – atitartinių sutartinių, trečios giedojo įvairiais pakaitiniais būdais, skyrėsi ir balsų derinimas: vienur tarp balsų susidarydavo aštresni, kitur – švelnesni sąskambiai (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2000: 55). Jei pagrįn-

<sup>14</sup> Etnomuzikologė Jadvyga Čiurlionytė dienoraštyje rašė: „Aukštaičių daina iš savo primityvių formų – sutartinės, piemen[ų] dainos pateko į harmoninius Vakarų Europos spąstus ir čia jai atėjo galas – bent jos originalumui“ (Čiurlionytė, 2006: 268).

dinės giedotojos nebelikdavo, sutartinių grupė iširdavo ir reikėdavo nemažai laiko, kad susiformuotų jaunesnių giedotojų grupė.

Tokį patį įspūdį susidariau susipažinusi su 1935–1941 m. fonografo įrašais, kuriuose buvo įamžinta jau visai beišnykstanti tradicinė polifonija. Klausydamasi garbingo amžiaus moterų giedojimo, suvokiau, kad už jos išsaugojimą turime būti dėkingi kelioms sutartinių atlikėjų giminėms, neišsižadėjusioms šios tradicijos, suvokusioms jos vertę ir siekusioms, kad ji būtų įamžinta ir išsaugota. Paskutinės kaimuose gyvavusios tradicijos atstovės buvo jau pasiligojusios, giedojo žemais, prikimusiais balsais, tačiau dar gebėjo parodyti, kaip turi skambėti sutartinės. Deja, jau ne visuose kaimuose ar miesteliuose buvo galima suburti atlikėjų grupę, todėl nemažai senovinių giesmių užrašytos iš paskutiniųjų tradicijos tęsėjų – pavienių giesmininkių.

Ruošdama 1935–1941 m. fonografo įrašų leidinį *Aukštaitijos dainos, sutartinės ir instrumentinė muzika*, aptikau gražią Biržų krašto sutartinę, kurioje giedama:

1. Trys, trys keturias brolių klėtys,  
Tu dobil pinkialapi, dabilél pinkialapi.
2. Visas trys keturias grūdelių pilnas,  
Tu dobil pinkialapi, dabilél pinkialapi.
3. – Rajs tau, martela, tie grūdelė malti,  
Tu dobil pinkialapi, dabilél pinkialapi.
4. – Duok, Dieve, malti, bil tik neišalkti,  
Tu dobil pinkialapi, dabilél pinkialapi.  
Ū-ū-ū!  
[Nakienė, Žarskienė, 2004: Nr. 3]

Išklausiusi supratau, kad martelės atsakymą „Duok, Dieve, malti, bile neišalkti“ buvau girdėjusi iš savo biržietės močiutės, kuri taip sakydavo, kai tekdavo nudirbti kokį sunkesnį darbą. Galbūt

ankstesnių kartų mūsų šeimos moterys irgi mokėjo šią sutartinę, tačiau ji težinojo tą pamokantį pasakymą.

Senųjų polifoninių giesmių neišmokau iš savo močiutės, neišgirdau iš kitų kaimo moterų rinkdama tautosaką – susipažinau su jomis mieste, išgirdau giedant miesto folkloro ansamblių dalyves. Dar mokydamosi M. K. Čiurlionio menų mokykloje, pradėjau dainuoti folkloro ansamblyje, repeticijose kartu su draugėmis pabandydavome išmokti ir vieną kitą sutartinę. O dažniau ir drąsiau jas giedoti pradėjome, kai viena iš mūsų ėmė studijuoti etnomuzikologiją ir domėtis senomis, neįprastomis melodijomis. Tai buvo minėta etnomuzikologė Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė, iš kurios ir išmokau sutartinių. Prisimenu, kaip ji vis nusirašydavo po kelias iš Zenono Slaviūno parengto sutartinių rinkinio ir atsinešdavo į repeticiją. Kiti išsiskirstydavo, o mes, kelios mergaitės, pasilikusios giedodavome. Netrukus pirmas sąsiuvinis buvo prirašytas, atsirado antras, galbūt ir trečias. Man pasisekė, nes mano mokytoja buvo labai įsigilinsi, susidomėjusi sutartinių atlikimo būdais, todėl išmokė giedoti ne bet kaip. Taigi sutartines giedoti išmokau iš keiseriais metais vyresnės merginos, kaip kaimuose turbūt ne viena išmokdavo iš vyresnės sesers. Labai įprastai, natūraliai perėmiau sutartinių giedojimo tradiciją, tarsi ji niekada nebūtų nutrūkusi, nors iš rašytinių šaltinių žinau, kad praėjusio amžiaus viduryje buvo beveik išnykusi. Tad man labai įdomu, kaipgi ji atgaivinta, kaip išliko lietuvių polifoninės giesmės sutartinės?

Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė kilo iš dainingos, muzikalios šeimos, jos šaknys – Panevėžio krašte, kur kadaise gyvavo tradicinė polifonija. Deja, šios tradicijos jos šeima neišlaikė, nes labiau mėgdavo dainuoti naujesnes liaudies dainas. Domėtis sutartinėmis, imtis jų tyrimų ją paskatino dėstytoja Laima Burkšaitienė, didelė senųjų aukštaičių melodijų žinovė. Kaip prisimena Daiva, kartą ji ir dar kelios merginos buvo paprašytos iliustruoti Laimos Burkšaitienės ir Ramutės Rimantienės paskaitą, kurioje dvi mokslininkės – etnomuzikologė ir archeologė – bandė iššifruoti sunkiai suprantamus sutartinių refrenus, gretindamos juos su saule, vandenį,



paukštį ar medį vaizduojančiomis piktogramomis. Ši paskaita taip sudomino Daivą, kad ji ir pati ėmė tyrinėti sutartinių atlikimo būdus, apeiginį jų kontekstą ir mitinę simboliką. O dėstytoja Laima Burkšaitienė žinias apie senąsias sutartines perėmė iš profesorės Jadvygos Čiurlionytės, kuri 1935–1939 m. dirbo Kauno Lietuvių tautosakos archyve, girdėjo giedant į archyvą atvykstančias senąsias sutartininkes, ne kartą klausėsi kolegos Zenono Slaviūno padarytų sutartinių įrašų, iš plokštelių transkribuodavo melodijas. Išdėliojus tokią seką, matyti, kad žinias apie sutartines saugojo ne tik dainingos kaimo giminės, bet iš kartos į kartą perduodavo ir etnomuzikologės. Taigi tradicinė polifonija saugota ir perduota dviem linijomis, Račiūnaitė-Vyčiniene perėmė ją iš ankstesnių kartų mokslininkių. Bet ar ji (o iš jos ir aš) perėmė tą pačią, kažkada kaimuose gyvusių sutartinių giedojimo tradiciją, ar jai buvo perduota kita – akademinės bendruomenės tradicija? Ar šios dvi linijos buvo atskiros, ar susipynusios?

### **Akademinės bendruomenės susidomėjimas sutartinėmis**

XX a. viduryje, Antrojo pasaulinio karo ir pokario metais, tradicinį sakinį sutartinių perdavimo būdą pakeitė potradicinis – rašytinis. Šiais sunkiais metais nukentėjo beveik kiekviena lietuvių šeima: neteko artimųjų, turto, dvasios stiprybės ir ramybės. Viena po kitos vykusios okupacijos, nepriklausomybės praradimas, žūtys, tremtys buvo tokios skaudžios, kad dėl nutrūkusios giedojimo tradicijos niekas nesisielėjo. Atsigauvant nuniokotai šaliai, tradicija taip pat turėjo pamažu atgyti. Tokia galimybė atsirado 6-ojo praėjusio amžiaus dešimtmečio pabaigoje, kai buvo išleisti svarbūs sutartinių rinkiniai. 1958–1959 m. pasirodė daugelį metų kruopščiai rengtas Zenono Slaviūno rinkinys *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos*, trijuose jo tomuose paskelbtos sudarytojo ir ankstesnių tautosakos rinkėjų užrašytos sutartinės. Tuo metu išleista ir kita knyga – Stasio Paliulio rinkinys *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji*



Etnomuzikologės Zita Kelmickaitė, Austė Bareikytė-Nakienė ir Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė sveikina profesorę Jadvygą Čiurlionytę, 1984 m. Nuotrauka iš LMTA Etnomuzikos archyvo.

*instrumentai* (1959), kurioje paskelbta vokalinėms sutartinėms gimininga instrumentinė polifonija. Išėjus šiems rinkiniams, buvo galima tikėtis, kad nepalankios aplinkybės pasikeis ir vis mažėjęs sutartinių tradicijos saugotojų skaičius pamažu pradės didėti.

Nors žinios apie sutartines jau buvo sukauptos vienoje vietoje, turėjo praeiti dar šiek tiek laiko, kad paskelbtus rinkinius kas nors perskaitytų, jų puslapiuose sukauptą informaciją pasiektų skaitytojus. Įamžinti gyvąją tradiciją – tai ne tik pritaikyti rašto ir spausdinimo technologiją, pasak filosofės Jurgos Jonutytės, vyksta didesnis pokytis – transformuojama tradicija, pakeičiamas tautosakos adresatas.

Kai etnologas visa tai, kas gyvai kalbėta, paverčia tekstu, šis tekstas nebėra anos pokalbio situacijos dalis, jis yra elementas kito (ir visiškai kitokio) bendravimo: mokslininko su savo menama auditorija. Lauko tyrimo metu užrašytas tekstas būtinai turi savo numanomą skaitytoją. [...] Bet koks užrašymas, surašymas ar įrašymas modeliuojamas atsižvelgiant į adresatą: fiksavimas yra ne sakinio perdavimo perėmimas, bet adresato pakeitimas. Užrašyto teksto ar nufilmuotos situacijos adresatas yra nebe pažįstamas ar artimas žmogus, nebe tiesioginiai palikuonys, bet anonimai. [...] Taigi anonimams peradresuojama tai, kas iki tol buvo laikoma tik asmeniniais, šeimos, namų, nedidelio miesto ar kaimo buities ritualais [...]. (Jonutytė, 2011: 127–128)

Tokia anoniminių sutartinių saugotojų grupė susidarė maždaug per dešimtmetį nuo Slaviūno ir Paliulio rinkinių paskelbimo. Naujieji sutartinių saugotojai buvo kilę iš įvairių Lietuvos vietovių, kažin ar girdėję nors vieną sutartinę iš artimųjų, apie senąją polifoniją sužinoję paskaitose, bibliotekose, perėmę ją kaip visiems akademinei bendruomenės nariams priklausančią kultūros vertybę.

Amžininkų teigimu, sutartinių tradicija atgimė 1968 m. Vilniuje, kai jauni profesionalūs atlikėjai – aktoriai ir muzikantai – paruošė ir scenoje atliko visą sutartinių programą. Ji buvo ypatinga tuo, kad senosios sutartinės skambėjo ne kaip keistenybės tarp kitų, šiuolai-

kiškesnių liaudies dainų, bet liejosi viena po kitos, klausytojai galėjo įsijausti į jų skambesį ir suvokti itin taupiomis raiškos priemonėmis pasižyminčios sutartinių polifonijos savitumą. Programą sumanę chorvedybos specialybę baigęs muzikas Povilas Mataitis.

Kaip detaliai aprašo muzikologė Virginija Apanavičienė,

pasirodymas įvyko 1968 m. balandžio 13 d. Lietuvos valstybinės konservatorijos (dabar – Lietuvos muzikos ir teatro akademija) Didžiojoje salėje. [...] Koncerte „Instrumentinės, šokamos, dainuojamos sutartinės“ buvo atliekamos unikaliosios lietuviškos sutartinės, kurioms būdinga apeiginio žanro stilistika, jungianti dainavimą, šokį ir grojimą į vientisą sinkretinį vyksmą. Atlikėjos, besiruošdamos koncertui, P. Mataičio patarimu, sutartinių atlikimo stilistiką studijavo klausydamosi archyvinių įrašų, saugomų Lietuvių kalbos ir literatūros institute. P. Tamošaičio vadovaujamo lietuvių liaudies instrumentų ansamblio „Sutartinė“ kanklininkės Z. Stepulienė, R. Tamošaitienė, J. Ščiavinskaitė, birbynininkai P. Tamošaitis, R. Apanavičius, A. Kirilauskas, A. Vidugiris ir kiti „Sutartinės“ atlikėjai grojo tradicinę lietuvių instrumentinę muziką iš A. Sabaliausko ir S. Paliulio rinkinių, pritarė sutartinių giedojimui. Dainuojančios aktorės – B. Didžgalvytė, I. Krikščionaitytė, A. Matkevičiūtė, V. Marcinkevičiūtė, V. Marčinskaitė ir E. Žebertavičiūtė dėvėjo autentiškus iš Lietuvos nacionalinio muziejaus pasiskolintus drabužius, „Sutartinės“ muzikantai – stilizuotus koncertinius kostiumus. Koncerte buvo atliekamos sutartinės „Kas tar teka per dvarelį“, „Ošai pati martala“, „Išjojo jojo, sėdauto“, „Katinėli, oi dagu“, skudučiuotos sutartinės „Skurdutė“, „Šešios“, „Tutututututis“, šokiu palydėtos „Linėli, linėli“, „Paminrodyk, oželi“. Po koncerto savaitraštis „Literatūra ir menas“ rašė: „Koncertas buvo neįprastas, pirmas ne tik konservatorijos salėje, bet ir apskritai respublikoje. Salės skliautais liejosi melodinga kanklių muzika ir, pritariant skudučiams, skambėjo senovinės sutartinės – nuostabus lietuvių liaudies meninės kūrybos pavyzdys.“ [...] programa buvo rodyta 1969–1971 m. Sutartinės skambėjo koncertuose Lietuvos valstybinėje filharmonijoje, Kompozitorių sąjungos rūmuose, Aktorių namuose. (Apanavičienė, 2009)

Tikėtina, kad anuomet tai buvo „negražios“ muzikos koncertas, kurią įvertinti galėjo tik įvairios muzikos klausymosi patirties turėję žmonės. Todėl ir rengtas tokiose salėse, kuriose rinkdavosi muzikos mėgėjai, kūrybinės inteligentijos atstovai. Neįprastą koncertą palankiai įvertino Jadvyga Čiurlionytė. Ji džiaugėsi:

Pagaliau susilaukėme gyvo mūsų praeities meno atkūrimo. Išvydome jį ne knygoje, ne užrašytą natomis, išgirdome ne stilizuotai atliekamą išprususių chorų – suskambo jis tarsi gyvas dėka mažo būrelio entuziastų, vadovaujamų Povilo Mataičio<sup>15</sup>. [...] Liaudies dainos atlikimas – tai labai savitas menas, kurį ne kiekvienas sugeba išmokti. Juk svarbu ne tik tiksliai pakartoti melodiją, bet ir įsiklausyti, įsijausti į per ilgus amžius išugdytą atlikimo specifiką, savitą žodžio traktavimą, akcentuotą ritmiką, garso spalvą, diapazono pasirinkimą ir kitus subtilumus. Netgi tobuliausias užrašymas popieriuje negali mums perteikti tikro liaudies dainos skambėjimo, jos improvizacinių ir variavimo niuansų. O norint tobulai ir autentiškai atlikti sutartinės, reikia ypač didelių pastangų. (Čiurlionytė, 1969 b: 47)

Kaip galime suprasti iš atsiliepimo, amžininkė koncertą suvokė kaip rekonstrukciją, praeities skambesio atkūrimo veiksmą. Šis skambesys jai pasirodė autentiškas, per daug nenutolęs nuo pirminio šaltinio.

<sup>15</sup> 2011 m. Povilui Mataičiui ir jo žmonai Daliai Mataitienei už viso gyvenimo nuopelnus buvo skirta nacionalinė premija. Apie kūrybinio kelio pradžią Mataitis kalbėjo: „mes visada išlaikėme ypatingą pagarbą istorijai, ypatingą pagarbą autentiškam Lietuvos menui, tradicijoms. Dėl to ir susidomėjau sutartinėmis – didžiuliu mūsų turtu, kuris tuo metu nebuvo atskleistas.“ O žurnalistui pasiteiravus: „Kodėl tas turtas jus sudomino?“, atsakė: „Kai manęs klausdavo, kodėl susidomėjau sutartinėmis, atsakydavau visai, o dabar į šį klausimą galiu atsakyti klausimu – o kodėl Liudvikas Rėza paskelbė Kristijono Donelaičio „Metus“?.. Sutartinės mums ir atvėrė kelią į profesionalų teatrą, į pasaulį.“ Mataitienė pritarė: „Pagarba tautos istorijai, nuostatos apie etnografijos ir folkloro autentikos grožį ir vertę buvo tie svertai, kurie vėrė perspektyvas visiškai naujam žvilgsniui ir keliui į tautos lobius. Amžių tėkmės nugludinta originali valstietiškoji kultūra spindėjo kaip nepaprastas lobis. Ši idėja mus ir užbūrė“ (Nastaravičius, 2011).



Lietuvių folkloro teatro sutartinių atlikėjai Dalios Mataitienės kurtais aukštaitiškais kostiumais, 1972 m. Nuotrauka iš teatro vadovų archyvo.

Vientisa instrumentinių, šokamų ir giedamų sutartinių programa buvo kas kita negu moterų giedojimas per rugiapjūtę ar vestuves, tai apgalvotas, scenoje atliktas, klausytojams įspūdį palikęs renginys. Kaip prisimena dailininkė Dalia Mataitienė, „savo dainininkes aprengėme aukštaitiškais apdarais. Pasirėdę trijų rauktų sijonų eilute, lininėmis dvipalėmis prijuostėmis, išsiuvinėję baltos drobulės marškinius, su raštuotomis lininėmis kojinėmis, naginėlėmis, riešinėmis, tikro milo sermėgomis, galvas ryšėdamos sniego baltumo nuometais – kaip gulgės plaukėme į sceną, šokiruodamos ne vieną istorinių šaltinių nestudijavusį žiūrovą. Tikro liaudiško silueto, tikrų spalvų ir raštų apdarais, mūsų moterys ‚kaip kupetos‘ daug kam atrodė dyvų dyvai“ (Mataitienė, 1994: 41). XIX a. pabaigos–XX a. pradžios kostiumai paryškino sceninį, teatrinį vyksmo pobūdį, sustiprino įspūdį, kad prieš akis iškyla praeities paveikslas, atkartojamas prabėgęs laikas.

Galima tarti, kad nuo 1968 m. atsakomybę už sutartinių tradicijos išsaugojimą iš negausių šeimų perėmė išsilavinusių žmonių bendruomenė. Atlikus pirmąją sutartinių programą, ėmė rasti daugiau sutartinių giedotojų bei pūtėjų grupių, kurios miesto aplinkoje gaivino ir tęsė šią tradiciją.

### **Sutartinių giedojimo tradiciją išlaikiusios šeimos**

Džiaugdamiesi sudėtingomis XX a. sąlygomis išlikusiomis polifoninėmis lietuvių giesmėmis, savita instrumentine polifonija, prisiminkime šeimas, kurios išsaugojo ir mums perdavė šį paveldą. Tai pasiturinčių ir neturtingų ūkininkų šeimos, sutartinių giedojimas, pūtimas ar kankliavimas buvo neatskiriama valstietiško jų gyvenimo dalis, darbus ir šventes lydėjęs muzikinis fonas. Turbūt galime manyti, kad sutartinių saugotojai turėjo gerą klausą ir atmintį, mėgo susibūrimus, mokėjo ne vien sunkiai dirbti, bet ir atsigauti po darbų, džiaugtis bendravimu, muzikavimu. Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė rašo, kad sutartinių tradicijos saugotojai buvo išskirtiniai:

Apžvelgus atskirų sutartinių pateikėjų, gimusių XIX–XX amžių sandūroje, biografijas, galima išryškinti kai kurias bendras ypatybes: visi jie – ryškios asmenybės, tikri liaudies talentai; jie išsiskiria puikia muzikine klausa, paveldėta arba iš motinos (dažnai garsios sutartinių giedotojos), arba iš tėvo (pagarsėjusio skudučių ar ragų pūtėjo, gero dainininko, kartais – smuikininko). Akivaizdu, kad giedamos sutartinės daugumos pateikėjų paveldimos iš motinos. Pavyzdžiui, Emilijos Kuzavinienės (1903–1992), kilusios iš Obelių apyl., Rokiškio raj., giminėje galima atsekti net šešias giedotojų kartas (šią tradiciją jos duktė Edita Meškuotienė palaiko ir šiandien) [...].

[...] galima teigti, kad XIX–XX a. sandūroje sutartinės buvo atliekamos, saugomos ir perduodamos iš kartos į kartą ne šiaip muzikalių žmonių, bet savotiškų *šviesuolių*, arba kažkuo *išsiskiriančių, kaimo bendruomenėje gerbiamų asmenų* (neretai juos pažindavo net kituose kaimuose).

Kaip rodo sutartinių giedotojų biografijų duomenys, daugelis jų buvo ne eilinės moterėlės (nors dažniausiai beraštės). Antai žymi giedotoja A. Zaukienė (g. 1864 m.) puikiai išmanė apie vaistažoles, gydė jomis žmones; M. Stiklorienė kaime buvo žinoma „bobutė“ (t. y. ji priimdavo gimdymus, gydydavo); J. Kairienė (g. 1884 m.) – vaistažolių žinovė, „daktarka“ ir pan. [...] Buvo nemažai tokių šeimų, kuriose ir vyras, ir žmona garsėjo kaip pučiamų ir giedamų sutartinių specialistai: Mykolas ir Elžbieta Paliuliai, Mykolas ir Ona Glemžos, Petras ir Elžbieta Natkai, Motiejus ir Elžbieta Bičiūnai ir kt. To paties jie mokė ne tik savo vaikus, bet ir aplinkinius. (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000: 196, 198–199)

Čia paminėti ir kiti tradicijos tęsėjai giedodavo ir pūsdavo sutartines iš klausos, giesmių tekstus ir melodijas saugodavo atmintyje, jokių sąsiuvinų, kuriuose rašytųsi senųjų giesmių žodžius, neturėjo. Tradicija perduota sakytiniu būdu. Lygiai taip pat šie muzikalūs žmonės perduodavo ir kitas žinias, pavyzdžiui, liaudies medicinos paslaptis. Anuomet atmintimi pasitikėta daug labiau nei šiandien. Ne viena sutartinių atlikėja buvo ir gera audėja, nes audinių raštus kaimo moterys irgi atkartodavo iš akies, t. y. pasižiūrėdamos į anksčiau audinius ir įsimindamos, bet nepiešdamos ir nesižymėda-



mos. Šiandien tokius žmones laikome liaudies talentais, bet XX a. pradžioje įvairių žinių, įgūdžių ir gebėjimų turbūt turėjo daugelis. Sutartinių rinkėjas Adolfas Sabaliauskas taip aprašo vieną iš jam giedojusių moterų: „Kregždienė, Banė, 65 m., gimus Rinkuškiuose, dainų išmoko Rinkuškiuose, Pagervėlėje, Gerultišky, Joneliuose, Kauniuose, Astrave. Jau 25 m. kaip ištekėjo ir gyvena vis Biržuose. Pavasary renka miške gyvates ir pardavinėja jas – po kelias dešimtis kasmet – žmonėms vaistams. Dainų ir giesmių moka šimtais, ne visas užrašytos“ (Sabaliauskas, 1911: 342).

Tad kyla abejonių, ar gausiose šeimose auge, kartu su kaimynais laukuose dirbę sutartinių atlikėjai buvo išsiskiriantys iš bendruomenės, ar tikrai įvairiapusę savo veiklą jie suvokė kaip individualią saviraišką? O gal dirbdami viską, ką sugeba, tik norėjo jaustis lygiaverčiais bendruomenės nariais, būti jai naudingi? Sutartinių giedojimas, šokimas, taip pat grojimas muzikos instrumentais buvo kolektyvinio muzikavimo būdas, todėl šios tradicijos tęsėjai turbūt labiau jautėsi savo kaimo, giminės, regiono atstovais, ne išskirtinėmis asmenybėmis. Polifoniniai kūriniai suvokti ne kaip juos atliekančių asmenų, bet kaip kaimo bendruomenės nuosavybė (Paliulio knygoje skudučiais pučiami kūriniai vadinami: Devenių „Untytė“, Bakšėnų „Tututis“, Remeikių „Intakas“, Meilūnų „Katė“). Tad iš esmės atlikėjai stengėsi atlikti tradicinius kūrinius taip, kaip girdėjo skambant gimtajame kaime, o savo kūrybinę indėlį greičiausiai įsivaizdavo kaip nedidelį pajvairinimą, patobulinimą, pritaikymą šiandienai (Žarskienė, 2003). Savę kaip individualybę kaimo žmonės ėmė suvokti tik tada, kai tapo raštingi, pradėjo skirti laiko savišvietai, spaudoje ieškoti to, kas juos domina asmeniškai. Tai galėjo įvykti, kai „su spaudos pagalba nauja kultūra dideliais žingsniais pradėjo skinti sau taką ir sodžiuje, bet drauge naikinti ir senas giesmes bei dainas ir, kaip seni žmonės sako, senų laikų linksmybę“ (Sabaliauskas, 1911: VIII).

Turbūt galima manyti, kad kaimo šviesuoliais sutartinių atlikėjai tapo tuomet, kai panaikintas lietuviškos spaudos draudimas (1904) ir visoje Lietuvoje pradėta laisvai leisti ir platinti laikraščius

bei knygas. O kaip išskirtiniai asmenys ėmė atrodyti tik nepriklausomos Lietuvos Respublikos laikais, kai iš aplinkinių ėmė išsiskirti konservatyvia kultūrine laikysena. Nors modernėjančioje valstybėje netrūko naujesnių ir patrauklesnių muzikos stilių, jie neatsižadėjo senųjų sutartinių ir sąmoningai pasirinko palaikyti jų tradiciją.

Zenonas Slaviūnas teigia, kad didelę polifoninių sutartinių dalį sudarė darbo sutartinės, kurios „dainuotojų nurodymu buvo dainuojamos dirbant, ilsintis, einant į darbą ar grįžtant iš jo. Sutartinės dainuodavo dirbdami tiktai kolektyviai – rugiapjūtės, avižapjūtės, šienapjūtės, linaraučio, verpimo ir kitų darbų metu [...] Darbo santykiai vaizduojami patriarchalinės šeimos buitinėje plotmėje. Čia ypač pabrėžiamas darbo bendrumas, bendros pastangos, užvadavimas darbe, iškeliamas geras darbas, kuris yra ir paties žmogaus vertės matas. Kvietimas į kolektyvinį darbą išreiškiamas veikiančiųjų asmenų daugiskaita; nuolat sutinkame – eisim, broliai, eisim, sesės, mes dvi sesytėlės ir panašiai“ (Slaviūnas, 1958, t. 1: 27–28). Pvz.:

1. Daunoj, eisim, broliai,  
Dauno lylio čiūto.

2. Daunoj, šieno pjauti,  
Dauno lylio čiūto.

3. Daunoj, ataūžia,  
Dauno lylio čiūto.

4. Daunoj, smarkus lietus,  
Dauno lylio čiūto.

5. Daunoj, kurgi bėgsim?  
Dauno lylio čiūto.

6. Daunoj, pasibėgsim,  
Dauno lylio čiūto.

7. Daunoj, po ąžuolu,  
Dauno lylio čiūto, ir t. t. (SIS, t. 1, Nr. 29)

Atsižvelgdami į šiuos Slaviūno pastebėjimus, sutartinių giedojimą turėtume laikyti bendrabūvio užsiėmimu. XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje ūkininkų šeimose augo daug vaikų, todėl sutartines dažnai giedodavo seserys arba broliai, šeimyninės buvo ir skudučių pūtėjų grupės. Antai 1909 m. lietuvių tautosaką fonografu užrašinęsiam Eduardui Volteriui skudučius pūtė netoli Jūžintų gyvenę broliai Mekuškos (Antanas, Juozapas, Jonas ir Vincas). Anykščių krašto sutartinių giedojimo tradiciją saugojo ir tęsė seserys Kairytės (Rozalija, Emilija, Veronika, Anelė ir Monika), išmokusios giedoti iš savo motinos Juozapotos Kairienės (1864–1947). Ne mažiau garsios buvo Kupiškio sutartinių giedotojos ir senovės papročių žinovės seserys Glemžaitės (Elvyra, Mikalina, Stefanija), giedojimo paslapčių išmokusios iš motinos Onos Glemžienės (1858–1938).

Kažkuris šeimos tradicijos tęsėjas būdavo muzikaliausias, šnečiausias, jam tekdavo laimė ir pareiga susitikti su tautosakos rinkėjais ir išgiedoti visas sutartines, kad jos būtų įamžintos. Nors drauge giedojo visos seserys, tačiau savo šeimos ir Adučiškio krašto sutartinių turtus Pranui Bieliauskui padiktavo viena iš seserų – Paulina Ramelytė. Kaip žinoma iš prisiminimų, sutartines giedojo ir skudučiavo visa Vabalninko apylinkėse gyvenusi Paliulių giminė, bet labiausiai tuo domėjosi Stasys Paliulis – žymus tradicinės polifonijos užrašinėtojas ir gaivintojas (Žarskienė, 1998). Kartais senosios tautosakos kraitį iš šeimos paveldėdavo ir vienintelė duktė ar sūnus. Tuomet būdavo ypač svarbu, kad senosios giesmės būtų užrašytos.

Beveik kiekviena tradicijos puoselėtojų šeima sulaukė ja susidomėjusių tautosakos rinkėjų. Beje, šie retai atvykdavo įamžinti tebeklestinčios tradicijos, dažniausiai pasirodydavo tuomet, kai brolių ar seserų pulkas būdavo jau išsiskirstęs, kai garbaus amžiaus sulaukęs paskutinis tradicijos tęsėjas nebeturėdavo su kuo giedoti. Štai kaip Stasys Paliulis prisimena apsilankymą pas Galvokų sodžiaus giesmininkę Viktę Našlėnienę:



Nuometuotos kupiškėnų  
vestuvių dalyvės šoka  
„Čiutytė“. Fotografavo Balys  
Buračas 1934 m., LTRFt 369.

Viktė Kairytė-Našlėnienė,  
gyvenusi Biržų apskr.,  
Vabalninko vls., Galvokų k.  
Fotografavo Stasys Paliulis  
apie 1938 m., saugoma Biržų  
krašto muziejuje „Sėla“.





Kupiškėnė Ona Glemžienė,  
apsigobusi baltu nuometu.  
Fotografavo Balys Buračas,  
1934 m. LTRFt 176.



Sutartinių saugotoja Emilija  
Zaukaitė-Kuzavinienė su  
nuometu, 1936 m. LTRFt 186.

Pirmas įspūdis buvo, kad patekau pas tikrą pasakų laumę. Ji gyveno viena šioj muziejinėj baudžios laukų pirkelėj. Sienos ir lubos juodos nuo įsigėrusių dūmų suodžių. Dūmtraukio nėra. Kambario lubose yra aprūkęs aukštinis dūmams išleisti. Grindys plūktinės, laitas. Tačiau kambarėlis švarus. Pasieny šeimininkės lova, gražiai pataisyta, rankdarbiais apdangstyta. Trobelės langai bei sienos taip pat papuošta rankdarbiais: iš šiaudelių bei spalvotų popierėlių pridaryta įvairių girliandų. Už stalelio kertėj lentynėlė, ant kurios kelios senos, aprūkusios Motiejaus Valančiaus laukų knygos. [...]

Kai užsiminiau apie sutartines, kad jos mane domina, nušvito senuetės veidas. Nė prašyti nereikėjo, pašoko nuo suolo ir gana skambiu balsu, tarsi pasididžiuodama, pragydo:

Lioj bajoroite,  
Lioj kaip ponoite.

Bajoroite, lylio,  
Kaip ponoite, lylio.

Bajoroite, lylio,  
Važinėjo, lylio.

Bajoroite, lylio,  
Po dvarėlį, lylio.

Ji giedojo patrepsėdama, pasisukinėdama, stačiai šokdama. Atrodė, kad ją pagavo ypatingai džiugi nuotaika, tarsi jos dūminė pirkelė būtų pavirtusi puošniu bajorų salonu. Štai ir klausimas, kas jai sužadino tokią nuotaiką, tikrą ekstazę? Kodėl pirmąją savo sutartinę užgiedojo tokią giedrią, linksmą? Ar čia ji prisiminė prabėgusią jaunystę? Ar iš geresnių laukų ilgesio? Ar žavėdamasi pačiom sutartinėm, su kuriomis nuo pat jaunystės buvo susigyvenusi ir kurių kiti jau nebemokėdavo? [...]

Toliau giesmininkė pagiedojo keletą buitinių sutartinių, apie šeimos santykius. Bet vėl perėjo prie linksmesnių, šoktinių sutartinių. Jų mokėjo labai daug.

Kai pradėjo giedoti vestuvines sutartines, pasirodė neišsemiamas jų repertuaras. Jos daugiausia satyrinio pobūdžio: apie svotą, svočią, marčią, dieverį dulbonėlį, piršlį melagį ir t. t. [...] Įsitikinęs, kad ji yra neišsemiamas šaltinis ne tik sutartinių, bet ir dainų, „laluškų“ ir kitos tautosakos, keturias vasaras aš ją kamantinėjau (1936–1939 m.). Vien sutartinių iš jos užrašiau per penkiasdešimt. (Paliulis, 2002: 198–200)

Cituoto aprašymo tęsinyje tautosakos rinkėjas pasakoja apie pastangas be fonografo ar magnetofono pagalbos užrašyti sutartinių melodijas. Panašiai apie bendravimą su Kupiškio sutartinių giedotojomis ir sutartinių melodijų užrašinėjimą „iš klausos“ pasakoja ir kompozitorius Valentinas Bagdonas:

Neišdildomą įspūdį man paliko bendravimas su žinomomis Kupiškio dainininkėmis seserimis Glemžaitėmis. Didelę meilę liaudies dainoms per visą gyvenimą puoselėjo Stefanija ir Elvyra Glemžaitės ir jų motina Ona Glemžienė-Simonavičiūtė, išmokusi daug sutartinių iš savo bobutės Agnieškos Simonavičienės-Vaitiekūnaitės, išgyvenusios šimtą trejus metus. 1956 m. liepos mėn. Stefanijos Glemžaitės namuose Kupiškyje iš abiejų seserų ir jų kaimynių užrašiau 16 sutartinių, dainuojamų „trijōs“ (trijų balsų) ir 4 sutartines, dainuojamas „keturiōs“ (keturių balsų). [...]

Per dvi savaites, praleistas S. Glemžaitės namuose, darbavausi iš pe-ties. Keturines Stefanija dainavo pasikvietusi kelias kaimynes. Na, ir rasojo mano nugarėlė užrašinėjant keturių balsų ansamblį. Neprašysi dešimt kartų kartoti, nepaleisi magnetofono... Ką tik baigęs J. Gruodžio muzikos mokyklą, nedaug tebuvaу užrašinėjęs liaudies dainų, juo labiau keliais balsais.

Ypač pakiliai, skambiais balsais Stefanija ir Elvyra Glemžaitės „pagiedojo“, kaip jos sakydavo, sutartines „Eisma sesios, dauno“, „Išjos broliukas, sodauto“, „Ko polinko solaliai“, „Lynoda“, „Lioj sau dailio, vokaro“, „Skumbinoj kunklaliai“. Sutartinėmis jos labai grožėjosi, ypač vertino „trijōs“ ir „keturiōs“ giedamas. [...] Melodijas ir žodžius

abi mokėjo atmintinai. „Giedojo“ pakiliai, šventiškai nusiteikusias, tik retkarčiais stabčiojo dėl kaimynių, kurioms turėjo priminti žodžius, patikslinti melodiją.

Užrašinėdamas sutartines, geriau pažinau abi seseris, kurios niekad niekuo nesiskųsdavo, tik juokus „provindavo“, pasakodavo įdomiausius atsitikimus ir padainuodavo įvairiausių dainų prie stalo, dirbdamos, rytą ir vakare. (Bagdonas, 1988: 487)

Sutartinių nykimą, traukimąsi iš gyvenimo ir jų įamžinimą galime įsivaizduoti tarsi smėlio byrėjimą smėlio laikrodžio viduje. 4–6-uju praėjusio amžiaus dešimtmečiais iš viršutinės laikrodžio dalies beveik visas smėlis subyrėjo į apatinę, sutartinės nustojo skambėti kaimuose, o štai rankraštynuose susikaupė net keli tūkstančiai tautosakos rinkėjų užrašytų jų tekstų, melodijų ir šokio aprašymų. Tad neliko nieko kito, kaip smėlio laikrodį apversti, kad sukauptos žinios vėl imtų byrėti iš pilnosios laikrodžio dalies į tuščiąją. XX a. viduryje, kai sutartinių išlikimui kilo didžiausia grėsmė, buvo likusios gal tik kelios dešimtys žmonių, išmaniusių tradicinę polifoniją. Tai – žymiausi jos rinkėjai ir tyrinėtojai Zenonas Slaviūnas ir Stasys Paliulis, nedidelis būrelis kaimo giedotojų, tęsusių šeimos tradiciją, ir dar keletas tautosakininkų, etnomuzikologų, kompozitorių, susipažinusių su giedotojais tautosakos rinkimo ekspedicijose. Šio nedidelio būrelio dėka tradicija ir buvo išsaugota.

Tie tautosakos rinkėjai, kuriems tekdavo laimė bendrauti su geriausiomis giedojimo žinovėmis, tapdavo potradicinio žinojimo skeleidėjais. Kaip pastebi Jurga Jonutytė, „Sakytinės tradicijos užrašinėtojai užrašė tai, kas buvo perduodama žodžiu, pakeisdami perdavimo būdą. Jie nesimokė nei šokti, nei dainuoti, nei burti, nei užkalbėti – jie fiksavo. Verta kelti klausimą, kas yra fiksavimas – koks tai veiksmas ir kokia jo funkcija? Jei tik pavyksta atsikratyti techninių sąvokos konotacijų (kurios nurodo stabdymą, numarinimą etc.), tada išryškėja vienas iš svarbesnių fiksavimo tikslų. Tai – perkėlimas į kitą plotmę tam, kad atsiskleistų kitokie to, kas fiksuojama, aspektai“ (Jonutytė, 2011: 129).



Iš tiesų daugelis tradicinės polifonijos užrašinėtojų neperėmė giedojimo įgūdžių, tik įamžino tradiciją tokią, kokia ji buvo jų laikymosi metu, neišsiminė visų girdėtų bei užrašytų sutartinių, neišmoko kiekvieno kūrinio, bet gerai pajuto ir suprato sutartines kaip reiškinį. Užrašydami senąsias giesmes, jie sudarė sąlygas naujai, kitaip jas panaudoti. Po daugelio metų galėjo atsirasti žmonių, kurie imtų tas giesmes tyrinėti (rašyti apie darbo ir muzikos sąsajas, kolektyvo ir individo santykius ir pan.) arba sugalvotų „sustabdytą“ tradiciją vėl išjudinti, ne tik perskaityti užrašytus puslapius, bet ir išmukti giesmių žodžius ir melodijas, iš naujo išsiugdyti jų atlikimo įgūdžius. Rinkėjai, savo akimis matę, kaip giesmės yra atliekamos, ir savo ausimis girdėję jų skambėjimą, galėjo padėti tradicijos gavintojams, būti jų konsultantais.

### **Sutartinių giedotojos Emilijos Zaukaitės-Kuzavinienės šeima**

Sakytinio ir rašytinio tradicijos perdavimo linijos buvo susipynusios: kaip įsitikinome, kartais sutartines iš giedotojų užrašydavo svetimi žmonės, kurie turėdavo tam reikalingos kompetencijos, o kartais būtinybę pakeisti tradicijos perdavimo būdą suvokdavo patys jos paveldėtojai, kurie ir tapdavo sutartinių užrašytojais. Viena tokių užrašytojų buvo iš Obelių kilusi Emilija Zaukaitė-Kuzavinienė. Ši išsilavinusi moteris užrašė ir Lietuvių tautosakos archyvui perdavė storą rinkinį iš motinos išmoktų liaudies dainų, motinos dainas ji taip pat įdainavo į fonografo plokšteles. Įdomu, kad taip įamžinus tradiciją procesas nesibaigė – užrašytojos duktė Edita Meškuotienė taip pat išmoko močiutės giedotas sutartines ir ėmė jų mokyti Vilniaus folkloro judėjimo dalyvius. Sąmoningu sutartinių giedojimo tradicijos puoselėjimu ši šeima atkreipė folkloristų ir muzikologų dėmesį.

Remdamasi archyvine medžiaga, muzikologė Živilė Ramoškaitė parašė straipsnį, kurio tyrimo objektas – Emilijos Zaukaitės-Kuza-

vinienės (1903–1992), mokytojos, prieš Antrąjį pasaulinį karą dirbusios mažame Lietuvos miestelyje, rinkiniai ir įrašai, aprėpiantys kelių jos šeimos kartų dainavimo istoriją (jos pačios užrašytą 1934 ir į plokšteles pirmąsyk įdainuotą 1936) iki šių dienų (Ramoškaitė, 2003). Tad keliant klausimą, kaip išliko sutartinės, reikia vėl prisiminti šią šeimą, pavartyti rankraščius ir mokslinius darbus.

1934 m. sudarytame rinkinyje rasime gana plačią įžangą – Emilijos Zaukaitės-Kuzavinienės autobiografiją, kurioje ji vaizdingai aprašo, kaip nejučia, iš klausos išmoko motinos dainas, lygiai taip pat, kaip vaikai, bendraudami su tėvais, nuolat klausydamiesi jų, išmoksta kalbą. Pasak jos, motina Alena Smalinskaitė-Zaukienė

dainuodavo verpdama, ausdama, lopydama, kojines megzdama, plunksnas plėšydama, darže ravėdama ir ruošdamasi. Dainuodavo ir tada, kai iš įvairių nedateklių išeities nerasdavo: „vargely gimiau, vargely augau, už vargaus bernelia ir ištekėjau“. [...] Nuolat tekdavo susidurti su motinos dainomis, girdėti ją dainuojant. Nes ji kiekviena proga (išsitarus kokį žodį, net sugirgždėjus durims ir panašiai) tuojau atsimena kurią atitinkamą dainą ir padainuoja. [...] Tiksliai moku visas jų melodijas taip, kaip ji dainuoja. Įdomu, kad keliolika šių dainų melodijų moka mano ketvirtų metų sūnus. Matyt, tuo būdu ir aš nejučiomis tas melodijas išmokau dar maža, girdėdama savo motiną dainuojant, nors to dabar gerai ir neatsimenu. (Lietuvių tautosakos rankraštyne, LTR, saugomas rinkinys 986)

Ten pat ji prisimena, kaip mokydamosi „Saulės“ mokytojų seminarijoje pradėjo užrašinėti dainas. „Mokytojo Antano Vanagaičio buvau paskatinta rinkti liaudies dainas. Todėl pirmiausiai susidomėjau savo motinos dainomis ir užrašiau iš jos 70 dainų, o su gaidomis (pasinaudodama citra) 12 dainų, pastarąsias ir pristačiau Vanagaičiui. Šios dainos jam labai patiko. Nuo to laiko aš ypač ėmiau kreipti dėmesį į motinos dainuojamas dainas ir jos man pradėjo patikti, atrodyti gražios – pradėjau dažniau pati dainuoti ir atostogų metu vis geriau įsiklausyti visus jų melodijų išvingiavimus“ (LTR 986).



Močiutė Emilija Kuzavinienė, anūkė Gėliūnė Meškuotytė ir mama Edita Kuzavinytė-Meškuotienė koncertuoja Vilniaus universiteto kiemelyje. Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1983 m.

Kaip matome, Kuzavinienė perėmė tradiciją sakytiniu būdu, o studijų metais buvo paskatinta liaudies kultūrą vertinančio žmogaus ir ėmė ja dar labiau grožėtis. Vėliau ji aprašo, kaip perdavė papildytą, beveik iš 200 motinos dainų sudarytą rinkinį Lietuvių tautosakos archyvui, o tada buvo pakviesta atvykti į Kauną padainuoti tų dainų melodijų. „Susitarusi su Tautosakos archyvu dėl laiko, 1936 m., apie vidurį lapkričio, nuvažiavau dainuoti. Kompozitorius Karosas patikrino melodijų autentiškumą ir leido man dainuoti, nors apgailėstavo, kad ne motina, bet aš atvažiavau. Dainavau visą savaitę po keturias valandas per dieną. Į plokšteles įrašinėjo Zenonas Slavinskas-Slaviūnas“ (Kuzavinienė, 1985: 311).

Susitikusi su žymiu tautosakininku, sutartinių specialistu jauna dainų puoselėtoja ir vėl gavo patarimų. Jis atkreipė dėmesį, kad kai kurios jos mokamos dainos yra ypatingos<sup>16</sup>, t. y. turėtų būti atliekamos polifoniškai, ir turbūt paprašė paklausinėti motinos apie šių ypatingų dainų – sutartinių – atlikimą. Apie tai prisiminimuose rašoma:

Kai grįžau iš Tautosakos archyvo įdainavusi motinos dainas, ėmiau domėtis, kaip dainuojamos sutartinės. Pirmiaus ji sakydavo: „Šito sutartine giedama trijōs, a šito keturiōs“. Aš pagalvodavau: mes gi tik dvi, tai vis tiek neišeis sutartinė. Ir neprašydavau plačiau paaiškinti. Kai pagaliau supratau, kad vienu metu vis tiek dvi tedainuoja, ar sutartinė būtų trejinė, ar keturinė, o kitos ilsisi, ėmiau prašyti motinos, kad mudvi pabandytume dainuoti. Nors ji kosėjo ir labai greit uždusdavo, bet mudvi keletą sutartinių pabandėme dainuoti ir trejinių, ir keturinių. Tada ji man pasakė:

– Ne kožna sutartines galia gedot. Raikia parinkt balsai, kad nebūtų venodi, tada sutartine bus gera. A jegu balsai bus venodi, tadu

<sup>16</sup> Lietuvių literatūros ir tautosakos institute saugomo Emilijos Zaukaitės-Kuzavinienės tautosakos rinkinio (LTR 986) paskutiniuose puslapiuose yra kitu rašalu Zenono Slaviūno ranka užrašytos 5 sutartinės: „Un aukšta kalnelia, čiūta“, „Žirnyki, tyti tūta“, „Mes du braliukai, dabile“, „Dvi sasiulas, ratilėli ratilia“, „Žadėja motula, tatata“. Pateikėja nebuvo jų užrašiusi, papildymai atsirado bendraujant su Slaviūnu įrašų studijoje.

sutartine neišeis, nebus gera. Jėgu vienas balsas skardus, untras turia bŭt duslus, a treėias vėl ka nars skirtis na tu dvejų. Rinkėja turia žinot žodžius, a kitas, atatarėjas, tik labai gerai klausyt ir sekt rinkėjų. Jėgu gera rinkėja, tai ana vietoj žodžius kuria. (Kuzavinienė, 1985: 313)

Kaip galime suprasti, vaikystėje užrašytoja girdėjo savo motiną giedant sutartines tik vienu balsu. Kadangi motinos seserys mažos mirė nuo įvairių ligų, daugiau giminės moterų nebuvo, giedoti sutartinių drauge niekas nesusirinkdavo. Tik pabendravusi su Zenonu Slaviūnu, daugiau sužinojusi apie senąsias giesmes, moteris ėmė stengtis iš savo motinos sužinoti viską, ką dar galima. Šią moterį galime laikyti ankstyvojo folkloro sąjūdžio dalyve, pajutusia polinkį prie liaudies dainų, o paskui tapusia ir sutartinių žinove. Pasak muzikologės Živilės Ramoškaitės, ypač įdomu, kad šios pastangos perimti tradiciją, atkurti jos pamatus buvo aprašytos. „Tai, ko gero, pirmas dokumentiškai užfiksuotas sąmoningas grįžimas prie savo šaknų, reiškinys, plačiau išplitęs gerokai vėliau, gal tik po kelių dešimtmečių“ (Ramoškaitė, 2003: 58).

Kai sakytiniu būdu perimama šeimos tradicija, paveldėtas turtas atrodo tik giminės ar kaimo nuosavybė, bet kai tas turtas perduodamas saugoti archyvui, kur vienoje vietoje kaupiama iš įvairių asmenų surinkta tautosaka, jis tampa didesnės visumos dalimi, visos tautos nuosavybe. Šis suvokimas tampa didele paskata vertinti savo šeimos paveldą, laikyti jį ne vien jos nariams svarbia kultūrine vertybe. Ramoškaitės nuomone, apsilankymas Lietuvių tautosakos archyve ir susitikimas su žymiu tautosakininku Zenonu Slaviūnu smarkiai paveikė jauną dainų užrašytoją. Apie tradicijos tęsėjo ir tautosakininko bendradarbiavimą bei iš to kylančias paskatas gairinti tradiciją muzikologė rašo:

Dainos užrašyme ir jos sklaidoje iš pat pradžių dalyvauja folkloro teorijos išmanymas: pirmiausia žinovas ar entuziastas pagiria, paskatina tik pusiau „natūralų“ pateikėją-rinkėją domėtis daina. Kaip tik pastarasis, kaip dabar formuluojama humanitariniuose moksluose, konstruoja

dinastijos pradininką ir jo repertuarą. Dėmesys ir mokymasis tampa sąmoningas, nes jau žinoma tautosakos vertė, o tai priklauso estetikos sričiai. Ši estetika yra normatyvinė: ją diktuoja autoritetingi žmonės, nepriklausantys tradicinei kultūrai, bet esantys jos kuriamo meno specialistai teoretikai. Mūsų nagrinėjamu atveju tai muzikos folkloristikai, kurių išmanymas nuolat reguliuoja šį procesą. (Ten pat: 61)

Nepriklausomoje Lietuvos Respublikoje, ypač 4-ajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje buvo kilusi nemaža folklorizmo banga. Liaudies kultūra vertinta ne tik laikinojoje sostinėje Kaune, bet ir kituose miestuose bei miesteliuose. Antai Kupiškėje veikusi Moterų draugija „rengė gegužines su dainomis, skatino moteris įvairiomis progomis nešioti nuometus“ (Skrodenis, 2005: 87). 1932 m. šio miesto entuziastų jėgomis pastatytas etnografinis spektaklis „Kupiškėnų vestuvės“, kuriame nuometuotos vestuvių viešnios šoko „Čiutytė“. 1938 m. Rokiškyje surengta kooperacijos diena, „kurioje ne tik veikė didelė senienų paroda, bet ir šokti liaudies šokiai, dainuotos sutartinės“ (ten pat: 85).

Senovinis aukštaičių moterų galvos apdangalas nuometas tapo sutartinių atlikėjų įvaizdžio dalimi. Tai matyti iš anuomet darytų nuotraukų. Į sostinę atvykusios sutartinių dainininkės vilkėdavo tautinius kostiumus bei ryšėdavo nuometus, taip atrodydavo iškilmingiau, senoviškiau, o namie tos pačios moterys nešiodavo paprastas skareles bei dėvėdavo įprastus sodiečių drabužius. Apie 1936 m. darytoje nuotraukoje Kuzavinienė taip pat pasidabinusi nuometu<sup>17</sup>,

<sup>17</sup> Zaukaitė-Kuzavinienė aprašo savo močiutę, ryšėjusią senovinį galvos apdangalą: „Nuometai buvo balti, drobiniai, panešioti ir naujesni. Savo paskirtimi nuometai buvo dveji – išeiginiai ir kasdieniniai, vadinami pusnuomečiais. Nuometo ilgis – 7 aršinos (aršina – 71 cm), juo rišdavosi moterys eidamos į bažnyčią. Pusnuomečio ilgis – 5 aršinos, juo rišdavosi eidamos dirbti į laukus. [...] Kai Alenos motina apsirengdavo sekmadienį eidama į bažnyčią, užsirišdavo 7 aršinių nuometą, kurio abu galai siekdavo pakinklius, į nuometo antkaktį įvyniodavo beržo tošį, o iš viršaus dar užrišdavo žičkinę juostą – prisipildavo dubenį vandens ir pasižiūrėdavo pati į save. Tada mergaitės, įsikabinusios į motinos sijoną, pradėdavo šokti ir dainuoti:

– Moma graži! Moma graži!“ (Kuzavinienė, 1985: 290).

kurių pasisiuvo pasirodymui scenoje – spektakliui apie Kęstutį ir Birutę. Jis iš itin plonos medžiagos, o ant kaktą juosiančios dalies išsiuvinėtos trys lelijos (nuotrauka LTRFt 186).

Deja, ši ankstyvojo folklorizmo banga netikėtai sudužo, Lietuvą okupavus Tarybų Sąjungai. 1941 m. tautinę kultūrą puoselėjusi mokytoja Emilija Kuzavinienė su vyru (taip pat mokytoju) ir vaikas buvo ištremti į Altajaus kraštą. Jie nusikalto tik tuo, kad buvo per daug patriotiškai nusiteikę ir nerodė lojalumo naujajai valdžiai<sup>18</sup>. Kaip prisimena duktė Edita Kuzavinytė-Meškuotienė, tėvai labai norėjo grįžti į Lietuvą, 1947 m. pabėgo iš tremties vietos, tačiau buvo sučiupti, nuteisti trejiems metams kalėti, o paskui vėl išsiųsti toli nuo tėvynės. Tėvams kalint, duktė glaudėsi pas gimines. Sulaukusi 16 metų ir pasiilgusi tėvų, išvyko pas juos į Altajų, ten ir išmoko pirmųjų dainų ir sutartinių. 1962 m. grįžusi į tėvynę, Kuzavinių šeima neturėjo teisės apsigyventi ankstesnėje vietoje, todėl įsikūrė Juodšiliuose, netoli Vilniaus.

Anot dukters, tremtyje „buvo ir bado, ir šalčio, ir ligų. Alkanais žiemos vakarais dainuodavome, kūrėme eiles, vaidindavome. [...] Suedavo kiti tremtinių vaikai, žaisdavome liaudies žaidimus: žiedą dalijom, avižėles pirkom, vedžiojom ratelius. Kitų mamos irgi buvo mokytojos, net vaidinimus prasimanę buvom ir bilietus pasidarę. Už bulves juos pardavinėjom žiūrovams. Bulvės tekdavo alkaniausioms šeimoms“ (Meškuotienė, 1998: 673–674). „Mudvi dainavome! Visas išdainavome [...] ir savo kūrybos, ir tremtinių dainas, ir iš kalinių išmoktas. Jos buvo gražios, gaudžios ir ilgesingos, buvo ir kovingų, bet gražiausios taip ir liko mano močiutės Obelių krašto dainos“ (ten pat: 681).

<sup>18</sup> Antrojo pasaulinio karo negandos palietė kiekvieną miestelį, pražudė ar išblaškė tradicijas saugojusius žmones. 1941 m. ištremta ir mokytoja Mikalina Glemžaitė – viena iš Kupiškio sutartinių giedotojų. Nuo okupacinės valdžios represijų nukentėjo ir Daivos Račiūnaitės-Vyčiniienės šeima: senelis, Salako vaistininkas, buvo sušaudytas už pagalbą partizanams. (Apie muzikos tradicijų saugojimą tremtyje rašoma monografijoje *Lietuviai ir muzika Sibire* (Vyliūtė, Kirdienė, 2013)).

7-ajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje tremtinių dukra Edita Kuzavinytė-Meškuotienė baigė studijas Vilniaus universitete, ištekėjo ir apsigyveno sostinėje. Kad šeima atgautų pasitikėjimą ir vėl imtų puoselėti tradiciją, prireikė neabejingo žmogaus paskatinimo, pagyrimo. Kaip prisimena Edita, jų dainas ir sutartines išgirdo į svečius atėjęs muzikos mokytojas Kazimieras Kalibatas, kuris susižavėjęs sakė, jog tai – lobis, kurį turi išgirsti ir kiti. 1971 m. ji subūrė dainuoti mėgstančius bendradarbius ir kartu su Kalibatu įkūrė folkloro ansamblį. Šis ansamblis, pasivadinęs „Sadauja“, dainavo Aukštaitijos regiono dainas, o didžiąją jo repertuaro dalį sudarė iš Editos mamos išmoktos Obelių krašto dainos ir sutartinės. Šeimos giedamos sutartinės būdavo ansamblio koncertų puošmena. Močiutės Emilijos Kuzavinienės, dukters Editos Meškuotienės ir anūkų Žilvino ir Gėliūnės giedojimas buvo puikus pavyzdys, kaip reikėtų neapleisti tradicijos. Tačiau vien ši tąsa nebūtų padėjusi išsaugoti sutartinių. Reikėjo platesnės sklaidos, tad ne mažiau svarbu buvo koncertuoti Vilniaus klausytojams. Būtent pradėjus šią veiklą, sutartinių mėgėjų bei atlikėjų ėmė daugėti – smėlio laikrodis apsivertė ir smėlis pradėjo byrėti iš pilnosios laikrodžio dalies į tuščiąją.

XX a. 8-ajame dešimtmetyje „Sadaujos“ močiutė Emilija Kuzavinienė tapo legendine sutartinių atlikėja, kuria žavėjosi visi Vilniaus folkloro judėjimo dalyviai.

[...] E. Kuzavinienė, paveldėjusi turtingą Obelių apylinkių tautosakos dalį, neužsklėdė tų turtų savo šeimoje, o sąmoningai siekė sukelti kuo platesnį visuomenės susidomėjimą. Aukštaitiškoms dainoms, nuolat aidinčioms tylioje Vilniaus senamiesčio gatvelėje, namuose pasidarė ankšta... Joms išeiti į viešumą padėjo poreikis sukurti liaudišką saviveiklos kolektyvą Elektrografijos mokslinio tyrimo institute. O čia kaip tyčia – 1970 m. Povilo Mataičio vadovaujamo etnografinio ansamblio pasirodymai. E. Meškuotienė, šio instituto inžinierė, nusivedė keletą bendradarbių į to ansamblio koncertą ir pirmą kartą scenoje išgirdo sutartines. Kvapą gniaužė tas rūstumas, neįprasti disonansų



deriniai, akcentinis ritmas, teikiantis archajiškoms melodijoms tokios keistos, bet nepaprastai išraiškingos monotonijos. [...] Taip susikūrė Elektrografijos mokslinio tyrimo instituto folklorinis ansamblis, vėliau pasivadinęs „Sadauja“ [...]. E. Kuzavinienės šeimos dainos išėjo į viešumą. Toji lemtingoji pakyla diktavo savus reikalavimus. Pakito aplinka, kurioje gyvavo kelių aukštaičių kartų tautosaka. Atsirado nauja aplinkybė – žiurovas, besidomintis dainomis ir jas vertinantis. (Kelmickaitė, 1985: 66–68)

Panašių atvejų, kai sutartinių tradiciją iš ją išsaugojusių giesmininkių perėmė folkloro ansamblis, pasitaikė ir daugiau. Antai Švenčionių krašte XX a. antrojoje pusėje dar tebegyveno keletas moterų, nepamiršusių senųjų sutartinių. Iš šių moterų: Janinos Trečiokienės, Marijos Semėnienės, Kunigundos Skyrelienės – tradiciją tiesiogiai perėmė Lazdinių-Adutiškio kaimų etnografinis ansamblis (Račiūnaitė-Vyčnienė, 2012: 18). Šiame krašte ilgai išliko paprotys birželio mėnesį, rugiams žydint, lankyti laukus. Vienoje iš savo parengtų programų ansamblis kaip tik ir atkuria rugių lankymo paprotį: vaišinas, gieda parugines sutartines, tačiau ne lauke, o scenoje. Švenčionių kraštas laikomas židiniu, kuriame ilgiausiai ruseno gyvoji sutartinių tradicija, bet ir čia ji būtų užgesusi, jei ne folkloro sąjūdis, ne folkloro ansamblio dalyvių noras ją saugoti, kurstyti ir išlaikyti.

### **Daivos Račiūnaitės-Vyčnienės sutartinių išsaugojimo iniciatyvos**

XX a. pabaigoje tradicinės polifonijos puoselėtojų ėmė daugėti, į jų gretas įsijungė nauji žmonės, kurie negirdėjo sutartines giedančių giminaičių, bet išgirdo jas koncertuose ar per radiją, susidomėjo paskaitose. Tiesą sakant, XX a. pabaigoje jau nevertėtų skirstyti tradicijos į „gyvąją“ ir „akademine“, nes ją tęsė susivienijusi sutartinių giedotojų, tyrinėtojų ir vertintojų bendrija.



„Trys keturiose“ Vilniaus senamiestyje: Eglė Sereičkienė, Daiva Vyčinienė, Daina Norvaišytė, Audra Žilinskienė, Rima Visackienė.  
Fotografavo Kęstutis Verseckas, 2012 m.

Viena žymiausių sutartinių puoselėtojų tapo Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė (g. 1962), perėmusi tradiciją ir iš akademinės bendruomenės atstovų, ir iš ją išsaugojusių šeimų palikuonių. Ji vartė Adolfo Sabaliausko ir Zenono Slaviūno parengtus sutartinių leidinius, sėmėsi žinių iš dėstytojos Laimos Burkšaitienės, bendravo su gyvosios tradicijos žinovu Stasiu Paliuliu. Kaip pati prisimena, „Jis niekada nedėstė etnomuzikologijos dalykų, tačiau per visą savo gyvenimą išugdė nemažą būrį mokinių – sutartinių mylėtojų ir puoselėtojų. Galima sakyti, kad „neakivaizdinę“ S. Paliulio mokyklą baigiau ir aš, nors bendravau su juo palyginti nedaug. Kiekvienas susitikimas su šiuo sutartinių žinovu man tapdavo savotiška pamoka, ilgam įsirėžusia į atmintį“ (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2002: 498).

Kaip kiekvienas ką nors giliai studijuojantis žmogus, Daiva stengėsi pažinti sutartines visais įmanomais būdais: lankėsi „Sadaujos“ folkloro ansamblio koncertuose, girdėjo, kaip gieda Emilija Kuzavinienė su dukterimi ir anūkais; važiavo į Švenčionių kraštą, tikėdamasi pabendrauti su sutartines vis dar giedančiomis moterimis. Jai pasisekė – 1986 m. Adutiškio apylinkėse vykusioje ekspedicijoje pavyko užrašyti net kelias sutartines. Mokslininkė suprato, kad giedojimo tradicija kinta, tačiau išlieka gyva, todėl siekė palaikyti jos gyvybingumą.

1982 m. Račiūnaitė-Vyčinienė įkūrė sutartinių giedotojų grupę „Trys keturiose“. Ji norėjo pažinti sutartines ne tik tyrinėdama archyvinius rinkinius, bet ir giedodama jų melodijas savo balsu, tardama jų žodžius savo lūpomis. Jai taip pat norėjosi pajusti drauge giedančių moterų bendrystę, apie kurią daug kartų užsimenama senųjų giedotojų pasakojimuose. Grupės pavadinimas nurodo būdingą atlikėjų sudėtį – paprastai šias giesmes gieda trys arba keturios moterys. Giesmininkės surengė daugybę koncertų, įrašė keletą kompaktinių plokštelių<sup>19</sup>, savo patirtimi dalijosi su pradedančiomis atlikėjomis. Nors dalyvės keitėsi, net po 30 metų grupė neiširo: pra-

<sup>19</sup> 2012 m. grupė išleido albumą „Kas tar taka“. Apie įrašus ir sutartinių giedojimą grupės vadovė papasakojo leidyklos „Dangus“ surengtame pokalbyje „Trys keturiose: perprasti archajiškos tradicijos kalbą“ (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2012 a).

dėjusi giedoti sutartines būdama studentė, Račiūnaitė-Vyčiniene ją tebegieda ir tapusi profesore.

2000 m. Račiūnaitė-Vyčiniene paskelbė mokslinę studiją *Sutartinių atlikimo tradicijos*, kurioje aprėpė sutartinių gyvavimo laikotarpį nuo XVI a. (sutartinių refrenų bei tekstų fragmentų paminėjimo Motiejaus Strykovskio kronikoje) iki XX a. pabaigos. Remdamasi ne tik muzikologine analize, bet ir giedant įgyta patirtimi, rekonstravusi neaiškiai užrašytus tekstus, ji aprašė visą sutartinių atlikimo būdų įvairovę. Tai – giedojimas kanonu, giedojimas atitariant, dviejų porų giedojimas pakaitomis, antifoninis dviejų arba trijų pulkų giedojimas, nesimetriškų sutartinių giedojimas su tribalsumu arba solo intarpais ir t. t. – iš viso net 38 sutartinių atlikimo būdai. Kai kuriais iš jų atliekamos sutartinės, užrašytos natomis, atrodo gana sudėtingos, net nuostabu, kaip senosios giesmininkės išstobulino sutartinių giedojimo techniką, nenaudodamos muzikinio rašto, tik puikiai jausdamos ritmą bei teksto ir refreno kaitą.

Autorė detaliai aprašė ne tik polifoninę sutartinių sandarą, bet ir jų atlikimo manierą. Kaip galima spręsti iš įrašų ir atlikėjų pastabų, sutartinės buvo giedamos neįprastais balsais. Stiprus, disonuojantis balsų skambėjimas apibūdinamas žodžiais „skudučiuoja“, „sumuša“, „pridaužia“, „kaip gulbės tūtuoja“, „kaip gervės gargsi“ ir pan. Ji pastebėjo, kad panašiai apibūdinamos Bulgarijos, Serbijos, Bosnijos bei Hercegovinos daugiabalsės giesmės: pirmasis balsas „rėkia“, „šaukia“, „krankia“, antrasis – „gaudžia“, „zirzia“, „ūžia“. Pasak Račiūnaitės-Vyčinienes, giedojimas neįprastu balsu yra svarbus bruožas, apibūdinantis jos rekonstruojamą reiškinį – senovinį sekundinį daugiabalsumą, kuris atpažįstamas iš daugelio tarpusavyje susijusių savybių: polifoninės sandaros, siauro garsaeilio, griežtos ritmikos, sekundos sąskambio laikymo konsonansu. Ne mažiau svarbūs dalykai ir atlikėjų lytis, atlikimo maniera bei apeiginis kontekstas. Mokslininkės žiniomis, sekundinis daugiabalsumas aptinkamas Balkanuose, Pietų Rusijoje, Viduržemio jūros pakrantėse, Kaukaze ir tolimesnėse šalyse. Pasisekimo sulaukusi knyga buvo išleista ir anglų kalba (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2002).

Lietuvių tradicinės polifonijos atitikmenys kitose tautose ir senųjų medžiotojų bei žemdirbių kultūrų slėpiniai buvo atskleisti ir kitos mokslininkės – Rūtos Šimonytės-Žarskienės monografijoje *Skudučiavimas šiaurės rytų Europoje*. Ji atkreipė dėmesį į archajiškus instrumentų gamybos ir derinimo būdus, išnagrinėjo skudučiais pučiamų kūrinių polifoninę sandarą ir savotišką ritminę-skiemeninę „notaciją“, naudojamą tiems kūriniams įsiminti. Pasak autorės, archajiški pučiamieji instrumentai glaudžiai susiję su čiulbančių paukščių ir kitų gyvūnų pamėgdžiojimu, tad polifoninės „partitūros“ galėjo būti sukurtos norint savaip atkartoti paukščių balsų ir kitų gamtos garsų visumą. Muzikavimo panašiais į skudučius instrumentais židiniai iki XX a. išliko ne tik Lietuvoje, bet ir kitur šiaurės rytų Europoje, archajiško kolektyvinio muzikavimo tradiciją išlaikė ir pietų rusai bei komiai, priskiriami ugrų-finų tautų grupei (Šimonytė-Žarskienė, 2003).

Tai, kad pačioje XXI a. pradžioje buvo parašytos dvi tradicinei polifonijai skirtos monografijos, rodo, jog ji ne nyko, bet ėmė patraukti vis daugiau žmonių. Jei pasirodė knygos, vadinasi, buvo ir skaitytojų, jų puslapiuose ieškojusių mokslinių žinių ir praktinių patarimų, kaip saugoti tradiciją. Tad amžių sandūroje sutartines ir senovinę instrumentinę muziką imta suvokti platesnėje geografinėje ir kultūrinėje erdvėje, ieškota naujų šios savitos muzikos gerbėjų ir sklaidos būdų.

Kur skambėjo Vilniuje prigijusi ir įsišaknijusi tradicinė polifonija? Aukštųjų mokyklų auditorijose, koncertų salėse, senamiesčio kiemeliuose, bažnyčiose. Ypač įspūdingi koncertai buvo rengiami gotikinėje Bernardinų ir barokinėje Šv. Kotrynos bažnyčioje. Sutartinių giedotojų, skudutininkų ir ragų pūtėjų grupės sustodavo įvairiose bažnyčių erdvėse, garsai sklisdavo iš visų pusių, aidėdavo skliautuose. Giedojimas trukdavo valandą ir ilgiau. Klausytojai sėdėdavo susikaupę, nurimę, paveikti savitos harmonijos ir akustikos, apimti ypatingos būsenos. Sutartinės skambėjo ne tik Vilniuje, bet ir Kaune, giedotojų grupės viena po kitos kūrėsi ir Aukštaitijos miestuose.



Daiva Račiūnaitė-Vyčiniienė su grupe „Trys keturiose“ Šv. Kotrynos bažnyčioje. Austės Nakienės nuotrauka, 2007 m.



Folkloro ansamblio „Dijūta“ vyrai skudučiuoja Dailės akademijos gotikinėje salėje. Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 2009 m.

Siekdama padėti pradedančioms atlikėjoms, Daiva Račiūnaitė-Vyčnienė išleido sutartinių giedojimo pradžiamokslį (knygelę su kompaktine plokštele). Jo pratarmėje rašė:

Sutartinių gražumas išryškėja palengva, ilgai klausantis besipinančių melodijų ir kerinčių garsažodžių: *tatatō, linagō, ritatō, siudijō, dūno, sadauto* ir pan. Klausydamasis patyrusių, gerai susigiedojusių grupių, tarytum ir pats susilieji su jų giesmėmis, o kartu ir su visata... Rodos, viskas aplinkui ištirpę – ir laikas, ir vieta. Likusi tik begalinė skambanti erdvė... [...]

Turbūt ne vienam sutartinių klausytojui kyla noras ir pačiam pabandyti jas giedoti, bet kartu gimsta ir abejonė – ar sugebėsiu? Ar įmanoma taip (ar bent panašiai), kaip girdėjau, giedoti? Daugelis patyrusių sutartinių atlikėjų atsakytų, kad įmanoma. Vis dėlto sutartinės giedotojams „atsiveria“ ne iš karto. Iš pradžių kiekvienai tenka „atrasti“ savo balso tembrą, tinkamą giedoti sutartines. Paskui – išmokti „atsilaikyti“ prieš kitas grupės giedotojas, vis „bandančias išmušti“ tave iš vėžių.

Bene sunkiausia užduotis – įveikti sekundų, susidarančių tarp tavo ir kitų giedotojų balsų, baimę. Peržengus šią pakopą, įvyksta esminis lūžis. Tada jau, galima sakyti, giedotojoms pamažu atsiveria giluminiai sutartinių klodai. Jų pažinimo procesas – begalinis... Tos, kurios jau pajuto sutartinių giedojimo „skonį“, matyt, neatsisakys jo iki gyvenimo pabaigos. Jos nuolatos tobulins savo giedojimą, kaip tai darė senosios sutartinių giedotojos... [...]

[...] sutartinių muzika, kaip ir kitų tautų apeiginė muzika, pasižymi tam tikromis darybos ir atlikimo normomis. Teksto ir melodijos *rinkimo* (*parinkimo, atrinkimo*), *sutarimo* sąvokos čia sutampa su tam tikra kanonizuota „muzikine tvarka“, t. y. darna. Pagal griežtas taisykles organizuotas giedojimas (kaip ir kiti kūrybiniai procesai – šokimas, muzikavimas, audimas, pynimas) tampa magine priemone, kuri chaosą paverčia kosmine harmonija. [Račiūnaitė-Vyčnienė, 2004: 7–9]

Šiuose pratarmės žodžiuose ryškėja nauja tradicinės polifonijos samprata, nutolusi nuo ankstesnių giedotojų išgyventos vienovės

su gamta, jos garsais, tačiau kylanti iš mieste gyvenančių giedotojų patirties, atspindinti dvasinius jų ieškojimus ir estetinius išgyvenimus. Nenuostabu – nuo to laiko, kai sutartines giedojo ir šoko kaimo moterys, iki šių dienų lietuvių kultūra labai pasikeitė: anuomet buvusi uždara žemdirbių visuomenė tapo miesto visuomene ir atsivėrė viso pasaulio įtakoms. Tad ir tradicinės polifonijos samprata keitėsi, skleidėsi naujuose kontekstuose.

Vėliau Račiūnaitė-Vyčinienė išleido antrą sutartinių giedojimo pradžiamokslį, kuriuo siekė paskatinti ne tiek sostinėje esančias, kiek provincijoje gyvuojančias giedotojų grupes. Jame siūlė giedotojoms atkreipti dėmesį į regioninius sutartinių melodikos savitumus, giedoti savo gyvenamosiose apylinkėse užrašytas sutartines, išryškinti stilistinę jų įvairovę [Račiūnaitė-Vyčinienė, 2013]

2010 m. etnomuzikologė ėmėsi dar vienos iniciatyvos – padedama Lietuvos liaudies kultūros centro, Lietuvos nacionalinės UNESCO komisijos ir Lietuvos Respublikos kultūros ministerijos, ji parengė siūlymą įtraukti lietuvių polifonines giesmes sutartines į UNESCO reprezentatyvųjį žmonijos nematerialiosios kultūros sąrašą. Apsvarsčius nominaciją, 2010 m. lapkričio 16 d. sutartinės (*Sutartinės, Lithuanian multipart songs*) į minėtą sąrašą įtrauktos. Taigi sutartinių tradicijos globėja ir saugotoja tapo jau nebe giedotojų grupė, etnomuzikologijos katedra ar kultūros ministerija, bet tarptautinė organizacija. Šia iškilminga proga kalbinama žurnalistų, Račiūnaitė-Vyčinienė sutartines vadino lietuvių dvasinės kultūros pamatu, etninės tapatybės simboliu<sup>20</sup>. Diskusijoje apie su-

<sup>20</sup> Račiūnaitės-Vyčinienės atsakymai į žurnalisto klausimus:

„*Kuo reikšmingos yra lietuviškos sutartinės Pasaulio nematerialaus paveldo kontekste?*

Manychiau, kad Pasaulio nematerialaus paveldo kontekste vienodai svarbūs visų tautų tradicijos – kiekviena tauta didžiuojasi savo unikaliais reiškiniais. Lietuvių sutartinės – ne tik nepaprastai savitas archajiškos polifonijos reiškinys (analogijų pasaulyje nerandama iki šiol, nors tam tikrų panašumų esama Balkanuose, Indonezijoje, Naujojoje Gvinėjoje (Papua) ir kitur), bet ir labai svarbus mūsų dvasinės kultūros pamatas. Tą suvokė jau minėtasis A. Sabaliauskas, ragindamas lietuvių kompozitorius atkreipti dėmesį į sutartines ir senuosius instrumentus (skudučius, daudytes, ragus, kankles).



tartinių giedojimo tradicijos puoselėjimą teko girdėti mokslininkės pasisakymą, kad XXI a. ši tradicija tarsi medis, kurio šaknys tebėra Aukštaitijoje, regione, kuriame sutartinės kadaise gyvavo, skambėjo ir buvo užrašytos. Todėl svarbu, kad tos šaknys nenudžiūtų. Tradicijos saugotojai yra tarsi kamienas, kuris turi būti pakankamai tvirtas. O medis jau šakojasi ne tik po visą Lietuvą, bet ir po visą pasaulį, tad reikia rūpintis, kad šakos būtų tankios, kiekvienas galėtų pasistengti, kad atsišakotų dar viena sutartinių tradicijos medžio šakelė.

Įtraukimo į UNESCO sąrašą proga pagal Račiūnaitės-Vyčinienės scenarijų sukurtas pažintinis filmas apie sutartines. Jame galime išvysti, kaip atrodo šiuolaikinė sutartinių giedojimo tradicijos saugotojų bendruomenė ir kokiomis priemonėmis perduodamos apie jas sukauptos žinios. Filme yra nespalvotų kadru, kuriuose išvystame vyresniųjų tradicijos saugotojų veidus, nepamainomais žinių šaltiniais tapusių knygų viršelius, jame plaukia ir spalvotoje juostoje įamžinti jauni veidai – šiuolaikiniai sutartinių atlikėjai, giedantys sutartines gamtoje, po medžiais, ar Vilniaus senamiestyje, po gotikiniais skliautais. Išmaniai sumontuotuose kadruose visa sutartinių saugotojų bendruomenė matyti viename būryje<sup>21</sup>.

Vėliau sutartines, kaip tam tikrą muzikinį simbolį, sėkmingai naudojo XX a. kompozitoriai J. Gruodis, S. Vainiūnas ir kt. [...]

*Kas dabar pasikeis po to, kai UNESCO sutartines įtraukė į reprezentatyvų žmonių nematerialaus kultūros paveldo sąrašą?*

Rengdama UNESCO komisijai sutartinių bylą, gana daug prisivajojau ta tema. Sutartinės galėtų tapti lietuvių dvasinės kultūros pamatu, tikru etninės tapatybės simboliu. Kad taip atsitiktų, dar reikia įdėti labai daug pastangų: skleisti sutartines įvairiomis formomis mokyklose, dainų konkursuose, organizuoti patrauklias sutartinių mokymo stovyklas, festivalius ir pan. [...] Beje, su sutartinių grupe TRYS KETURIOSE tik prieš 3 dienas grįžome iš Japonijos, kur turėjome 2 didelius koncertus. Buvome apstulbintos japonų nepaprastai gilaus sutartinių suvokimo ir pajautimo. Po koncerto keli priėję japonai keletu sakinių nusakė visą sutartinių esmę, paklausdami manęs, ar jie teisingai supratę. Tokio supratimo galėtų pavydėti tūlas lietuvis...“ (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2010 a).

<sup>21</sup> Filmo „Sutartinės, Lithuanian multipart songs“ prieiga internete: [http://www.youtube.com/watch?v=Wij\\_cgVGOxw&list=PLB3C6275F9C5C67ED](http://www.youtube.com/watch?v=Wij_cgVGOxw&list=PLB3C6275F9C5C67ED)



Šoktinė sutartinė Muzikos, teatro ir kino muziejaus kiemelyje.  
Folkloro ansamblis „Kūlgrinda“. Austės Nakienės nuotrauka, 2007 m.

Būtų galima atpasakoti ir kitų tradicijos tęsėjų biografijas, sužinoti, kaip sutartinėmis susidomėjo ilgametė Valstybinės konservatorijos (dabar – Lietuvos teatro ir muzikos akademijos) etnomuzikologijos kurso dėstytoja Laima Burkšaitienė, ekspedicijoje užrašinėjusi sutartines<sup>22</sup>, arba jos studentė Dalia Urbanavičienė, parašiusi knygą *Šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės* (2009), kurioje susistemino sutartinių šokimo būdus, patikslino neaiškiai užrašytus judesius ir atkreipė dėmesį į sutartinių šokiams būdingus vaidybinius elementus. Apie tai, kaip susidomėjo sutartinių choreografija, supažindino su ja tarptautinę tyrinėtojų bendruomenę, kaip gaivino retesnius šokimo būdus, Urbanavičienė papasakojo *Liaudies kultūros* skaitytojams (Šorys, 2015). Šis pasakojimas taip pat atskleidžia artimus sutartinių tradicijos tęsėjų ryšius, pagalbą ir palaikymą, draugišką bendradarbiavimą.

XXI a., kai susikūrė tarptautinė, virtuali sutartinių saugotojų bendruomenė, įvyko ir kita transformacija. Kažkada rankraščiųuo-

<sup>22</sup> Laima Burkšaitienė prisimena: „Kai per pirmąją savo ekspediciją 1956 m. į Zervynų kaimą išgirdau gyvą kaimo žmonių dainavimą, buvau sužavėta, ypač dainų archaika. Tada magnetofonų dar neturėjome, o vieną sunkiai nešiojamą dėl juostelių stokos naudodavom tik raudoms užrašyti. Melodijas užrašinėdavom iš klausos, žymėdami penklinėje. Taip, žinoma, nukentėdavo dzūkų dainavimo ypatybės, jų melodinė ir ritminė improvizacija. Netrukus, tais pačiais metais, man teko laimė taip pat iš klausos užrašyti ypatingo, gal dar archajiškesnio, stiliaus aukštaičių sutartines. Tikriausiai prof. J. Čiurlionytė rekomendavo mane tautosakos rinkėjui Jurgiui Dovydaičiui, kuris, taip pat ir Zenonas Slaviūnas, buvo užrašę sutartinių tekstus, o man reikėjo užrašyti jų melodijas. Taip mes nuvykom į Vidiškių kaimą (Ukmergės r.) pas Apoloniją Usorienę, kuri 1936 m., būdama 55 m. amžiaus, kartu su Saliama Mikalauskiene (65 m.) ir Kastute Ališauskiene (70 m.) giedojo sutartines. Tada iš fonogramų sutartinių melodijas transkribavo J. Čiurlionytė (žr. Čiurlionytė, 1938: 96–117). 1956 m. Usorienė buvo likusi viena ir galėjo padainuoti tik pagrindinę melodiją be sutarimo. Sutartininkė aiškino, kaip ir kada sutartinė būdavo giedama. Tai buvo nepaprastai įspūdinga. Neatsimenu, kiek tada sutartinių užrašiau. Vėliau, lyginant jas su užrašytomis 1936 m., paaiškėjo, kad melodijos, priešingai negu dzūkų, kurios būdavo kaskart vis kitaip varijuojamos, visiškai nesikeitė arba keitėsi labai nežymiai. Dėl šio palyginimo kruopštus mokslininkas Z. Slaviūnas konsultavosi su manimi, dar studente, suteikdamas man pasitikėjimo“ (Laiškas tyrimo autorei, 2013).

se įamžinti sutartinių tekstai ir fonografo plokštelėse įrašytos melodijos buvo suskaitmeninti ir sukelti į duomenų bazines. Tai, kas saugota liaudies atmintyje, o vėliau rankraštiniuose archyvuose, tapo skaitmeniniais archyvais. 2010–2012 m. Lietuvių literatūros ir tautosakos institute sukurtos dvi duomenų bazės, kuriose pateikiami archyviniai dokumentai. Lietuvių tautosakos rankraštyno duomenų bazėje <http://www.tautosakos-rankrastynas.lt/> galima pamatyti nuskenuotų seniausių tautosakos rinkinių puslapius, o Tautosakos garso įrašų duomenų bazėje <http://archyvas.liti.lt/irasai/> – pasiklausti įvairių žanrų lietuvių tautosakos įrašų, čia skelbiami ir į UNESCO reprezentatyvųjų nematerialaus kultūros paveldo vertybių sąrašą įtraukti vokalinių sutartinių bei instrumentinių polifoninių kūrinių įrašai. (Sutartinių įrašų galima pasiklausti ir Europos skaitmeninėje bibliotekoje [www.europeana.eu](http://www.europeana.eu).) 2015 m. sukurta retenybe tapusio 1958–1959 m. Zenono Slaviūno išleisto trijų tomų rinkinio *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos* virtuali publikacija, laisvai prieinama vartotojams interneto svetainėje [www.sutartines.info](http://www.sutartines.info). Kaip matome, kaita vyko panašia linkme: susikūrė virtuali sutartinių puoselėtojų bendruomenė ir atsirado jai pritaikyti, iš bet kurios pasaulio vietos pasiekiami virtualūs sutartinių archyvai.

\* \* \*

Tad kaipgi išliko sutartinės? Kaip jos pasiekė XXI a., nors išlikimui buvo kilusi grėsmė? XX a. viduryje sutartinių giedotojų skaičius labai sumažėjo, liko tik kelios šeimos, kuriose senovinė polifonija perduota iš kartos į kartą. Antrojo pasaulinio karo ir pokario metais kai kurie sutartinių giedotojai prievarta išvežti iš gyvenamosios aplinkos, tuo metu sutartinės atitrūko nuo vietovių, kuriose kadaise skambėjo. Aukštaitijoje, kur tradicinė polifonija gyvavo daugelį šimtmečių, liko tik vienas sutartinių giedojimo židinytis – Adučiškio kraštas, o kiti kadaise garsūs sutartinių giedojimo židiniai sunyko.

Laimė, tradicinį žinių perdavimo būdą pakeitė potradicinis perdavimo būdas. XX a. pradžioje ir vėliau sutartinės kantriai rinktos,

užrašinės. Jos buvo savitos, archajiškos, skyrėsi nuo kitų liaudies dainų, todėl stengtasi jas įamžinti. XX a. 4-ajame dešimtmetyje Lietuvos tautosakos archyve sukaupta užtektinai sutartinių pavyzdžių, iš kurių galėjo būti rekonstruota, atgaivinta net ir visai išnykusi tradicinė polifonija. Archyviniai įrašai ir vėliau pasirodę šią medžiagą apibendrinantys leidiniai įgalino jaunąją kartą tęsti šią tradiciją. Sutartinių tekstai ir melodijos buvo patikimai saugomi rankraščiuose, knygoje, plokštelėse, tad tradicijos perėmimas nebūtinai reikė sutartinių tekstų ir melodijų išsiminimą, išmokimą. Jos perdavimo grandinė galėjo kuriam laikui nutrūkti, o po kelių dešimtmečių – vėl atgyti. XX a. antroje pusėje iš kartos į kartą buvo perduodami ne tik polifoniniai kūriniai, bet ir jų savitumo bei vertės samprata.

Kaip atskleidė tyrimas, gyvoji (sakytinė) ir akademinė (rašytinė) tradicija pynėsi. Sutartinės išliko todėl, kad niekada netapo vien archyvinėmis vertybėmis. Besidomintieji senovine polifonija ne tik skaitė knygas – jie gyvai bendravo su žmonėmis, dalį žinių perimdavo sakytiniu būdu: susitinkdami, giedodami, diskutuodami, dalydamiesi prisiminimais. 1936 m. į Lietuvos tautosakos archyvą atvykusi Emilija Zaukaitė-Kuzavinienė ėmė labiau domėtis sutartinėmis, kai išgirdo, kaip jas vertina tautosakininkas Zenonas Slaviūnas. 1968 m. iš spausdintų rinkinių sutartinių išmokęs Povilas Mataitis surengė senovinės polifonijos koncertą. Etnomuzikologės Jadvygos Čiurlionytės pastabos jam padėjo nenuolti nuo gyvosios tradicijos. Sutartines savo tyrimų objektu pasirinkusi Daiva Račiūnaitė taip pat bendravo su vyresniosios kartos ekspertu Stasiu Paliuliu: drauge vertė rankraščius ir nuotraukas iš asmeninės jo kolekcijos, atidžiai klausėsi autentiško, kaimiško giedojimo būdo, mokėsi sutartinių choreografijai būdingų žingsnių. Į sutartinių saugotojų bendriją įsijungę jauni žmonės palaikė artimus ryšius su vyresniaisiais, todėl giedojimo tradicija nenutrūko. Likusi vien sakytine, ji būtų išnykusi, tačiau ir tapusi tik rašytine, nebūtų išvengusi to paties likimo.

2010 m. sutartinės įtrauktos į UNESCO reprezentatyvų žmonių nematerialiosios kultūros sąrašą, senąsias lietuvių polifonines giesmes ėmė globoti tarptautinė organizacija. Vis daugiau medžia-

gos apie sutartines: tekstų, garsų ir vaizdų – galima rasti internete, taigi ir su jomis susipažinti jau gali kiekvienas besidomintis iš bet kurios pasaulio vietos. XXI a. susikūrė virtuali sutartinių saugotojų bendruomenė, prie kurios prisijungti gali ne tik lietuviai, bet ir lietuvių kultūrą vertinantys kitataučiai ar užsieniečiai. Nors ne visi jos nariai pažįstami, tačiau kiekvienas prisideda prie tradicijos tęsimo, įneša savo indėlį.

XXI a. sutartinių giedojimo tradicija vėl atgijo Aukštaitijos regiono miesteliuose, nemažai sutartinių giedotojų grupių gyvuoja ir didžiuosiuose Lietuvos miestuose. Kaimo žmonių išsaugotos sutartinės vertinamos miestiečių, įsilieja į aukštąją kultūrą ir įgyja šiuolaikiškų bruožų. 2011 m. išleistoje Lietuvos etnologijos ir antropologijos enciklopedijoje sutartinės aprašomos kaip lietuvių tautinės tapatybės simbolis (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2011: 371). Daugelio nuomone, polifoninė jų sandara atspindi giliausius mūsų tautos muzikinės mąstysenos, laikysenos ir jausenos klodus. Nors sutartinės pasižymi archajiškumu, tai modernus lietuvių tapatybės simbolis, išreiškiantis šiuolaikinės lietuvių kultūros sudėtingumą ir daugiasluoksniškumą.

XX a. pirmojoje pusėje sutartinių giedojimo tradicija buvo kaimo žmonių paveldėta, perduodama iš kartos į kartą, veikiama ankstyvųjų folklorizmo procesų. O antrojoje amžiaus pusėje ji tapo miestiečių tradicija, saugoma ir puoselėjama akademinės visuomenės atstovų ir folkloro judėjimo dalyvių. Sakytinį tradicijos perdavimo būdą keitė rašytinis, tačiau jis netapo vieninteliu, tad ir miesto tradicija išliko gyva. Tradicinę polifoniją saugojo etnokultūrinės šaknis išlaikę intelektualai, kurie siekė ne tik kaupti ir perduoti žinias apie sutartines, bet ir išlaikyti jų giedojimo, pūtimo ar šokimo įgūdžius, teoriją jie derino su praktika. Šiuolaikinės sutartinių saugotojų bendruomenės nariai nebėra susiję giminystės ryšiais, jie bendrauja kaip mokytojai ir mokiniai, pradininkai ir sekėjai. XXI a. polifoninės sutartinės yra kultūros ženklas, muzikinio mąstymo simbolis, išreiškiantis lietuviškąją tapatybę. Šis statusas įpareigoja sutartinių saugotojų bendruomenę toliau tęsti tradiciją.



Dainų atlikėjai prie Vilniaus arkikatedros bazilikos. „Gatvės muzikos diena“.  
Austės Nakienės nuotrauka, 2010 m.

## BARDŲ KŪRYBA. AŠ IR GYVENUSIEJI PRAEITYJE

Jau keletą dešimtmečių Lietuvoje gyvuoja savitas muzikos žanras, vadinamas dainuojamąja poezija. Skirtingai nuo rašytinės ši poezija ne tyliai skaitoma vienuoje, bet balsu atliekama viešumoje. Kaip ir liaudies poezija, ji yra skambanti, dainuojama ne vien sau, bet ir kitiems klausytojams. Ją dažniausiai kuria jauni žmonės, trokštantys išsakyti savo jausmus, rašantys eiles ir dainuojantys pagal jas sukurtas dainas, pritardami sau gitara. Tokie kūrėjai ir atlikėjai vadinami bardais, jie būna poetai, dainininkai, aktoriai (Storpirštis, 2008). Dainuojamoji poezija – alternatyvi muzikos kryptis, ji per daug intymi, kad būtų pramoginė, jos klausomasi nusiteikus priimti kito žmogaus atsivėrimą ir pačiam pajusti jo išsakytą džiaugsmą, meilę, švelnumą, liūdesį ar skausmą. Šio žanro muzika nepopuliari, bet turinti ištikimų gerbėjų. Vilniuje kasmet vyksta tarptautinis dainuojamosios poezijos festivalis „Tai – aš“ ([www.bardai.lt](http://www.bardai.lt)).

Manoma, kad bardų judėjimas gimė 7-ajame dešimtmetyje centrinėje Vilniaus gatvėje. Tuomet ši gatvė oficialiai vadinta Lenino prospektu, bet joje rinkdavęsis jaunimas vadindavo ją „Brodvėjumi“. Čia kiekvieną vakarą buvo galima susitikti su draugais, kalbėtis, juokauti, keistis žurnalais, plokštelėmis, dainuoti mėgstamas dainas ir groti gitara. Iš tuometinių jaunuolių išaugo nemažai Vilniaus intelektualų, teigiančių, kad būtent „Brode“ susiformavo jų skonis, kūrybiškumas ir kritiškumas (Oginskaitė, 2009: 113). Jaunimas susitikdavo kavinėse, o kartais diskutuodavo tiesiog gatvėje



ant suoliukų, beveik kiekvienoje grupelėje kas nors grodavo gitara, dažniausiai brazdindavo populiarių grupių dainas.

Čia, prospekte, savo sukurtas dainas ėmė dainuoti ir legendinis Vilniaus bardas Vytautas Kernagis. Vienos jaunystėje sukurtos dainos žodžiai: „Kai ryto paukščiai dangų palies [...] ir jų giesmė tave apglėbs, nenusigąsk – tai aš“, ir tapo Vilniuje rengiamo tarptautinio festivalio pavadinimu. Kaip prisimena bendraamžiai, Vytautas visuomet būdavo dėmesio centre, kai jis dainuodavo ir grodavo, aplink sustodavo visas būrys klausytojų. Tačiau jis nesakydavo, kad tai jo kūryba, sakydavo: skambės nauja daina (ten pat: 117).

### **Kitoks gyvenimas centrinėje Vilniaus gatvėje**

7-ojo dešimtmečio bardų kūryba gyvavo panašiai kaip liaudies tradicija, daugelis dainų buvo kuriamos sėdint ir improvizuojant, kai kurios niekada neužrašytos, gyvos tik dainininkų ir klausytojų atmintyje. Ne tik dainų žodžiai, bet ir kiti svarbūs dalykai: draugų adresai, gerų grupių pavadinimai, šmaikštūs posakiai, įvairūs nutikimai – perduoti sakytiniu būdu.

Rašydama knygą apie Vytautą Kernagį, teatrologė Rūta Oginskaitė ir rėmėsi šia sakytine tradicija. Knygoje, kurioje išsamiai atspindima 7-ojo dešimtmečio jaunimo kultūra, remiamasi ne tiek laikraščiuose ar žurnaluose paskelbtais straipsniais, kiek interviu su atlikėjais. Kultūrinė spauda, koncertų programėlės jai labiau pasitarnavo nustatant įvykių seką, tačiau kiekvieno įvykio prasmė, svarbios detalės, visuma atkurti remiantis amžininkų prisiminimais. Susitikusi ir pasikalbėjusi su keliomis dešimtimis Vytauto Kernagio klasės, kurso ir šeimos draugų, aktorių, dainininkų, autorė iš prisiminimų sudėliojo 7-ojo ir vėlesnių dešimtmečių alternatyviosios kultūros kaleidoskopą.

Iš prisiminimų galime tiksliai sužinoti, kurgi buvo tas suolelis, ant kurio su draugais nuolat sėdėdavo Kernagis. Ogi tuometinėje Lenino aikštėje! Tačiau ne aikštės viduryje, prie paminklo, aplink

kurį vaikščiodavo milicininkas, o kiek nuošaliau, pakraštyje (ten pat: 116). Šis pavyzdys itin aiškiai parodo skirtingą oficialiosios ir alternatyviosios kultūros raiškos būdą. Oficialioji kultūra reiškėsi rašytiniu ir vaizdiniu pavidalu, visas miestas buvo apkabinėtas socialistiniais lozungais. Tačiau jaunimas jų tarsi nepastebėdavo, čia pat, prie aikštėje stovinčio Lenino paminklo, kalbėdavosi apie muziką, knygas ir svajodavo, ką veiktų, jei gyventų Amerikoje. Nuo akimis matomos oficialios informacijos tarsi atsiribodavo, o ausimis išgirstąją gaudyte gaudydavo ir ja pasitikėdavo.

Kaip prisimindamas jaunystę sakė Vytautas Kernagis, „Brodo erdvė labai stipriai formavo mus – sava kompanija, savos kavinės, muzika, alus, net privalomi rožių skynimai mergaitėms iš Lenino aikštės kampų“ (ten pat: 119). „Mes visi savaip priešinomės, užsidarydami mažose kompanijose. [...] Gyvenimą kūrėm iš mažyčių džiaugsmelių. Pakelis kramtoškės iš Amerikos buvo ilgai saugomas ir uostomas, iš užsienio atvežta vinilinė plokštelė buvo didesnis įvykis nei dabar būtų Eltono Johno gastrolės Vilniuje“ (ten pat: 120).

Taigi 7–8-ojo dešimtmečių jaunimo kultūrai ir bardų kūrybai buvo būdinga sakytinė raiška, tačiau vis dėlto jos neįmanoma aprašyti tarsi liaudies muzikos žanro, gyvavusio konkrečioje vietoje ir pamažu kitusio pagal sakinę kūrybos dėsnius, tai nebuvo nugludintų eilėdaros formų perdavimas iš kartos į kartą. Akivaizdu, kad šiam reiškiniui aprašyti nebetinka klasikinė tradicijos samprata, norint jį suvokti, reikia remtis šiuolaikiškesne.

Čia etnomuzikologams praverstų filosofės Jurgos Jonutytės mąstymai apie tradiciją, kurią ji suvokia ne kaip konkretų lokalinį fenomeną, bet kaip laiko patirtį – praeities, dabarties ir ateities suvokimo būdą, kultūros prasmų tęstinumo procesą.

Kaip savo disertacijoje rašo Jurga Jonutytė,

Tradicijos sąvoka filosofijos istorijoje įvairuoja priklausomai nuo išivaizduojamo trijų laiko patirties modusų (kaitos, kartotės ir tvarumo) tarpusavio santykio. [...] Tradicijos kaip laiko patirties mąstymas įmanomas tik pripažįstant tokį istorinio laiko vaizdinį, kuriame tėkmė,

tvarumas ir kartotė suvokiami kaip lygiaverčiai aspektai, kurie negalimi vienas be kito. [...] Tvarumo ir kaitos (kaip vienas kito išvirškiosios pusės) opozicinis santykis tėra priešingos krypties abstrakcijų atsispindėjimas viena kitoje. [...] Kiekvienas tvarumas yra „mirkčiojantis“ savu ritmu, kiekviena kaita yra „kvėpuojanti“ pasikartojimais. (Jonutyte, 2007: 33)

Čia nusakytas tradicijos gyvavimas su pertrūkiais ypač svarbus tiriant praėjusio XX a. tradicijas. Kadangi šiame amžiuje netrūko karų, perversmų ir suirūčių, tradicijos labai dažnai nutrūkdavo, beveik išnykdavo, bet ir vėl būdavo atkuriamos. Tirdami tradicijų tąsą šiuo laikotarpiu pastebėtume jų gyvavimo netolydumą, „mirkėjimą“.

Jonutyte aiškina, kad kultūros reiškiniai kartojasi ne cikliška, o ritmiškai. Tai turbūt reiškia, kad pasikartojimai vyksta ne lygiu, o sudėtingu ritmu, kai vienos laiko trukmės yra trumpesnės, o kitos ilgesnės. Ji cituoja Reinhartą Kosellecką, kuris rašo: „esama daugybės pasikartojimų, kurie siekia daug toliau nei drauge gyvenančios skirtingos kartos, daug toliau negu bet kuri empiriškai atsekama kartų, galinčių bendrauti tarp savęs, seka“ (Jonutyte, 2010 a: 46). Tradiciją nebūtinai gali perimti kiekvienos kartos atstovai, tačiau prabėgus ilgesniam laikotarpiui ir vėl atsiranda poreikis ją atrasti, rekonstruoti.

Rašydami apie bardų kūrybą, galime suabejoti, ar tikrai ji užgimė 7-ajame XX a. dešimtmetyje ir buvo visai naujas reiškinys. O gal dainuojamoji poezija ir jai būdinga lyrinė raiška – kažkokios senesnės tradicijos transformacija? *Lietuvių literatūros enciklopedijoje* žymus literatūrologas Vytautas Kubilius rašo, kad „lietuvių lyrika ėmė formuotis XIX a. viduryje, veikiama romantizmo estetikos, kuri įteisino asmenybės saviraišką kaip svarbiausią poetinės kūrybos principą ir tautosaką kaip nacionalinės stilistikos šaltinį“ (LLE, Romantizmas). Būtent poetų romantikų eilėraščiuose, pasak literatūrologo, „jausminis atvirumas virto charakteringu lietuvių lyrikos principu“. Tad gal pirmaisiais bardais galima laikyti XIX a. lietuvių poetus?

Gitaras brazdinusių jaunuolių pasaulėjauta buvo iš tiesų artima romantinei. Kaip prisimena Vytauto Kernagio draugas, jis iš kažkur

gavęs antikvarinę XIX a. poeto Antano Vienažindžio knygelę. „Užėjo Kernagis, [...] pasiskaitė ir čia pat pradėjo akordus rinkti: ‚Pasakykai, panytėle, / Ar tu mane myli? / Kiek jau kartų tave klausiu, o tujen vis tyli!..‘ ir taip ekspromptu draugo kambaryje sukūrė mielą, sentimentalią dainelę“ (Oginskaitė, 2009: 256). Pagal to paties poeto žodžius jis sukūrė ir dainą „Linksminkimos linksminkimos, pakol jauni esam“, kurią su užsidegimu dainuodavo koncertuose. Be šios Vytauto Kernagio ir Antano Vienažindžio sąsajos, rastume ir daugiau pavyzdžių, kurie leistų 7-ajame dešimtmetyje įsisiūbavusių dainų kūrybą vertinti kaip neoromantinį reiškinį.

Noras atgaivinti ankstesnių kartų kūrybą ypač domina Jurgą Jonutytę, retoriškai klausiančią: „Kam giedoti seną giesmę?“ Pasak filosofės, dainuodamas dainą ar giedodamas giesmę, „šių dienų žmogus jos pasakojimą supranta vis dėlto panašiai, kaip suprato ir seniau ją giedojęs žmogus. Giesmės forma padeda stotis į tą patį (bet ne tokį patį) santykį, kuriame iki tol buvo daug kitų giedotojų“ (Jonutytė, 2010 b: 113). Šiuolaikinis atlikėjas, dainuojantis XIX a. sukurtą ar užrašytą dainą nebando grįžti į senovę, tačiau susieja dabartį su praeitimi. Pasak filosofės, pasaulio erdvė yra platesnė, negu individui pasiekiamą, o laikas ilgesnis, negu jam pažįstamas, todėl individas siekia būti praeityje gyvenusių, gyvųjų ir ateityje gyvensiančių žmonių bendrijoje. Tradicijos tąsa jam leidžia susitikti su istoriniais kitais ir išgyventi jų patirtį (Jonutytė, 2005).

### **Dabarties ir praeities dainų kūrėjai, bendros patirties paieškos**

Bardų judėjimą plonais saitais galima susieti ir su XX a. pradžioje kilusiu kanklininkų sąjūdžiu, kurį pradėjo nedidelio Lietuvos miestelio Skriaudžių vargonininkas Pranas Puskunigis. Tautinio atgimimo idėjų pakylėtas, jis dainavo liaudies ir savo paties sukurtas dainas, skambindamas senoviniu styginiu instrumentu kanklėmis. Puskunigis buvo puikus meistras, dirbęs liaudies ornamentais



Pranas  
Puskunigis  
su savo darbo  
kanklėmis.  
Nuotrauka iš jo  
*Kanklių muzikos  
vadovėlio*  
(Kaunas, 1932).



Vytautas Kernagis su gitara. Kadras iš filmo „Maža išpažintis“, 1971 m.

išpuoštas kankles, ir entuziastingas mokytojas, išmokęs kankliuoti daug jaunimo. Yra išlikę keletas autentiškų įrašų, kuriuose įamžintas Skriaudžių kanklininkų dainavimas. Kaip rašo Arvydas Karaška, „kelios dešimtys liaudiško meloso ir tarmiškos leksikos autorių dainų gražiausiai išreiškia kaimo žmogaus idealizuotą meilę ir pagarbą Lietuvai, jos istorijai, gimtajai kalbai, apdainuoja sodžiaus ir sodybos grožį“ [Skriaudžių kanklės, 2007, bukletas].

Iš įrašų girdėti, kad XX a. pirmosios pusės kanklininkų muzikavimas gerokai skiriasi nuo 7-ajame dešimtmetyje gitaras brazdinusių jaunuolių muzikavimo, pastarųjų saviraiška daug originalesnė ir intelektualesnė, skiriasi ir atlikėjų įvaizdžiai, ir instrumentai. Tačiau ir vieni, ir kiti kūrė eiles, kurias dainavo, t. y. kūrė dainuojamąją poeziją, be to, dainavo pritariant instrumentui. Taigi šie atlikėjai buvo kažkuo panašūs. Nors vieni ir nesimokė iš kitų, galima nubrėžti punktyrinę liniją, siejančią ankstesnius ir vėlesnius autorinių dainų kūrėjus.

Dainavimą pritariant kanklėmis naujai interpretavo paraleliai bardų judėjimui vykusio folkloro judėjimo atstovas Evaldas Vyčinas. Šis judėjimas taip pat prasidėjo 7-ojo dešimtmečio pabaigoje, jo dalyviai irgi stengėsi išvengti neautentiško, sovietinės sistemos primesto gyvenimo būdo. Tik jie autentišką gyvenimą suprato kitaip, neklausė „The Beatles“ ir „The Rolling Stones“, bet su kuprinėmis ant pečių keliavo po Lietuvą ir sėmėsi išminties iš kaimuose ir miesteliuose sutiktų žmonių. Laisvės pojūtį jiems suteikdavo sąlytis su gyvąja tradicija.

Evaldas Vyčinas buvo vienas kūrybingiausių folkloro judėjimo dalyvių, nuolat atrasdavęs naujų dainavimo bei muzikavimo galimybių. Klausantis 9-ajame dešimtmetyje įrašyto jo muzikavimo, girdėti, kad jis perėmė ir ištobulino ankstesnių kanklininkų grojimo būdą, tačiau netiesiogiai buvo susijęs ir su bardų sąjūdžiu, negalėjo būti jo nepaveiktas. Jo rankose tradicinis instrumentas skamba kitaip, braukomas laisvesniu ritmu, ir dainavimo stilius kitoks – folkloro judėjimo „bardas“ Evaldas Vyčinas dainuoja su didesniu polėkiu ir labiau įsijautęs, nei tai daro liaudies dainininkai.



Folkloro judėjimo  
bardas Evaldas  
Vyčinas. Laimos  
Buivydaitės nuotrauka,  
1989 m., [www.mic.lt](http://www.mic.lt)

Gediminas  
Žilys skambina  
kanklėmis. Vytauto  
Daraškevičiaus  
nuotrauka, 2015 m.



Plokštelėje „Ei smūtna liūdna mano širdelai“ (įrašyta 1989, išleista 2002) Evaldas atlieka liaudies dainas iš žymaus XIX a. tautosakos rinkėjo Antano Juškos rinkinių. Šie rinkiniai laikomi tikru tautosakos lobynu, tai šaltinis, kurį tautosakininkai nuolat studijuoja, prie kurio nuolat grįžta. Taigi atlikėjo santykis su lietuvių tradicija gana sudėtingas: vieną jos reiškinį jis tęsia ir tobulina, su kitu yra susijęs, dar kitą naujai interpretuoja ir pritaiko prie gyvenamojo laiko.

Čia vėl būtų galima grįžti prie minties apie ritmišką kultūros reiškinių pasikartojimą. Stebėdami folkloro judėjimo raidą, matome, kad įvairūs praeityje gyvavę dainavimo ir muzikavimo būdai po kiek laiko pasikartoja arba yra sąmoningai atgaivinami. Prie to dar reikia pridurti, kad kiekviena kultūrinė tradicija yra daugiastuoksnė, todėl pasikartojimai vyksta poliritmiškai. Šiuolaikinių, mieste gyvuojančių muzikos tradicijų tąsa panaši į daugiabalsę partitūrą, įvairiais ritmais pulsuojančių pasikartojimais. Jei tie pasikartojimai įvyksta vienu metu, atsiranda nauji muzikos stilių junginiai: folkdžiazas, folkrokas ir t. t.

Kadangi muzikavimo kaita vyksta simultaniškai, galime spėti, kad ilgainiui atsirado muzikantų, grojančių dviem instrumentais – ir kanklėmis, ir gitara. Taip ir atsitiko, vienas tokių muzikantų – Algirdas Svidinskas, kuris dainuoja liaudies dainas, virpindamas kanklių stygas, ir atlieka savo kūrybos dainas, braukydamas akordus gitara. Abiem instrumentais groja ir talentingas muzikantas Gediminas Žilys, folkroko grupės „Atalyja“ ir roko grupės „Skylė“ narys. Jo rankose senosios kanklės skamba naujai, muzikantas ieško būdų, kaip jas suderinti taip, kaip dar nebuvo derinamos, ir išgauti jų stygomis tokius akordus, kurie anksčiau nebuvo išgaunami. Šiems eksperimentams jį greičiausiai skatina gitaristo patirtis. Taigi galime stebėti, kaip, kurį laiką gyvavę kaip lygiagretūs reiškiniai, bardų judėjimas ir folkloro judėjimas susijungia.

Tai, kad du judėjimai turi daug bendro, rodo ne tik artimi muzikavimo būdai, bet ir panašios kūrybinio įkvėpimo paieškos. Ir XXI a. kuriančius bardus, ir liaudies tradiciją tęsiančius dainininkus.



kus bei muzikantus domina partizanų dainos<sup>23</sup>. Būtent pokario ginkluoto pasipriešinimo dalyviai yra tie istoriniai kiti, kurių partitį šiuolaikiniams kūrėjams ir atlikėjams svarbu išgyventi.

Partizanų dainos yra vėlyviausia karinių-istorinių dainų žanro atšaka, jas visą pokario dešimtmetį ekstremaliomis sąlygomis kūrė patys kovotojai bei juos palaikę artimiausi žmonės. Šiose dainose tebėra išlikusios tradicinės vertybės ir metaforos, tačiau jose moderniau nei ankstesnėse išreikšta tėvynės meilė, pasiaukojimas, kovingumas ir laisvės troškimas. Deja, dainos, kuriose apdainuojamas partizano pasiryžimas ginti tėvynę, atsisveikinimas su artimaisiais, slapstymasis miške, kova, žūtis, buvo žinomos tik nedideliam rezistentų ratui, saugumo sumetimais jos laikytos atmintyje, o užrašyti tekstai slėpti. Viešai jos negalėjo būti dainuojamos. Pradėtos viešinti tik Sąjūdžio ir vėlesniais metais, tuomet vienas iš jų rinkinių buvo pavadintas *Sušaudytos dainos* (1990).

Folkloro ansambliai (pvz., vyrų grupė „Ugniavijas“) atlieka šias taurias patriotines dainas kaip tikrų įvykių atpasakojimus, daug

<sup>23</sup> 1945 m. Europos šalys šventė Antrojo pasaulinio karo pabaigą, o Lietuvoje tęsėsi okupacinės valdžios represijos. „Karas vyko toliau, tik jau kitoks – partizaninis. Ginklu priešintasi tautos pavergėjams ištisą dešimtmetį, ekstremaliomis sąlygomis, kai normalią gyvenimą tolydžio vis įnirtingiau griovė brutali galia. [...] Neįprastai žiaurus bolševikinės valdžios elgesys krašto gyventojams atėmė gyvenimo prasmę, ateities neaiškumas darė juos jautrius ne tik įvairiems neigiamiems poveikiams, bet ir kiekvienam nuoširdžiam žodžiui. Pats prienamiausias būdas jį ištarti buvo per dainą, stiprinusią ir guodusią lietuvių per amžius. Šitaip susiklostė paskatos rasti naujiems dainuojamosios tautosakos kūriniams, kurie, nuoširdžiais žodžiais kurdami tikrovišką meninį vaizdą, kartu padėtų lengvinti patiriamų išgyvenimų našą. Tad nenuostabu, kad tokioje rūsčioje ir sudėtingoje realybėje buvo sukurta daugybė naujų dainų, kurios, atspindėdamos esamą tragišką padėtį, kartu žadino būsimo geresnio gyvenimo viltį“ (Aleksynas, 2009: 7).

„Kiekvieno partizano žūtis buvo skaudus sukrėtimas ne tik namiškiams ir artimiesiems, bet ir kovos draugams. Pagerbiant žuvusįjį, ne visada pakakdavę tarti gerą žodį apie jį ir ar pagerbti šuvių salve: jis susilaukdavęs ir greitomis sukurto eilėraščio, perskaityto prie kapo duobės. Stichiškai susiklosčiusioje laidojimo ceremonijoje išgirstas ir įsimintas ar iš jo kūrėjo raštiškai gautas eilėraštis galėdavęs tapti daina. [...] Daugiausiai jų buvo prikurtas Džūkijoje. Būta vietų, kur vos tik žūdavo partizanas – išsyk atsirasdavusi daina apie jį“ (ten pat: 23).

nekeisdami, tik šiek tiek aranžuodami, o štai bardai (pvz., Vytautas V. Landsbergis, Gediminas Storpirstis ir kiti, įrašę kompaktinę plokštelę „Už laisvę, tėvynę ir tave“, 2007) drąsiau imasi kūrybos. Roko atlikėjai partizanų istorijas bando papasakoti savais žodžiais.

Įkvėpta rezistencinės poezijos, roko grupė „Skylė“ sumanė sukurti autorinių dainų albumą ir taip pagerbti nepasidavusiųjų ir iki galo kovojusiųjų atminimą. Kurdami grupės nariai bandė pagyventi panašiomis sąlygomis, kuriomis gyveno partizanai, taigi siekė, kad jų santykis su kuriamomis dainomis būtų panašus kaip laisvės kovotojų. Grupės vadas Rokas Radzevičius apie albumo gimimą pasakojo: „Vasarą surengėme kūrybinę stovyklą, kurioje šturmuojame naujas ‚partizanines‘ dainas. Savaitei įsikūrėme vieno iš grupės narių sodyboje Anykščių rajone. Pagal laisvės kovotojų tradiciją, visi dalyvaujantys šiame projekte turėjome slapyvardžius. O vietovę, kurioje įsirengėme kūrybinę ‚žeminę‘, pagal šeimininko slapyvardį praminėme Mėnuliškėmis“ (interview [www.delfi.lt](http://www.delfi.lt) – Smilgevičiūtė, Radzevičius, 2009). Tokioje aplinkoje studijuojant partizanų atsiminimus, dienoraščius ir poetinius eilių įvaizdžius atsirado apie 20 patriotinių dainų.

Albumas „Broliai“ išleistas 2010 m., jo pasirodymą lydėjo įvairiose Lietuvos vietose surengti koncertai, kuriuose grupė „Skylė“ balsiai išsakė klausytojams suvoktą būtinybę žinoti, branginti ir širdyje laikyti savo šalies istoriją: „Argi būt kritę, jei nemylėję, / Už žemę, kurioj mes visi prasidėjom?“ Klausantis albumo galima suprasti, kad atsigręžimas į netolimą praeitį buvo stiprus impulsas, sustiprinęs istorinę grupės narių savimonę. Jie pajuto ryšį ne tik su savo senelių karta, bet ir su gyvenusiomis daug anksčiau. Partizanų mūšiai jų vaizduotėje susisiejo su šimtmečiais vykusiomis žemių gynimo ir valstybingumo išsaugojimo kovomis, o „medžiais pavirtę“ pokario didvyriai tapo legendiniais visų laikų kariais. Todėl roko stiliumi dainose galima išgirsti senovinių žanrų fragmentų: raudų žodžių, karinių sutartinių refrenų. Poetinės intuicijos vedami kūrėjai atrado gana netikėtų simbolių sąsają.

Kaip rašo Jurga Jonutytė, „Tradicija yra veiklos motyvų ir būdų tinklas, o ne senovinių daiktų, melodijų ir ornamentų rinkiniai.



Aistė Smilgevičiūtė ir Rokas Radzevičius, grojantis kanklių formos gitara. Šarūno Mažeikos nuotrauka, 2012 m., [www.skyle.lt](http://www.skyle.lt)



Jaunieji dainų atlikėjai Vilniaus senamiestyje. „Gatvės muzikos diena“. Austės Nakienės nuotrauka, 2010 m.

Tradicijos nėra išorėje, jos nėra fonduose, kataloguose ar ekspozicijose, ji yra ne saugojimo ir tyrimo *objektas*, bet *priežastis* tirti ir saugoti tuos artimus dalykus [...]. Tradicija yra niekur nedingusi laiko patirtis, o ne praeities liekanos. Tai suvokus, tampa aišku, kad ta pati priežastis mus skatina ir tirti, ir mėginti iš naujo kurti, kurti kartojant; savo ruožtu tokiam kartojimui būdingas ir interpretavimas, ir kvestionavimas“ (Jonutytė, 2010 a: 47–48).

XXI a. liaudies muzikos tradicija tęsiama taip pat, kaip ir dailės, teatro ar literatūros tradicija, t. y. nebūtinai perduodama iš kartos į kartą, gali ir nutrūkti, kurį laiką būti pamiršta, bet ir vėl atgyti. Taip yra todėl, kad sakytinį liaudies tradicijos perdavimo būdą jau ne vieną šimtmetį papildė rašytinis, tad šiandienis dainų kūrėjas ir atlikėjas gali perimti jam artimą eiliavimo ar muzikavimo stilių ne tik iš vyresnės kartos mokytojo, bet ir iš daug ankstesniais laikais gyvenusio žmogaus, kurio niekada nebuvo susitikęs. Paėmęs į rankas senovinių dainų rinkinį, kūrėjas gali netikėtai pajusti, kad praeityje gyvenusių žmonių jausmai ir mintys jam yra artimi ir brangūs.

Iš arčiau pažvelgę, kaip gyvuoja dainuojamoji poezija, matome, kad šiandien skambančios dainos vis dar išmokstamos mokyklos koridoriuose, lauko kavinėse, parkuose, aikštėse. Ir kad taip pat jos gali būti atrandamos XIX a. poetų knygose ar senose plokštelėse. Praeityje gyvenusio žmogaus kūrinys gali ilgai dūlėti šiose laikmėnose, kol kas nors juo susidomės ir panorės prikelti naujam gyvenimui, kitaip atlikti, savaip interpretuoti.

Stebėdami folkloro judėjimą taip pat matome, kad įvairūs anksčiau gyvavę dainavimo ir muzikavimo būdai po kiek laiko pasikartoja, tikriau tariant, yra sąmoningai atgaivinami. Kai prie senosios tradicijos prisiliečia kūrybinga folkloro grupė ar talentingas atlikėjas, kyla folkloro judėjimo atsinaujinimo banga. Tokios bangos nuvilnija apytikriai kas dešimtmetį.

Miesto erdvėje gyvuojanti kultūrinė tradicija yra daugiasluoksnė, todėl pasikartojimai vyksta poliritmiškai. Šiuolaikinių muzikos tradicijų tąsa panaši į daugiabalsę partitūrą, įvairiais ritmais pulsuojančią pasikartojimais.



Lazdynų panorama. Mečislovo Sakalausko nuotrauka iš knygos *Vilniaus architektūra* (1978).

## NOSTALGIŠKI 7-OJO DEŠIMTMEČIO ATSISIMINIMAI: STATYBOS, MUZIKA IR TELEVIZIJA

Šiame skyriuje trumpai apžvelgiamos 7-ojo dešimtmečio lietuvių kultūros naujovės: socialistinės statybos, pramoginė muzika ir pirmosios televizijos transliacijos. Norima aprašyti anuomet skambėjusių dainų tematiką, muzikos stilių, kultūrinį kontekstą ir nustatyti jų populiarumo priežastis: kodėl sovietmečiu sukurtos dainos prisimenamos su nostalgija, kuo jos patinka šių dienų klausytojams?

Praėjusio amžiaus 7-ojo dešimtmečio socialistinėje sistemoje atsirado šiek tiek laisvės, todėl jis vadinamas politiniu ir kultūriniu „atšilimu“. Šiuo laikotarpiu lietuvių visuomenės nuostata pasikeitė: pasipriešinimą sovietinei okupacijai ir politinei sistemai pakeitė viltis, kad socialistinė visuomenė gali būti teisinga. Jaunoji karta patikėjo komunizmo idealais ir ėmė entuziastingai kurti naują Tarybų Lietuvą. Ekonominiu 7-ojo dešimtmečio simboliu tapo betonas – miestus apjuosė fabrikų ir blokinių gyvenamųjų namų rajonai. Urbanistiniai pokyčiai skatino ir kultūrinius pokyčius – per Lietuvą nusirito modernistinės kultūros banga. 7-ojo dešimtmečio televizijos ir radijo laidos, spaudos puslapiai skleidė jaunatvišką optimizmą, o ypač džiaugsmingai jis skambėjo anuomet sukurtose dainose.

„Atšilimas“ ir jo muzikinis fonas tapo ypatingu lietuvių kultūros reiškiniu, kai Lietuvos televizija šio laikotarpio dainas paskelbė savo tradicija. Švenčiant Lietuvos televizijos 50 metų sukaktį, pasirodė vaizdo įrašų rinkinys „Penkiasdešimt dainuojančių prisimini-

mų. 1957–2007“, pateikęs įdomios medžiagos iš nacionalinės televizijos archyvų. Jubiliejinėse programose populiarių dainų vaizdo įrašai transliuoti greta istorinių kronikų ir juodai baltų kino filmų. Dainos pateiktos kaip lietuvių pramoginės kultūros klasika, sugrįžusi mada. Su nostalgija buvo prisimenamas ir 7-ojo dešimtmečio gyvenimo būdas. Ekrane nuolat svečiavosi legendinio dešimtmečio muzikos žvaigždės, jos pasakojo apie savo laisvalaikį, madas, draugus, keliones, kino teatrus, kavines...

2008–2009 m. inicijuoti keli televizijos projektai, kuriuose senos dainos suskamba naujai, jas interpretavo ir veteranai, ir jauni dainininkai. Šių projektų metu tarp lietuviškos popmuzikos atlikėjų kartų užsimezgė ryšys, o žiūrovai patikėjo, kad pramogų pasaulyje taip pat esama išliekančių vertybių.

## **Naujieji Vilniaus stogai**

Pabandykime nukeliauti į 7-ąjį dešimtmetį, vartydami pirmuosius 1965 m. pradėto leisti žurnalo *Kultūros barai* komplektus. Šis žurnalas kvietė pažvelgti į ano meto kultūros reiškinius skvarbiau, plačiau ir šiuolaikiškiau. Jam rašė jauni, ambicingi autoriai: Romualdas Ozolas, Vytautas Landsbergis ir kiti, skaitant jų straipsnius akivaizdu, kad kultūros lauke pasirodė nauja intelektualiai karta, nenorinti kartoti privalomų stalininių kultūros apibrėžimų, bet ieškanti naujų jos sampratų, atviresnių veiklos ir rašymo erdvių.

7-ajame dešimtmetyje vykę urbanistiniai pokyčiai plačiai nušviečiami straipsniuose, paskelbtuose žurnalo rubrikoje „Epochos eina gatve“. Jų autoriai džiaugiasi, kad Vilniuje vis daugėja gatvių, kuriose įsigali naujas gyvenimo būdas:

Paėjėję į šalį nuo magistralės – Raudonosios armijos prospekto, patenkame į jaukią aplinką, kurioje erdviai išsidėstę gyvenamieji namai su maloniu akiai blizgančių langų, spalvotų balkonų bei lodžijų deriniu fasaduose. Žalios pušys, atskiromis grupelėmis besistiebdamos

aukštyn, suteikia dar daugiau gyvumo. Saulės šviesoje ir pušų šešėlyje krykštauja mažyliai. [...]

Kaip greit ir neatpažįstamai pasikeitė Raudonosios armijos prospektas! Jame statomas jau trečias devynių aukštų namas, penkiaaukščių gyvenamųjų namų kvartalai. Prie gatvės prisiglaudę seni mediniai vienaaukščiai namukai kaskart retėja. Tas pats procesas sparčiai vyksta Gerosios Vilties ir kitose gatvėse. (Bučiūtė, 1965: 5).

Labai gerai, kad pačiame Vilniaus centre, dėkingoje landšaftiniu požiūriu vietoje, turime dabar laisvą plotą stambiam šiuolaikinių pastatų kompleksui. Architektams yra kur įsibėgėti! [...] Vilniaus centras savo žygį per upę jau pradėjo. Gerokai užtelėjo universalinės parduotuvės statyba. Tiek architektų, tiek statybininkų laukia dideli darbai. Visoms keturioms prekybos salėms (kiekvienos jų plotas nedaug nusileis futbolo aikštei) bus kuriamas specialus interjeras, originalios „šviečiančios lubos“, paslaugūs eskalatoriai, madų ir prekių demonstravimo salė, 100 vietų kavinė...

O koks pastatas išaugs šalimais? Jis bus tikriausiai labai gražus ir elegantiškas. Ūgis – 24 aukštai, apimtis – 83 tūkstančiai kubinių metrų; jo tvirta figūra – stambios plokštės, gelžbetonis. [...] Taigi, Lietuvoje turėsime pirmą pastatą, kurį jau bus galima pavadinti dangoraižiu. Tik ar ne per aukštas jis bus seneliui Vilniui, dunksančiam gražiame Neris slėnyje tarp kalvų ir pušynų? (Paleckis, 1966: 31)

Suprantama, kad apie urbanistinius pokyčius buvo dainuojama ir populiariose dainose. Bene būdingiausia – svingo stiliaus daina „Vilniaus stogai“ (t. E. Juškevičiaus, m. M. Vaitkevičiaus), kurioje poetizuojamas Tarybų Lietuvos sostinės atnaujinimas:

Senieji Vilniaus stogai, nušviesti ryto spindulių,  
Aušra nušvinta rausvai, ir aš miegoti negaliu,  
Nešiosi mintį, Vilniau, tais rytais  
Tave dabinti vis naujais stogais:  
Dabinti, dabinti, dabinti!



Naujieji Vilniaus stogai, užgimę vidury dienos,  
Balkonai, šviesūs langai nerimsta, prašosi dainos.  
Ir aš dainuoju pilna krūtine:  
– Jaunasis Vilniau, tu suprask mane:  
Aš jaunas, tu jaunas, aš jaunas!

Dabar socialistinės statybos dažnai vertinamos neigiamai, nes nauji pastatai iškilo suniokotų istorinių paminklų vietoje, vieno di tarsi dėžutės namai sudarkė miesto kraštovaizdį. Tačiau anuo met naujos statybos reiškė socialistinės ekonomikos augimą, jomis buvo didžiuojamasi, todėl blokiniai namai – šiuolaikiško ir modernaus miesto ženklai – nufilmuoti daugelyje 7-ojo dešimtmečio dainų vaizdo įrašų.

Sukant 1965 m. sukurtą dainos „Vilniaus stogai“ klipą, įdomu atidžiau įsižiūrėti į atlikėjus – jaunus, stilingus vaikus, kurie atviru automobiliu važiuoja Vilniaus gatvėmis. Sprendžiant iš išvaizdos, jie seka vakarietiškomis madomis, tačiau nėra tokie maištingi, kad keltų pavojų sistemai. Linksmi, draugiški ir energingi vaikinai gali būti suvokiami kaip „teigiami herojai“. Kaip žinome, vaizduoti tokį herojų buvo vienas svarbiausių socrealistinio meno uždavinių. Karo ir pokario dešimtmečių kūriniuose teigiamas herojus kovodavo su priešais, pereinavo ugnį ir vandenį ir net paaukodavo savo gyvybę dėlei šviesios ateities, o 7-ojo dešimtmečio mene jis pasikeitė. Taikiu metu herojus buvo vaizduojamas kaip darbo spartuolis, kurio žygdarbis – pasiaukojamas darbas. Juo galėjo būti ne tik komunizmo idealams ypač atsidavęs asmuo, bet kiekvienas visuomenės narys. Todėl galima teigti, kad šiek tiek pašėlę vaikinai neužkliuvo cenzūrai, nes buvo interpretuojami kaip naują gyvenimą kuriantys ir tuo gyvenimu besidžiaugiantys tarybiniai jaunuoliai.

Skaitant 7-ojo dešimtmečio spaudą ir klausantis tuo metu sukurtų dainų, galima pastebėti, kad straipsnių ir dainų posmų tematika sutampa, juose išsakyta tai, kas aktualiausia. 1966 m. antrame *Kultūros barų* numeryje pakiliai rašoma apie jauniausią Lietuvos miestą – Elektrėnus:

1960 metų viduryje kartu su energetikos milžino – Lietuvos valstybinės rajoninės elektrinės – statyba buvo padėti ir gyvenvietės pamatai. Tų pačių metų pabaigoje pirmuosiuose namuose jau apsigyveno naujakuriai, o dar po dvejų metų buvo užbaigti pagrindiniai miesto statybos darbai. Todėl Elektrėnai – ne tik jauniausias, bet ir sparčiausiai pastatytas miestas respublikoje. Tačiau šiandien jis jau plačiai pagarsėjęs: poetai skiria Elektrėnams savo posmus, kompozitoriai – muziką. Gi mūsų šalies architektai, energetikai ir kiti specialistai Elektrėnus vertina kaip geriausią ir kol kas vienintelį tokio tipo miestą Tarybų Sąjungoje. (Vaškevičius, 1966: 18)

Straipsnyje minima daina – „Elektrėnų žiburiai“ (t. V. Bložės, m. E. Balsio), joje šviesiai piešiamas kylančio miesto vaizdas:

Mūs jaunystės svajonės ir viltys  
Tįsta žemėje vario laidais,  
Širdį jungs su širdim saulės tiltas,  
Juo ir meilė, ir laimė ateis.  
Elektrėnai, Elektrėnai – čia dainuos naujakuriai,  
Šviečia naktį, šviečia dieną Elektrėnų žiburiai!

Dainos muzika – svingo stiliaus, o patraukliausios jos detalės – energingas ritmas, ryškūs trimitų šūksniai, entuziastingi merginų ir vaikinų balsai ir šviesi (lyg tolumoje matoma miesto pašvaistė) pabaiga. Gaila, kad šiai dainai nesukurtas vaizdo klipas, kuris tikriausiai būtų labai jaunatviškas. Jame greičiausiai atsispindėtų to meto viltys, kad neilgai trukus kiekviena šeima įsikurs jaukiame bute, o jos gyvenimas bus paprastas, geras ir gražus.

Kai kurių „atšilimo“ metu sukurtų dainų žodžiai ir muzika neturi jokių tarybinio meno atributų. Tokiu pavyzdžiu galėtų būti *bossa nova* stiliaus daina „Vėjas man pasakė“ (t. S. Žlibino, m. T. Makačino). Jos herojė – jauna mergina – gyvena savo svajonių pasaulyje:

Kai pilka kregždutė padangėm nardo,  
Jai labai pavydžiu žydrų kelių.  
Vėjas man pasakė vien tavo vardą,  
Bet tavęs surasti aš negaliu.  
Skaidriom naktim klausiu savo ežerų,  
Sapnuos matau žiburius žarų,  
O kaip arti čia susirenka keliai,  
Kokie karšti saulės spinduliai.

Dainos tekstas labai poetiškas, muzika nuostabi, o pirmieji vaizdo įrašo kadrai primena sapną: tarsi sparnus išskleidusi rankas, mergina eina tilto atrama. Vėliau rodomi vaizdai – saulės nušviestas vandens paviršius ir burės – taip pat nekasdieniški, matomi tarsi svajonėse ar kine. Šios dainos įvaizdžiai susiję ne su darbu, bet su poilsiu. O kaipgi 7-ajame dešimtmetyje poilsiauta? Be abejo – keliauta į gamtą, mėgautasi saulės kaitra, vėjo dvelksmu ir bekraščiais jūros toliais.

Šiandien gali atrodyti, kad gamtos prieglobstyje žmonės galėjo pasijusti laisvi, neribojami nustatytų taisyklių ir neprižiūrimi jokių „budrių akių“. Tačiau iš tikrųjų tarybinių piliečių poilsis buvo labai reglamentuotas. Viename 7-ojo dešimtmečio laisvalaikio estetikai skirtame esė Saulius Žukas rašo:

Sovietinė pasienio kariuomenė poilsiautojams paliko tik siaurą pajūrio ruožą (naktį prie jūros eiti draudžiama), todėl žmonių koncentracija kurorte būdavo labai didelė. Nuo kasdienybės šurmulio bėgantis žmogus pakliūdavo tiesiog į minios aplinką, kurioje galiojo griežti, kaip ir kitose sovietinio gyvenimo srityse, reglamentai (pavyzdžiui, mieste kabodavo apšviesti skelbimai „Tylos, nuo tos iki tos valandos miestas miega“). [...] Į kurortą atvažiaavę žmonės būdavo apsaugoti nuo kokių nors stipresnių išgyvenimų ir kaip reta socializuoti. Didžiausia vakaro pramoga buvo saulės palydėjimas, t.y. saulės nusileidimo į jūrą stebėjimas, sutraukdavęs į pajūrį dideles minias poilsiautojų. Kadangi labai menkai išvystytas vakarinis gyvenimas kavinėse, restoranuose (jie, kaip minėta, anksti uždaromi, be to, labai ribotas šeimos biudžetas),

šis pasižvalgymas ir pasirodymas publikai tapdavo tam tikra poilsio dienos kulminacija. (Žukas, 1994: 195)

1969 m. sukurtame dainos „Vėjas man pasakė“ vaizdo klipe pasirinkti laisvalaikio vaizdai: dainininkė eina tilto atrama, paskui drauge su bohemiškai atrodančiu vaikinu jachta plaukia per bangas. Vis dėlto vaizdais perteikiamas laisvės pojūtis apgaulingas, nes laisvė, pasirodo, buvo kontroliuojama. Todėl romantiška, norinti pabėgti į savo svajonių pasaulį mergina ir neužkliuvo cenzūrai. Taip, ji neprimena tarybinių moterų traktorininkių, statybininkių ir kosmonaučių, tačiau po sunkaus darbo tarybinės moterys juk turi teisę maloniai praleisti laisvalaikį ir išreikšti savo mintis bei jausmus. (Taigi ir šįkart jaunatviškas polėkis ir kūrybiškumas neišsiveržė iš sistemos rėmų.)

Lietuvos radijo ir televizijos išleistame populiarių dainų rinkinyje „Penkiasdešimt dainuojančių prisiminimų“ yra įvairių vaizdo įrašų, bet naujų statybų ir jūros tolių vaizdai juose matomi itin dažnai. Režisieriai juos kartoja, kol galų gale nusibosta. Žiūrint 1977 m. sukurtą dainos „Tu ateik į pasimatymą“ klipą, jame matomi naujų rajonų vaizdai nuteikia jau ne optimistiškai, bet melancholiškai. Dainos atlikėjai susikibę už rankų eina senamiesčio gatvele, o vėliau kameros objektyvas ima rodyti pilkus, vienodus namus, paprastai apsirengusius žmones, retkarčiais pro šalį pravažiuojančius automobilius... Prabėgus dešimčiai metų, jauna pora nebe taip optimistiškai žiūri į gyvenimą. Deja, nieko kito be standartinio buto sovietinė sistema jiems nepasiūlė ir negalėjo pasiūlyti.

## **Prie žydrųjų ekranų**

Toliau pasiaiškinkime, kodėl „atšilimo“ kartos muzika taip glaudžiai susijusi su televizija. Be abejo, todėl, kad svingo stiliaus dainos ir televizijos ekranuose matomi vaizdai priklausė tos pačios kartos patirčiai. Vilniaus televizijos studija įkurta 1957 m., iš pradžių jos



Jonas Mašanauskas dainos „Vilniaus stogai“ vaizdo klipe.  
DVD „Penkiasdešimt dainuojančių prisiminimų 1957–2007“.



Dainutė Neimontaitė dainos „Vėjas man pasakė“ vaizdo klipe.  
DVD „Penkiasdešimt dainuojančių prisiminimų 1957–2007“.

programos rodytos tik 2–3 kartus per savaitę ir trukdavo tik 2 val., tačiau 7-ajame dešimtmetyje informacija iš ekranų jau sklisdavo kasdien po 8 val. Televizijos laidų žiūrėjimas, grįžus iš darbo, virto kasdienybe. Naujos medijos poveikį žiūrovams analizuojančiame straipsnyje „Duokite daugiau vaizdų“ su humoru rašoma:

Mūsų laikais, kai mokyklose įvestas politechninis mokymas, kai prekyboje įdiegta pažangi pardavinėjimo kreditan forma ir nuolat gerinamas gyventojų buitinis aptarnavimas, teležiūrovu gali tapti bet kuris tarybinis pilietis, sulaukęs trejų metų amžiaus. [...] „Nuolatiniai žiūrovai“ savo pilietine pareiga laiko įjungti televizorių apie septynioliktą valandą (laida „Jums, mūsų mažuliukai“) ir neišjungti jo tol, kol pasigirsta gerokai įkyrėjęs sloufoksas, skelbiantis, kad daugiau tikrai nieko nebus. (Levinas, 1965: 30)

Mūsų palydovo į 7-ąjį dešimtmetį – *Kultūros barų* žurnalo – puslapiuose nuolat diskutuojama apie televizijos laidų įvairovę, kokybę, šviečiamąją ir auklėjamąją paskirtį, o 1967 m. pasirodo visas žurnalo numeris, kurio pagrindinė tema – „Žydrasis ekranas“. Įvardiniame jo straipsnyje skaitome:

Šiandien žydrasis ekranas keičia šeimų gyvenimo ritmą, atnešdamas į namus tikrovės pulsą, darbo ir žygių romantiką, suteikdamas nepamainomą tribūną visuomenės ir kultūros veikėjams, teatrams, muzikiniams kolektyvams. Vien Tarybų Lietuvoje dabar yra apie tris šimtus tūkstančių televizorių. [...] Ką duoda, ką atima, kaip veikia dvidešimto amžiaus žmogų jo paties išrastas technikos stebuklas? Šiandien dar per anksti spręsti. Aišku viena, jog žydrasis ekranas mūsų šalyje – civilizacijos ir kultūros fakelas, kažkur tarp durų ir spintos prakirstas langas į pasaulį, praturtinąs dvasinį žmonių gyvenimą. (Pūras, 1967: 3)

Specialiai parengtame numeryje skaitytojams siūloma žvilgtelti, kas gi vyksta televizijos studijoje, kai užsižiebia prožektoriai

ir į savo vietas susėda bei sustoja laidų vedėjai, svečiai, operatoriai, vaizdo ir garso režisieriai. Skaitytojai trokšta pamatyti juos iš arčiau, todėl žurnale gausu iliustracijų. Nuotraukose – laidai besiruošiančios pranešėjos, savo darbais užsiėmę dekoracijų kūrėjai, šiuolaikinėmis technologijomis apsiginklavę operatoriai. Juntamas jaudulys ir akimirkos svarbumas. Kaip matome iš reportažo, prie kiekvienos televizijos laidos kūrimo prisideda daugybė žmonių, televizijos darbuotojai sudaro didžiulį kolektyvą.

Ši kolektyvinė kūryba smarkiai paveikė 7-ojo dešimtmečio žiūrovų skonį, iš ekranų sklindančiais vaizdais ir pranešimais suformavo stiliaus pojūtį, apibrėžė kultūrinį akiratį. Kaip naujuose rajonuose įrengti buitiniai patogumai, taip ir televizijos laidos pakeitė miestuose įsikūrusių lietuvių gyvenimą, padarė jį lengvesnį, jaukesnį ir nerūpestingesnį.

Tačiau kas atsitinka, kai televizijos žiūrovas išjungia ekraną, ar neapmaudu, kad daugybės žmonių kurtos televizijos laidos tarsi pradingsta? Kaip ir visos bendruomenės, taip ir televizijos kūrėjai norėtų, kad jų darbas būtų ne trumpalaikis, bet išliktų, būtų jaučiamas jo tęstinumas. Tad nenuostabu, kad atsiranda norinčių pasižvalgyti po archyvus ir pasidomėti, kas gi buvo rodoma prieš keletą dešimtmečių.

Kokią didelę išliekamąją vertę turi televizijos archyvai, supranta me, kai daugybę metų su žiūrovais bendravę, jiems dainavę ir vaidinę žmonės palieka sceną, ir juos galime pamatyti tik ekrane. Tuomet vaizdo įrašuose užfiksuoti jų kūrybos fragmentai atrodo labai jaudinantys. Domina kiekviena archyvinio įrašo detalė: talentingo dainininko ar aktorius balsas, žvilgsnis, šypsena, aprangos stilius, interjeras ar gamtovaizdis, net sunkiai nusakoma praėjusio laiko „aura“. Daugeliui tokie vaizdai kelia ne tik susidomėjimą, bet ir nostalgiją.

Pirmoji retro laida buvo per TV3 kanalą rodytas muzikinis projektas „Švieski man vėl“ (2008), kurio pavadinimui parinkti populiaraus dainininko Stasio Povilaičio dainos žodžiai<sup>24</sup>. Laidoje

<sup>24</sup> Ši daina – Tony Ronaldo dainos „Get me some help“ lietuviška versija.

pasirodė ir pats Povilaitis, rengėjų vardu pakvietęs grįžti į sceną daugelio pasiilgtas estrados žvaigždes ir pabandyti vėl susigrąžinti buvusį spindesį. Iniciatyvą tęsė LTV laida „Mūsų dienos kaip šventė“ (2008–2009), pavadinta pagal kito žymaus dainininko Vytauto Kernagio dainą. Ji kvietė prisiminti jau išėjusius dainininkus, žiūrėti archyvinius kadrus ir kalbėtis. Studijoje buvo minimos vyresnio amžiaus dainininkų gimimo dienos ir kūrybinės sukaktys, pasakojama apie jaunystės metus, pirmuosius koncertus, įvairiausių nutikimus scenoje ir užkulisiuose.

Skirtingų kartų bendravimą galėjome stebėti laidos vedėjui kalbantis su garbaus amžiaus žmonėmis, pvz., 80-mete televizijos režisierė Galina Dauguvietyte, mielai pasakojusia, kaip kūrė pirmuosius vaizdo klipus ir kaip išleisdavo už juos gautą honorarą, kokie buvo to meto bohemos vakarėliai. Šie prisiminimai tikrai įdomūs, nes 7-ojo dešimtmečio spaudoje apie dainas ir pramogas mažai rašoma. „Atšilimo“ laikotarpiu pramogų kultūra dar tik plėtojosi, todėl nedaug buvo ir apie ją rašiusių žurnalistų.

Studijai dekoruoti panaudota nemažai 7-ojo dešimtmečio detalių: vedėjo kaklaraištis su žirniukais, pokalbių kampe pastatytas tipiškas to laiko šviestuvai, stalelis, dainininkams pritariančių merginų šukuosenos, suknelės, bateliai. Tačiau didžiausias „retro“, be abejo, buvo spalvotame šių dienų televizijos ekrane nušvintantis juodai baltas praeities ekranas. Laidos vedėjui ištarus: „Jungiamo laiko mašiną“, žiūrovai galėjo išvysti, kaip laidos svečias – žymus dainininkas ar dainininkė – atrodė ir dainavo prieš 30 ar 40 metų.

2015 m. žiūrovus nudžiugino dar vienas panašus projektas – televizijos konkursas „Dainų daina“, kuriame rungėsi dvi kompozitorių kartos – senoji, išsarsėjusi 7-ajame dešimtmetyje, ir jaunoji, subrendusi jau nepriklausomybės metais. Šiame konkurse taip pat pagerbti žymūs dainų autoriai Algimantas Raudonikis, Mikalojus Novikas ir kiti, „atšilimo“ laikotarpis pateiktas kaip pramoginės muzikos aukso amžius, o anuomet skambėjusios dainos ir vėl apibūdintos epitetais „nesenstančios“, „geriausios“, „legendinės“, „auksinės“.



## Du laikotarpiai – „atšilimas“ ir „sąstingis“

Įdomu pasiaiškinti, kodėl tik svingo ir rokenrolo kartos dainos sėkmingai sugrįžta į sceną, kodėl vėlesnė disko muzikos karta taip nešižavi savo jaunystės muzika?

Atsakyti į šį klausimą turbūt padėtų vėlesnių dešimtmečių pavadinimas – „sąstingis“. Kaip žinome, 8-ojo dešimtmečio viduryje visoje Tarybų Sąjungoje prasidėjo ir iki 9-ojo dešimtmečio vidurio tęsėsi ekonominio ir kultūrinio sąstingio laikotarpis. Tuo laikotarpiu dauguma socializmo idėjų buvo be galo ištiražuotos ir nuvalkiotos. Nors ekonomikos augimas pastebimai lėtėjo, spaudoje propagandiniu stiliumi toliau rašyta apie „tarybinės liaudies žygdarbius ir vis gerėjantį gyvenimą“. O tarybiniai menininkai toliau „reiškė kilnius tarybinių žmonių jausmus ir auklėjo juos pilnaverčiais socialistinės visuomenės piliečiais“. Deja, nuolat kartojami lozungai visai neatspindėjo tikrojo žmonių gyvenimo. 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių gyvenimas buvo nuobodus, net pramoginės muzikos ritmai monotoniški.

Į žmonių gyvenimą ir visas meno sritis vis labiau smelkėsi nuostatos ir jausenos, kurias menotyrininkė Agnė Narušytė pavadino „nuobodulio estetika“. Pasak menotyrininkės, apie 1980 m. išryškėjo naujas lietuvių fotografijos stilius, kuriame buvo galima pastebėti daug nuobodulio ženklų. „Jaunoji karta nebepaisė sovietinei fotografijai keliamų reikalavimų iliustruoti ir propaguoti sovietinę tikrovę bei konstruoti sovietinį istorijos modelį. Monotoniškos nykių miestovaizdžių ir daiktų fotografijos reiškė, kad jaunieji autoriai atsakė kurti optimistinį pažangios visuomenės įvaizdį ir netgi kritikavo esamą situaciją“ (Narušytė, 2008: 17).

Kažkada erdviai ir moderniai atrodę naujųjų gyvenamųjų rajonų kiemai „sąstingio“ menininkų darbuose vaizduojami kaip nebefunkcionalūs, pilni banalių detalių: stulpų, skurdžių medžių, aplūžusių suoliukų, juose įrengtos žaidimų aikštelės, kuriose krykštavo vaikai, taip pat vaizduojamos apleistos ir nusidėvėjusios. Socialistinės visuomenės gerovės nebesimbolizuoja ir betono

plokštės. Fotografijos, kuriose suvokėjo žvilgsnis atsiremia į sieną, kuriose nėra gelmės, reiškia nelaisvę ir uždarumą. Nuobodžiaujančio 9-ojo dešimtmečio žmogaus nebedžiugina nė televizorius. „Užuoat buvęs informacijos priemone, ideologijos suvaržytoje visuomenėje jis tampa baldu, banalaus interjero detale“ (ten pat, 160).

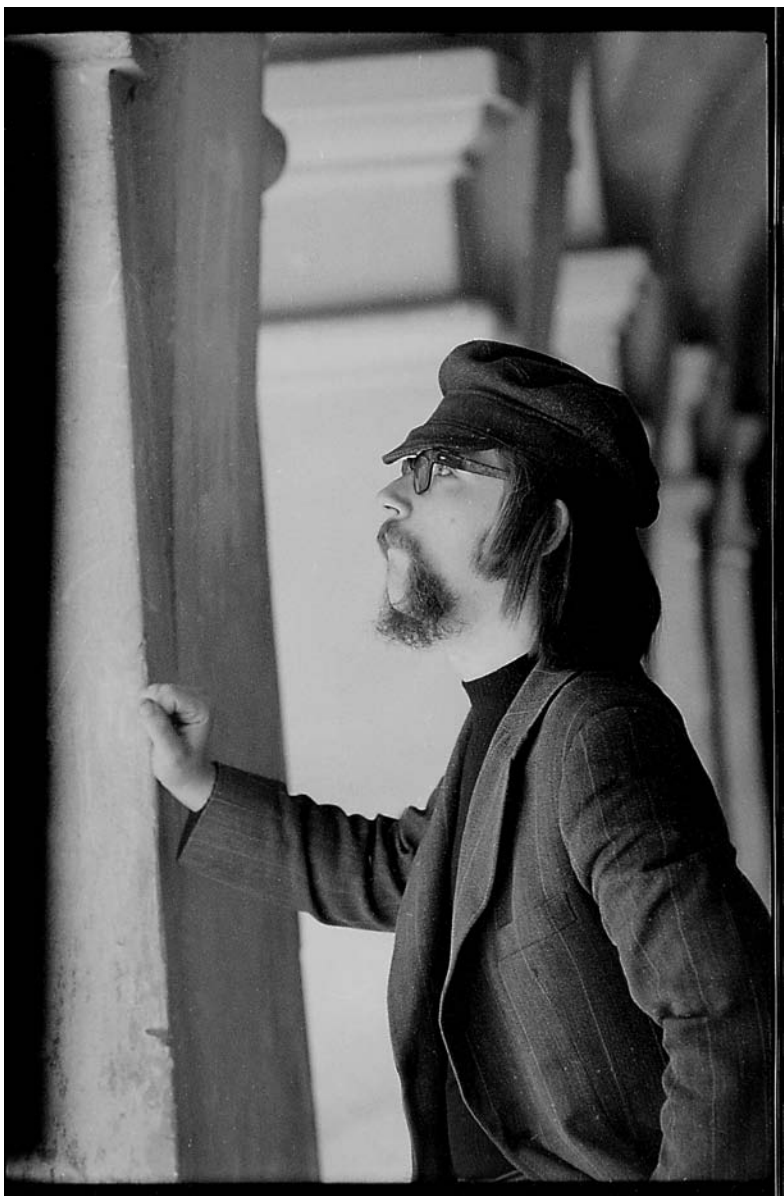
Minėtos estetikos pavyzdys populiariojoje muzikoje – daina „Santehnikas iš Ukmergės“ (t. Juozo Erlicko, m. Vytauto Kernačio), kurios tematika iš pažiūros tarybinė, tačiau pasirinktas miestas neišsiskiria jokiomis naujovėmis, o herojus taip pat neįgyvendina didelių projektų, užsiima kasdieniškais remonto darbais. Dainoje leidžiama suprasti, kad nauji įspūdžiai, egzotiškos kelionės, išskirtinės pramogos neprieinamos eiliniam tarybiniam piliečiui. Apie tokius dalykus neverta net svajoti:

Aš negaliu sugrįžti į Jamaiką,  
Nes niekuomet tenai ir nebuvaу,  
Ir niekuomet žavioji juodaplaukė  
Į lūpas nebučiuos manęs karštai.

Ir niekada tikrai aš nenuskėsiu  
Tų aksominių jos akių gelmėj,  
Kada saulėlydžiai raudoni gęsta  
Nuostabiame mieste Montego Bay.

Kodėl aš niekuomet tenai nebūsiu?  
Neklauskit apie tai, geriau neklauskit.  
Štai remontuojų kriaukles bei kranus aš  
Ir kartais į žemėlapį dairausi.  
Montego Bay, Montego Bay...  
Santehniku aš dirbu Ukmergėj.

Dainos pradžia: „Aš negaliu sugrįžti į Jamaiką, nes niekuomet tenai ir nebuvaу“ – antinostalgiška. Deja, lietuviui proletarui Jamaika – tik taškas žemėlapyje, nuo budriai saugomų Baltijos krantų



Vytautas Kernagis prieš koncertą Vilniaus universiteto P. Skargos kieme.  
Vlado Braziūno nuotrauka, 1976 m.

niekur toli nenuplauksi... Dainos tekstas ironiškas, graudžiai juokingas (cenzūros praleistas kaip humoristinis, nerimtas). Keistoka ir jos muzika, parašyta tango ritmu, visai iškrentančiu iš pramoginės 9-ojo dešimtmečio muzikos konteksto. Šis žanras lyg pasenęs, neaktualus, užsilikęs kažkur provincijoje. Taigi dainos muzika taip pat ironizuoja „sąstingį“ – permainų ir kūrybinių impulsų stokojusį laikotarpį, į kurį nesinori grįžti.

\* \* \*

„Atšilimo“ televizijos ir radijo laidos, spaudos puslapiai ir populiarios dainos skleidė jaunatvišką optimizmą. Dainuota apie jaunimui aktualius dalykus: naująsias statybas, miestietišką gyvenimo būdą, laisvalaikį. Tačiau neišvengta ir ideologijos, dainose vaizduojamus jaunuolius galima pavadinti „teigiamais herojais“. Mūsų dienomis šios dainos vėl skamba, o jų sąsajos su socialistine ideologija vertinamos atlaidžiai. Šiandienos klausytojams nerūpi socializmo laimėjimai, juos žavi savitas muzikos stilius, uždegantis ritmas, jaunatviškumas, pramogiškumas. 2013 m. grupė jaunų džiazų muzikantų parengė programą, kurioje atliko 7-ojo dešimtmečio dainas džiazų stiliumi. Atlikėjų nuomone, šios dainos galėtų įsilieti ir į lietuviško džiazų tradiciją, tapti lietuviškais džiazų standartais [Re: Muzika, kuri gimė vakar, 2013]. Taigi jų populiarumas neblėsta.

Deja, populiarumu pasigirti gali tik nedidelė dalis dainų, skambėjusių 8-uju ir 9-uju dešimtmečiais, jų muzikos stilius blankėnis, ne toks patrauklus klausytojams. „Sąstingio“ laikais išryškėjo ironiškas požiūris į socialistinę visuomenę, o herojai buvo nukelti nuo postamentų. Tais laikais užaugusi karta savo jaunystės dainų su nostalgija neprisimena.



Trafaretinis užrašas ant bloką, sukrautų aplink Seimo rūmus.  
Vytauto Landsbergio nuotrauka, 1991 m.

## MAIŠTINGO JAUNIMO MUZIKA – PATRIOTIŠKASIS ROKAS IR HIPHOPAS

Okupacijos metais lietuviai buvo netekę laisvės, bet nepraradę tikėjimo, kad nepriklausomybė kada nors bus atkurta. Pusę amžiaus mėginta išsivaduoti iš priespaudos. Kultūrinė rezistencija labai sutelkė Lietuvos visuomenę, visi jos sluoksniai suprato, jog skirtingais būdais siekia to paties tikslo. Rezistencinė rašytojų, muzikų ar dailininkų kūryba išjudindavo jaunimą ir atvirkščiai – jaunimo pasipriešinimas įskeldavo kūrybos kibirkštį. 1972 m. Kaune kilus spontaniškam jaunimo protestui prieš pilietinių ir asmeninių laisvių suvaržymą, partinis aktyvas turėjo išsiaiškinti, kas dėl to kaltas. Buvo nuspręsta, jog tai humanitarinė Kauno inteligentija. Paminėtas ideologiškai nepriimtinius straipsnius spausdinęs *Nemuno* žurnalas, nacionalistines nuotaikas kurstęs Kauno dramos teatras, taip pat rašytojai ir dramaturgai, ėmę pernelyg daug rašyti apie Lietuvos istoriją (Aleksandravičius, Žukas, 2002: 61).

Dabar kartais diskutuojama, kas labiau artino nepriklausomybę: ar konservatyvusis kultūros sąjūdis – žmonės, kurie saugojo praeities kultūros vertybes, kūrė kraštotyrininkų klubus ir dainavo liaudies dainas, leido *Lietuvos Katalikų Bažnyčios kroniką*, ar modernusis sąjūdis – tie, kurie domėjosi demokratinėmis vertybėmis, vakarietišku gyvenimo būdu, per radiją klausėsi „Amerikos balso“ ir brazdino gitaras? (Kavaliauskaitė, Ramonaitė, 2011). Taigi kas la-

biau ardė santvarką: ar išraiškingomis metaforomis, Ezopo kalba apie laisvę kalbėję rašytojai, ar provokuojančia išvaizda, t. y. kūno kalba, asmens laisvę reiškę hipiai?

Turbūt svarbūs buvo abu sąjūdžiai. Okupacijos metais liaudies, literatūrinė, krikščioniška ir kitos tradicijos tapo slaptaisiais lietuvių visuomenės ginklais, padėjusiais atlaikyti ideologinį spaudimą. Tačiau nauja informacija taip pat greitino išsilaisvinimą. Klausydamasis užsienio radijo stočių, žmogus taip pat galėjo atsiriboti nuo sovietinės sistemos.

Apie jaunimo muziką, madas ir laisvalaikį galime nemažai sužinoti iš elektroninių knygų *Sovietinė Lietuva. Kaip mes gyvenome. 1953–1985* (2003), *Lietuvos roko pionieriai. 1965–1980* (2000), taip pat iš papildytos ir spausdintu pavidalu išleistos pastarosios knygos versijos (*Lietuvos roko pionieriai*, 2012), Mindaugo Peleckio knygos *Lietuvos Rokas* (2011) ir kt. Jaunimo gyvenimo būdą ir saviraišką galime tirti įvairiais aspektais. Tačiau šiuo atveju mums rūpi ne roko, disko ar hiphopo kartų išskirtinumas, muzikos stiliaus savytumas, bet iš kartos į kartą perduodamos vertybės, magą išsiaiškinti, kaip kiekvienoje jaunimo kultūros sąjūdžio bangoje pasireiškdamo pilietiškumas ir tautinė savimonė.

## **Lietuviško roko pradžia**

Pirmuoju pokario dešimtmečiu Lietuvos žmonės jautėsi taip, lyg juos būtų prispaudusi cementinė Stalino paminklo ranka. Apie laisvę nebuvo nė kalbos, norint išlikti, reikėjo paklusti ideologinei partijos linijai. 7-ojo dešimtmečio pradžioje, kai politinis klimatas šiek tiek atšilo, miestuose atsirado pirmosios kavinės, suskambo džiazas, bosanova, pasigirdo tvisto, bugivugio, rokenrolo ritmai. Kiek vėliau, apie 1965 m., Lietuvoje susibūrė pirmosios roko grupės (anuomet vadintos bigbito grupėmis). 7-ojo dešimtmečio viduryje miestų gatvėse buvo aiškiai pastebimi gyvenimo būdo, mados ir tarpusavio

bendravimo pokyčiai<sup>25</sup> – prasidėjo hipių judėjimas. Šio judėjimo dalyvis Aleksandras Jegorovas-Džyza sakė: „Pasijutom laisvi nuo tėvų, nuo santvarkos“ (Lietuvos roko pionieriai, 2012: 138).

Pastebimi pokyčiai „užtelėjo“ ir į populiariosios muzikos sceną. Estradinių orkestrų kavinėse klausydavosi neblogai uždirbantys inžinieriai ir kūrybinės inteligentijos atstovai. O jaunimas linksminosi nuošalesnėse erdvėse – vidurinių ir aukštųjų mokyklų šokiuose. Klausytojams nebeatiko sukaustytas elgesys scenoje: išsirikiavę orkestro muzikantai ir prieš juos stovinti išsipusčiusi dainininkė ar dainininkas. Buvo neįdomu žiūrėti, kaip „žvaigždė“ pasirodys iš užkulisių, o po to vėl nukaukšės už jų (ten pat: 131). Norėjosi šiek tiek pašėlti – visiems kartu išbėgti į sceną ir pagroti mėgstamiausią dainą, išjudinti gerbėjus. „Tais laikais daug džiaugsmo teikė iš Bitlų atėjusi bendros kūrybos idėja. Galimybė kurti dainą, instrumentinį kūrinį drauge buvo patraukli, svaigi“ (Romas Lileikis, ten pat: 207).

<sup>25</sup> „[...] užtelėjo džinsuoti vaikinai su sportininkų, estrados žvaigždžių portretais ant marškinių, apzulintais džinsais, megztukais. Staiپoki, geibūs, vangoki, be buvusio žvalumo, ryžtingumo; moterų mados gerokai susvyravo, moterys sutriko. Čia, žiūrėk, dar mini, čia maksi, čia jau skeltas sijonas, o kiek pagyvenusius liko ištikimos brangiems, solidiems krimplinams; iš jų siūtais kostiumais, raudonais, žaliais, mėlynais, puikavo kurortuose, stropiai dėjosi šukuosenas, o jaunesnės pasisavino šį tą berniokiška: diržus, megztinius, vyriškus džinsus, batus: pasisavino kai kurias jų manieras, laikyseną; negana to: ir jų kūnai kiek ištįso, sumenko aptakumai; taigi sprendimas buvo kompromisinis: abi lytys pasislinko priešpriešais, be drovumo, baimės ėmė viena kitai patikėti tiek amžių slėptas savo paslaptis, sklaidyti senąjį žavingumą, slėpiningumą; į paviršių išplaukė kažkas fiziologiška, biologiška; tapo lengviau suartėti, lengviau skirtis, mažiau liko nuskriaustų, nelaimingų, nepatenkintų, smalsių, įsižeidusių, apimtų pagiežos. [...]

Mene taip pat vyko savi poslinkiai; jis išsiplėtė, išdriko į plotį, žurnalus, knygas užtvindė saldoki, graudoki, labai panašūs eilėraščiai.

Vėliau žodis suklušo, ėmė smelktis gilyn, jis tarsi pasibodėjo savim, savo plepia gausybe, ėmė purtytis tos vienodybės, maištauti ir veržtis iš nuvalkiotų štamų, klišių, jis tarsi ėmė klausyti, kas aš esu, ko noriu, ką reiškiu, ką duodu; tapęs lengvu, besvoriu, atklydęs iš estradinių dainelių, pasišnekėjimų, pigus, bejėgis, vাপantis, lengvai visiems atsiduodantis, prieinamas, jis panūdo ieškoti sveikatos, tvarumo, svorio, jėgos“ (ištrauka iš romano *Priešaušrio vieškeliai*) (Radzevičius, 1995: 292–293).



Kelių, kuriais Lietuvą pasiekdavo nauja muzika, buvo nedaug, svarbiausias iš jų – radijas. Eterio bangomis į Lietuvą atsklido „The Beatles“, „The Rolling Stones“, „Led Zeppelin“, kitų grupių dainos, padariusios didžiulį įspūdį. Daugiausia klausytasi radijo stočių „Liuksemburgo radijas“ ir „Amerikos balsas“, tačiau jos vos girdėdavosi dėl miestuose įtaisytos trukdymo aparatūros: laukiant mėgstamų dainų, prie radijo tekdavo rymoti visą naktį (Sovietinė Lietuva, 2003). Taip pat kantriai ieškota ir kitokios informacijos: šį tą apie roko grupes buvo galima perskaityti lenkiškų ar čekiškų žurnalų įvairenybių skyreliuose, o trumpą koncerto ištrauką kartais pavykdavo pamatyti „kapitalistinės visuomenės nuosmukį“ rodančiose kino kronikose. Pasak vieno iš roko pradininkų Vytauto Kernagio, dėl tų kadrujų į kiną eidavo po keletą kartų (Lietuvos roko pionieriai, 2000). Kai kurie gaudavo ir Vakaruose išleistų plokštelių – jas atsiųsdavo emigracijoje gyvenę giminaičiai. Tos plokštelės būdavo nelegaliai perrašomos į magnetofono juostas, taip pat dauginamos panaudojant gana keistas laikmenas – senas rentgeno nuotraukas (Lietuvos roko pionieriai, 2012: 154).

Išgirdus vieną ar kitą grupę, jaunąją kartą sužavėdavo elektrinių gitarų skambesys (roko grupių sudėtyje buvo būdavo solinė, ritminė ir bosinė gitaros). Elektrines gitaras perdarydavo iš rusiškų akustinių arba pasidarydavo patys. Garsui stiprinti pritaikydavo aparatūrą, kurią naudodavo kino teatruose rodant filmus. O jei tokios negaudavo, taip pat susimeistraudavo. „Ką pasidarai, tą ir turi. Jokių stiprintuvų. Mikrofonai – tai, ką rasdavai kur nors nukniaukt už butelį iš kokio prasigėrusio Kino studijos darbininko. Jokių laidų nebuvo. [...] Pavyzdžiui, buvom garsūs tuo, kad labai ilgai vieninteliai Lietuvoje turėjom neoninę reklamą – Vacuum užrašą, kurią kabindavom scenoje. Tas lempas pats tyliai nuknisdavau nuo senų išmetamų parduotuvių reklamų. Transformatorius taip pat radau išmestus kažkur Vokiečių gatvės gastronomo kieme. Žodžiu, viską turėjai pasidaryti savo rankomis, nuo – iki“ (Norvidas Birulis, Lietuvos roko pionieriai, 2012: 43). Būdavo ir taip, kad repeticiuose ilgiau trukdavo sujungti aparatūrą nei muzikuoti.

Džinsų atsiųsdavo giminės iš Amerikos, kitus drabužius ir aksesuarus pasisiūdavo patys. Dainų tekstai buvo atviri, muzika paprasta, aranžuotės savitos, įrašai mėgėjiški. Fotografuodavosi dažniausiai ne studijose ar scenose, bet gamtoje, senamiestyje. Net kelių roko grupių nuotraukose matyti pilies griuvėsiai (Lietuvos roko pionieriai, 2000). Šis simbolis lengvai paaiškinamas – romantinėje lietuvių poezijoje sugriautos pilys simbolizuoja valstybingumo praradimą. Su tuo nė vienas lietuvis nenorėjo susitaikyti.

Pokalbiuose su roko pradininkais dažnai pasikartoja žodis „nuimti“, t. y. iš klausos atkartoti mėgstamos grupės dainą. Taip buvo atkartojama ne tik muzika, bet ir žodžiai, nes anglų kalbos niekas gerai nemokėjo. Kai kada dainos būdavo atliekamos po du kartus: pirmąkart – angliškai, o antrąkart – su lietuviškais žodžiais. Itin mėgta grupės „The Animals“ daina „The House of the Rising Sun“, kuriai pritaikyti tautinio atgimimo poeto Maironio žodžiai: „Pelėsiais ir kerpėm apaugus aukštai Trakų štai garbinga pilis.“ Pasak amžininkų, žodžius pritaikė Vytautas Kernagis (Lietuvos roko pionieriai, 2012: 165).

Knygos *Lietuvos roko pionieriai* sudarytojas Rokas Radzevičius rašo:

Romantiškas žvilgsnis į praeitį ir amžinųjų, prigimtinių vertybių paieška buvo neatskiriama roko kultūros dalis visame pasaulyje. Amerika vėl atrado indėnų kultūrą, šamanizmą, senąsias Indijos religijas, o Lietuvos jaunimas, gal ir nesąmoningai, atspirties taškų ieškojo savo šalies šlovingoje istorijoje, folklore ir apskritai prigimtinėje kultūroje. Tai puikiai atspindėjo grupių pavadinimai: Aisčiai, Bočiai, Dobilas, Gėlių vaikai, Rupūs miltai, Geležinis Vilkas, Saulės vaikai, Gintaričiai, Vaizbūnai, Perkūno ainiai, Dainiai, Gėlės, Raganiai, Bitės, Eglutės, Aitvarai, Kertukai, Žiogai, Kėkštai, Vienuoliai, Lipskučiai ir kt. (Lietuvos roko pionieriai, 2012: 446)

Grupių pavadinimai gyvavo kaip slapyvardžiai. „Bočiais“ ar „Aitvarais“ jas vadindavo tik patys muzikantai ir jų gerbėjai, o oficialiuose skelbimuose pavadinimai nebuvo rašomi, skelbta, kad kon-

certuos tos ar kitos mokyklos vokalinis instrumentinis ansamblis. Kodėl tie pavadinimai taip gąsdino saugumo darbuotojus? Ar tik ne todėl, kad buvo panašūs į spaudos draudimo laikotarpio lietuvių rašytojų ir pokario miškuose kovojusių partizanų slapyvardžius: Žaibas, Žilvinas, Vanagas, Viesulas, Jovaras, Beržas? Tikriausiai bijota, kad 7-ojo dešimtmečio roko sąjūdis pernelyg neprimintų ankstesnių nacionalinio išsivadavimo judėjimų.

Įdomu, kad pirmųjų roko grupių repertuare būta nemažai liaudies dainų. Kaip galime sužinoti iš elektroninės roko enciklopedijos ir 2013 m. išleistos kompaktinės plokštelės, pritariant gitaromis dainuotos „Oi tu rūta rūta“, „Oi, kas sodai do sodeliai“, „Pasvars-tyk, antele“, „Tekta teka šviesi saulė“, „Kai aš mažas buvau“, „Ateisiu, mergužėle, ateisiu“ ir kt. Šios dainos siejo susibūrimus, kuriuose skambėjo roko muzika, su folkloriniais jaunimo šokių vakarėliais. Senstančių, pamažu iš mados išeinančių dainų ir šiuolaikiško jų atlikimo, sustiprinto skambesio derinys patikdavo klausytojams<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> „[...] 1970 metų pradžia. [...] Kavinių interjeruose madingi ratlankiai, stebulės, pasagos, aukštos kėdės, suolai verpsčių pavidalo atkaltėmis; seklyčių erdvumo kavinės, židiniai, butaforinės liepsnos, kalvių žaizdrus menantys juodi metalo dirbiniai, saulutės, virvagaliai, šikšnos, vynys, uknoliai, drobės, lovatiesės, butuose – seni sieniniai laikrodžiai, sudūlėję smūtkeliai iš kapinių, iš pakelių, ai-bės antikvarinių daiktų, patefonų, telefonų, spausdinimo mašinėlių, litų, mar-kių, červoncų, piestų, kultuvių. Magiška veikia dūlėjančių medžiagų – medžio, milo, drobės, rūdijančio metalo kvapai, šiaudų spalva, visa, kas sutrūkinėję, suskeldėję, trenkia ajerais, pelais, spaliais... Dūlėjantys sienojai, senų rakan-dų – pintinių, kultuvių, piestų, moliūgų, kriaušių, arbūzų formos, pūsti moterų sijonai; visa, kas sterilu, dvelkia pusfabrikačiais, konstruktyviu universalumu, gana apibrėžto laiko specifika; iš pirkių, iš klojimų, pakrūmių jie atsinešė tai, kas rūko, smilko, dūlėjo, ką nuzulino tėvų delnai, nučiupinėjo motinos; dūmai, pelenai, molis, žarijos, įkaitinto špižiaus raudonis, skarda, plyta, akmuo, dul-kės... Poezija – infantiliška, išsiilgus vaikystės – plytos, žaizdro, akmens, širmos, pamėgdžiojanti seną šnekėseną; seni nelaukti garsai, įšiveržiantys į griežtą, pre-cizišką, moksliską sakinį (toks jis bent buvo iki šiol), bei galvosenos pamėgdžio-jimas; tai, kas dvelkia senove, žadina senus senus prisiminimus, senąsias dainas (jas šurkščiu balsu imituoja dainininkė), užtat kartais pasigirsta skaidrios, ilge-singos melodijos – „Ant tėvulio dvaro“, „Vai žiba žiburėlis“, „Oi lekia lekia gulbių pulkelis“ [...]

Roko grupė  
„Aisčiai“ ant  
Gedimino pilies,  
Algimanto  
Mikutėno  
nuotrauka,  
apie 1967 m.



Merginų roko  
grupė „Eglutės“,  
Algimanto Žižiūno  
nuotrauka, 1970 m.



Turbūt teisingas roko pradininkas Arūnas Navakas, sakęs: „Šiaip roko muzika kaip tokia iš esmės yra folkas – kitaip sakant, gyva tradicija“ (Lietuvos roko pionieriai, 2012: 233).

## **Pirmasis lietuviškas miuziklas**

Su lietuvių folkloru – pasakomis, sakmėmis, burtais, užkalbėjimais – buvo susijusi ir pirmoji lietuviška roko opera arba miuziklas. 1970 m. talentingas roko muzikantas Kęstutis Antanėlis iš draugo gavo ką tik išleistą Andrew Lloyd Weberio operos „Jėzus Kristus superžvaigždė“ plokštelę ir taip susižavėjo, kad ryžosi kūrinį atlikti. Klausydamas plokštelės, jis atkūrė beveik visą operos partitūrą. 1971 m. gruodžio 25 d. „Jėzus Kristus superžvaigždė“ buvo parodyta Dailės instituto salėje. Pasak liudininkų, tai buvęs visas spektaklis su dekoracijomis, apšvietimu, kostiumais ir vaidyba. Apie šį pastatymą (pirmąjį Europoje) pranešė „Amerikos balsas“. Įvykiu susidomėjo ir saugumas. Už religinės operos pastatymą, nesuderinamą su tarybiniam studentui privaloma ateistine pasaulėžiūra, Kęstutis Antanėlis buvo pašalintas iš aukštosios mokyklos (Lietuvos roko pionieriai, 2000).

1972–1973 m. kompozitorius Viačeslavas Ganelinas parašė pirmąjį lietuvišką miuziklą „Velnio nuotaka“. 1974 m. pagal jį buvo sukurtas režisieriaus Arūno Žebriūno filmas. Šį miuziklą galima laikyti operos „Jėzus Kristus superžvaigždė“ subversija. Lietuviško miuziklo prologas vyksta danguje: angelai ima maištauti, už baus-

Madingi darosi savamokslių dailininkų darbai, sustingimas, negrabumas, nevykusios projekcijos, keistos, statiškos figūros. Gali išgirsti, kaip šaukia dešimčia metų už mane jaunesni: ei, mergos, bernai! Dainuoja: lineli, berneli, oi audžiau, audžiau. Tai, ką mes palikome, išsižadėjome, ką ginėme iš visur, jie pasiima, jie pasiima vyresnių seserų, brolių drobes, kailinius, klumpes, traukia iš pašalių, klėčių ir aruodų visa, kas sena, neša čia, į savo butus, gyvenimo apyvertą, tai nejaugi mes ne laiku išėjome?“ (ištrauka iš romano *Priešausrio vieškeliai* (Razdevičius, 1995: 471–471)).



Kadrai iš miuziklo „Velnio nuotaka“, 1973 m. Fotografavo Rimvydas Strikauskas.

mę jie numetami į žemę ir virsta velniais. Toliau plėtojamas liaudies pasakos siužetas: žmogus pažada velniui savo dukterį, merginai paaugus, velnias ima ją persekioti, o tėvas kaip galėdamas stengiasi netesėti pažado.

„Velnio nuotakos“ muzika primena „Superžvaigždės“ muziką: nenuoramos velniuko greitakalbė panaši į nuolat prieštaraujancio Judo kalbėseną, gražuolės Jurgos dainavimas primena Marijos Magdalietės meilės dainas, o kaltės slegiamo ir dangaus malonės besišaukiančio tėvo rauda – Jėzaus monologą Alyvų kalne. Vis dėlto negalima nepastebėti ir miuziklo originalumo – iš pasakų ir liaudies magijos supintas siužetas, stilizuota dainų poetika ir kaimiško muzikavimo intarpai suteikia jam ryškaus lietuviškumo.

Šis miuziklas nebuvo draudžiamas, cenzoriams jis atrodė priimtinas. Tačiau jo potekstė nelikdavo nesuprasta. Veikėjus persekiojantis jausmas, jog tavo nuolat kažkas seka, ir suvokimas, kad tavo norams nebus leista išsipildyti, taikliai atspindėjo sovietinėje priespaudoje gyvenusių žmonių būseną. Kaip rašė libreto kūrėjas Sigitas Geda, miuziklas kvietė pamąstyti, kiek kainuoja laimė ir kuo baigiasi sandėriai su velniu [Ganelinas, 2000, bukletas].

Roko kartos judėjimas patyrė ir savo kulminaciją, kurią sukėlė tragiškas įvykis. Palikęs raštelį „Dėl mano mirties kalta tik santvarka“, 1972 m. Kaune susidegino Romas Kalanta. Šitai įvyko Laisvės alėjoje, kurios vardas okupacijos metais visiems primindavo prarastą valstybės suverenumą. Žmonės su gėlėmis ėjo į jo žūties vietą, vėliau būriais plaukė į laidotuves, skandavo įvairius šūkius. Pasi-girdo ir labiausiai valdžios nepageidaujami „Laisvę jaunimui!“ ir „Laisvę Lietuvai!“, kuriuos susirinkusieji skandavo pirmąkart viešai išreikšdami tikruosius savo jausmus (Aleksandravičius, Žukas, 2002: 33, 109).

Deja, šie neramumai nepakeitė sistemos, atvirakščiai, po jų jaunimo laisvės buvo dar labiau suvaržytos. Vengiant cenzūros, atsirado dvi savitos roko kryptys: poetinis rokas, kur nieko atvirai nebuvo sakoma (šia linkme pasuko Marijaus Šnaro grupė), ir instrumentinis rokas, kur išvis nebuvo jokių tekstų (tokias kompozicijas grojo

garsi 8-ojo dešimtmečio roko grupė „Saulės laikrodis“). Aštresnių tekstų galėjo pasigirsti tik į valdžią atėjus Michailui Gorbačiovui ir prasidėjus pertvarkai, ėmus mažiau riboti ir kontroliuoti į viešumą patenkančią informaciją.

## Dainuojanti revoliucija

Ryščiausia pertvarkos laikotarpio roko grupė buvo „Antis“, atsikračiusi sąstingio metais įsigalėjusios melancholijos ir apsiginklavusi visa persmelkiančia ironija. Originaliose, roką su kitais muzikos stiliais jungusiose dainose „Antis“ išjuokė imperijos supuvimą, korupciją ir biurokratiją. 1987 m. surengtas „Roko maršas“ aiškiai perspėjo – valdžios kėdėse sėdinčių partijos funkcionierių dienos suskaičiuotos! 1988 m. įsikūrė Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdis, grupės „Antis“ lyderis Algirdas Kaušpėdas tapo jo dalyviu, tad antrajame „Roko marše per Lietuvą“<sup>27</sup> jis ne tik dainomis, bet ir kalbomis drąsino jaunimą, kvietė palaikyti politinius tikslus iškėlusį Sąjūdį.

1988 m. vasarą visose trijose Baltijos šalyse prasidėjo Dainuojanti revoliucija. Pasak knygos *Dainos galia* autoriaus Guncio Šmidchen-

<sup>27</sup> 1988 m. surengtame „Roko marše per Lietuvą“ skambėjo ir liaudies dainos. Folkloro sąjūdžio dalyvis Rytis Ambrazevičius prisimena, kad jiedu su Žemyna Trinkūnaite, pasivadinę folkloro grupe „Namo“, dalyvavo visuose „Roko maršo“ koncertuose. „Prasidėdavo nuo mūsų visada. Tai tiko, nes tasai laikas buvo toks labai tautinis ir tokia muzika labai tiko. Pirma daina visiškai akustinė, be jokio įrašo. Drauge su Žemyna mes kankliavom ir dainavom tokią karinę dainą, visiems žinomą: ‚Visi bajorai žirgus balnoja, žirgus balnoja, į karą joja.‘ Paskui, beje, aš ją pritaikiau ‚Atalyjai‘ – dabar skamba tenai. Taigi, prasidėdavo tiesiog nuo kanklių akordų ir šitos dainos. [...] Ir paskui eidavo kitos grupės. [...] Atmosfera tokia, kokia apskritai tuometinėj Lietuvoj. Dvasinis ir emocinis pakilimas, vėliavos. Be to, dar vasara. Nepasakyčiau, kad patys muzikantai kaip nors perdėm deklaratyviai tą pakilimą išreiškė, bet viduje, manau, daugelis buvo daugiau ar mažiau ‚nirvanoj.‘ [...] Publika turbūt patyrė dvigubą gėrį – aišku, ir bendrą to laikmečio patriotinę atmosferą, ir nė kiek ne mažiau specifinę koncertinę atmosferą, – turiu galvoje, kad tokio masto, tokios stilistikos koncertai tuomet buvo naujiena“ (Ramonaitė, Kavaliauskaitė, Klumbys, 2015: 193).





Roko grupė „Antis“ koncertuoja Katedros aikštėje Vilniuje.  
Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1988 m.



Drauge koncertuoja Algirdas Kaušpėdas, Veronika Povilionienė ir folkloro grupė „Namo“, Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1988 m.

so, tais metais Estijoje, Latvijoje ir Lietuvoje vykusiuose renginiuose – roko koncertuose, folkloro festivaliuose, chorų šventėse – anksčiau lojalumą didžiajai valstybei pakeitė aiškiai išreikštas nepriklausomybės siekis. Rezistencinį, politinį Dainuojančios revoliucijos pobūdį ypač aiškiai parodė virš dainininkų galvų suplevėsavusios trispalvės – nepriklausomos Lietuvos, Latvijos ir Estijos vėliavos (Šmidchens, 2014: 159). Kiekvienas, matydamas žmonių susitelkimą ir virš jų besiplaikstančių trispalvių jūrą, galėjo suprasti: Baltijos tautos atgimė, atgavo orumą ir pasiryžo atkurti valstybingumą.

Per kelerius metus Lietuvoje buvo atkurti visi okupacijos periodu sunaikinti tautiniai ir religiniai simboliai. Gražinta ne tik nepriklausomos respublikos vėliava, bet ir herbas bei himnas. Tikintiesiems atiduota Vilniaus katedra ir kitos bažnyčios, atstatytas Trijų Kryžių paminklas, į ankstesnę kapavietę iškilmingai pernešti šventojo Kazimiero palaikai, iš Sibiro parvežti ir su krikščioniškomis apeigomis palaidoti tremtiniai. Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo reikalavusioms demonstracijoms taip pat būdinga religinė simbolika: žmonės rinkosi aikštėse tarsi bažnyčiose, nešėsi gėlių, degino žvakutes.

Atgimimo laikotarpio dainos savo skambesiu panašios į giesmes (gospelo, *soul* stiliaus muziką). Būdingiausi dainų įvaizdžiai – po nakties išauštanti diena ir po žiemos speigų atgyjanti žemė, svarbiausias pranešimas – tikėjimas, kad bus atkurtas teisingumas, nes tokia esanti žmonių ir Aukščiausiojo valia. Dainose daugybę kartų kartojamas Lietuvos vardas arba skanduojami trijų Baltijos šalių vardai: „Lietuva, Lietuva, tu mums šventa“, „Palaimink, Dieve, mus, Lietuvos vaikus, teišgirsta mūsų balsą žemė ir dangus“, „Bunda jau Baltija, bunda jau Baltija: Lietuva, Latvija, Estija!“ [šių dainų rinktinę išleido Lietuvos radijas – Pabudome ir kelkimės, 2008]. Kaip apie laisvės siekiančią šalį sakė filosofas Leonidas Donskis, „Tuo metu Lietuva priminė įsimylėjusį žmogų, kuris nežino, kelinta valanda, nesupranta, kas su juo vyksta, yra truputį euforiškas, jam labai gera, jis nori matyti savo meilės objektą, nuolat kartoja tuos pačius dalykus...“ [Kaip mes žaidėme revoliuciją, 2011].



Jaunuoliai su vėliavomis ant barikadų prie Seimo rūmų.  
Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1991 m.

Tik viena iš Atgimimo dainų – pagal poeto Justino Marcinkevičiaus eiles parašyta „Laisvė“ – nespinduliuoja euforija. Joje susimąstoma, kokių aukų gali pareikalauti nepriklausomybė, kaip reikėtų elgtis istorijos akivaizdoje. Ir savo drąsa abejojančiam nepriklausomybės gynėjui atsakoma: „Stovėk, kaip stovi laisvė.“ 1990 m. paskelbus Lietuvos nepriklausomybę, norėjosi išplėsti ją bet kuria kaina. Tas desperatiškas noras tvirtai išreikštas „Anties“ dainoje „Krantas“. Algirdo Kaušpėdo dainavimas iki kraštutinumo įtemptomis balso stygomis perteikia didžiulę emociją ir įtampą, kurią teko išgyventi laukiant ir nesulaukiant valstybės pripažinimo, kenčiant ekonominę blokadą. Nepriklausomybė iš tiesų buvo didžiausias tikslas, „krantas, į kurį viltis sudėjom“ [Visa Antis, 2003].

Šiuo metu apie beribį 1990-ųjų kovo 11-osios džiaugsmą ir skausmingus 1991-ųjų sausio 13-osios įvykius daug kalbėti vengiama, juos norima prisiminti ir apmąstyti be skambių žodžių. Tačiau širdyje kiekvienas lietuvis jais didžiuojasi: kova už nepriklausomybę nevirto karu, nebuvo nušautas nė vienas rusų kareivis, iš valstybės nebėgo tautinės mažumos, o mūsų aukų panteonas ne toks jau didelis (Martinaitis, 2004). Tai mitinė pergalė. Kaip dainuojama lietuvių krepšinio sirgalių himnu tapusioje Marijono Mikutavičiaus dainoje, „Mes per vieną naktį dideli užaugom. Mes ne iš tų, kur pralaimi dar nenugalėti“ (Mikutavičius, „Trys milijonai“).

## **Patriotiškasis hiphopas**

Lietuviškas patriotizmas dar kartą buvo patikrintas stojant į Europos Sąjungą. 2004 m. vykstant referendumui dėl Lietuvos narystės ES, visur kabėjo plakatai „Aš myliu Lietuvą“, „Aš balsavau“, „Būkim europiečiai“. Politikai kalbėjo, kiek daug dar turime nuveikti, kad taptume visateisiais Sąjungos nariais, o istorikai tikino, kad prie šios bendrijos prisidėjome jau viduramžiais. Tačiau taikliausiai 2004 m. tvyrojusias žmonių nuotaikas – viltis ir nuogaštavimus – išreiškė ne politikai ir ne žurnalistai, bet reperiai. Nepriklausomy-

bės metais į Lietuvą atėjo naujas muzikos stilius hiphopas ir užaugo nauja karta, norinti šio stiliaus muzika ir eilėmis išsakyti savo nuomonę.

Žmonės džiaugėsi stodami į Sąjungą ir įsivaizdavo gražią savo ir visos valstybės ateitį, daugelis tikėjosi, kad gyvenimo lygis pagerės, o jei ne, atsivers galimybės užsidirbti pragyvenimui emigravus į kitą šalį. Tačiau suvokimas, kad nuo šiol galime laisvai išvykti į bet kurią Europos valstybę, sustiprino ir kitą giliai slypintį įsitikinimą – nenorime palikti savo krašto! Šiuos prieštarigus jausmus ir išreiškė patriotiškas hiphopas. Stipriausios lietuviškos hiphopo grupės „G&G Sindikato“ dainoje iš albumo „Betono sakmės“ prasi-veržė meilė gimtajam miestui:

Mūsų Vilniau, mes pradėti tavo požemy, tenai išmokom dėlioti, dailint žodį dozėmis. [...] Kokius padarei, tokius teks mus priimti. Vis tiek tavimi grožimės, kai tylėdami rūkom, tavo gatvių kampais tamsiais, kurių nebūna atvirukuose, turistų lankstinukuose, mentų, patrulių ir prezidentų maršrutuose. [...] Mes tavo butuose, sienose, gatvių žibintuose, tu mūsų rankose, sielose, smegenų vingiuose. [...]

Jo Didenybė Vilniaus žemė man po kojom. Man negaila laiko, kurį jam paaukojom, mes jo kariai, jam reikia mūsų žalio kraujo, ir jau dabar mes atakuojame iš naujo! [G&G Sindikatas, „Vilnius 2002“, 2002]

Alternatyvusis muzikos stilius perėmė būdingą lietuviško identiteto bruožą – nuolatinį svyravimą tarp noro išsilaisvinti ir prisirišimo. Kaip matyti iš cituoto teksto, nugali prisirišimas. Išvažiuoja tie, kurie negali pamiršti praeities ir blogai jaučiasi ten, kur jiems teko patirti nuoskaudų. Pasilieka gebantieji pamiršti praeitį ir mylėti savo valstybę tokią, kokia ji yra. Pasilieka tvirtesni, nes išvykusieji turi tik prisitaikyti prie aplinkos, o pasilikusieji privalo ją keisti.

Hiphopo tekstuose paprastai išlaisvinama susikaupusi socialinė įtampa. Tie, į kurių nuomonę viršūnėse neatsižvelgiama, rėžia tiesą į akis, stebindami mąstymo drąsa ir žodžio laisve. Dar nepripa-

žintos kartos pažiūros, „gatvės lygos“ tiesa išsakoma ir įmantriai surimuotuose lietuviškuose tekstuose. Pasak „Sindikato“, „mes bevardžiai, todėl kalbam skardžiai“. Tačiau Vilnius – ne Niujorkas, įtampos tarp skirtingos kilmės ir kultūros visuomenės sluoksnių čia mažiau. Aistringos poezijos srautus čia sukelia ne tiek įvairių socialinių grupių nesutarimai, kiek labai greitai vykstantys ekonominiai ir socialiniai pokyčiai.

Atkūrus nepriklausomybę, Lietuvos visuomenę užgriuvo tiek daug naujovių, kad prie jų buvo nelengva prisitaikyti. Pajutus pirmąsias laisvosios rinkos perversijas, netgi baimintasi, jog neatlaidysime stipresnių ekonomikų spaudimo ir virsime globalaus kaimo užkampiu. Tačiau atsilaikėme ir sugebame priimti naujus iššūkius. Kiekvienas Lietuvos pilietis supranta, jog neturi jokio pranašumo, tačiau privalo neišsigąsti, eiti į priekį ir bandyti konkuruoti. „Sindikato“ poetas Svaras sako:

Man niekas nieko neįdėjo kelio pradžioje, aš nemiegojau su sėkme. [...] Mačiau, kaip gatvėse įsigali romantinis cinizmas ir vietoj „mūsų“ tampa „mano“, suprantu – kapitalizmas, kaip su laiku bujoja ego ir ambicijos, o aš tenoriu, kad būtų saugomos tradicijos. [...]

Ne jiems, o mums, ne dėl jų – dėl mūsų aš perlaužiu save ir atiduodu tau pusę, o savąją pasėjęs vidury tuščio lauko iš naujo išauginsiu muziką, kuri saugo. Muziką, kuri auga, muziką, kuri skauda, muziką, kuri saugo... [G&G Sindikatas, „Muzika, kuri saugo“, 2004]

Kai žmonės, dažniausiai poetizuojantys maištingą įkvėpimą, naktines diskusijas ir cigaretės dūmą, taip gražiai kalba apie tradicijas, tai iš tiesų daro įspūdį. Galbūt žodis „tradicijos“ dainoje atsirado tik tam, kad rimuotųsi su žodžiu „ambicijos“, tačiau norisi manyti, kad tai ne atsitiktinumas, bet iš tėvų perimtas bendruomeniškumo jausmas, išsiugdytas okupacijos metais, transformavęsis ir tapęs subkultūros narių bendravimo principu.



Vilniaus hiphopo grupė „G&G Sindikatas“, 2006 m., [www.mic.lt](http://www.mic.lt)

\* \* \*

Taigi lietuviško roko ir hiphopo pionierių kūryba labai autentiška, jų veikla tvirtai motyvuota. Ankstyvojo roko ir hiphopo muzikoje įdomiai dera tradicijos ir modernumas, netrūksta originalumo ir lietuviškumo. Nors jaunimo judėjimai dažnai teigia atsisakantys ankstesnių tradicijų ir pasirenkantys naują gyvenimo būdą, raišką ir stilių, tautinės vertybės perduodamos iš kartos į kartą. Trisdešimtmečiai reperiai savo tekstuose išreiškia tuos pačius patriotinius jausmus, kaip ir šešiasdešimtmečiai rokeriai.

Nelengva nusakyti, kas yra šiuolaikinė tautinė ir pilietinė savimonė, tačiau ji ugdoma mokykloje, puoselėjama šeimoje, simboliškai išreiškiama gyvenamoje aplinkoje. Visiems bendras aiškus jos suvokimas dažniausiai prasiveržia kritinėmis situacijomis. Kaip

žinome, Romo Kalantos žūtis vietoje gėles dėjo ne tik jo draugai hipiai, bet ir niekuo neišsiskiriantis Kauno jaunimas, o 1991-ųjų sausio 13-ąją beginkliai prieš tankus stovėjo ne tik savanoriai, bet ir paprasti Vilniaus mikrorajonų gyventojai. Šiandienos subkultūroms priklausantys vaikinai taip pat jaučiasi esą „Vilniaus kariai“, ištikimi savo miestui. Laikas greitai bėga – maištingi jaunuoliai po kelių dešimtmečių tampa atsakingais šeimas išlaikančiais vyrais, o jais ima sekti nauja karta. Tačiau ir ji turėtų užaugti tvirta ir nesugniuždoma, nes yra auklėjama drąsinančiais dainų žodžiais:

Yra drąsių ir šiais laikais, kurie netyli, kovoja su ponaičiais, kurie save tik myli. Mums Lietuva – ne karvė melžiama, bet kaip sesuo, kaip brolis, tėvas, kaip šventa mama. [...] Kas iš tavo teisybės, jei nedrįsi jos ginti, kas iš gyvenimo, jei gailiesi, galėjęs gimti? Žodis – niekas, jeigu pilkas, kas iš tavęs, jeigu silpnas? [G&G Sindikatas, „Žaibo rykštė“, 2014]

Ir ankstesnioji, ir vėlesnioji maištingo jaunimo karta buvo susijusi su kultūrine rezistencija, išgyveno dėl Lietuvos valstybingumo praradimo ir tikėjo jo atkūrimu. Tačiau, keičiantis kartoms, apie patriotiškumą buvo kalbama vis kitais žodžiais ir dainuojama vis kitu stiliumi: XX a. viduryje skambėjo partizaniški romansai ir fokstrotai, po dviejų dešimtmečių – roko stiliaus dainos, o XXI a. apie Lietuvos valstybę ir įsipareigojimus jai, socialinio teisingumo siekį eilijuojama hiphopo ritmais. Šie jaunimo kultūros ir muzikos sluoksniai neišaugo vienas iš kito, bet atsirado su pertrūkiais, išsidėstė vienas po kito. Patriotiškos poezijos ir muzikos kaita rodo, kaip kultūra susisluoksnuoja: sumenkus, išsisėmus vienam sluoksniui, jo vietoje atsiranda kitas, su ne mažesniu įkvėpimu bylojantis apie tas pačias vertybes.





Apeigų grupė „Kūlgrinda“ prie aukuro. Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 2009 m.

## KAIP KURIAMA BALTIŠKOS MUZIKOS STILISTIKA IR ESTETIKA?

Baltiška muzika – mažai žinomas pavadinimas, todėl kyla klausimas, ką gi jis reiškia. Terminas „baltiška muzika“ gali būti suprantamas dvejopai: kaip baltiškai kalbėjusių ir tebekalbančių tautų tradicijas tęsianti muzika ir kaip Baltijos valstybėse užgimus, moderniųjų baltų praeitį ir dabartį atspindinti kūryba. Lingvistai baltais vadina rytiniame Baltijos jūros krante apsigyvenusias tautas, kalbančias viena iš indoeuropiečių kalbų grupių. Šiai grupei priklauso dvi gyvosios kalbos – lietuvių ir latvių – ir viena išnykusi kalba – prūsų. Tad baltiška gali būti vadinama lietuvių ir latvių muzika, taip pat su prūsų paveldu susijusi kūryba, o kartais ir baltarusiškų grupių atliekama muzika, susijusi su rytų baltų genčių praeitimi ar bendra lietuvių ir baltarusių istorija. Tačiau moderniuosius baltus vienija ne vien jų kilmė, bet ir naujoji istorija, dabarties kartų patirti išgyvenimai. Politikai ir žurnalistai šiuo terminu vadina 1918 m. nepriklausomybę paskelbusias, Antrojo pasaulinio karo metais jos netekusias, o 1990 m. vėl atkūrusias tautas – lietuvius, latvius ir estus. Tad baltiška kartais pavadinama ir estų muzika, taip apibrėžiant ne kalbinę tapatybę, o geografinę, kultūrinę ir istorinę erdvę.

Paminėtas terminas panašus į pasaulio muzikos scenoje įsitvirtinusių terminą „keltiška muzika“, kuriuo taip pat nusakoma ir archajiška, keltų kilmės muzikantų atliekama, ir šiuolaikiška, įvairiataučių grupių propaguojama keltiško stiliaus muzika (Avramėcs, 2000: 125). Panašumas turbūt ne atsitiktinis: ir baltai, ir kel-

tai priešistoriniais laikais gyveno didesniame plote negu šiandien, deja, jie nyksta, kalbančiųjų jų kalbomis dėl įvairių priežasčių mažėja, norint išsaugoti tautinę tapatybę, reikia specialių pastangų. Baltiškos muzikos atlikėjai ir vadybininkai seka keltų pavyzdžiu ir siekia, kad nuo Baltijos krantų ataidinti muzika klausytojams asocijuotųsi su čia gyvenančių tautų žeme, šiaurietiška gamta, kultūra, istorija, mitologija. Todėl įdomu pasižiūrėti, kaipgi kristalizuoja šios muzikos estetika, jai būdinga stilistinė įvairovė, simbolių ir ženklų sistema, kaip ši muzika pamažu tampa atpažįstama.

Kaip rašė Gintaras Beresnevičius,

Reikalingas modernizuotas, bet nelabai supopsintas baltiškumas, galintis tapti tokiu vienijančiu pagrindu kaip ir keltiškumas, tarkime, Asterikso animaciniai nuotykių, Halovynas. [...] „Modernusis baltiškumas“ dar nėra sukurtas, bet jam palankių simbolių, įvaizdžių daug esama, kad ir nuo Palemono legendos pradėdant. [...] Tai visiškai įmanoma, *modernaus baltiškumo* idėja leistų atsisakyti nuobodoko etnografiškumo, bet tradiciją pritaikytų globalizuoto pasaulio iššūkiui. Tradicijos perskaitymas laiko dvasia neturėtų bauginti. (Beresnevičius, 2002: 153)

## **Baltiškios muzikos estetiką kuriančios bendrijos**

Šiuolaikinį folklorą, vadinamą baltiška muzika, kuria savo šaknų ieškančios kultūrinės bendrijos. Alternatyvių bendrijų veiklą tyrinėjanti Egidija Ramanauskaitė siūlo jų kūrybiškumą analizuoti kaip kultūros tekstą, t. y. simbolių, grupių pavadinimų, muzikos stilių, dainų tekstų, meninės išraiškos priemonių, aplinkos, kurioje vyksta sambūriai, subkultūros žiniasklaidos ir skaitomos filosofinės literatūros visumą (Ramanauskaitė, 2004: 112).

Kaip žinome, savitą gyvenimo būdą pasirinkusios jaunimo bendrijos ėmė rasti 7-ajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje, tuo metu prasidėjęs etnokultūrinis sąjūdis ne tik tęsė ankstesnes tradicijas,

bet ir reiškėsi kaip laisvasis kūrybiškumas, ieškojo dabarčiai pritaikytų tradicinės kultūros formų. Deja, anuomet ši saviraiška varžyta. Kultūrinė jaunimo raiška tapo daug įvairesnė atkūrus Lietuvos nepriklausomybę, kai neliko sovietinės ideologinės cenzūros, buvo galima laisvai reikšti pasaulėžiūrą, kurti savo kultūrinę aplinką. Po 1990 m. atsirado naujos ezoterinių praktikų grupės, susikūrė etnokultūrinio sąjūdžio religinė atšaka – Romuva<sup>28</sup>, ėmė burtis viduramžių amatų ir istorinių kovų klubai, o jaunosios kartos muzikantai pradėjo groti viduramžišką roką – „pagonišką metalą“ (ten pat: 49).

Šios bendrijos nedidelės, todėl kiekvienas jų narys svarbus ir matomas, prisidedantis prie bendruomenės pasaulėjautos ir meninės raiškos kūrimo. Pasak Johno Shepherdo, „mažose grupėse sąveikaujama tiesiai, šią galią stengiamasi paskirstyti daugmaž tolygiai, nes visi tokių grupių nariai pajėgia ir išreikšti, ir interpretuoti simbolius“. Vaizdais ir garsais perteikiamos reikšmės yra kintančios, suvokėjai jas nuolat interpretuoja. „Socialumas skleidžiasi tiek privačioje individualios savimonės erdvėje, tiek išoriniame bendros elgsenos pasaulyje. [...] Interpretuojant kito raiškos simbolius ga-

<sup>28</sup> Prigimtinės religijos bendruomenė – Romuvą – 1992 m. įkūrė pasišventęs etnokultūrinio judėjimo dalyvis Jonas Trinkūnas. Dar 7-ajame dešimtmetyje jis susidomėjo senovės baltų pasaulėžiūra ir būrė aplink save bendraminčius, globojusius piliakalnius, alkakalnius ir kitus ikirikikščioniškos kultūros paminklus, gaivinusius kalendorinių švenčių, ypač Rasos šventės, tradicijas (plačiau: Matulevičienė, 2007 c, Daraškevičius, 2007). Svetainėje [www.romuva.lt](http://www.romuva.lt) rašoma: „Lietuvos Romuva tęsia baltų tikėjimo tradicijas, siekia santarvės ir darnos su Dievu ir Dievais, su protėviais, gamta ir žmonėmis, iškelia gamtos, kaip akivaizdžiausios dieviškumo apraiškos, šventumą, ugdo baltų tradicinį dorovinį gyvenimo būdą, savo kelią dieviškumo link, sukurtą per daugelį amžių. Mes tikime į Dievą – kūrėją, Perkūną – ugnies ir teisingumo dievą, Laimą – likimo ir gimimo deivę, Žemyną – žemės ir gamtos deivę.

Baltų religijos šaltinis yra gyvoji nenutrūkstama baltų dvasinė tradicija. Kaip medis jėgų semiasi iš žemės gelmės, taip ir Romuvų nariai dvasinės patirties ir stiprybės semiasi iš senų giesmių, sakmių, padavimų, papročių, iš viso savo protėvių palikimo.

Baltų religija vienija visus tikinčiuosius – gyvuosius ir mirusiuosius. Romuviai tiki, kad mirtis yra dėsningas gamtos virsmas, kad mirštant kūnui siela gali išlikti pereinama į kitą pavidalą.“

lima tik spėlioti, ką jis mąsto ir išgyvena. Tad žmonių sąveika yra begalinis žaidimas, tiriant vienas kito „tikrumą“ – taip siekiama užsitikrinti tapatumą“ (Shepherd, 2008: 179).

Kultūrinės bendrijos gana uždaros, jų nariai – bendraminčiai, tačiau kartais atsitinka taip, kad ribos išsiplečia, kelios bendrijos atranda sąlyčio taškų ir susivienija. Tokie netikėti dviejų jaunimo grupių ir dviejų pasaulėjautų susidūrimai vyko pirmaisiais festivalio „Mėnuo juodaragis“ rengimo metais (1999-aisiais jis vyko Verbiškėse, 2000-aisiais – Sudeikiuose). Iš pradžių festivalis buvo skirtas pagoniško metalo klausytojams, naktinių šios muzikos koncertų mėgėjams, tačiau jo rengėjai tuo neapsiribojo, ieškojo kažko daugiau. Įkvėpimo jiems suteikė į festivalį pakviesta romuviečių – prigimtinės lietuvių religijos – bendruomenė. Pasak renginius stebėjusios Egidijos Ramanauskaitės, ugnies apeigas paežerėje atlikusi folkloro grupė į pagoniško metalo naktis įliejo kitokios stilstikos. „Į įprastą šiai bendrijai stilistiškai vientisą ir estetiškai reikšmingą kultūrinį tekstą (juoda odinė metalu kaustyta apranga, ilgi plaukai, metalinis gitarų gausmas, riaumojantis vokalas) įsipyne ir kito kolorito simbolika: muzikinės meditacijos, ugnis ir viduramžių karžygių apsiaustai, klasikiniai ir lietuvių liaudies instrumentai, folkloro tekstai, šamanistinės apeigos, runų meditacijos, paskaitos kosmologijos, lietuvių mitologijos bei folkloro temomis“ (Ramanauskaitė, 2004: 105).

Festivalis buvo rengiamas kasmet, jo aplinka ir estetika vis labiau keitėsi. O 2004 m. jo sumanytojas Ugnius Liogė paskelbė tekstą „MJR mintis“, skambantį tarsi baltiškos muzikos manifestas:

„Mėnuo Juodaragis“ pristato šiuolaikinę baltų kultūrą naujoje šviesoje. Tai ir pagarba tradicijai, ir iš jos išplaukianti naujų menų šventė. Kūrybinė baltiškiosios pasaulėžiūros ir estetikos kalvė, kur susitinka sena ir nauja, autentiška ir modernu, juoda ir balta, prasminga ir spontaniška. Tai novatoriškas tarptautinis kultūrinis renginys ir siautulinga pramoga šalyje, kuri išsaugojo pagonišką Europos Ugnį ir kalba seniausia žemyno kalba.



Latvių folkloro grupė „Skandinieki“ festivalyje „Skamba skamba kankliai“.  
Fotografavo Austė Nakienė, 2007 m.

Negęstanti nuojauta verčia ieškoti. Kažkur čia – srovėje, medžiuose, po velėna, liepsnų šokyje, mūsų genetinėje sekoje – yra archetipinis Visatos raktas, kurio galią kadaise taip gerai žinojo Europos tautos. Etninė tradicija čia suvokiama ne kaip atgyvenanti priemenės iliustracija ar pramoginis patrepšėjimas prie alaus. Čia veikia gilieji folkloro sluoksniai. [...]

Šaltos Istorijos lūpos vargu ar bepasakys ką nors naujo. Moksliniai terminai ir archeologų atradimai vargu ar atskleis Paslapties plazdenimo grožį. Vargu ar surasime savo Protėvių šviesą klasinguose metraščių labirintuose. Bet neapleidžia tikėjimas, kad esminius Didžiosios Legendos fragmentus galime atkurti ir kitaip – daug stipriau – savo Krauju ir Mintimi. [...] MJR ritualo tiesa – aktualizuoti magišką Universumo modelį **čia ir dabar** – naujomis priemonėmis, nauja postmodernia kalba. Ir tai nėra vien Baimė prarasti identitetą ar rudimentinė duoklė Nostalgijai. Tai GYVAS kosminis judesys su ryškia projekcija – į Ateitį. (Liogė, 2004)

Įkvepiantys žodžiai ragino jaunus kūrėjus neapsiriboti „istorijos rekonstravimu“, bet daryti viską, kad praeitis taptų dabartimi. Galima tarti, kad baltiškos muzikos kūrėjai renkasi panašų kelią kaip ir romuviečiai. Tai – ne mokslinis, racionalus, bet labiau intuityvus baltų kultūros pažinimo ir gaivinimo kelias, kai iš protėvių paveldėta kultūra ne tik tyrinėjama, bet ir meniškai interpretuojama bei išgyvenama. Festivalio renginiuose ir Romuvos šventėse senųjų dainų ne tik klausomasi – jos tampa klausytojų savastimi, dvasinio jų gyvenimo dalimi.

Prigimtinė lietuvių religija remiasi pažiūrų sistema, ritualų atlikimu ir tam tikra praktika, kuri iš šalies gali atrodyti kaip gyvenimo būdas. Šios religijos išpažinėjai švenčia kalendorines šventes, stebi kiekvienu metų laiku vykstančius gamtos pokyčius ir stengiasi pajusti jų grožį. Atlikdami šventines apeigas, jie siekia ištrūkti iš esamojo kasdieniško laiko ir atsidurti amžinajame laike. Pasak jų, stebėdami saulės patekėjimą, prausdamiesi veidą rasa ar stovėdami po ąžuolu, jie išgyvena toki pat šventumo pojūtį, kaip kiti tikintys žmonės, meldamiesi bažnyčioje.



Rasos šventės dalyviai prie aukuro. Kernavė.  
Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1980 m.



Kadangi senoji religija neturi šventraščių, protėvių išminties semiamasi iš liaudies dainų, sakmių ir tikėjimų. Kai kurie folkloro kūriniai laikomi šventais: liaudies dainos pagoniškos apeigose atliekamos kaip šventos giesmės. Romuviečių bendruomenės nariai savaip aiškina liaudies dainų tekstus ir rekonstruoja senuosius muzikavimo būdus. Savo įsitikinimus jie išreiškia ir vaizdiniais simboliais, puošiasi archeologiniais papuošalais: segėmis, žiedais, antkaklėmis, rūbus margina magiškais saulės, mėnulio, vandens ir ugnies ženklais.

Kurdami savitą muzikinę raišką, kultūrinių bendrijų nariai atskleidžia skirtingus baltiškos muzikos aspektus: vieni kviečia pasinerti į meditacinę būseną, atnaujinti dvasines galias, kiti bando senosiose melodijose išgirsti paslaptingesnes gaidas, sužinoti, kokios jėgos veikia prieblandoje, tamsoje.

Prie tamsiosios muzikos mėgėjų – pagoniškojo roko klausytojų – jungiasi ir jiems artimos pasaulėjautos gotai. Norėdami pajusti ryšį su praeitimi, savo renginiams jie pasirenka apleistus pastatus, kuriuos savitai apšviečia ir pripildo paslaptinių muzikos garsų. Archajiškas folkloras juos traukia kaip paslaptingas protėvių pasaulis, galintis suteikti kūrybai išskirtinumo. Gotiškos muzikos kūrėjai derina folklorą ir elektroninę muziką: keisti dainų ir pasakų fragmentai pasigirsta lyg prisiminimai iš pasąmonės gelmių.

Baltų praeitimi gyvenantys žmonės gali pasirinkti ir dar vieną įvaizdį – prisidėti prie prūsų bendrijos. Dar prieš dešimtį metų atrodė, kad vokiečių ordino nukariauta prūsų tauta seniai išnykusi, jos palikuonys asimiliuoti. Tačiau internete ėmė burtis žmonės, kurie norėtų atgaivinti prūsų kalbą, minėti XIII a. įvykusio didžiojo prūsų sukilimo metines, pastatyti prūsų gyvenvietės maketą ir t. t. Kaip interneto svetainėje [www.romuva.lt](http://www.romuva.lt) rašė Inija Trinkūnienė, „netiesa, neva tautos miršta – nė viena tauta niekad neišnyksta taip, kad nebūtų įmanomas jos atgimimas. [...] Užteko atsirasti internetui, ir štai prūsai ‚pasipylė‘ iš visų pasaulio kampų. Kol kas, žinoma, per mažai tokių žmonių, kad būtų galima svajoti atkurti iš jų tautą. Bet jų jau pakankamai daug, kad būtų galima pareikšti

apie potencialiai jau egzistuojančią išsklaidytą prūsų etninę grupę“ (Trinkūnienė, 2002).

2005 m. folkloro grupė „Kūlgrinda“ išleido prūsų kalba atliekamų dainų plokštelę „Prūsų giesmės“, viršelį papuošusi trijų svarbiausių prūsų dievų Pikuolio, Perkūno ir Patrimpo atvaizdais. Grupė rėmėsi prielaida, kad, gelbėdamiesi nuo kryžiuočių, dalis prūsų pabėgo į Lietuvą, ir jų dainos galėjo įsilieti į lietuvišką tradiciją. Todėl buvo pasirinktos įvairių Lietuvos regionų dainos, kurių tekstuose atsekami istoriniuose šaltiniuose aprašyti prūsų religijos bei mitologijos bruožai, ir išverstos į prūsų kalbą (Urbanavičienė, 2006). Tai dainos, kuriose vaizduojamos saulės ir mėnesio vestuvės, dangiškoji šeima, vėlių kelionė į pomirtinį pasaulį. Jos ne modernizuotos, bet atvirksčiai – archaizuotos, dainuojamos grubiais balsais, senoviniais dainavimo būdais. Pasiklausius ansamblio atliekamų „prūsiškų“ dainų, kyla klausimas, kiek tokia rekonstruota muzika tikra? Gal ji turėtų būti suprantama ne kaip senosios kultūros tąsa, bet kaip šiuolaikinės, visai naujos prūsų bendruomenės savastis, jos narių kūrybinės vaizduotės išraiška?<sup>29</sup>

Apie buvimą dabartyje ir tuo pat metu praeityje Jurijus Dobriakovas rašo:

Dauguma postfolkloro atlikėjų anaipol nevengia tikrovės ir nėra „autsaideriai“; priešingai – jie dalyvauja šiuolaikiniame pasaulyje, kaip ir visi kiti. Galima spėti, kad juos vienija ypatinga nostalgija utopinei

<sup>29</sup> Kai dar nebuvo interneto, prūsų kalbos ir istorijos tyrinėtojus jungė klubas „Prūsa“, kurio nariai skaitydavo paskaitas, rengdavo publikacijas. Lingvistų ir istorikų tyrinėjimai buvo ir yra mokslinis pagrindas, kuriuo remiamasi kuriant šiuolaikinių prūsų tapatybę. Dabar Lietuvoje, Latvijoje, Lenkijoje, Rusijoje, Vokietijoje bei kitur gyvenantys, prūsais besijaučiantys asmenys palaiko ryšius vieni su kitais internete bei socialiniuose tinkluose, kur prisimena svarbiausius Prūsijos istorijos įvykius, mokosi prūsų kalbos ir bando ja kalbėti. Šiai bendrijai svarbi ir muzika, Karaliaučiuje gyvuoja kūrybiško folkloro grupė „Romowe Rikoito“, pasirinkusi senuosiuose šaltiniuose minimą pagoniškos prūsų šventyklos pavadinimą. 2014 m. baltiškos muzikos leidykla „Dangus“ išleido grupės albumą „Undėina“, jo kūriniai įdainuoti prūsų kalba, o tema – prūsų mitologija ir šiuolaikinis jos suvokimas.

pagoniškai praeičiai, kuri buvo tikresnė, gražesnė ir grynesnė nei nūdienos tikrovė. Aplinkinis pasaulis tuomet buvo gaubiamas paslapties ir dievybių artumo, o stiprūs, kilnūs žmonės gyveno santarvėje su gamta. Tokia yra mitologinė pirmykštė Visata, kuriai daugelis žmonių kartkartėmis pajunta nostalgiją. Nostalgiją, vis dėlto netrukdančią sėkmingai gyventi dabartyje. Panašu, kad dauguma šių atlikėjų nori ne atkurti, o išgalvoti praeitį, kurioje jie niekada negyveno, ir tai yra gana įdomus estetinis reiškinys. (Dobriakov, 2008)

Panašius dalykus pastebi ir baltarusis Aliaksejus Dzermantas, kuris rašo, kad jo šalyje prigimtinei religijai prijaučiantys žmonės sukelia gana gausų judėjimą, susijusį su tradicinių liaudies apeigų, muzikos ir dainų, amatų atgaivinimu, švenčių šventimu pagal pramžius papročius, karybos rekonstrukcija, kraštotyra, istorinių bei gamtos paminklų apsauga ir pan. Pasak autoriaus, tai – „etnografinė“ pagonybė. Greta skleidžiasi ir kūrybinė veikla, kurią jis vadina įsivaizduojama, „menine“ pagonybe.

Akivaizdžiausia tai tradicinėje etninėje (folklorinėje) muzikoje, turinčioje tvirtą ikirikščionišką stuburą. Baltarusijoje esama nemažai kolektyvų, atliekančių arba interpretuojančių autentiškos liaudies muzikos kūrinius. Archajinių dainų mėgėjams gerai žinoma grupė „Guda“. Jos repertuaro pagrindą sudaro apeiginės dainos – itin senas tradicinės liaudies kultūros klodas. Grupės narės įsitikinusios, jog „dainos, priskiriamos senosioms šventėms, – tai senojo pasaulio skelvėdros, glūdinčios kiekvieno, kas tik kildina save iš šios žemės, sąmonės gelmėse“. Patikimas patvirtinimas, kad „Gudos“ atliekamos senos archetipinės dainos tikrai „rezonuoja“ su baltarusio sąmone ir sukelia kuo gyviausią susidomėjimą, – minios klausytojų jos koncertiniuose pasirodymuose. (Dzermantas, 2011: 59)

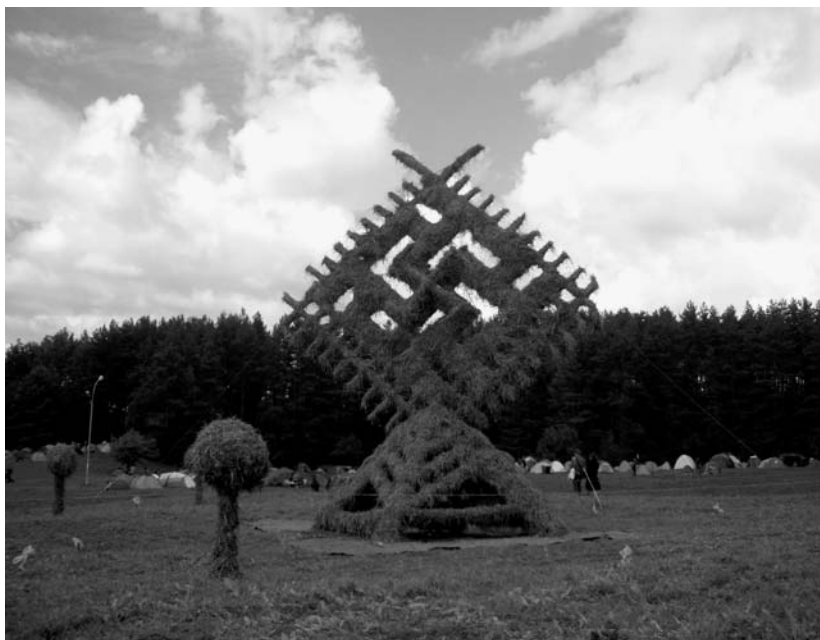
Taigi muzika labai svarbi alternatyvioms kultūrinėms bendrijoms, ji padeda išplatinti savitą estetinę raišką, mitinius simbolius, kultūrinius pranešimus, gali peržengti vienos ar kitos bendrijos ribas ir patraukti, sužavėti naujus klausytojus.



Festivalio „Mėnuo juodaragis“ aplinka. Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 2004 m.



Festivalio „Mėnuo juodaragis“ atidarymas prie ažuolo.  
Fotografavo Austė Nakienė, 2009 m.



Šiaudinė skulptūra  
festivalyje „Mėnuo  
juodaris“.  
Fotografavo Austė  
Nakienė, 2013 m.

Etnomuzikologė  
Dalia Urbanavičienė  
Rasos šventėje.  
Fotografavo Austė  
Nakienė, 2007 m.

## Baltiškios muzikos savitumas

Prie Baltijos gyvenančios tautos vadina savo žemę dainų kraštu, nes seniau kaimuose dainos skambėjo nuo ryto iki vakaro, lydėjo žmogų nuo gimimo iki mirties. Visos trys tautos: lietuviai, latviai ir estai – labai didžiuojasi senovinėmis dainomis: sutartinėmis, dziesmomis ir runomis. Nors XXI a. šios dainos nebeskamba laukuose, jas galima išgirsti Vilniuje, Rygoje, Taline vykstančiuose festivaliuose, kituose folkloro renginiuose. Nuo 1987-ųjų paeiliui vis kitoje Baltijos valstybėje rengiamas tarptautinis folkloro festivalis „Baltica“.

Senųjų dainų melodijos pasižymi gana archajiškais bruožais: jos yra siauros apimties, viršutinis melodijos atramos tonas nutolęs nuo žemutinio tono vos tercijos, kvartos ar kvintos intervalu. Manoma, kad senųjų dainų muzikinė raiška tokia santūri todėl, kad praėjusių šimtmečių dainininkams rūpėjo ne tiek melodijų grožis, kiek dainuojamų žodžių prasmė. Paprastos, gerai žinomos melodijos turėdavo tik padėti prisiminti ir tinkamai sudėlioti žodžius. Šiandien daugelio dainų tekstai nebėra aktualūs, kai kurie juose minimi dalykai netgi nebesuprantami, bet santūri senųjų melodijų muzikinė raiška klausytojams vis dar palieka stiprų įspūdį. Archajiška melodika jiems atrodo graži, atitinkanti šiuolaikinius estetinius idealus.

Senųjų dainų kūrėjos ir atlikėjos dažniausiai būdavo moterys, tyrinėtojai pastebi, kad net istoriniai įvykiai dainose atpasakojami ne iš į karą išjojančių vyrų, bet iš juos išlydinčių ir jų laukiančių moterų perspektyvos. Dainose išlikusi moteriška patirtis ir jos išraiška tebėra labai svarbi, galima tarti, kad šiltas, sodrus moters balsas yra skiriamasis baltiškios muzikos ženklas. Šių dienų folkloro koncertai neįsivaizduojami be moterų balsų, talentingos dainininkės – lietuvė Veronika Povilionienė ar latvė Ilga Reizniece – scenoje yra ne vien liaudies dainų atlikėjos, bet ir simbolinės figūros, ypatingų galių turinčios tradicijos saugotojos. Publiką pakeri balsuose girdimos ne vien jų pačių, bet ir ankstesnių kartų moterų patirtos gyvenimo nuoskaudos ir džiaugsmo prošvaistės, jų skleidžiamas moteriškumas daug gilesnis už stereotipinį populiariosios kultūros moteriškumą.

Du svarbūs baltiškos muzikos bruožai – archajiškos sandaros melodika ir feministinė pasaulėjauta – susijungia šiuolaikinėje sutartinių atlikimo tradicijoje. Sutartinės, šiaurės Lietuvoje išlikusios polifoninės giesmės, sulaukia didelio susidomėjimo: vienus domina įmantri polifoninė sandara, būdinga kelių skirtingų tekstų ir melodijų samplaika, kitus traukia sinkretiškas muzikos ryšys su šokiu, galimybė perteikti polifoninę sandarą choreografinėmis figūromis. Šios giesmės įkvepia ne vieną šiuolaikinio folkloro kūrėją ar aranžuotoją, jos neretai skamba ir šiuolaikinių profesionalių kompozitorių kūryboje (plačiau: Račiūnaitė-Vyčinienė, 2012).

Vyresniosios kartos tradicinio dainavimo puoselėtojomis Veronikai Povilionienei, Daivai Vyčinienei būdingą ramų nusiteikimą, orią sceninę laikyseną perima ir jaunesnės dainininkės. Lėtą dainos tėkmę, sodrų balso skambesį, švelnias melancholiškas gaidas girdime ir klausydamiesi Indrės Jurgelevičiūtės. Tačiau lietuviškas dainavimo būdas nėra vienintelis, kurį ji išmano, – tuo skiriasi nuo savo pirmtakių. Muzikuodama įvairiatautėje grupėje „Merope“, Indrė subtiliai supynė lietuviškas melodijas su originaliomis kompozicijomis bei elektroniniais garsais, o dainuodama ir kankliuodama grupėje „MaLituanie“, bandė suderinti malietišką ir lietuvišką etninę muziką. Ji nuolat tobulėja, bendradarbiaudama su įvairias atlikėjais ir studijuodama įvairių tautų dainavimo technikas.

Kompozicijose, kuriose susilydo folkloras, rokas, improvizacinė ir elektroninė muzika, greta balsų girdimi ir tradiciniai muzikos instrumentai: kanklės, skudučiai, dūdmaišis, smuikas. Tembrų paletę papildė kitų pasaulio šalių instrumentai: tabla, tamera, didjeridoo, kalimba, ksilofonas. Kaip žinome, muzikavimas liaudies instrumentais ir atlikimo meistriškumas – tai sritis, kurioje tradiciškai reikšdavosi vyrai. Todėl manytina, kad ir šiuolaikinio folkloro kompozicijose skambantys instrumentų garsai simbolizuoja vyriškąjį pradą. Šis pradas taip pat kitoks nei šiuolaikinėje kultūroje gyvuojantis vyro įvaizdis. Jame dera viduramžių kario stiprybė ir šių dienų jaunatviška jėga, kurią išreiškia senovinius signalus

trimituojantys ragai bei daudytės, taip pat griausmingi „baltiški“ būgnai, gitaros ir saksofonai.

Liaudies instrumentais muzikuojantys vyrai paprastai geba meistriškai groti daugeliu jų, išsiskiria įvairiapusiškumu ir išradin-gumu. Kanklėmis, smuiku ir kitais instrumentais griežia ir dai-nuoja lietuvių muzikantas Evaldas Vyčinas, dainavimu pritariant įvairiems instrumentams klausytojus žavi ir latvis Valdis Muk-tupāvels. Šie išskirtiniai atlikėjai yra pateikę daugybę liaudiško muzikavimo inovacijų, kurias perėmė jų pasekėjai. Daugybę kūry-binių idėjų folkloro judėjimui padovanojo džiazio muzikantas Pet-ras Vyšniauskas. Jis pirmasis pabandė suderinti pastovios sandaros liaudies melodijas ir improvizacinės muzikos intarpus, sugretinti švelniai skambančią lietuvišką birbynę ir šiurkštesniu tembru pa-sižymintį saksofoną. Laisvės, kūrybos, improvizacijos džiaugsmą etninėje muzikoje atrado ir Saulius Petreikis, kuris ne tik pučia trimitą, bet ir švilpauja įvairių pasaulio tautų fleitomis, o kartais visai tradiciškai užgroja devynstygėmis kanklėmis, armonikėle ar užtraukia kokią žemaitišką dainą.

Vienas esminis dalykas, dėl kurio galime pelnytai didžiuotis lietuvių liaudies muzika, yra jos tradicijų tęstinumas. Tuo tarpu, kai didžioji dalis atkuriamo Vakarų Europos folkloro atsigręžia į keliaujančių me-nestrelių ir trubadūrų epochą, Lietuvoje, kaip ir kai kuriuose kituose Rytų / Vidurio Europos bei Pabaltijo kraštuose, atokesnėse vietovėse folkloras išsaugojo pakankamai gryną formą iki pat dvidešimtojo am-žiaus. [...] Tad galima sakyti, kad Vakarų Europos postfolkloro ryšys su senesne tradicine kultūra dažniausiai pasireiškia naudojamuose vaizdiniuose, o štai lietuviškas postfolkloro judėjimas, atrodo, geriau išnaudoja tą išlikusį žinojimą apie archajiškas instrumentinės ir voka-linės muzikos formas. Dėl to lietuviškas modernusis folkloras (ypač rekonstruotas apeiginis folkloras) skamba pakankamai „autentiškai“, tarsi būtų atliekamas būtent taip per amžių amžius (įdomiausia yra tai, kad tam netrukdo net ir į muzikinį audinį įpinami modernių ins-trumentų ar elektronikos garsai). (Dobriakov, 2008)



Atpažįstami baltiškios muzikos ženklai gali būti ir atėję iš senų senovės, ir sukurti praėjusiame dešimtmetyje. Ženklu gali tapti senos moters atliekama rugiapjūtės daina, pasižyminti visais senojo sluoksnio liaudies melodijoms būdingais bruožais. Tačiau jaunajai klausytojų kartai ne mažiau reikšminga ir tai, kas atėjo iš folkdziazos, folkrokro ar kitų mišrių muzikos stilių: birbynės ir saksofono melodijų pynė ar sutartinės dainavimas pritariant roko grupei. Nes jaunajai kartai folkloras – tai ne vien muzika, gyvavusi kaimo aplinkoje. Savitą baltišką muziką galima sukurti ir mieste, pogrindinėje įrašų studijoje. Jų mėgstama muzika ne vien tradicinė, ne tik „gyva“, bet ir elektroninė, ne vieno tradicinio stiliaus, bet polistilistinė, jos audinyje senąsias melodijas galima jungti su pačiais įvairiausiais šiuolaikinės muzikos sluoksniais.

### **Šiuolaikinių folkloro interpretacijų įvairovė**

XX a. pabaigoje Lietuvoje ir Latvijoje išpopuliarėjęs šiuolaikinis folkloras „baltiškios muzikos“ pavadinimą gavo ne iš karto. Tiesą sakant, nelengva nustatyti, nuo ko ir kaip viskas prasidėjo. Anksčiau aprašytas sunkiojo roko ir apeiginės liaudies muzikos stilių susilieėjimas – tik vienas iš pavyzdžių, nes netikėtai susiformavusių polistilistinių derinių buvo ir daugiau. 9–10-ojo dešimtmečių „naują bangą“ galėjo sukelti ir profesionalių atlikėjų ieškojimai (pvz., pagoniškąjį avangardą atlikdavusio „Vilniaus naujosios muzikos ansamblio“ pasirodymai), ir neprofesionalių liaudies muzikos atlikėjų bandymai. Ne vienas lietuvių folkloro judėjimo dalyvis pasakoja, kad anuomet didelį įspūdį paliko brolių latvių folkloro grupės „Ilgi“ muzikavimas (ansamblio vadovė – Ilga Reizniece). Muzikinį išsilavinimą turėję šios grupės nariai domėjosi ne tik senosiomis liaudies melodijomis, bet ir klasikine, šiuolaikine muzika, juos traukė improvizacija, saviraiška. Savo atliekamą muziką jie pavadino „postfolkloru“, t. y. potradicinėje aplinkoje gyvuojančiu folkloru, patiriančiu šiuolaikinės miesto kultūros, postmodernios mąstysenos įtaką.



Folkroko grupė „Atalyja“ festivalyje „Mėnuo juodaris“. Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 2010 m.



Festivalio „Mėnuo juodaris“ scena. Fotografavo Vincas Razma, 2015 m.

Terminas „postfolkloras“ paplito ir Lietuvoje, nors čia buvo bandoma ir kitais žodžiais nusakyti norą kūrybiškai interpretuoti liaudies muziką. 1992 m. Kaune įsikūrė ansamblis „Keisto folkloro grupė“ (vadovas Andrius Morkūnas), iš pradžių jos nariai dainavo ir grojo patys sau, rinkdavosi subtilia melodika ir poezija pasižyminčias dainas, kurdavo joms originalias aranžuotes: puošdavo įvairiais pritarimais, palydėdavo švelnaus skambesio instrumentais: kanklėmis, smuiku, lumzdeliais, molinukais, varpeliais. Taip atliekamas folkloras buvo kažkuo ypatingas, jo skambėjimas galėjo pasirodyti šiek tiek keistas.

Vaizduotės nestokojusi grupė ėmė traukti vis daugiau gerbėjų, o netrukus Kaune atsirado visas būrys neįprastai atliekamo folkloro mėgėjų, mieste ėmė vykti tarptautinis šiuolaikinio folkloro festivalis „Suklegos“ ([www.suklegos.lt](http://www.suklegos.lt)). Kaip rašoma renginio interneto svetainėje, jo dalyvių muzika apibūdinama labai įvairiai: intelektualusis folkloras, postfolkloras, folkdžiazas, modernusis folkloras, *world music*, *new age*. Dalyvauti festivalyje kviečiami ir šioje srityje jau dirbantys muzikantai, kompozitoriai, ir nauji atlikėjai, jaunimo grupės.

1999 m. festivalyje „Suklegos“ debiutavo lietuvių folkroko grupė „Atalyja“, ją sudarė labai gerai tradicinį folklorą išmanantys atlikėjai, kuriems to buvo negana – galvose sukosi naujos senovinių dainų interpretacijos. Grupės nariai buvo apsisprendę, kad jų muzikos pagrindu turėtų būti rokas, jam būdingas ritmas ir harmonija, ir bandė supinti jį su baltiškais, keltiškais ir indiškais liaudies muzikos motyvais. Atrodo, kad „Atalyja“ buvo įkvėpta latvių grupės „Ilgi“ muzikavimo bei latvių mitologijos, nes jų dainose irgi stengiamasi remtis senoviniu žinojimu, interpretuoti protėvių simbolius, senųjų švenčių prasmes. Pasak grupės nario Eirimo Veličkos, tai labai atsakinga, „tarsi ir neautorinė kūryba, kylanti iš gilumos ar nužengianti iš aukštai“ (Šorys, 2004).

Kitaip, savaip, neįprastai muzikuoti dažniausiai bando jaunimo grupės, jos labiausiai nori pakeisti visiems įprastą liaudies muzikos skambesį. Kai kada jų muzika netgi pavadinama „netradicine“, nors toks terminas nėra tikslus. Jeigu jauni žmonės ieško savo šak-

nų, domisi ankstesnių kartų palikimu, kažin ar jie linę atsisakyti tradicijos. Tad tiksliau būtų tarti, kad šiuolaikiškai muzikuojantys atlikėjai ne vien tęsia, bet ir keičia tradiciją (žinoma, šiais laikais tradicija kinta greičiau nei ankstesniais šimtmečiais).

Vis pastebimesnę liaudies muzikos kaitą, atsinaujinimą bando atspindėti įvairiais terminais. Antai kaimyninėje Lenkijoje nuo 1998 m. rengiamas šiuolaikinio folkloro festivalis, pavadintas „Nowa Tradycja“ (Naujoji tradicija). „Juo norima pasakyti, kad liaudies muzika nėra muziejinis eksponatas, kad ji gyva ir nuolat kinta“ (Dahlig-Turek, 2012: 311). Minėtame festivalyje liaudies muzika atliekama senoviniu „grynuoju“ pavidalu ir įvairiais naujais pavidalais, kuriuos Ewa Dahlig-Turek vadina „autentiškos liaudies muzikos vertimais į šių dienų klausytojams priimtinesnę populiariosios muzikos kalbą“. Scenoje gali nuskambėti ir senųjų dainininkių atliekama liaudies daina, ir jaunimo grupės sukurta liaudies dainos aranžuotė, ir koku nors liaudies instrumentu atliekama improvizacija. Pasak etnomuzikologės, „renginys be jokios abejonės stiprina susidomėjimą liaudies muzika ir taip prisideda prie senosios tradicijos išsaugojimo, tačiau iš kitos pusės šiuolaikinio folkloro „žvaigždžių“ pasirodymai nustelbia autentiškos muzikos atlikėjus, nustumia juos į pašalius. Kyla klausimas, kaip smarkiai gali pasireikšti popkultūros įtaka, kaip pasiekti kompromisą tarp poreikio saugoti senąją tradicijos formą ir noro plėtoti naująją jos formą“ (ten pat: 312).

XXI a. Lietuvoje ir kaimyninėse šalyse folkloras nebėra vien valstietijos savastis, jį kultivuoja ir kitų socialinių sluoksnių atstovai, netgi galima tarti, kad šiuolaikinio folkloro puoselėtojai dažniausiai yra miestiečiai. Tad tokiais terminais kaip *postfolkloras*, *intelektualusis folkloras*, „*netradicinis*“ *folkloras*, *naujoji tradicija* ir kt. bandoma nusakyti, jog iš agrarinės kultūros reiškinių jis virsta postindustrinės kultūros reiškiniu. Dar XX a. pradžioje kaimų bendruomenės sudarė palyginti jauni žmonės, ten skambėjusios liaudies dainos, šokiai, rateliai buvo jaunimo muzika. Dabar kaimo gyventojai gerokai vyresni, o jaunimas būriuojasi miestų gatvėse,

aikštėse, parkuose, kavinėse. Čia ir gimsta šiuolaikinė liaudies muzika, kiekviena jaunimo subkultūra puoselėja vienokį ar kitokį muzikos stilių. Jei pasidairytume po Vilniaus klubus, sužinotume, kad juose skamba *dark wave*, *neofolk*, *ethnic ambient*, *tribal music*, *jazz / folk / pop*, *electro acoustic*, *experimental electronic* ir kitokie stiliai. Norint kalbėti apie šias įvairiausias folkloro interpretacijas bendrai, reikalingas vienijantis, esmę nusakantis terminas. Juo pamažu ir tapo terminas *baltiška muzika*.

## **Baltiškos muzikos sklaida**

Pirmieji šiuolaikinės, tačiau gilią šaknis turinčios muzikos vadybininkai buvo nepriklausomi renginių organizatoriai, nepasitenkinę aplinkui skambančia muzika ir pasiryžę eiti savo keliu, susikurti savo skambantį garsovaizdį. 1993 m. šie entuziastai įkūrė nepriklausomą įrašų leidyklą „Dangus“, ėmė leisti baltiškos muzikos įrašus (kasetes, vėliau – kompaktinius diskus) ir neįprastose erdvėse organizuoti koncertus. Tie patys asmenys sumanė ir gamtoje vykstantį festivalį „Mėnuo juodaragis“ (MJR). Jų dėka susiformavo kultūrinė bendrija, pageidavusi klausytis baltiškos muzikos ne tik festivalyje, bet ir visus metus.

Nepriklausoma leidykla „Dangus“ ([www.dangus.net](http://www.dangus.net)) yra išleidusi nemažai kompaktinių pokštelių, kurių detalės ir visuma palieka stiprų įspūdį. Tai – konceptuali rinktinė „Gintaro gentys“ (Amber tribes, 2004), Donio ir Kūlgrindos „Sotvaras“ (2003), Donio albumai „Bite lingo“ (2006) ir „Ein saulelė aplink dangų“ (2011), grupės „Atalyja“ albumai „Močia“ (2004) ir „Saula riduolėla“ (2009), grupės „Spanxti“ „Dievo žirgai, laimės ratai“, (2011), „Ugniavijo“ „Karo dainos“ (2013) ir kt. Paminėtos kompaktinės plokštelės patraukia ne tik savitu muzikos stiliumi, bet ir įsimintina vaizdine raiška, jų viršeliai papuošti saulės ir mėnulio ženklais, žalvario papuošalais, gintaro amuletais, juostų raštais. Ši atributika labai svarbi – iš jos taip pat galima atpažinti baltišką muziką.

Kai į vieną visumą susijungia archajiškas folkloras ir sunkusis rokas, improvizacinė, elektroninė muzika, tarsi susilieja dvi spalvos: balta ir juoda. Spalvų simbolika perteikia, kokias nuotaikas sukelia vienokio ar kitokio stiliaus muzika. Senovine maniera atliekamos liaudies muzikos nuotaikas išreiškia šviesesnių spalvų deriniai, pvz., balta (simbolizuojanti gėrį, tyrumą, šaltumą, šventumą) ir ją papildanti žalia (simbolizuojanti vidinę stiprybę, gyvybingumą), o šiuolaikinės muzikos nuotaikas – tamsesnių spalvų deriniai, pvz., juoda (galinti reikšti blogį, paslaptį, magiškas galias) ir joje švytinti raudona (reiškianti kraują, ugnį, šilumą, aistrą).

Pasidomėję postmodernaus latvių folkloro plokštelėmis, pastebėtume, kad ir jos kalba tomis pačiomis sąvokomis, simboliais ir vaizdiniais: žr. latvių leidyklos „Upe“ ([www.upe.lv](http://www.upe.lv)) išleistas plokštelės: grupės „Jauns mēness“ „Garastāvoklis“ (1997); grupės „Ilgi“ plokštelės „Saules meita“ (1998), „Ne uz vienu dienu“ (2006), „Tur Saulīte Pērties Gājā“ ir „Izlase“ (2011); Uģio Praulinio albumą „Paganu gadagrāmata“ (1999), folkloro rinktines „Līgo“ (2003), „A touch of Latvian folk music“ 1 (2002) ir 2 (2008); grupės „Dzelzs Vilks“ albumus „Dzīvnieks pilsetā“ (2011), „Kālabad“ (2013) ir kt. Grupių ir albumų pavadinimai susiję su senąja religija ir mitologija, viršeliuose subtiliai sukomponuoti tautodailės elementai ir pirmąsias gamtos vaizdai, taigi vyksta panašios „meninės pagonybės“ paieškos.

Kaimyninių šalių atlikėjai, koncertų organizatoriai ir leidėjai neretai žvalgosi vieni į kitus ir mokosi vieni iš kitų. 2013 m. Zaraso ežero saloje vykęs „MJR“ festivalis buvo skirtas lietuvių ir latvių vienybei, jo šūkis skelbė: „Laikas broliams susitikti“. Jame dalyvavo 12 įvairios stiliškos muziką atliekančių Latvijos grupių, tad buvo galima sužinoti, kaip kaimynams sekasi puoselėti senąsias tradicijas, o kartu būti šiuolaikiškiems, gyventi šiandienos gyvenimą. Broliškas susitikimas tąkart subūrė tikrai daug baltiškos muzikos kūrėjų ir klausytojų, kurie turėjo progą patirti įvairių bendrų išgyvenimų. (Šiaip baltiškos muzikos puoselėtojai sudaro virtualią bendruomenę, jos nariai vieni su kitais susitinka interneto svetainėse,

kur ieško informacijos apie artimiausius renginius, naujai išleistas kompaktines plokšteles ir kt.)

Baltiškos muzikos vadybininkai bando pasitelkti medijų galią, siekdami išgarsinti kylančią muzikos bangą savo regione, o gal ir platesnėse erdvėse. Šiuolaikinio folkloro leidybos dažniausiai imasi iš alternatyvios kultūrinės aplinkos kilę žmonės, tačiau pripažinimą pelnusių folkloro grupių kūryba susidomi ir su subkultūromis nesusiję vadybininkai (oficialioji kultūra nuolat ieško naujų vertybių alternatyvioje kultūroje). *Folk, rock, pop* ir kitų stilių muziką po savo sparnu priglobė anksčiau vien tik akademinę muziką viešinę Lietuvos muzikos informacijos centras. Jo sukurtame interneto puslapyje [www.mic.lt](http://www.mic.lt), skirtame ne vien Lietuvos, bet ir užsienio vartotojams, galima rasti profesionaliai parengtos informacijos apie šiuolaikinio folkloro kūrėjus ir atlikėjus, susipažinti su ryškiausiais lietuvių folkloro stiliais. Muzikos informacijos centras daug prisidėjo prie baltiškos muzikos sklaidos ir leisdamas reklaminius leidinius „The Singing Land“, „Note Lithuania“, dalyvaudamas tarptautinėse muzikos verslo mugėse „MIDEM“ ir „WOMEX“. Žinoma, valstybinės institucijos parengtoje informacijoje viskas atrodo kitaip: nuoširdumą keičia oficialumas, įsijautimą – numatymas, folkloro pomėgį – jo toleravimas, saviraišką – siekis įtikti vartotojams. Tai, kas alternatyvių kultūrų atstovams yra vidinio gyvenimo išraiška, savo darbo profesionalams – tik rinkodara.

Kita vertus, bendradarbiavimas su aukštesnėje hierarchinėje pakopoje įsitvirtinusiomis kultūros organizacijomis yra žingsnis į priekį, padedantis bendruomenėms išvengti marginalizacijos. Toks pat būtinas žingsnis ir standartizacija – vaizdinių ir muzikinių simbolių supaprastinimas, dalies jų reikšmių atsisakymas. Kaip žinia, muzikos industrija susilpnina simbolių ryšius su juos sukūrusia bendruomene, galias šaknis turinčius daugiaprasmius simbolius paverčia lengvai įsimenamais ir suvokiamais ženklais. Todėl daina ar instrumentinė melodija, kuri tautines tradicijas puoselėjančiam žmogui yra didžiausia vertybė, pasaulio kultūros vartotojui tampa tik kažkokį keistą tautinį atspalvį turinčia muzika, o apsaugą tei-

kiantis ir laimę nešantis amuletas – tik lipduku, leidybiniu ženkle ar emblema. Tačiau tai neišvengiama norint, kad baltiška muzika išgarsėtų ir įsitvirtintų pasaulio muzikos scenoje.

Taigi Lietuvoje ir kitose Baltijos šalyse vyksta folkloro transformacijos, kurias lemia visuomeniniai pokyčiai ir šiuolaikinės technologijos: kažkada kaimo aplinkoje gyvavęs folkloras įsilieja į miesto kultūrą, tampa muzikos industrijos dalimi. XXI a. kuriama baltiška muzika akivaizdžiai skiriasi nuo atliekamos ankstesnių kartų dainininkų ir muzikantų, tačiau taip pat yra autentiška, garsiniai jos simboliai ir ženklai – dabarties kartų tautinės savimonės ir laisvojo kūrybiškumo išraiška. Šiuolaikinio folkloro stiliškumą ir estetiką kuria alternatyvios kultūrinės bendrijos, jų narius traukia ne tik kultūrinės folkloro gelmės: mitiniai įvaizdžiai, archajiška poetika ir melodika, bet ir gilesnis tautiškumo, kūrybiškumo, vyriškumo ir moteriškumo pajautimas.

Naujos baltiškos muzikos formos pirmiausiai pateikiamos kaip eksperimentinės, jų leidybos imasi subkultūroms prijaučiantys vadybininkai. Pripažintas šiuolaikinio folkloro grupes jau vertina, viešina, remia ir kiti kultūros organizatoriai, tikėdamiesi, jog ši muzika sudomins ir patrauks užsienio klausytojus.

Baltijos šalių folkloro modernizavimas yra patrauklus užsiėmimas, šiek tiek primenantis kompiuterinio žaidimo kūrimą. Tai ypač akivaizdu stebint, kaip baltų kultūros įvaizdis formuojamas internete. Virtualioje erdvėje trokštami dalykai pateikiami kaip tikri: seniai išnykusi tradicija vėl atgyja, o dabarties kūryba atrodo nepaprastai įvairi ir išradinga. XXI a. baltiška muzika pasirengusi peržengti nacionalinių valstybių ribas ir nuskambėti pasaulio muzikos scenoje. Gal ji ir neužlies koncertų ir festivalių kaip audringos Baltijos banga, bet tikrai nuskambės tarsi laukų ir miškų ramumoje vingiuojančios senovinės dainos aidas.





Folkloro elementai Broniaus Kutavičiaus operoje „Strazdas žalias paukštis“, Dalios Mataitienės scenografija. Rimanto Jadlauskio nuotrauka, 1990 m.

## AR LIETUVIŲ KOMPOZITORIAMS SVARBI JUOS IŠAUGINUSI KULTŪRA?

Stebint XXI a. lietuvių muzikos įvairovę, klausantis polifoniško įvairių muzikos žanrų ir stilių skambesio, norisi taip pat kaip liaudies panagrinėti ir akademinę muziką, pasiaiškinti, ar šiuolaikiems lietuvių kompozitoriams svarbi juos išauginusi kultūra, ar jiems svarbu tęsti lietuvių muzikos tradiciją? Ar naujai rašomus kūrinius susieti su anksčiau parašytais siekiama sąmoningai, ar pavyksta intuityviai?

Praėjusio šimtmečio Lietuvos kultūrą galima apibūdinti kaip būvį, kai „tradicijos dar neišnykusios, o modernybė ne visai pasireiškusi, [...] ant to paties kavos stalelio esama ir vietos dirbinių, ir avangardinio meno katalogų“ (Tomlinson, 2002: 145). Ilgą laiką kultūros paveldas ir modernybė sudarė glaudų ir keistą derinį. Išsilavinę lietuviai buvo neatitrūkę nuo liaudies tradicijų, daugelis kompozitorių įsiklausydavo į liaudies dainas, nagrinėdavo jų melodijas, ieškodami nugludintų melodikos elementų, branduolių, kuriuos galėtų panaudoti savo kūryboje. Tačiau XX a. pabaigoje kūrėjai ėmė mažiau gilintis į liaudies melodiką – galbūt todėl, kad jautė, jog gali pasikliauti nebe šiuo praėjusių šimtmečių anoniminių kūrėjų palikimu, bet gana gausia profesionaliosios muzikos tradicija.

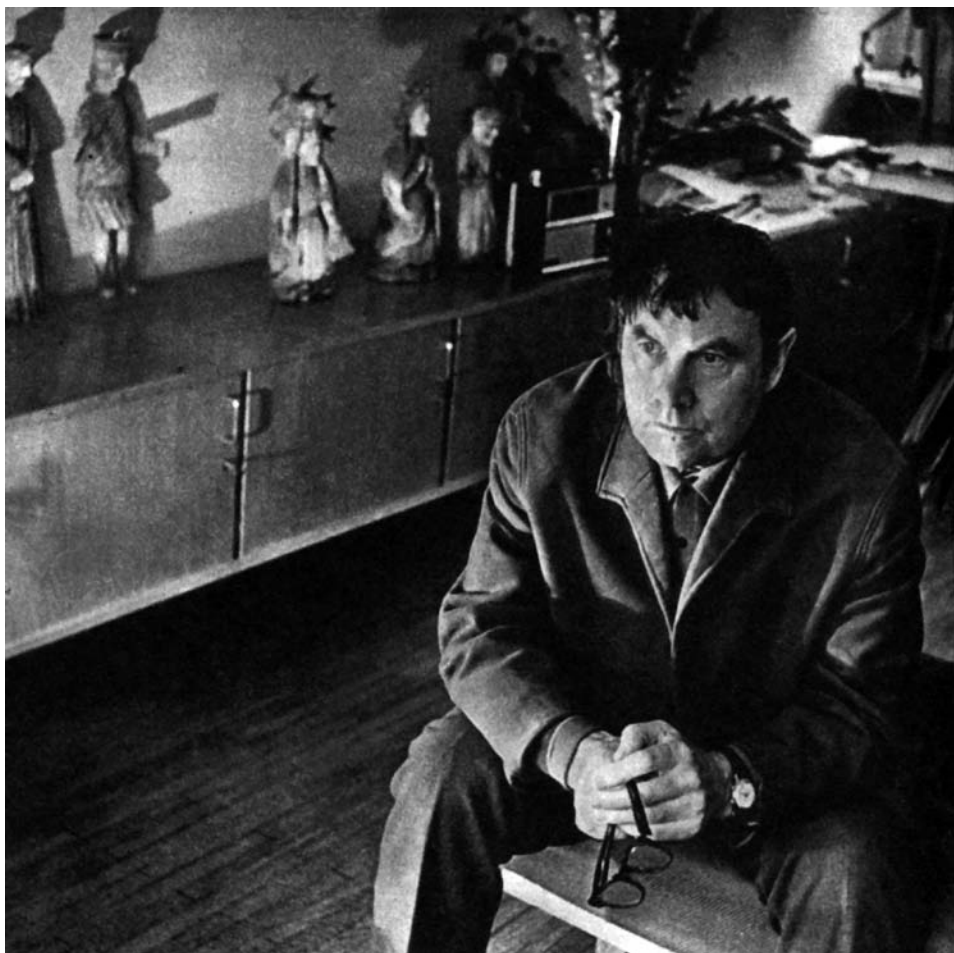
Į vieno ar kito šimtmečio muzikos istoriją įrašomi tik žymiausi, savo kūryba kažką iš esmės pakeitę kompozitoriai, o daugiasluoksnė tradicija sujungia visus, joje dera ir modernių, ir konservatyvių autorių kūryba. Vienai ar kitai grupei priskiriami asmenys papras-

tai būna artimai susiję: dažnai konservatyvaus profesoriaus studentas tampa moderniu kompozitoriumi arba atsitinka atvirkščiai. Tradicija tolerantiška – joje dera ir „aplenkę laiką“ kūriniai, ir savojo laiko atspindžiai, ir anachronizmai. Tie kūriniai, kurie amžininkams atrodo pernelyg šiuolaikiški, pamažu tampa tradicijos dalimi, o anachronizmų atsisakoma, tradicija teka savo vaga tarsi upė.

Lietuvos muzikos informacijos centro interneto svetainėje [www.mic.lt](http://www.mic.lt) mūsų profesionaliosios muzikos istorija aprašoma nevengiant tęstinumo pojūčio ir žodžio „tradicija“. Muzikos istorija suvokiama kaip kompozitorių kartų kaita, o nuolatinis stilistinis jos atsinaujinimas – tarsi kas kelis dešimtmečius kylančių „naujų bangų“ ritimasis. Pirmoji šio enciklopedinio, plačiai auditorijai skirto teksto antraštė – *Moderniosios tradicijos užgimimas*. Žemiau pateikiamoje pastraipoje apžvelgiamas XIX a. pabaigos ir XX a. pradžios kultūrinis kontekstas, kuriame iškyla to laikotarpio vizionierius, nacionalinės muzikos tradicijos ir moderniosios muzikos istorijos pradininkas Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Kita antraštė – *Nacionalinės kompozicijos mokyklos raida*. Čia pagarbiai minimas nepriklausomos Lietuvos Respublikos metais kompozitorių priešakyje stovėjęs nuosaikus modernistas Juozas Gruodis (1884–1948), kurio mokiniai arba jo mokinių mokiniai buvo dauguma XX a. lietuvių kompozitorių. Šią ramią tradicijos tėkmę pertraukė niūrūs metai, kai dėl Sovietų okupacijos (1940) nuslopinta moderniosios Lietuvos muzikos raida. Nepaisant to, kontaktai su moderniąja Vakarų kultūra po truputį atsinaujino, 7-ojo dešimtmečio pradžioje Lietuvos muzikos modernėjimą lėmė tuomet vidurinioji kompozitorių karta – ekspresionistinė Eduardo Balsio (1919–1984) muzika bei labiau neoklasikinė Juliaus Juzeliūno (1916–2001) kūryba<sup>30</sup>.

Į tradicijos gyvavimą panašią kompozicijos mokyklos raidą, be abejo, nulėmė lietuvių visuomenės uždaramas, okupacijos me-

<sup>30</sup> Cituojama muzikologo Lino Paulauskio apžvalga, publikuota [www.mic.lt](http://www.mic.lt). Kartu su muzikos kūrinių pavyzdžiais ji pateikta ir leidinyje vokiečių kalba *Moderne Litauische Musik: Vergangenheit und Gegenwart* (2004).



Lietuvių kompozitorių mokyklos kūrėjas Julius Juzeliūnas. Nežinomo fotografo nuotrauka

tais kompozitoriai negalėjo studijuoti užsienyje, todėl kompozicijos amato paslaptys buvo perduodamos iš kartos į kartą. XX a. antrosios pusės lietuvių kompozitorių mokyklos dvasiniu vadovu tapo autoritetingas kompozitorius bei teoretikas Julius Juzeliūnas, kurio klasę baigė apie 40 kompozicijos studentų. Juzeliūnas buvo sukūręs savitą komponavimo techniką, kurią aprašė daktaro disertacijoje *Akordo sandaros klausimu* (Juzeliūnas, 1972). Išstudijavęs liaudies melodiką, jis aptiko būdingas dermines jos struktūras, galinčias tapti kūrinio branduoliu ir nulemti melodinę jo vertikalę bei harmoninę horizontalę. Šio kompozitoriaus klasėje studentai ne tik išmokdavo modernių lietuviškos muzikos kūrimo metodų, bet ir įgydavo stiprių motyvų kurti savo visuomenei skirtą muziką, paversti savo veiklą kultūrine rezistencija (Juzeliūnas, 1996; Narbutaitė, 1996; Ambrasas, 2015).

6–7-uoju praėjusio amžiaus dešimtmečiais tautinio modernizmo kryptis buvo nuosekliai plėtojama, į šią veiklą įsijungė ir kiti lietuvių kompozitoriai, ne tik Juzeliūno mokiniai. Priklausymas tradicijai arba lietuvių kompozitorių mokyklai, kūrimas esantiems šalia anuomet buvo natūralus. Pasak Vytauto Landsbergio, „žmonės ir būdavo kaip dainoj – vis toj pačioj gaidoj, vos truputėlį įvairinamoj, vis tvirtoj posmų sandaroj. Tokia didelio pastovumo ir mažo kintamumo simbiozė žymėjo amžinybę. [...] Posmas galėjo būti diena, savaitė, metai; posmų seka – žmonių kartų seka, dainos tėkmė – būties modelis“. Muzika stiprino tikėjimą išlikimu, ji buvo „Mūsų būdas, mūsų žodis, nesiblaškyimas, pasitikėjimas. Tebesam. Esam. Būsim“ (Landsbergis, 1989: 8). Žinoma, citatoje pavaizduota nenutrūkstanti tradicijos tėkmė gerokai idealizuota. Naujos kompozitorių kartos debiutas ne visuomet suskambėdavo tarsi naujas dainos posmas, kartais tradicija nutrūkdavo ar būdavo brutaliai nutraukiama.

## **Antroji modernizmo banga, „netradicinis“ kompozitorius Osvadas Balakauskas**

Lietuvių muzikos modernizmas nebuvo nuoseklus reiškiny, jis pasireiškė dviem bangomis (prieškario ir pokario), tarp kurių įsiterpė niūrūs okupacijų ir pokario represijų metai. Ryškiausi nepriklausomos Lietuvos Respublikos laikotarpio kompozitoriai modernistai Jeronimas Kačinskas, Julius Gaidelis, Vladas Jakubėnas ir vizionieriumi vadintinas Vytautas Bacevičius išvyko iš gimtinės ir kūrybinę veiklą tęsė emigracijoje. Tad ryšiai tarp kompozitorių nutrūko, iš šios kartos Lietuvoje pasiliko ir tyliuoju modernistu tapo tik Jonas Nabažas.

Vis dėlto, ideologiniam pokario spaudimui apsilpus, 7-ajame praėjusio šimtmečio dešimtmetyje modernioji lietuvių muzikos tradicija sugebėjo atsinaujinti<sup>31</sup>. Žymiausi šio laikotarpio autoriai – ryškiai, savitai, netikėtai debiutavę Vytautas Barkauskas, Antanas Rekašius, Feliksas Bajoras, Osvaldas Balakauskas, Vytautas Montvila ir Bronius Kutavičius. Naujų išpūdžių kompozitoriai pasisemdavo „Varšuvos rudens“ festivaliuose, kur turėjo progos išgirsti Va-

<sup>31</sup> Pasak Mindaugo Urbaičio, „kalbame apie dešimtmetį, prasidėjusį maždaug 1963-iaisiais ir pasibaigusį apytikriai 1973-iaisiais. Jame galima išskirti keletą fazių ir periodų. Sakykim, Juliaus Juzeliūno koncertas smuikui, vargonams ir styginių orkestrui, sukurtas 1963 m., yra tipiškas pirmosios fazės pranašas. Tuo metu lietuvių kompozitoriai pradėjo vaduotis iš sovietinės patetikos, iš pokario retorikos, bandydami įsisavinti naujas muzikos kalbos priemones. [...] To dešimtmečio vidurys – 1965-ieji – buvo pirmasis palankus laikotarpis menininkų debiutams, ir jaunieji lietuvių kompozitoriai tuo sėkmingai pasinaudojo. Jie pradėjo iškart efektingai – Vytautas Montvila, Feliksas Bajoras, Vytautas Barkauskas. Jų muzika darė stiprų išpūdį – šviežumu, kitiška muzikine kalba, nauja struktūra, ji buvo labai gaivi ankstesnės ir to meto konservatyvios muzikos kontekste. Tai ir buvo jos revoliucingasis pradai. [...] Vytautas Montvila, laikytinas vienu iš lietuvių avangardo pionierių ir už tai stipriai kritikuotas, 1967-aisiais harmonizavo autentiškas rugiapjūtės dainas, pasitelkęs serijinę techniką. Kūrinys žavi jauno kompozitoriaus drąsa ir meniniu rezultatu. [domu, kad tai sutampa ir su naujosios muzikos proveržiu Vakarų Europoje, tiesa, jis vyksta visai kitaip, kitoje plotmėje ir kitame lygyje. Tačiau atsinaujinimo laikas – sutampa“ (Urbaitis, Nakas, 2011).



Kompozitorius Osvaldas Balakauskas.  
Dmitrijaus Matvejevo nuotrauka, 2007 m.

karų Europos avangardistų kūrinius, tačiau didžiausią įtaką jiems darė kaimyninės šalies kūrėjai Krzysztofą Pendereckis ir Witoldas Lutosławskis. Šis tas įdomaus tuo metu skambėdavo ir Pabaltijo šalių muzikologų konferencijose, kuriose demonstruoti pastaraisiais metais sukurtų kūrinių įrašai, buvo galima išgirsti, ką kuria latviai ir estai. Vis dėlto, gyvenant ne informacijos pertekliaus, bet informacijos bado sąlygomis, iš pasaulio ateinančių inspiracijų labai trūko, todėl dažniausiai kūrybinių paskatų ieškota kolegų kūriniuose.

Antrąją lietuviškojo modernizmo bangą tyrinėjusi muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė pastebi, kad „įvietinimas nėra esminė modernizmo kategorija, greičiau priešingai – tai tartum tarptautinės kalbos statuso siekiantis muzikinis esperanto. Tačiau specifinės istorinės sąlygos nulėmė, kad Lietuvoje moderniosios muzikos kūrėjai dažnai ne mažiau kaip patį kalbos modernumo faktą manifestavo savo etninę priklausomybę“ (Gaidamavičiūtė, 2008: 62). Tą patį teigia ir Šarūnas Nakas: „Idėja apie etninės muzikos integravimą visą-

laik gyvavo lietuvių avangardo kompozitorių sąmonėje. Net tada, kai kompozitoriai demonstratyviai atsisakydavo liaudiškos muzikos rudimentų ar molekulių, jie vis tiek sunkiai susilaikydavo nuo bent lengvų užuominų apie lietuviškumą. Nacionalinė idėja būdavo nuolat „čia pat“, ir tai buvo vienas savičiausių lietuviško avangardo bruožų“ (Urbaitis, Nakas, 2011).

Ne tik kompozitorius, bet ir visus menininkus domino lietuvių tautą sudariusių genčių istorija, Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės istorijos puslapiai, nostalgiško romantizmo šaltiniu tapo ir giminingos prūsų tautos praeitis. Sutrupėjusius istorijos puslapius, blunkančius prisiminimus neretai bandyta rekonstruoti – daugelis lietuvių muzikos bei poezijos kūrinių buvo tarsi tokios rekonstrukcijos.

Bene išradingiausiai praeitį rekonstravo kompozitorius Bronius Kutavičius, atradęs savotišką semantinę kūrybos metodą, kai muzikos kūrinys tarsi semiotinė studija sudėliojamas iš autentiškų istorinių šaltinių bei paties autoriaus sukurtų „istorijos fragmentų“ (Gruodytė, 2002; Nakienė, 2008). Jo kūriniuose „atgijo“ įvairūs istoriniai muzikos stiliai bei išnykusių genčių muzikiniai dialektai tokie, kokius autorius juos įsivaizdavo, kokie jie galėjo būti. Vienas žinomiausių šiuo metodu sukurtų kūrinių – oratorija „Iš jotvingių akmenų“, atkurianti XIV a. išnykusios jotvingių genties apeigas, parašyta akmenis mušantiems, dainuojantiems, vaidinantiems bei įvairiais liaudies instrumentais muzikuojantiems atlikėjams.

Savitą „folklorinį“ kūrybos metodą buvo išradęs ir kompozitorius Feliksas Bajoras. Jį domino liaudies muzikai būdingas improvizavimas ir varijavimas, kuriuos galima derinti su aleatorikos technika (Naktintytė, 1976), taip pat ir neįprasti balso formavimo bei garso išgavimo būdai, susisieję su šiuolaikinei muzikai būdingomis savito skambesio paieškomis. Kaip šio metodo pavyzdį galima paminėti „Muziką septyniems“ – kontroliuojamos improvizacijos principu sukurtą septetą, sudėliotą iš įvairius liaudies muzikos žanrus imituojančių segmentų, modernumą derinantį su subtiliu lietuviškumu.

Prie šios vyraujančios krypties tarsi nepritapo kompozitorius Osvaldas Balakauskas, kuris rašė muziką, remdamasis savo paties



sukurta sistema – dodekatonika, ir kurio kūryboje nebuvo jokių atpažįstamų liaudies melodikos inkliuzų. Tarp muzikologų „bene labiausiai kosmopolitiniu autoriumi buvo laikomas Osvaldas Balakauskas, nes jis nei savo kūryboje atvirai naudojosi liaudies muzika, nei viešai reiškė nuomonę, kad šią tradiciją reikia tęsti, greičiau priešingai – akcentavo moderniąsias Europos vertybes“ (Gaidamavičiūtė, 2008: 64). Kompozitorius buvo žymus, įėjo į lietuvių muzikos istoriją, bet ne į bendrą tradiciją. Gal tokį jo atskyrimą lėmė tai, kad studijavo Kijeve, taigi nebuvo išugdytas su tradicija tapatinos lietuvių kompozitorių mokyklos.

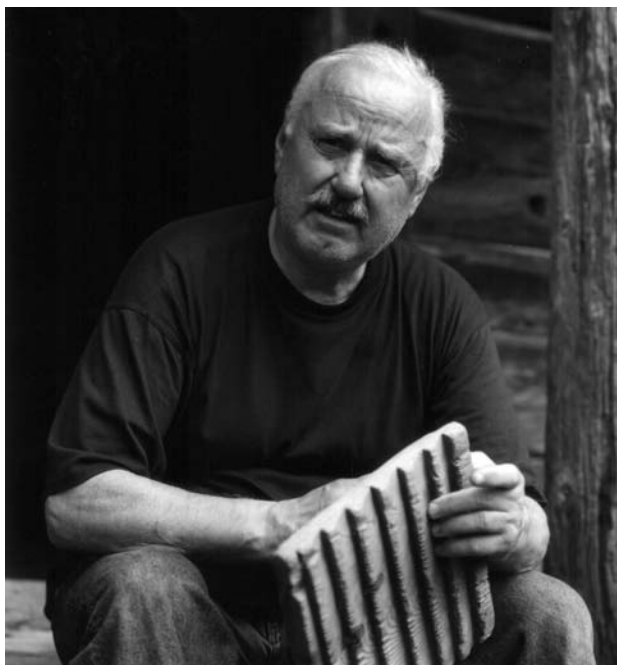
Kodėl kompozitorius nenaudojo paprastumu ir išbaigtumu patraukiančios liaudies melodikos? Galbūt todėl, kad norėjo rašyti intelektualiau, sudėtingiau. Apie tai užsiminė pokalbyje: „mane žavinti muzika būdavo tokia, kurios klausydamasis negali iki galo susivokti, kurioje skęsti“ (Balakauskas, 2000: 257). Tą nuoširdžiai paaiškino ir viename savo straipsnyje: „Jau nebesam ‚nuogi‘ prieš pasaulį – turime visas šiuolaikiniam muzikiniam gyvenimui reikalingas institucijas, tam tikrą tradicinę ir naujos kūrybos bazę, išsimokslinusių kompozitorių, tarptautinio lygio atlikėjų. [...] Laikas įpareigoja mus ne tik grožėtis liaudies dainomis, bet ir atsistoti greta jų su kokybiškai naujo tipo lietuviška muzika“ (ten pat: 319).

Atmetę išankstinę nuostatą apie Balakauską kaip „netradicinių kompozitorių“ ir įsiskaitę, ką jis yra rašęs apie kultūrinės tradicijos tąsą, apie lėtą jos pokyčių svarbą ir neišvengiamybę, suprastume, kad jis – tradicijos filosofas. Štai kelios jo išsakytos mintys:

Manau, kad menų (tikriausiai ne tik menų) raidoje galioja vakuumo dėsnis. Galimybė yra kaip vakuumas, ir ji turi būti anksčiau ar vėliau išnaudota. Todėl aš einu matomos galimybės link (ekspresijos, stiliaus, technikos ir t. t. požiūriu), nelabai turėdamas kuo pasitikrinti. Žodžiu, aš pasiduodu tų galimybių traukai kaip aukštesniajai jėgai, kuria tikiu. (Balakauskas, 2000: 269)

Kompozitorius  
Bronius Kutavičius.  
Arūno Baltėno  
nuotrauka, 2002 m.

Broniaus Kutavičiaus  
oratoriją „Iš jotvingių  
akmens“ atlieka  
Vilniaus naujosios  
muzikos ansamblis,  
solistė – Daiva  
Račiūnaitė-Vyčiniienė.  
Fotografuota 1989 m.



[...] menas, jeigu jis suvokiamas, turėtų sakyti žmogui: „tai, ką tu iki šiol įsivaizdavai esant menu, yra tik momentas meno, kuris yra begalinis“. Menas neturi leisti (turbūt ir neleidžia) sustoti, nusiraminti, jis – judėjimo dvasinė išraiška. (Ten pat: 251)

Dėl modernizmo likimo nėra ko baimintis. Modernioji architektūra, muzika, dailė yra XX amžiaus menas ir niekada nemirs, jei nemirs pati istorija. (Ten pat: 282)

Nebūkime gobšūs. Kiek tų lūžių jau buvo XX amžiaus muzikoje. Mes gi nespėjam viską pajusti, perprasti, mes tikrai dar neišgirdom to, kas sukurta, o jau reikalaujame naujo. (Ten pat: 290)

Nietzsche rašė taip: „Neieškokite naujo, ieškokite amžino.“ (Ten pat: 302)

Įsivaizdavimas, esą avangardistui kompozitoriui Balakauskui nebuvo svarbus tautiškumas, nerūpėjo tradicija, šiandien atrodo nepagrįstas. Toks įspūdis galėjo susidaryti dėl anuometinės kalbėsenos (tai, kas anuomet laikyta „netradiciška“, šiandien būtų tik „neįprasta“). XX šimtmetyje, ypač jo viduryje, įsitvirtino griežta perskyra tarp tradicijos ir istorijos, statikos ir dinamikos. Tradiciją imta suvokti kaip griežtai determinuojantį kontekstą, varžantį kūrybinės raiškos laisvę. „Praeitį, kuri kaip tokia nepasiduoda kritiniam žvilgsniui per atstumą, tarsi kausto modernų žmogų, lėtina ar net naikina jo kūrybinius polėkius. Tradicija pagal šią sampratą yra tai, kas stingdo sąmonės lankstumą ir kuria asmens ir kultūros inerciją“ (Jonutytė, 2011: 28). Šitai maštant, kiekvieno talentingo autoriaus raiška buvo vaizduojama kaip bandymas atitrūkti nuo konservatyvaus konteksto, išsiveržti iš tradicijos gniaužtų ir išsikovoti trokštamą asmens laisvę. Pristatant naują kūrinį, dažniausiai pabrėžta, kad kompozicija peržengia žanro ribas, yra parašyta netradicinei instrumentų sudėčiai, pasižymi originalia forma, skamba neįprastoje erdvėje ir pan. Jaunas, viešumoje pirmąkart pasirodantis autorius žūtbūt stengėsi neiti pramintais takais, ne-

paais aplinkinių nuomonės, nepataikavo klausytojams ir t. t. Tačiau avangardinio proveržio laikotarpiui pasibaigus, statikos ir dinamikos apmąstymas pasikeitė, tradicija nebebuvo suvokiama taip neišiamai ir vienpusiškai.

Laikui bėgant, „šiuolaikinė“ muzika virto „tuolaikinė“, o audringa antroji modernizmo banga nulsūgo ir išsiliejo į lietuvių muzikos istoriją bei tradiciją. Kaip rašė Rūta Goštautienė,

septintajame dešimtmetyje Lietuvoje taip ir neįvyko „avangardo revoliucija“. [...] Niekas nesensta taip greitai, kaip įvairių laikų „avangardai“ ir eksperimentai. Aptariamo laiko naujovėmis nusivilta greitai ir lygiai taip pat entuziastingai kaip ir ankstesniais metais tikėta modernizuoti lietuvių muziką vakarietišku pavyzdžiu. [...] Kaip bebūtų, septintojo dešimtmečio moderniai orientuota lietuvių muzika yra ypatingas tarpnis mūsų krašto muzikos istorijoje. Jos muzikinio mąstymo modeliai ir retorika liudija paradoksali laiką, Lietuvos istorijai „įkritis“ į pasaulinę istoriją. Visuose kraštuose tas laikas yra tapęs nostalgijos objektu, ieškant dvasios, kurios neįmanoma pakartoti ar imituoti. (Goštautienė, 1996: 60)

### **Trečioji modernizmo banga, lietuviškas minimalizmas**

9-ajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje susiformavo „lietuviškas minimalizmas“ – stilius, kuris buvo laikomas nacionaliniu, išreiškiančiu lietuvišką jauseną bei mąstyseną (Židonis, 1987). Ramumu, nekoniškiškumu jis labai skyrėsi nuo revoliuciniu patosu pasižyminčio avangardo<sup>32</sup>. Apie šio stiliaus apraiškas muzikologas Juozas Antanavičius anuomet rašė: „dabartinėje lietuvių muzikoje tiriantį žvilgsnį į tikrovę, jos svarstymą ir vertinimą, dramatinės atspindi-

<sup>32</sup> Įspūdį apie avangardinės ir minimalistinės muzikos skirtumus galima susidaryti iš serijos [Lietuvos muzikos kontekstai: I d. Avangardo pamokos, II d. Minimalizmo kraštovaizdžiai, 2011–2013].

mos aplinkos kolizijas pakeičia ramus, tarsi bešališkas stebėjimas, lyrinė kontempliacija, hipnotizuojanti nirvana, vidaus pasaulio atvėrimas, kažko gimtojo ar vaikystės ilgesys, kartais filosofinė meditacija; [...] dramatinę pergyvenimą, veiksmą, kovą, aktyvų visuomeniškumą nustelbia statiška, bet mirganti erdvė, tarsi sustojęs laikas, introspekcinų nuotaikų ir būsenų modeliavimas“ (Antanavičius, 1982: 6). Tokių rezistenciškai nusiteikusios bendruomenės lyriškumą būtų galima paaiškinti Vilijos Aleknaitės žodžiais: „kai meluojama garsiai, tiesa nori būti išsakyta tylesniu balsu“ (Aleknaitė, 1989: 15). Minimalistinė raiška anuomet buvo suvokiama kaip atsiribojimas nuo oficialios retorikos, tiesos sakymas.

Lietuviško minimalizmo suklestėjimą 9–10-uoju praėjusio amžiaus dešimtmečiais galima vertinti kaip tradicijos pasireiškimą: repetityvine medžiagos plėtojimo technika pasižyminčius kūrinius tuo metu rašė įvairaus amžiaus bei įvairių estetinių nuostatų kompozitoriai (Nakas, 2004). Vieniems minimalistinis periodas buvo tik neilga kūrybinio kelio atkarpa, kitiems šis stilius tapo asmeniniu; kaip ir visi tradiciniai stiliai, jis virsdavo tobulyste ir banalybe, būdavo traktuojamas rimtai ir ironiškai. Kaip ypač lyriški repetityviniai kūriniai minėtini Mindaugo Urbaičio „Meilės daina ir išsiskyrimas“, Nomedos Valančiūtės „Lietus“; racionalumo bei muzikinių struktūrų grynumo pavyzdžiais laikytini Ryčio Mažulio „Mėbijaus lapo kanonas“ bei „Grynojo proto klavyras“, Ričardo Kabelio „Opus magnus“; brutalus, tarybinės sistemos totalitarizmą primenantis Šarūno Nako kūrinys „Merz-mashine“; melancholiškai humoristinės Tomo Juzeliūno bei Lino Paulauskio kompozicijos.

Galima pagalvoti, kad lietuviškas minimalizmas, susiformavęs keliais dešimtmečiais vėliau nei Amerikoje, buvo veikiamas amerikietiško minimalizmo. Ir vienur, ir kitur sukurtos muzikos estetika labai panaši: toks pat paprastas sudėtingumas (ar sudėtingas paprastumas), lakoniškumas, ostinatiškumas, sustojusio ar cikliško laiko pojūtis, tačiau galima išvelgti ir skirtumų. Amerikiečių kompozicijos buvo susijusios su moderniomis technologijomis, vienos iš pirmųjų Steve'o Reicho minimalistinių kompozicijų „It's

Gonna Rain“, „Come out“ ir kitos buvo sukurtos fazių technika: įrašytas kalbos nuotrupas leidžiant šiek tiek besiskiriančiais greičiais, dėl ko tariami žodžiai vis labiau nesutampa, arba virš garsialkalbio pakabinius keletą besisupančių mikrofonų, kurių svyravimo amplitudė pamažu siaurėja (Sanio, 1998). Amerikos muziką smarkiai veikė teatras ir kiti menai, pasižymėję garso, veiksmo, šokio, šviesų bei spalvų sinteze. Lietuvių kompozitoriai mažiau eksperimentavo studijose, nes neturėjo galimybių, tobula garso įrašų kokybė, atlikimas modernia įranga aprūpintose salėse jiems buvo tikrai siekiamybė.

Philipo Glasso, Terry Riley, Meredith Monk, Johno Adamso kūriniai atsirado daugiakultūrėje aplinkoje, palaipsnio muzikos kitimo, rituališkumo amerikiečių kompozitoriai mokėsi studijuodami Amerikos indėnų, Afrikos ir Azijos tautų kultūras (Gann, 1998), o štai lietuviai studijavo savo pačių folklorą. To, ką visi atrado vis labiau atsiveriančiame pasaulyje, tebegyvuojančių kultūrų įvairovėje, mes ieškojome kultūrinius praeities ryšius išsaugojusiose Lietuvos regionų tradicijose: pigmėjų dainas ir afrikietiškus būgnus atstojo šiaurės Lietuvos polifonija, indų ir arabų muziką – pietų Lietuvos monodija. Lietuviškas minimalizmas turėjo savo šaknis, jo išraiškos priemonių taupumas buvo susijęs su lietuvių liaudies menu: monotonišku ritminių formulių kartojimu paremta sutartinių polifonija, siauros apimties monodinėmis melodijomis, abstrakčiais audinių raštais ir kt.<sup>33</sup>

Minimalistinės lietuvių kompozicijos pasižymėjo tiesioginėmis sąsajomis su ritualu. Galima tarti, kad amerikiečių autorių muzikos rituališkumas buvo labiau meninis: giedojimas tik imitavo

<sup>33</sup> 7–9-ojo dešimtmečių spaudoje buvo gyvai svarstoma liaudies ir profesinės muzikos sąveika, randama nemažai akustinių ir estetinių bendrumų, siejančių tradicinę sutartinių polifoniją ir šiuolaikinių kompozitorių kuriamą muziką. Pasak Juozo Antanavičiaus, šiuolaikinę kūrybą galėjo stimuliuoti disonansinis sutartinių skambėjimas, poliritmija, saviti kontrapunkto principai, muzikinės medžiagos sluoksniavimas, ne mažiau svarbūs buvo reminiscenciniai ryšiai su praeitimi, senovinė emociinė atmosfera, kurią to meto klausytojams kėlė sutartinės (Antanavičius, 1969).

vienuolių susikaupimą, būgnijimas – genties ceremoniją, gamelanas – kunigaikščio dvaro iškilmes, asociacijos nukeldavo publiką į kokią nors egzotinę vietovę. Lietuvoje kiekvienas neoficialus, alternatyvioje erdvėje surengtas renginys buvo ritualas, kuriuo tarsi lietaus prašyta nepriklausomybės atkūrimo. Kadangi laukti reikėjo labai ilgai, kartais atrodydavo, kad galimybė atkurti valstybę nebesitaikys, ir tikėjimas nusilpdavo – tuomet kieno nors ambicingas kūrinys vėl jį atgaivindavo<sup>34</sup>.

Lietuvą pasiekė ir daugiau amerikietiško meno reiškinių, 9-ajame dešimtmetyje pagrindinėse menininkų grupelėse domėtasi „Fluxus“ judėjimu (Bareikytė, 1988; Urbietytė-Urmonienė, 2014). Šio judėjimo idėjoms paplisti padėjo tai, kad Niujorke veikusios jo grupės narys Jurgis Mačiūnas buvo lietuvių muzikologo Vytauto Landsbergio vaikystės draugas. Mačiūnas dokumentavo „Fluxus“ istoriją, įvairių renginių aprašus kaupdavo į „Fluxus Yearbox“, o dalį šios informacijos laiškais atsiųsdavo į Lietuvą (Landsbergis, 1996; Sakalauskas, 2002). Kai Lietuvoje pradėjo veikti nepriklausomybės atkūrimo Sąjūdis ir Landsbergis tapo jo vadovu, kai kurios jo iniciatyvos labai priminė „Fluxus“ renginius. 1989-ųjų rugpjūtį įvykusi Baltijos šalių nepriklausomybės siekio demonstracija „Baltijos kelias“, kai rankomis susikibę žmonės sudarė virtinę nuo Vilniaus iki Talino, buvo vadinama didžiausia „Fluxus“ akci-

<sup>34</sup> Okupacijos metais naujų muzikos kūrinių premjeros, dailės parodos, spektakliai, susitikimai su rašytojais buvo labiausiai jaudinanti patirtis. Gilūs meniniai išgyvenimai liko daugelio žmonių atmintyje, tačiau to atgarsių beveik nerasime ano meto periodinėje spaudoje – laikantis primestos ideologijos taisyklių, kūrinuose užkoduoti tautinio atgimimo lūkesčiai kritikų nebuvo aprašomi, svarbiausi dalykai nutylėti. Ypatingo susidomėjimo lietuviškos muzikos premjera pavyzdžiu galėtų būti diskusija, kilusi po Broniaus Kutavičiaus „Panteistinės oratorijos“ atlikimo 1982 m., kurią paskelbė muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė. Pasak liudininkės, po koncerto klausytojai dar ilgai nesiskirstė bandydami išsiaiškinti, ką Kutavičiaus muzika reiškia lietuvių visuomenei, su kokiais kitais kultūros reiškiniais ji siejasi. Diskusijoje kalbėjo poetas Sigitas Geda, režisierius Jonas Vaitkus, kompozitorius Mindaugas Urbaitis, kalbininkas Vytautas Ambrazas, tapytojas Aloyzas Stasiulevičius, savo nuomonę išreiškė ir mažiau žinomi klausytojai (Gaidamavičiūtė, 1988).

ja<sup>35</sup>. Taigi, skirtingai nuo antrosios bangos, trečioji lietuvių muzikos modernizmo banga baigėsi revoliucija, bet ne estetinė, o socialinė.

Lietuvių kompozitorių susitelkimas bei muzikinių tradicijų puoselėjimas okupacijos metais nebuvo romantizmo ar idealizmo apraiška, ši veikla turėjo aiškiai užsibrėžtą tikslą. Palankiai susiklosčius politinei situacijai, lietuvių kultūrinė rezistencija virto nepriklausomybės atkūrimo sąjūdžiu, o 1990 m. atkūrus nepriklausomybę, veikliausi rašytojų, kompozitorių bei dailininkų sąjungų nariai tapo Lietuvos Respublikos parlamentarais, ambasadoriais, ministerijų darbuotojais. Žvelgiant į okupacijos metus iš dabarties perspektyvos, akivaizdu, kad kultūrinių tradicijų puoselėjimas buvo labai svarbus, jis padėjo išlaikyti tautinę tapatybę bei išsaugoti dvasiškai nepalūžusią visuomenę.

Kompozitoriai minimalistai ne taip vengė kartotis kaip ankstesnės bangos autoriai avangardistai ir ne taip smarkiai siekė originaliais kūriniais įsirašyti į lietuvių muzikos istoriją. Žinoma, kai kurie šios bangos kompozitorių kūriniai irgi buvo kraštutiniai (pvz., Rychio Mažulio ar Ričardo Kabelio kūriniai, priartėjantys prie muzikinės medžiagos paprastumo ar sudėtingumo ribos, provokuojantys suvokėjus apmąstyti niekį ar begalybę), tačiau prie XX a. būdingos muzikos kalbos įpratę klausytojai tuo jau nesistebėdavo, o muzikologai nebevadindavo jų „netradiciniais“. Kad moderni raiška tapo sava, liudija ir susidomėjimas „Fluxus“ stiliaus menu, amžiu baigiantis, atrodo reikalinga jį pažinti, interpretuoti, perkurti. Jauniems autoriams buvo visai priimtina, kad, įkvėptas seno neįprasto kūrinio, gali atsirasti naujas neįprastas kūrinys. Galima tarti, kad XX a. pabaigoje „tradicijos atsisakymas“ tapo tradicija.

<sup>35</sup> „Fluxus“ akcijos, kurios Amerikoje buvo suvokiamos tarsi pokštas, nevaržomo menininkų kūrybiškumo išraiška, Lietuvoje įgavo kovos už asmenybės ir tautos laisvę potekstę. Laisvas, pokštaujantis žmogus buvo priešingybė taisyklių suvaržytam, valstybinių įstaigų nuolat kontroliuojamam tarybiniam žmogui. Žinoma, „Fluxus“ judėjimo įtakos nereikėtų pervertinti, tačiau tam tikrų paralelių galima išvelti; gyvosios grandinės nuo Vilniaus iki Talino koncepcija bei visų visuomenės sluoksnių lietuvių, latvių bei estų dalyvavimas „Baltijos kelyje“ susieja šią demonstraciją su meninėmis „Fluxus“ akcijomis.





Jaunieji muzikai: Austė Nakienė, Audrius Nakas, Sigutė Trimakaitė, Marius Šarkauskas, Romualdas Gražinis Sąjūdžio mitinge Vingio parke. Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 1989 m.



Akcija Gedimino prospekte: kompozitoriai ir muzikologai ragina balsuoti už Sąjūdžio kandidatus. Nežinomo fotografo nuotrauka, 1992 m.

## Tradicijos tėkmė ir naujos (post)modernios bangos

XXI a. tradicijos ir modernybės darna nekelia ginčų, suprantama, kad originalus ir nepakartojamas kūrinys kada nors tampa tradicijos dalimi ir po kelių dešimtmečių gali būti sąmoningai arba intuityviai pakartotas. Tad galima tikėtis, kad šiame amžiuje įsivyras išmintingesnis požiūris į tradiciją – ji nebebus laikoma varžančia kūrėjus.

Sugretinęs XX a. pradžios ir vidurio avangardistų debiutus su amžiaus pabaigos jaunųjų poetų debiutais, literatūros kritikas Valdemaras Kukulas pastebėjo, kad jie labai panašūs: vis taip pat siekiama priartėti prie poezijos kaip meno ribos (pvz., „parašyti“ poezijos knygą tuščiais lapais), tarsi judama į priekį, tačiau „vis vietoj ir vis apsukui“. Toldama nuo ankstesnės kartos, nauja poetų karta savo tekstais mus gražina „dar toliau atgal“ iki nerealizuotų ekspresionistų ir dadaistų užmačių. Pasak kritiko, tai reiškia, kad „mūsų poezija išėjo ne tik iš Kristijono Donelaičio, ji eina atgal link K. Donelaičio“ (Kukulas, 2004: 136). Kiekvieno kūrėjo debiutas – ne tiek poezijos, kiek jauno žmogaus psichologijos modernizmas.

[...] poeziją esmingai keisti siekiantis eilėraštis formuojasi ir formuosis vis iš naujo, ir visai nesvarbu, kas dešimtmetį, ar kas kelis dešimtmečius jis plykstelės, bet pačios poezijos jis nepakeitė ir nepakeis. Kaip esmingai nekinta turbūt viskas, kas žmogaus protui nepažinu. Tokio eilėraščio uždavinys, nors ir nepripažįstamas, – tėra sujudinti ne pačią poeziją, o mūsų galvą, refleksiją apie ją. Ir maištingas, bet nemaištaujantis eilėraštis neišvengiamai kartos vien pats save, tokį, koks jis jau buvo prieš dešimt, dvidešimt, penkiasdešimt, šimtą metų, nes jis atsiranda iš tos pačios, nekintančios jauno žmogaus būsenos: aš esu [...]. (Ten pat: 139)

Šiuolaikinė lietuvių muzika taip pat ne tik tolsta, bet ir artėja prie Čiurlionio. Kažkada, išbandžius daugelį muzikos komponavimo galimybių, į jo kūrinius vėl bus pažvelgta nauju žvilgsniu. Šiuo-

laikinė muzika taip pat ne tik tolsta, bet ir artėja prie Bajoro, Kuvavičiaus ir Balakausko: tikrai ateis toks metas, kai jų muzikos bus labiausiai pasiilgta, kai jos norėsis klausytis. Todėl verta išsiskaityti į kompozitoriaus Balakausko žodžius:

[...] esu tikras, kad būtina sugrįžti prie to, ką pavadinčiau *das ewig musikalische* („amžinu muzikalumu“), prie tam tikros normos, saiko (graikiškai „nomos“), prie ritmo, melodijos ir harmonijos kaip *esmingiausių* muzikos požymių, atskiriančių ją nuo garsų apskritai. Taigi muzika, kaip dabar manau, nėra viskas, kas skamba, o tik specifiskai organizuota garsinė materija, kurios komunikatyvumo sąlyga yra *tradicija*, jos tęstinumas. [...] Modernistui įdomiausi yra garsinių organizacijų būviai „dar ne“ ir „jau nebe“, kaip galiojančių konvencijų atžvilgiu nešantys nauja, bet būvis „yra“ taip pat nėra uždaras atsinaujinimui [...]. (Balakauskas, 2000: 309)

Kodėl meno kūriniai jaudina žmones? Kas yra to jaudinimo priežastis ir lemia meno poveikį? Tam tikra svarstymų plotme galėtų tapti priežastis, kad menas yra socialinis žaidimas. [...] Muzikos suvokimo prasmę sudaro tai, kad klausytojas jaučiasi dalyvaujantis žaidime, kai supranta, kas toje muzikoje jam patinka, o kas ne. Reikia liautis niekinus „neišlavintus“ klausytojus, kurie susiranda sau suprantamą muziką ir „žaidžia“, patirdami džiaugsmą. [...] Tradicija (tęstinumas) yra vertybė būtent komunikatyvumo požiūriu. Kad būtų sulaužyta tradicija, nereikia talento, kartais tam užtenka ir nemokšiško. Išlaikyti tradiciją irgi galima be didelio talento, tačiau tam jau reikalingas žinojimas. O būti susijusiam su tradicija ir likti atpažįstamam, individualiam yra vertybė. [...]

Kai jaunas menininkas rimtu veidu per televiziją pareiškia darysiąs atvirkščiai negu visi kiti, tai jis, kaip gražiai sako lietuviai, yra „lyg iš dangaus nukritęs“. Nesiorientuoja erdvėje, o dar labiau – laike, nes panašūs pareiškimai daromi kasdien ir jau mažiausiai šimtą metų. Pareikšti „aš nieko nebedarysiu atvirkščiai“ šiandien būtų šiuolaikiškiau. [...]

Kas yra nauja? Dažniausiai tai kyla iš filosofijos, pranašavusios naują žmogų naujoje visuomenėje – naujaip matantį, naujaip girdintį. Manau, kūrybos praktika leidžia žvelgti į reiškinius lyg iš aukščiau, taigi aprėpiamas visumos vaizdas. Daugybė idėjų, žavėjusių savo revoliucingumu, pasirodė tokios pat nevykusios kaip ir meno revoliucija. Neatsirado nei nauja „neburžuazinė“ visuomenė, nei „naujas“ „naujai“ girdintis žmogus... Žmonės po senovei grožisi saulėlydžiu ir klausosi gražios muzikos. (Balakauskas, 2012: 25–27)

Turbūt nebus klaidinga tarti, kad XXI a. kils dar kelios lietuvių muzikos modernizmo bangos (jas galima vadinti ir postmoderniomis bangomis). Sekant kompozitoriumi, galima teigti, kad toliau vyks socialinis menininkų ir klausytojų žaidimas. Nelaisvoje XX a. antrosios pusės visuomenėje jis vyko tarsi suokalbis, menininkai ir publika kalbėjosi Ezopo kalba. Laisvoje šio amžiaus visuomenėje turbūt bus ieškoma kitokio, atviresnio bendravimo, žaidžiama, siūlant publikai vis naujas žinomų dalykų prasmes, netikėtas nuorodas ar asociacijas.

Šiuo metu vykstančius profesionaliosios lietuvių muzikos pokyčius nelengva aprašyti, nes jų dar nematyti iš laiko perspektyvos. Aišku tik, kad XX a. pabaigoje daugelio kompozitorių kūryba ėmė tolti nuo minimalistinės lietuvių muzikos stilstikos, kuri buvo svarbi 9–10-uoju dešimtmečiais, todėl nebegalima išvelgti kokio nors vyraujančio, kompozitorius vienijančio stiliaus. Bene nuosekliausio lietuvių minimalisto Ryčio Mažulio žvilgsnis nukrypo nuo Renesanso polifonijos prie šiuolaikinės spektrinės muzikos, jo estetinį troškimą „užmigti Šartro katedros rozetėje“ pakeitė noras muzikos struktūromis atsispindėti kintančius gamtos procesus taip, kaip „veidrodiniuose pastatuose atsispindi debesys“ (Mažulis, 2001). Meditatyvią muziką rašęs Mindaugas Urbaitis panoro žaisti su įvairiais populiariais stiliais ir sukūrė šiuolaikinės šokių muzikos ritmų įvairove žavintį baletą „Acid City“ (Nakas, 2000). Žvalgymasis po pasaulio meno istoriją tarsi po didžiulę biblioteką atsispindi Šarūno Nako kūrinių cikle „Falsifikuotos ir hipotetinės

kronikos“, taip pat ir jo „Zigguratu“, kur, atkartojant šumerų septynių pakopų piramidės struktūrą, sukurtas ekstremaliai aštraus skambesio ir sudėtingo ritmo „garsoraižis“ (Janatjeva, 2001). Sustiprėjus tarptautiniams ryšiams, kūrėjai domisi ne tiek juos išauginusia kultūra, kiek aplinkiniu pasauliu ir džiaugiasi galimybe rinktis technikas, koncepcijas, simbolius bei metaforas iš visos meno istorijos.

Jaunieji kompozitoriai gali laisvai pasirinkti priklausyti ar nepriklausyti lietuvių kompozitorių mokyklai. Jie nebūtinai studijuoja Vilniuje, pasinaudoję studijų mainų programomis, įgyja profesinį meistriškumą kitose Europos sostinėse. Tačiau iš vidurinėsios kartos kūrėjų galima išgirsti, kad XX a. antrosios pusės lietuvių kompozitorių mokykla buvo savitas ir įdomus reiškinys, pusiau pogrindinis judėjimas, kuriuo galima didžiuotis. Pasak Nako, ji „neturėjo tokių institucinių sklaidos galių kaip tuo metu klestėjęs Darmstadtas, vėliau atsiradęs IRCAM ir kiti muzikiniai centrai. Veikta labiau sąmoksliškai, viešumoje to per daug neaiškinant, tačiau kryptingai ir rezultatyviai. Šiuo požiūriu lietuvių muzikos modernizmo ir avangardo istorija tarsi neturi analogo“ (Nakas, 2003: 41). Galima spėti, kad ir kiti kūrėjai didžiuojasi išugdyti lietuvių kompozitorių mokyklos ir mano iš vyresnių kolegų perėmę kažką, ko niekur kitur nebūtų gavę.

Tokia pat laisvė pasirinkti, ar domėtis liaudies muzika ir ar naudoti kūriniais liaudies dainų melodijas. Šis paveldas pamažu traukiasi iš kasdienės aplinkos į muziejinę, tad ne kiekvienas šiuolaikinis kompozitorius gali pasidžiaugti girdėjęs liaudies dainų iš kaimo dainininkų lūpų ir į kūrinį įpynęs savo paties užrašytą melodiją. Archyvuose ir bibliotekose liaudies melodijų irgi ieškoma tik ypatingais atvejais, panašiai kaip tik ypatingomis progomis iš spintos išimamos ir apžiūrimos šeimos relikvijos. Retas menininkas nuolat interpretuoja etninę kultūrą, tačiau kiekvieno kūrybiniame kelyje gali ateiti toks metas, kai subręsta senovine muzikine idėja pagrįstas sumanymas, pvz., lėtai kylantis ir besileidžiantis Ričardo Kabelio kūrinys „Kalno sutartinė“, tar-

si brėžiantis piliakalnio liniją lietuviškame kraštovaizdyje, arba Vaclovo Augustino sukurta liaudies dainos išdaila „Anoj pusėj Dunojėlio“, kurios harmonija ir polifoninė faktūra taip sužadina vaizduotę, jog atrodo – klausaisi liaudies dainos ir regi Lietuvos vaizdus iš aukštai, tarsi iš paukščio skrydžio.

Susidomėti savąja kultūra gali paskatinti ir neįprastų garsų bei savitų tembrų paieškos, būtent tai paskatino Vytautą Germanavičių rašyti tradiciniams instrumentams: kanklėms, birbynei. Kūrinyje „Gervių šokiai“, parašytame trijų skirtingų aukščių birbynėms ir lumzdeliui, atlikėjas išgauna gervių girsėsimą primenančius garsus tarsi koks totemą pamėgdžiojantis senovės medžiotojas. Šis ritualas, gamtos garsų pamėgdžiojimas, tampa kūrybiškumo proveržiu. Birbynė suskamba taip, kaip dar nėra skambėjusi, kūrinys atveria visai naujas muzikavimo šiuo instrumentu galimybes.

Jeigu per daug atitolta nuo ramiai, švelniai vingiuojančių liaudies dainų ir neskubios instrumentinės muzikos, lietuviybės ženklų ieškoma šių dienų meninėje kalboje, modernioje tautinėje raiškoje. Nesiremiant susiformavusiais kultūros sluoksniais, tenka lygiuotis į tai, kas nuolat kinta. Tokia lietuviybė sunkiau apčiuopiama, sunkiau apibūdinama, bet ji egzistuoja. Apie tai, iš ko tarp tautiniuose festivaliuose gali būti atpažįstama šiuolaikinė lietuvių muzika, Rūta Goštautienė rašo: „Garsinė vaizduotė ir išraiškos įvairovė, tembrinis ir faktūrinis subtilumas, struktūrinis mąstymas ir muzikinės tėkmės intensyvumas, intelektualumas ir kultūrinių asociacijų gausa – tai naujieji lietuviško skambesio ženklai“ (Goštautienė, 2005).

Kultūrinių asociacijų kūrimo pavyzdžiu galėtų būti Ramintos Šerkšnytės muzika: kai kuriose jos kompozicijose (pvz., „Vasarvidžio giesmė“, „Žara“) muzikinių gamtovaizdžių tapyba derinama su įvairių emocijų būsenų kaita, jos tarsi secėsinės. Toks gamtos ir žmogaus psichologijos paslapčių atskleidimas gali pasirodyti čiurlioniškas. Panašus požiūris, meniškumas, kompozicinis meistriškumas susieja XXI a. parašytus Šerkšnytės kūrinius su simfoninėmis Čiurlionio poemomis „Jūra“ ir „Miške“, ir atvirkščiai: dėl auto-

rės susidomėjimo secesine estetika XX a. pradžios kompozitoriaus muzika priartėja prie šiandienos, tampa gyvąja tradicija.

Netrūksta ir įsijautimo į gyvenamąją aplinką pavyzdžių. Iš gausaus praeityje gyvenusių menininkų palikimo įkvėpimo semiasi Onutė Narbutaitė – daugiataučio ir įvairiakalbio Vilniaus poetė<sup>36</sup>. Kompozitorės kūryboje tarsi atgyja vardai ir žodžiai tų, kurie vaikščiojo tomis pačiomis siauromis Vilniaus gatvelėmis, kaip ir ji. Miestas – sudėtinga struktūra, kurioje daugybė žmonių gyvena savo gyvenimus, koncentruota erdvė, kur nuolat gimsta naujos idėjos, – yra ir Loretos Narvilaitės kūrybos simbolis (ypač ryškus jos kūrinuose „Atviras miestas“, „Miesto labirintas“). Gyvas, energija trykštantis miestas jai yra ne tik Paryžius ar Niujorkas, bet ir Klaipėda, prie kurios kompozitorė prisirišusi nuo vaikystės. Klausantis muzikos, galima numanyti, kad triukšmingai gaudžia ir veikti, kurti skatina ne tik kažkur kitur esantys miestai, bet ir šis.

XXI a. kompozitoriai ir kompozitorės neieško vakarykštės lietuviškos tapatybės, bet kuria šios dienos tapatybę, remiasi savo išgyvenimais, patirtimi. Vis dėlto ir didžiausi novatoriai nėra atitrūkę nuo kultūrinės lietuvių tradicijos, gyvena ir kuria jos tėkmėje.

<sup>36</sup> 1996 m. kompozitorė parašė oratoriją „Centones meae urbi“ („Skiautinys mano miestui“), kurioje dera Sarbievijaus, Roizijaus, Mickevičiaus, Miłoszo, Kulbako ir kitų poetų eilės, Rasų ir Bernardinų kapinių antkapiniai užrašai, kiti tekstai. „Autorė multikultūrinius, intertekstualumą lemiančius reiškinius koncentruoja į keturių dalių simfoninį ciklą, kurį vienija Vilniaus tema. [...] Žodis tampa muzika, muzika – žodžiu. Drauge jie kuria ypatingą, istoriškai laike plačiai išsidiėkusių Vilniaus atmosferą, kurioje praeitis ir dabartis tampa vienalyte erdve“ (Žiūraitytė, 2002: 26).





Bendras būgnijimas Katedros aikštėje. „Gatvės muzikos diena“.  
Fotografavo Austė Nakienė, 2007 m.

## TRADICINĖS KULTŪROS POSLINKIAI. LIAUDIES MUZIKA XXI A. DIDMIESTYJE

Kadangi nuolat stebime aplinkui vykstančius pokyčius, suvokiame, kad tradicinė kultūra nebėra tokia, kokia buvo praėjusiame amžiuje. Kažkada kaimo pievose, parugėse, pamiškėse gyvavusi tradicinė kultūra dabar gyvuoja ant miesto grindinio. Jeigu pavartytume *Lietuvių liaudies dainų katalogą* ir pažiūrėtume, kokie dainų žanrai ten išskirti, pastebėtume, kad tokios senovinės dainos miesto aplinkoje nebeskamba. Rugiapjūtės, šienapjūtės, medžioklės, ganymo, verpimo, audimo, malimo... Tokiomis aplinkybėmis tikrai niekada nesame dainavę, netgi neprisimename, kad kiti žmonės būtų dainavę kažkada seniau, vaikystėje. Advento, Kalėdų, piršlybų, vestuvių, krikštynų dainos... Kalendorines ir šeimos šventes tebešvenčiame, tačiau ir tomis progomis retai dainuojame, dažniausiai klausomės, kaip dainuoja ar muzikuoja kviestiniai atlikėjai.

Šiuolaikinis didmiestis – tai dirbtinai sukurtas kraštovaizdis su gausybe įvairiausių vietoženklų, istorinę praeitį pažyminčių viešųjų erdvių, gatvių, kuriomis juda transporto srautai, interneto tinklų, kuriais žaibiškai perduodama informacija, daugybe įvairių kultūros įstaigų ir netgi jų susitelkimo vietų – kultūrinių industrijų. Tokioje sudėtingoje urbanistinėje struktūroje kukliomis sąlygomis nedidelėse patalpose ar apleistose erdvėse gyvuoja ir tradicinė kultūra. Galima bandyti apibrėžti, išskirti XXI a. didmiestyje gyvuojančios tautosakos funkcijas, tačiau turbūt svarbiau aptikti nišas, kuriose ji įsitvirtino.

Nesidomintis tautosaka vilnietis vargu ar aptiktų kokių nors jos buvimo ženklų triukšmingose miesto sankryžose, didžiosiose parduotuvėse, blizgančiose vitrinose, tačiau smalsesnis miesto gyventojas žino galįs apsilankyti įvairiuose su tautosaka susijusiuose renginiuose. Jį kviečia Tradicinių šokių klubas, Sutartinių mokykla, Žemaičių sueiga, Pasidainavimai su Veronika, kūrybinės dirbtuvės „Etno aš“, koncertų ciklas „Bardai tarp žvaigždžių“... Kultūra yra tai, kas „auginama“ mieste, ji suteikia miestui gyvumo, patrauklumo ir savitumo. Tad ir tradicinė kultūra prisitaikė, rado prieglobstį, iššaknijo kaip kerpė ant akmens.

Rašydami apie kaime gyvavusią tradicinę kultūrą, manome, kad ji perduodama iš kartos į kartą: kiekviena karta naujai interpretuoja tradicinį paveldą ir toliau plėtoja tą ankstesnės kūrybos dalį, kuri jai atrodo priimtina. Jei koks nors kūrinys nebeatitinka jaunosios kartos poreikių, perdirbamas jo turinys ar forma, taip pat nuolat kuriami nauji, aktualūs kūriniai. Tačiau toks įsivaizdavimas šiek tiek idiliškas, tinkantis apibūdinti nuošalios vietovės kultūrą, kurios beveik nepaveikia istoriniai įvykiai. Kalbant apie tradiciją, gyvuojančią mieste, akivaizdu, jog jos kaita dramatiškesnė, nes tęsėjai atsiduria pačiame istorinių įvykių sūkurėje. Nutinka ir taip, kad miesto kultūros kaitą paveikia globalūs vyksmai, kurių niekaip negalima išvengti, nuo jų užsidaryti ar prieš juos atsilaikyti.

Kartais įvyksta tikrai svarbių socialinių ir technologinių pokyčių, dėl kurių prasideda aiškiai pastebimas kultūros poslinkis arba posūkis, lūžis (Jameson, 1998). Tokie poslinkiai leidžia kultūros istorikams suskirstyti kiekvieno šimtmečio kultūros raidą į kelis skirtingus laikotarpius. Ta žmonių karta, kuriai tenka išgyventi ryškų poslinkį, nuolat gretina „seną“ ir „naują“ gyvenimo laikotarpį, ano meto ir šiuolaikinę kultūros tradiciją. Svarbiausias ir daugiausiai naujovių atnešęs atrodo paskutinis poslinkis (Lietuvoje jis įvyko paskutiniame praėjusio amžiaus dešimtmetyje), kai įsitvirtino vartojimu grindžiami socialiniai santykiai ir kultūra tapo preke. Svarbus atrodo ir anksčiau įvykęs virsmas, kažkiek tebejaučiamas ir ankstesnių, netgi daugiau nei prieš šimtą metų vykusių kultūros virsmų poveikis (Žičkienė, 2008).

## Lietuvių kultūros poslinkiai XX–XXI a.

Lietuvių kultūra, kokia yra dabar, susiformavo dėl kelių skirtingą poveikį jai turėjusių poslinkių. Ankstyviausias, žymintis šiuolaikinės lietuvių tapatybės formavimosi pradžią, įvyko dar XIX a., kai Lietuva priklausė Rusijos imperijai. Jį žyminčios datos: 1861 m. paskelbtas baudžios panaikinimas, 1863 m. įvykęs lietuvių ir lenkų sukilimas ir po jo skirta bausmė – spaudos lietuviškais rašmenimis uždraudimas. Kitas poslinkis įvyko XX a. pradžioje, kai 1904 m. buvo panaikintas lietuviškos spaudos draudimas, vėl sustiprėjo lietuvių tautinio išsivadavimo judėjimas, praūžė Pirmasis pasaulinis karas, o 1918 m. vasario 16-ąją buvo paskelbta nepriklausoma Lietuvos Respublika.

Kultūrologų nuomone, ženklus posūkis į modernybę įvyko būtent 1904 m., kai lietuviai atgavo galimybę naudotis spauda – anuomet svarbiausia technologija, ėmė viešai rinktis ir reikšti savo nuomonę, kultūrinę nepriklausomybę pasiekė anksčiau nei politinę. Kaip žinome, 1907 m. įsikūrė Lietuvių mokslo draugija ir Lietuvių dailės draugija, šie įvykiai „aukštajai“ kultūrai buvo svarbesni nei „žemajai“, tačiau jie pakeitė išsilavinusių žmonių požiūrį į tautosakinę tradiciją ir padėjo jai išlikti. Anksčiau liaudies dainos ar pasakos buvo suvokiamos kaip šeimos arba kaimo bendruomenės tradicija, o tautinio atgimimo laikotarpiu tapo visos tautos paveldu, išskirtiniu senovės palikimu, galinčiu padėti susikurti tautinę tapatybę. Pasikeitus požiūriui, tautosakai imta skirti daugiau dėmesio, ji buvo užrašinėjama, renkama. Tai, ką mokėjo dar XIX a. gimę žmonės, neišnyko, bet buvo išsaugota.

1918 m. pasiektas didžiausias tautinio išsivadavimo judėjimo tikslas – įkurta nepriklausoma Lietuvos Respublika. 1920 m. netekus istorinės sostinės Vilniaus, laikinojoje sostinėje Kaune buvo steigiamos naujos mokslo, švietimo ir kultūros institucijos, organizuojami dideli valstybės remiami renginiai: 1922 m. įkurtas Lietuvos universitetas, 1924 m. įvyko pirmoji Dainų šventė, 1926 m. transliacijas pradėjo Kauno radiofonas, 1930 m. visoje Lietuvoje

iškilingai minėti Vytauto Didžiojo metai, 1933 m. įsteigta Kauno konservatorija, 1935 m. – Lietuvių tautosakos archyvas ir t. t. Tautinė kultūra buvo sąmoningai puoselėjama, darėsi vis įvairesnė, išsiskyrė skirtingi meno stiliai, atsirado ir pirmieji folklorizmo reiškiniai. Naujomis, šiuolaikiškesnėmis sąlygomis kūrusiems inteligentams toks gyvenimo būdas, koks vyravo caro laikais, atrodė vis tolimesnis – niekas nebūtų norėjęs grįžti į vargingą ir neraštingą XIX a. Pasikeitus kelioms kartoms, atrodė, kad nuo to amžiaus jau skiria bedugnė<sup>37</sup>.

Kad ir kaip būtų gaila, istorija pasikartojo, praėjusiam amžiuje vėl įvyko lietuvių kultūrai pražūtingas poslinkis, jį sukėlė tokie istoriniai įvykiai kaip 1940 m. sovietinė okupacija, Antrasis pasaulinis karas ir stalininės pokario represijos. Šiuo laikotarpiu pamintos lietuvių tautos teisės ir laisvės, nepriklausomoje Lietuvoje gyvavusi kultūra apribota ir ideologiškai suvaržyta. Tik 7-ajame dešimtmetyje lietuvių kultūra pradėjo pamažu atsigausti. Didžioji valstybė, kurios dalimi tuomet buvo Lietuva, atsiribojo nuo likusio pasaulio, tačiau joje taip pat vyko industrializacija ir urbanizacija, o kartu atsirado ir nauji miestietiškos kultūros reiškiniai: pramoginė muzika, kinas, televizija, moderni dailė, intelektualiai literatūra, miesto folkloro judėjimas – ši kultūrinė raiška apibūdinama kaip „tylioji rezistencija“.

Pagaliau 1988 m. susiformavo Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdis, o 1990 m. kovo 11-ąją buvo atkurtas Lietuvos valstybingumas. XX a. 10-ajame dešimtmetyje prasidėjo dar vienas lietuvių kultūros po-

<sup>37</sup> Antai perskaitęs aklos liaudies dainininkės gyvenimo aprašymą knygoje *Aš išdainavau visas daineles*, poetas Sigitas Geda sukrėstas rašė: „Apie šitą, o ir daugelį kitų knygoje aprašytų liaudies dainininkų ir muzikantų likimą, galima pasakyti tik viena: taip baisu, kad net... gražu! Gražu ne ta prasme, kaip šiandien suprantame, sakome, žiūrėdami į mums patinkančius daiktus. Greičiau tiktų žodžiai skaidru, ramu... Kaip žvelgiant į didelę ir šurpią bedugnę, likusią už tavo pečių, jau pereitą ir nepavojingą. Toks buvo šių žmonių gyvenimas. Laimingajame bedugnės krante – senatvėje, kiti dar ir jaunesni būdami, perdavė mums savo dvasios lobį – liaudies dainas, pasakas, sakmes, patarles, užkalbėjimus... [...] mūsų žmogus per dainą, dainuodamas, suartėdamas su ja, saugodamas, pratęsdamas, gelbėjosi (ir išsigelbėjo) iš mirties. Tiesiogine prasme. Kaip gelbstisi ir gelbės save kitų laikų žmogus – pažiūrėsimė“ (Geda, 1989: 324, 327).

slinkis. Pralaužus geležinę uždangą, ilgą laiką Lietuvą skyrusią nuo Europos ir viso pasaulio valstybių, plūstelėjo gausybė rašytinės ir vaizdinės informacijos: knygų, kino juostų, animacinių filmų, serialų, visomis kalbomis skaitomų žinių, tolimų kelionių ir egzotiškos gamtos vaizdų. Okupacijos periodu nepaprastai svarbi nacionalinė kultūra liko tik didžiulio visuomenę pasiekiančio informacijos srauto dalimi. Nors nepriklausomybės metais buvo galima ją laisvai plėtoti, teko kovoti ne tik dėl jos pripažinimo, bet ir dėl finansavimo. Nelengvai pratintasi prie naujos ekonominės tvarkos, iš socialistinės sistemos pereita prie globalaus kapitalizmo sistemos ir vartotojų visuomenės.

Be aukščiau paminėtų didžiųjų, esminių kultūros poslinkių, vyksta ir mažesni pokyčiai, kurie taip pat pastebimai paveikia kultūros gyvavimą. Akivaizdu, kad virtualią pokyčių sukėlė garso įrašymo technologijos išradimas, amžininkus privertęs nuogaštauti, kad gali išnykti poreikis gyvai dainuoti taip, kaip įsigijus automobilį nebėra reikalo vaikščioti pėsčioms. „Kas atsitiks tautos gerklei, ar ji nenusilps? O kaip tautos plaučiai, ar jie nesubliuks?“ (McLuhan, 2003: 266). Nuogaštauta ne be pagrindo, nes anksčiau savo ir kitų malonumui dainavę žmonės tapo vis išmanesniais ir išrankesniais muzikos klausytojais. Pirma jie klausėsi muzikos iš fonografo volelių, vėliau iš vinilinių plokštelių, paskui atsirado juostiniai magnetofonai, kuriuos pakeitė kasetiniai, dar vėliau tapo įprasta gatvėse nešiotis kasetinius ausinukus, kompaktinių plokštelių grotuvus, pagaliau imta muzikos klausytis iš mobiliojo telefono.

Žmonių įpročiai keitėsi ir atsiradus radijui. Vyresnio amžiaus muzikos mėgėjai galėtų papasakoti, kad visai ne tas pats buvo klausytis radijo sovietmečiu, kai visa į eterį patenkanti informacija redaguota, diktoriai negalėdavo nukrypti nuo spausdinto teksto, kurį laikydavo prieš save, ir vėlesniais laikais, kai radijo laidų vedėjai prakalbo savais žodžiais, o klausytojai galėjo imti ir paskambinti į studiją, pasakyti savo nuomonę, draugiškai pasišnekučiuoti. Tik sovietmečiu gyvenę žmonės žino, kas yra radijo trukdžiai, specialiai skleidžiami, kad nesigirdėtų „kenksmingą informaciją“

transliuojančios užsienio stotys, ir kokia laimė netyčia atrasti, jog kokioje nors vietoje, pvz., pajūryje, tų trukdžių beveik nėra ir gražią vasaros dieną pagaliau pasiklausyti įdomesnės ir šiuolaikiškesnės muzikos.

Įrašų klausytojai taip pat prisimintų ir papasakotų, kaip nepatogu persukinėti magnetofono juostą ar kasetę, jei nori pasiklausyti būtent tos, pačios mėgstamiausios, dainos, kas būna, jei nepavyksta greito sukimosi sustabdyti reikiamoje vietoje (tada kasetę reikia ištraukti iš magnetofono ir truputį pasukti pirmyn arba atgal, naudojantis pieštuku). Ir kaip pagaliau visų nepatogumų nebeliko, kai vyraujančia muzikos įrašų laikmena tapo kompaktiniai diskai, nes turint jų grotuvą mėgstamą dainą buvo galima rasti vos keliais mygtuko spustelėjimais.

Greta technologinių pokyčių vyksta ir stilistiniai pokyčiai. Galima nemažai prirašyti apie vieno ar kito laikotarpio madas, roko ar disko stiliaus dainininkų balsus, būdingas instrumentų sudėtis, aranžuotes, įvairius specialius efektus, iš kurių galima atskirti vieną ar kitą stilių. Visi šie didesni ar mažesni pokyčiai mūsų atmintyje susidėlioja į tam tikrą seką, iš jų susikuriame vieno ar kito laikotarpio vaizdinius, pagal juos sprendžiame, kokią greitą kultūros kaitą mums tenka patirti.

## **XX a. 7-asis dešimtmetis, naujos miesto kultūros formos**

Ryškus kultūros poslinkis Lietuvoje įvyko XX a. 7-ajame dešimtmetyje sumažėjus komunistinės ideologijos spaudimui, prasidėjus šio-kiam tokiam politiniam „atšilimui“, ėmus augti ekonomikai, Vilniuje, Kaune ir kituose didžiuosiuose miestuose pamažu pradėjus kurtis kiek kitokiai nei laisvajame pasaulyje, bet vis dėlto vartotojų visuomenei.

Pokario metais užaugęs kaimo jaunimas kraustėsi į miestus, ėmė dirbti gamyklose, mokyklose, statybose ir parduotuvėse. Sovietmečiu Vilnius buvo industrializuotas, čia išaugo stambios staklių,

skaičiavimo mašinų, kitos technikos, lengvosios pramonės gamyklos. Jose dirbę darbininkai buvo apgyvendinti surenkamojo gelžbetonio daugiabučiuose, aplink Vilnių kilo iš tokių namų pastatyti gyvenamieji rajonai: Žirmūnai, Lazdynai, Naujininkai... Be standartiųjų daugiabučių, Vilniuje pastatyta nemažai originalesnės architektūros pastatų: senamiestyje įkomponuoti modernistiniai Dailės parodų rūmai (1965–1967), dešiniajame Neris krante – Koncertų ir sporto rūmai (1971), kurių lenktas savitos konstrukcijos stogas iki šiol išsiskiria iš miesto panoramos. Tame pačiame upės krante suprojektuota ir didžiulė Centrinė universalinė parduotuvė, prestižinis daugiaaukštis viešbutis. Nors centrinė miesto gatvė vadinosi Lenino prospektu, vidury miesto raudonavo paminklas didžiajam vadui, miestą kirto Dzeržinskio gatvė, o ant jos tilto stovėjo tarybinių karių ir darbininkų skulptūros, architektai, dailininkai ir kitų sričių menininkai kūrė Vilniaus – europietiško miesto – įvaizdį. Modernioji LTSR sostinės architektūra, dizainas, taikomoji dailė tapo vietiniu pasididžiavimu.

7-ojo dešimtmečio miestiečius kvietė įvairūs kultūros renginiai. Kadangi bilietai daug nekainavo, vakare tikrai buvo galima nueiti į koncertą ar teatro spektaklį, už nedidelę sumą apsilankyti kine ar sporto varžybose. Netrūko ir pramogų, 1959 m. Vilniuje atidaryta pirmoji prabangi modernaus stiliaus kavinė „Neringa“, kurią sudarė keturios susisiekiančios erdvės: vestibulius, baras, didžioji ir mažoji salės, sienas puošė freskos ir bareljefai, netgi telkšojo dekoratyvinis baseinėlis. Kavinėje rinkdavosi ano meto kūrybinės klasės elitas<sup>38</sup>, vakarais grojo džiazas<sup>39</sup>. Mieste veikė ir kiti restoranai bei kavinės:

<sup>38</sup> „Neringoje“ vakarieniaudavo rašytojai Algimantas Baltakis ir Eduardas Mieželaitis, redaktorius Bronys Savukynas, visus vaišindavo populiarių dainų autorius Benjaminas Gorbulskis, kompozitorius Balys Dvarionas, savo pasirodymu džiugindavo stilingi dailininkai Stasys Krasauskas ir Teodoras Valaitis. Žurnalistė Neringa Jonušaitė žymiosios kavinės istoriją ir joje laiką leidusių žmonių pasakojimus surašė knygoje „Neringos“ kavinė: *sugrįžimas į legendą* (Jonušaitė, 2014).

<sup>39</sup> 7-ajame dešimtmetyje atsirado kūrybingų džiazų grupių, jas galima išgirsti, klausantis rinktinės „Lietuvos džiazas 1929–1980“, kurioje skelbiami taip pat ir keli legendinio Viačeslavo Ganelino trio įrašai [Lietuvos džiazas 1929–1980, 2003].



„Dainava“, „Palanga“, „Vaiva“, „Narutis“, „Vilnelė“, „Žarija“. Pamažu formavosi tai, ką šiandien vadiname masine kultūra.

Pažangios, klestinčios LTSR įvaizdį kūrė ir muzikos kolektyvai: Lietuvos kamerinis orkestras, Lietuvos kvartetas, dainų ir šokių ansamblis „Lietuva“, liaudies instrumentų ansamblis „Sutartinė“. Pastarąjį kolektyvą sudarė penkios ištobulintos kanklės ir birbynių kvintetas, kartu koncertavo žymūs dainininkai Virgilijus Noreika ir Vaclovas Daunoras. Profesionalus kolektyvas garsino Lietuvą at-sakinguose koncertuose Maskvoje ir visoje plačiojoje tėvynėje, buvo sėkmingai eksportuojamas, rengė lietuviškos muzikos koncertus užsienyje, sulaukė palankių išsivijos atsiliepiimų. Ši muzikinė veik-la vertinama įvairiai: kaip politinio užsakymo vykdymas, tautinio kičo kūrimas, tačiau taip pat ir kaip lietuvių kultūros garsinimas okupacijos metais, naujo profesionalios liaudies muzikos žanro puoselėjimas. Pasak Daivos Tamošaitytės, ansamblio „Sutartinės“ vadovą Praną Tamošaitį domino naujos, rafinuotesnės muzikavi-mo formos, tautiškumo supratimą jis suaktualino, mėgino plėsti jo ribas<sup>40</sup>. „Tautinės tapatybės sklaidą jis matė kaip daugiašakę ir geografiškai plačiai išskleistą veiklą, kuri turi atspindėti geriausių ir kilniausių lietuvių muzikos ir meno vertybių iškėlimą, kūrybin-

<sup>40</sup> Pranas Tamošaitis nevengė derinti skirtingų muzikos stilių ir kurti kitokių nau-jadarų: „Virgilijus Noreika būtent su ‚Sutartine‘ tarptautiniu lygmeniu iškart užsirekomendavo kaip talentingas solistas, kuris buvo ir liko nepralenkiamas ‚Sutartinės‘ bendražygis ir liaudies dainos interpretuotojas. [...] veikiausiai šeš-tame XX a. dešimtmetyje išleista ‚Sutartinės‘ plokštelė, kurioje V. Noreika lietu-vių liaudies dainas ‚Ant marių krantelio‘, ‚Tris dienas, tris naktis‘ ir ‚Pasvarcyk, antela‘ dainuoja esperanto kalba. Plokštelė apipavidalinta taip pat esperanto“ (Tamošaitytė, 2013: 46).

„Unikaliu reiškiniu laikytinas ir lietuviškos muzikos pristatymas dviejų dalių koncertuose, kurių vienoje dalyje muzikavo P. Tamošaičio vadovaujama ‚Sutar-tinė‘, kitoje – Sauliaus Sondeckio diriguojamas kamerinis styginių orkestras. To-kios sudėties koncertais buvo siekiama parodyti Lietuvos muzikos pasiekimus tiek liaudies muzikos, tiek klasikinės muzikos srityse užsienyje, taip pat to meto sąjunginėse ir socialistinėse respublikose. [...] Panašių originalių eksperimentų S. Sondeckis neatsimena buvus ne tik su jo orkestru, bet ir apskritai tais laikais“ (ten pat: 53).



Valstybinio dainų ir šokių ansamblio „Lietuva“ pasirodymas 1959 m., <http://ansamblis-lietuva.lt>



Džiazo grupė: Rimvydas Derkintis, Jonas Laimutis Martinkėnas, Julius Šivickis, Rimantas Žeimys, Eugenijus Sokolovas, 1959 m. Nuotrauka iš knygos *Neringos kavinė: sugrįžimas į legendą* (2014).

gą atnaujinimą naujomis formomis ir jų reprezentavimą pasaulyje aukščiausia gaida“ (Tamošaitytė, 2013: 56). Kaip rašo menotyrininkė, liaudies meno tarnavimas okupantų ideologijai buvo priverstinis. „Okupaciniu periodu liaudiškos muzikos ansambliai vien savo buvimu ir veikla kūrė Tarybų Lietuvos įvaizdį, tačiau tai darė ir istorikai, ir dailininkai, ir rašytojai, ir kitos profesinės grupės. Palyginti su istorikų ar teisininkų vykdomu Lietuvos gyvenimo klastojimu, muzikantų vaidmuo buvo juokingai mažas“ (ten pat: 55). Jos nuomone, sovietmečiu sukurtos ir išstbulintos liaudies muzikos formos turėtų būti išsaugotos, o ne nubrauktos dėl anuometinių sąsajų su ideologija.

Iš laikinosios sostinės Kauno Vilnius paveržė ir Dainų šventę – masinį renginį, kūrusį Lietuvos, dainų krašto, įvaizdį. Specialiai pastatytoje Vingio parko estradoje Dainų šventės rengtos kas 5-erius metus. Oficialiose jų programose skambėjo privalomos idėjinės ir bent kelios tautinės dainos, atliekamos ypač nuoširdžiai<sup>41</sup>. Pasibaigus programai, choristai dar kurį laiką nesiskirstydavo, dainuodavo tautines ar užtraukdavo mėgstamas liaudies dainas. Kiek laisviau pasirinkti dainas buvo galima ir žygiuojant šventinėje eisenoje, ji irgi suteikė progą išreikšti užslopintus tautinius jausmus (Šmidchens, 2014: 105).

Šalia oficialios, reprezentacinės LTSR sostinės kultūros gyvavo ir nutylima, alternatyvi kultūra. Įdomu, kad knygos apie Vytautą Kernagį priešlapyje įdėtas žemėlapis „Kernagio Vilnius“, kuriame sužymėtos tarp ano meto roko muzikos ir dainuojamosios poezijos kūrėjų populiarios vietos (Oginskaitė, 2009), mažai skiriasi nuo kokio nors atsakingo partinio darbuotojo Vilniaus žemėlapio. Alternatyvioji kultūra gyvavo toje pačioje pagrindinėje miesto gatvėje, net XXI a. pastatytas paminklas to dešimtmečio jaunimui – de-

<sup>41</sup> Vinco Kudirkos sukurtas nepriklausomos Lietuvos Respublikos himnas okupacijos metais buvo uždraustas, tad tėvynės meilę giliausiai išreikšdavo Maironio daina „Lietuva brangi“. Kad galėtų skambėti viešai, ji būdavo cenzūruojama, praleidžiamas trečias posmelis, kuriame minimas Dievas. Graži tautinė daina buvo tapusi neoficialiu Lietuvos himnu (Šmidchens, 2014: 180).

koratyvinis suolelis, ant kurio padėta gitara, – atsirado ne kur kitur, o anuometinėje didžiojo proletariato vado Lenino (dabar Lukiškių) aikštėje. Žinoma, jaunimo grupelės rinkdavosi ne prestižinėse kavinėse, bet kiek kitose vietose: sėdėdavo aikštėse ant suoliukų, sugalvodavo pažiūrėti filmą „Planetos“ kino teatre, lankydavo dramos būrelį Profsąjungų kultūros rūmuose ant Tauro kalno, apeidavo mieste veikusias plokštelių parduotuves ir t. t. Roko muzika gyvavo ir priemiesčiuose: daugelis grupių repetuodavo gamyklų klubuose, ten joms pavykdavo gauti paramą instrumentams ir aparatūrai įsigyti. O štai folkloro sąjūdžio – kitos alternatyvios kultūros – dalyviai būriavosi jaukiuose senamiesčio kiemeliuose, naudojosi aukštųjų mokyklų erdvėmis: dainavo jų salėse, auditorijose, koridoriuose, bendrabučiuose.

Miesto tapatumas labiausiai jaučiamas senamiestyje, kuris išsiskiria per daugelį šimtmečių susiformavusiu gatvių tinklu, stūksančiomis pilimis ir bažnyčių bokštais, kitais senoviniais pastatais, tad tautinės tapatybės išsaugojimu rūpinęsi folklorininkai dažniausiai telkėsi senojoje miesto dalyje. Jie palaikė tebegyvuojančias miesto tradicijas – dalyvaudavo kasmetinėje šv. Kazimiero garbei skirtoje mugėje (mažybine forma vadinamoje Kaziuko muge); nors ir privalėjo išpažinti ateizmą, ateidavo bent pabūti prie bažnyčių per Verbų sekmadienį, pirkdavo ir nešdavosi į namus tradicines Vilniaus verbas. O nuo 1973 m. senamiestyje ėmė vykti naujas renginys – folkloro festivalis „Skamba skamba kankliai“. Liaudies muzikos koncertų ir dainavimų vietomis tapo Vilniaus universiteto kiemeliai, puikios architektūros ir akustikos Alumnato kiemas, trunkūs šokiai vykdavo Daukanto aikštėje. Vėliau festivalis išsiplėtė, koncertus imta rengti Vilniaus pilių teritorijoje, gotikinėje Bernardinų bažnyčioje, Muzikos, kino ir teatro muziejuje. Šurmuliuojančių folkloro mėgėjų netrūko ir aplinkinėse gatvelėse bei skvereliuose.

Taigi 7-uoju ir vėlesniais dešimtmečiais Lietuvos, ypač sostinės Vilniaus miestietiška kultūra buvo gana įvairi. Muzikos srityje klesėjo valstybės palaikoma oficiali akademinė ir profesionalų atliekama liaudies muzika, estradinė muzika, taip pat ėmė skambėti džia-

zas, rokas bei autentiškai atliekamas folkloras. Tokios lietuviškos kultūros gausos ir muzikos stilių įvairovės atsiradimas laikytinas kultūros poslinkiu, o minėtasis dešimtmetis – išskirtiniu etapu, kai pakito anksčiau gyvavusios ir užgimė naujos tradicijos.

### **Folklorizmas, kitoks tautosakos gyvavimas**

7-ojo dešimtmečio kultūros poslinkio liudytojai lietuvių tautosakininkai pastebėjo, kad tautosakos gyvavimo ir perdavimo būdai kinta, jos sklaidai pasitelkiamos medijos, ji vis labiau panašėja į profesionalųjį meną. Leonardas Sauka rašė: „Folkloras mūsų dienosmis gyvuoja įvairiomis formomis. Tebėra gyvybingos atskirų žanrų tradicijos, o kai kurių žanrų kūriniai pradeda antrąjį gyvenimą. Jie visai populiarinami – spausdinami knygoje, transliuojami per radiją ir televiziją, skamba koncertų salėse, dainuojami šventinėse eisenose“ (Sauka, 1983: 3). „Dainininkų repertuaras po didelių permainų, įvykusių XX a. žmonių gyvenime, gerokai pakito. Jau kapitalistiniai santykiai pakirto tradicinės dainos šaknis. Ėmė plisti autorinės dainos, imta dainuoti eilėraščius. Kito estetinis skonis, plito romansai ir šlageriai. O socializmas lėmė esmines permainas visose gyvenimo srityse“ (ten pat: 34).

Apie folklorą ir folklorizmą<sup>42</sup>, pirmąjį ir antrąjį tautosakos gyvenimą, rašė ir Stasys Skrodenis. Jis suskirstė susikūrusius ansamblius į etnografinius ir folklorinius. Pasak jo, „neapdorotą folklorą“ atliekantys etnografiniai ansambliai kūrėsi kaimuose ir mažes-

<sup>42</sup> „Folklorizmo esmę tyrinėtojai yra nusakę šitaip: 1) iš liaudies istorinių ar aktualių tradicijų atrenkami tokie elementai, kurie įdomūs savo forma arba emociiniu turiniu; 2) jie pateikiami autentiškesne ar mažiau autentiška forma; 3) surandamos situacijos, kuriose būtų galima kuo autentiškiau parodyti tuos elementus; 4) šitokiu būdu medžiagos turinys atitraukiamas nuo natūralių folkloro nešėjų, atlikėjas atsiskiria nuo žiūrovų (priėmėjų). Tai būtų lyg ir sceninio varianto eiga, tačiau folkloras perkuriamas ar jo elementai panaudojami literatūroje, kituose menuose ir apskritai visuomenės gyvenime“ (Skrodenis, 2005: 20).

niuose miesteliuose, paprastai šitai paskatindavo iš didžiųjų miestų atvykę kraštotyrininkai. Ansambliai ruošdavo senuosius papročius iliustruojančias programas, tokios buvo „Senosios kupiškėnų vestuvės“, Žiūrų etnografinio ansamblio parodytas „Vainiko pynimas“, Veliunos ansamblio surengtos „Rugiapjūtės pabaigtuvės“, taip pat Luokėje ir Kurtuvėnuose vykusios „Žiemos šventės“. Šie spektakliai nereikalavo ypatingos aplinkos, juos buvo galima rodyti didesnės sodybos kieme ar miesto aikštėje, dialogai, dainos, šokiai buvo atliekami natūraliai, be didelės vaidybos, stengtasi, kad į veiksma įsitrauktų ir žiūrovai (Skrodenis, 2005: 140).

Gyvi etnografiniai vaizdeliai žadino ir miesto kūrėjų vaizduotę, šios tradicijos tęsinys mieste – 1968 m. savo veiklą pradėjęs Lietuvos folkloro teatras. Jo spektakliai taip pat komponuoti iš įvairių folkloro žanrų, tačiau jie vyko scenoje, buvo juntamas profesionalių menininkų prisilietimas. Teatro režisieriaus Povilo Mataičio ir scenografės Dalios Mataitienės kūryboje subtiliai derėjo ištikimybė tradicijai ir individuali raiška, savo spektakliuose jie jungė liaudies ir šiuolaikinio meno elementus, iš liaudies menui būdingų mažųjų formų kūrė sudėtingas daugiaprasmes kompozicijas (Nakienė, 2005). Tuomet, kai liaudies menas perkeliamas į sceną, iškyla daug spęstinių dalykų (neaktualių savo gyvenimą gyvenusiems, o ne vaidinusiems kaimiečiams): reikia pasirinkti erdvę, ją apipavidalinti, susirūpinti atlikėjų išvaizda, studijuoti tautinio kostiumo detales, sudaryti patrauklią programą, tobulinti atlikimą, perteikti ypatingą nuotaiką, tvyrančią, kai kaimo žmonės pasakoja ar dainuoja. Visus šiuos dalykus ir sprendė Mataičiai – originalaus folkloro teatro žanro kūrėjai.

Vilniuje ir kituose miestuose įsikūrusius ansamblius Skrodenis, kaip tuomet buvo įprasta, vadino folkloriniais. Šie kolektyvai dažnai susiformuodavo aukštosiose mokyklose ir tuo metu veikusiose didesnėse įmonėse, jų programos taip pat buvo teminės: „Naujametinio švenčių ciklo papročiai ir tautosaka“, „Prieš vestuves ir po vestuvių“, „Generalioj, aš išginiau“, „Linėli linėli“, „Supkit meskit mani jaunų“ (beveik visi ansambliai ėmėsi vestuvių, kalendorinių

apeigų tautosakos bei papročių). Etnomuzikologų vadovaujami ansambliai vis dažniau ne statydavo spektaklį, o koncertuodavo. Viena pirmųjų tokių programų buvo VU folkloro ansamblio „Ratilio“ vadovės Laimos Burkšaitienės parengta „Lietuva – dainų kraštas“, į pirmą vietą čia iškeltos dainos ir dainavimas, atsisakyta papročių ir apeigų kaip jungiamosios medžiagos (Skrodenis, 2005: 144).

Kai senosios liaudies dainos ėmė skambėti scenoje, stiliaus požiūriu jos beveik nepakito. To laikotarpio folklorinio muzikavimo kryptį galima apibūdinti kaip lietuviškumo paieškas ir autentiško atlikimo siekį. Folkloro ansamblių repertuare vyravo senieji liaudies muzikos žanrai: polifoninės sutartinės, darbo ir kalendorinės dainos, pučiamaisiais instrumentais ir kanklėmis atliekamos melodijos. Dainos buvo atliekamos autentiška maniera, stropiai išvinguojant melodijų puošmenas ir išlaikant regiono, iš kurio kilusios, tarmę. Liaudies muzika – tarsi „apvalyta nuo vėlyvų apnašų“, romansai, tango ar fokstrotai nepageidauti (Vėlius, 1992 b). Miesto folkloro ansamblių atlikėjai netgi vengdavo armonikos kaip vėlyvo, atneštinio instrumento, nors kaimo muzikantai be jos neįsivaizduodavo ansamblio. Tad didžiausias pokytis tas, kad liaudies muzika rado naują gyvavimo nišą – susiformavo miestiečių sluoksnius, kuris domėjosi ja ir norėjo jos klausytis.

7-ajame dešimtmetyje įvykusius technologinius bei stilistinius pokyčius geriausiai atspindi roko muzika. Jos atlikėjai ėmė naudoti garso stiprintuvus bei elektrinius instrumentus, kai kada ir scenos apšvietimo efektus. Elektrinių gitarų ir elektrinių vargonėlių gausmas, būgnų dūžiai, garsus dainavimas į mikrofoną taip paveikė šio stiliaus muzikos klausytojus, kad jie nebenorėjo girdėti jokio kitokio skambesio (pvz., styginių orkestro ar styginių kvarteto). Stiliaus pokyčiai irgi buvo labai ženklūs. Roko muzika pasižymėjo tokia atlikimo energija ir išjudinančia dviejų dalių ritmika, kad prisiekusiems jos klausytojams ėmė visai nebepatikti valsų ar operėlių melodijos, trijų dalių ritmas jų nebesujaudindavo. Nebežavėjo ir XX a. 4-ojo dešimtmečio pramoginė muzika, joje apdainuojamos meilės istorijos, kurios atrodė tarsi iš kino filmo arba atviruko. Ilge-



Lietuvių folkloro teatro spektaklis „Nukrėskime rasą aplink rugių lauką“.  
nuotrauka Vaidoto Grigo, 1986 m.



singai žvelgiančios, apie mylimąjį svajojančios ir rožę prie krūtinės glaudžiančios gražuolės liko tėvų kartai, o jaunimo svajonės, emocijos ir dainos turėjo būti visiškai kitokios. Dėl priešingų savybių nelabai patiko ir klasikinė bei avangardinė to meto muzika, kuri atrodė pernelyg sudėtinga, racionali, sausa. Apie tai žymios roko grupės „The Beatles“ dainininko Johno Lenono žmona Yoko Ono pasakojo savo draugui, Niujorko menininkui Jonui Mekui:

Aš suvokiau, kad elektroninė muzika yra tarsi atitrūkus nuo žmonių. Komunikacija nevyksta, supranti. Ir taip yra ne tik dėl to, kad ji neturi asmeninio, animalistinio aspekto, kuris man rūpėjo, bet ir todėl, kad ji vis labiau tolsta nuo tikrojo širdies ritmo. Nes širdies ritmas yra pats pagrindinis, tikriausias ritmas, kurį mes turim, supranti. „Viens-du, viens-du“ [...] Klasikinės muzikos ritmas iš pradžių buvo viens-du, viens-du, paskui perėjo į viens-du trys, viens-du trys, viens-du trys, savotišką valso ritmą. Paskui jis vis sudėtingėjo ir vis labiau tolo nuo mūsų kūno. Ir, aišku, mūsų protas yra toks rafinuotas, nes mūsų psichiniai ritmai labai sudėtingi. Tą akimirką, kai susipažinau su Johnu, supratau, kodėl rokenrolas yra toks populiarus, tai visai nenuostabu. Nes žmonės iš tikrųjų yra labai nuoširdūs. [...] Žmonių neapgausi intelektualia, įmantria elektronine muzika. To padaryt negalima. Supranti, žmonėms patinka rokenrolas, nes jis turi širdies ritmą: „bum-ba, bum-ba“. (Mekas, 1998: 28)

Lygiai taip pat roko muzikos klausytojai atitolo ir nuo senovinių liaudies dainų, joms būdingo kalbėjimo metaforų kalba. Apie atviresnės poetinės raiškos poreikį Yoko Ono pasakojo:

Dainuot yra beveik sentimentalus poelgis ar kažkas, ko žmonės baidos. Bet aš suprantu, kad dainuot galima. Taip, mes esam žmonės, mes esam naivūs, ne per daug rafinuoti. Mes dainuojam. Tai kas gi čia blogo? [...]

Visa bėda, kad tarp menininkų įsivyravus aiški nuostata, kad nedera reikšti savęs per daug subjektyviai, per daug asmeniškai. Aš irgi tokia

buvau. Tarkim, užuot sakius: „Man liūdna“, „Aš verkiu“, aš einu užuolankom, tarsi tai būčiau ne aš, o trečias asmuo... Užuot sakius: „Aš jaučiuosi taip ir taip, prašom, žiūrėkit, kaip aš jaučiuos“, ar kažką panašaus, aš sakau: „Gyveno kartą Long Islande mergina ir ji dažnai verkdamo“. Tiesiog noriu nuslėpt, kad ta mergina – tai aš, ir kuo toliau nuo tikrovės, tuo meniškiau. [...] O tai yra melas. [...] Aš esu ta, kuri viduj vaitoja ir verkia. Negalima visai atmest asmeniškumo, emocijų; ir užuot pablykčiojus šviesom, aš rėkiu. Supranti, ką noriu pasakyti? (Ten pat: 74)

Kai tapo įprasta apie savo jausmus dainuoti atvirai: „O aš taip myliu, aš taip myliu...“ arba „Aš tolstu nuo tavęs kaip tolsta laivas...“, nebeatrodė šiuolaikiška apie merginą kalbėti tarsi apie gėlę: apie įsimylėjusią, laimingą pasakyti „kaip rožė žydėjo“, o apie nusivylusią ir nuliūdusią – „kaip mėta nuvyto“<sup>43</sup>. Daina apie kažkieno kito meilę, bernelį ir mergelę skambėjo nenuoširdžiai, reikėjo dainuoti apie tave ir mane. Nors liaudies dainos kai kada būdavo atliekamos (Miko Suraučiaus ansamblis gražiai dainavo „Oi, kas sodai do sodeliai“, merginų roko grupė „Bitės“ – „Oi, tu, rūta rūta“), atlikėjai ir klausytojai skyrė jas nuo kitų dainų, jiems tai buvo seno ir naujo derinys – folkrokas. Lietuvos roko atlikėjai į savo programas kartais įtraukdavo ir legendinių XX a. pradžios artistų dainų, tačiau apie jų suvokimą ir pateikimą reikia pasakyti tą patį – tai buvo retro stiliaus muzika. Retro dainų programą paruošė ansamblis „Vilniaus aidai“, valso ar tango ritmo melodiją kartais užgrodavo Vytautas Kernagis, tačiau tuo metu nutaisydavo pabrėžtinai rimtą veidą, nes tai buvo vaidyba – „Dainos teatras“.

Šiandien svinguojantis dviejų dalių ritmas ir atviras kalbėjimas apie save yra visai įprasti dalykai, šiuolaikiniams dainų kūrėjams

<sup>43</sup> „[...] liaudies dainos simbolika jau nedaug ką pasako jaunosios kartos piliečiui, įpratusiam gauti tiesioginę informaciją. Sakysim, *rūtų vainikas*, *rūtų darželis* bei jų sunaikinimo simbolika, nusakiusi atitinkamas kaimo merginos dorovės normas (vainikėlio nuėmimas, rūtų darželio ištrypimas reiškė nekaltybės praradimą ir tuo pačiu smerktiną dorovės normų laužymą), dabar jau būtų mažai ką reiškiantis poetinis vaizdas“ (Skrodenis, 2005: 174).

jie atrodo banalūs. Tačiau 7-ajame dešimtmetyje tai buvo ryškus stilistinis pokytis, kuris turėjo įtakos ne tik miesto, bet ir kaimo dainų kūrėjams. Kaip pastebi mažai žinomų autorių arba savaiminę kūrybą tyrinėjanti Aušra Žičkienė, kiek atsiliekant nuo pokyčių mieste, kaime irgi įvyko savaiminės kūrybos dainų ritmikos perversmas<sup>44</sup>. „Sinkopinis ritmas savaiminės dainų kūrybos procese šiandien iškart ‚išduoda‘ jaunesnės kartos kūrėjus, gimusius po 1950-ųjų. Tos kartos žmonės jau ‚įsileidžia‘ sinkopes ir į prigyjančių, įsitvirtinančių, folklorėjančių dainų repertuarą, ir į kūryboje multiplikuojamų elementų aibę. Vadinasi, sinkopę būtų galima pusiau juokais priskirti aibei kultūrinių idėjų, kurios nuolat ‚vėluodamos‘ ir savaip adaptuojamos plinta: kadaise – iš aukštuomenės į liaudį, o šiuo atveju – iš didžiosios pramogų industrijos į provincijos sceną, iš ten – į valstietiško (ar į ką tik buvusio valstietiško) mentaliteto kūrėjų sąmonę“ (Žičkienė, 2012: 352).

## **XX a. pabaigos kultūros poslinkis**

8-uoju ir 9-uoju dešimtmečiais Lietuvoje tęsėsi „brandaus socializmo“ laikotarpis, o Europoje ir kitose pasaulio šalyse pereita prie vėlyvojo kapitalizmo. Industrinę epochą pamažu keitė postindustrinė, modernųjį meną – postmodernizmas. Lietuvą kapitalizmas ir

<sup>44</sup> Pasak etnomuzikologės, „Visoms kartoms nuo pat XIX a. iki maždaug XX a. šeštojo dešimtmečio yra kategoriškai svetima muzika su sinkopiniu ritmu, ji jokiais pavidalais nepatenka į dainų kūrybos išteklių ‚banką‘, iš kurio semiamasi idėjų. Ir tik XX a. šeštąjį dešimtmetį gimusiųjų kūrėjų savaiminėje kūryboje pastebimi tokio ritmo adaptacijos požymiai. [...] Sinkopės populiariojoje muzikoje pamažu įsitvirtino kartu su svingo, džiazato atėjimu į didžiąją sceną ir garso įrašų industrija. Į Lietuvą sinkopes ‚užnešė‘ prieškarinio pramoginės muzikos – fokstrotų, tango – mada. Vėliau sinkopes perėmė ir atsiradusi vadinamoji lengvoji estradinė, ir roko muzika, tad jos ėmė nuolat visur ir visomis priemonėmis (scenoje, per radiją, televiziją, iš plokštelių, magnetofono įrašų) skambėti. Nevertėtų stebėtis, jog dabar sinkopinis ritmas savaiminėje kūryboje dėsningai pamažu jau ‚nusėda‘“ (Žičkienė, 2012: 352).

posmodernizmas pasiekė tik po 1990-ųjų, staiga, tarsi koks atmosferos reiškiny, todėl visos ekonomikos ir kultūros sritys patyrė pereinamojo laikotarpio sunkumą.

Ryškus kultūros poslinkis prasidėjo 1990-aisiais atkūrus Lietuvos nepriklausomybę: atsisakyta sovietinės praeities, grįžta prie vakarietiškos kultūros sampratos, imta keisti kultūros kūrimo, sklaidos bei finansavimo modelius. Tačiau virsmas prasidėjo ne iš karto. Pirmajai nuo TSRS atsiskyrusiai respublikai paskelbta ekonominė blokada, o 1991 m. sausį imtasi karinių veiksmų, į Vilniaus gatves išriedėjo tankai. Kai nepriklausomybei kilo pavojus, ir vėl vienijo, stiprino ir iš mirties gelbėjo daina. Sunkiausią naktį – sausio 13-ąją, kai beginkliai tėvynės gynėjai apsupę saugojo parlamentą, televizijos bokštą ir kitus valstybinės svarbos objektus, kai specialiųjų TSRS ginkluotųjų pajėgų puolimas ir mirties grėsmė kiekvienam buvo realybė, žmonės dainavo. Tuometinis valstybės vadovas Vytautas Landsbergis kalbėjo Nepriklausomybės aikštėje budėjusiems žmonėms tokiais žodžiais:

[...] tuo atveju, kai anie pradės jus pulti, pradės mėtyti kuo nors arba daužyti, mūsų didžiausias ginklas būtų, jeigu jūs neatsakytumėt tuo pačiu. Jūs esate mūsų skydas, bet ne kalavijas. Mes visada laimėdavom tuo, kad atsilaikydavom. Atlaikykime. [...]

Mielieji žmonės Nepriklausomybės aikštėje ir prie Aukščiausiosios Tarybos rūmų! Šiandien yra liūdesio ir rūstybės diena. Žuvo mūsų broliai, žuvo todėl, kad gynė Lietuvą. Kai kurių vardus mes jau žinome ir pasakėme. Kitus dar sužinosime. Bet šiandien, kaip niekada anksčiau, spręsis Lietuvos likimas, ar mes galėsime žengti toliau į nepriklausomybę. [...]

Jūs girdėjot liūdnas, skaudžias žinias, jūs pavargote, jūs šalote visą dieną, visą naktį prie Aukščiausiosios Tarybos rūmų. Tikriausiai ne vieno jūsų širdyje nuoskauda ir pyktis dėl tų nedorėlių, kurie taip elgiasi su Lietuva. O vis dėlto užslopinkite tą pyktį, atgręžkite jiems nugaras, žvelkite vienas į kitą, o ne į priešą. Žvelkite į artimo, į draugo akis ir dainuokite. Daina mums padėjo, padėjo šimtmečius. Ir dabar

dainuokime, giedokime šventas giesmes, tik nesiplūskime, nesikeikime ir nesileiskime į muštynes. Tegu mūsų širdyse būna daugiau ramybės, daugiau šviesos ir tikėjimo. (Landsbergis, 2012: 90)

Ramūs, susitelkę, dainuojantys žmonės tarsi užsiėmė savitaiga. Apsigynimo būdas liko toks pats, tradicinis. Nors liaudies dainos negalėjo tapti kalaviju, jos buvo skydas, nuskambėjusios aikštėje priminė, kas jau nuo XIX a. pabaigos vienija lietuvių tautą – kultūrinė rezistencija, taikaus pasipriešinimo tradicija.

Pirmaisiais nepriklausomybės metais miestų architektūra, aplinka kito, atspindėdama demokratinius pokyčius. Centrinėse aikštėse neliko propagandinių, komunistinę ideologiją išreiškiančių skulptūrų, pastatuose, kuriuose anksčiau dirbo slaptosios tarnybos, įsikūrė ne tokios bauginančios valstybinės įstaigos. Buvo atstatomi okupacijos metais nugriauti paminklai Lietuvos laisvei, spaudoje svarstoma apie naujas skulptūras, kuriomis reikėtų įprasmiti istorinę tautos patirtį. Išvedus okupacinę kariuomenę, daug kur liko ištuštėjusių, aukštomis tvoromis aptvertų kvartalų, kuriuose anksčiau buvo kareivinės; šias atgrasias teritorijas reikėjo atnaujinti ir pritaikyti miestiečiams. Naujoji to laikotarpio architektūra buvo skirta verslo poreikiams, statytos naujos parduotuvės, prabangiai įrenginti verslo biurai, grožio salonai, kavinės. Taip pat kūrėsi nepriklausoma žiniasklaida – privati spauda, komercinės radijo stotys ir televizijos.

XX a. 10-ojo dešimtmečio kultūros poslinkio pradžia buvo panaši į griūtį, ankstesnė visuma – sovietmečiu sukurtas nacionalinės kultūros pasaulėvaizdis – suskilo. Valstybės išlaikomos kultūros įstaigos, meno kolektyvai turėjo prisitaikyti prie laisvos rinkos. Netekę pastovaus finansavimo ir negalėdami patys išsilaikyti, daugelis turėjo keisti veiklos pobūdį arba ją nutraukti. Parašėte atsidadūrė ir Lietuvių folkloro teatras. Jo dailininkė Dalia Mataitienė apie permainas sakė: „Gyvename laiką, kurį būtų galima palyginti su potvynio banga, nušluojančia viską, kas pakeliui pasitaiko, – ir gerą, ir blogą, ir gražų, ir bjaurų. O teatras šiame kelyje labiausiai

kliūvantis objektas. Kodėl? Todėl, kad jis labiausiai susietas su vi-suomene. Tai nėra vienišo individo menas vienišam individui. [...] Teatras turi suktis verdančio gyvenimo sūkuryje, bet ką gi jam da-ryti šiandien, kai gyvenimo drama yra tokia didelė, kad jai prilygti tiesiog beviltiška?“ (Mataitienė, 1993).

Atgaivos įvairių sunkumų patiriantiems kūrėjams suteikė juos pasiekianti nauja informacija, į lietuvių kalbą verčiami kertiniai XX a. antrosios pusės tekstai bei galimybė susipažinti su išeivijos kultūra, kuri ilgą laiką buvo neprieinama. Reformas mokslo ir kul-tūros sferoje skatino 1989 m. bendromis Lietuvos ir išeivijos moks-lininkų pastangomis atkurtas Kauno Vytauto Didžiojo universitetas (uždarytas 1950), skleidęs akademinės laisvės, nuomonių įvairovės principus, siūlęs naujas, šiuolaikiškas studijų temas. Džiugino ir ga-limybė laisvai išvykti į užsienį, plėsti savo akiratį, pristatyti lietuvių kultūrą įvairiuose tarptautiniuose renginiuose. Lietuvių muzika, kaip savitos, ryškiai nacionalinės, rezistencinės kultūros pavyzdys, buvo atliekama daugelyje prestižinių šiuolaikinės muzikos festiva-lių, didelio pasisekimo sulaukė Broniaus Kutavičiaus, Osvaldo Ba-lakausko, Felikso Bajoro kūriniai, atskleisdavę klausytojams ilgus metus puoselėtas nepriklausomybės viltis bei metaforiškas Lietuvos ateities vizijas. 1991 m. Vilniuje pradėtas rengti šiuolaikinės muzi-kos festivalis „Gaida“, kuriame skambėjo simfoninė, kamerinė, taip pat elektroninė bei eksperimentinė muzika. Į festivalį užsimota kviesti žymiausius pasaulio kūrėjus ir atlikėjus, supažindinti publi-ką su didžiausios sėkmės įvairiose scenose sulaukusiais kūriniais.

Lietuvą pasiekė ir naujas akademinis diskursas. Taip jau atsitiko, kad avangardinis XX a. Vakarų menas, turėjęs išreikšti nuolatinę revoliuciją, pasiekė ribą, nebegalėjo judėti vis „pirmyn“, bet turė-jo grįžti „atgal“, tad visa, kas radosi vėliau, buvo tarsi „menas po meno“. Šis posūkis kultūrologų darbuose buvo suvokiamas kaip perėjimas į postmodernizmą.

Kultūrai ir menui tapus produkcija, įsitraukus į vartojimo ciklus, ne-beteko reikšmės ir modernizmo laikais įtvirtintas kūrėjo bei indivi-

dualaus kūrybinio akto statusas, o naujumą, esmingumą, unikalumą pakeitė kitoniškumas, neįprastumas ar „skirtingumas tapatume“. Modernistinio meno ideologija vertė kiekvieną menininką „išreikšti save“, vadinasi, kurti savo unikalų stilių ar formą. Išs centruojant ir irstant „subjektui“, įsivyraujant ženklų kombinatorikai, nebetenka prasmės ieškoti unikalaus stiliaus – juk saviraiška nurodo jau ne asmenį kaip egzistencinės prasmės saugyklą, kurioje glūdi reikšminga tiesa, bet tik trumpalaikį ženklų darinį. (Rubavičius, 2003: 220)

Šiuolaikiniam menui būdinga nepaprasta įvairovė ir kaita. Meninių dirbinių rinka vis labiau darosi tarptautinė, įtraukia įvairiausias kultūras bei menines praktikas, šitaip atsiedama kūrinis nuo konkrečios geografinės vietos ir laiko. Sunykus istorinės pažangos suvokimo schemai, tad istorijai lyg ir nebetekus „gylis“, visos kultūros tapo šiuolaikinėmis tuo atžvilgiu, kad visos jos ėmė dalyvauti kultūros dirbinių rinkoje. (Ten pat: 190)

Suprekintos ir be galo įvairios kultūros vartotojai nebeprivalejo gyventi modernybėje, bet kaip ir kitų gėrybių vartotojai galėjo pasirinkti: gyventi šviesių spalvų klasicistiniame interjere ar tamsesnių spalvų ir įmantrių raštų secesiniame, įsirengti virtuvę prancūzišku ar skandinavišku stiliumi. Lygiai taip pat buvo galima vilkėti įvairių laikotarpių drabužiais, juos vartotojams parūpinantis žmogus nebūtinai turėjo pats kurti, galėjo būti tik stilistas. Kaip iš gausybės rago liejosi įvairiausių laikų ir tautų muzikos stiliai, įvairūs jų hibridai. Muzikos rinkoje dalyvaujantis profesionalas neprivalejo būti kompozitorius, pakako išmanančio, gerą skonį turinčio aranžuotojo. Kaip ir reikia tikėtis, XX a. pabaigoje nė vienas iš 7-ajame dešimtmetyje Lietuvoje gyvavusių muzikos stilių nenunyko: džiazas, rokas, popmuzika, liaudies muzika, netgi avangardinė muzika tebegyvavo, įvairiai šakojosi ir pynėsi, atsirado įvairiausių šių stilių atmainų. Atitinkdama vis naujus ir naujus vartotojų poreikius, ypač greitai keitėsi popmuzika, klubeose buvo šokama pagal *house*, *rave*, *trance*, *drum and bass*, *acid*, *dub step* ir kitokių mikrostilių muziką.

Ne vienam tautosakininkui kilo klausimų, kaipgi tradicinė kultūra, ar šioje įvairovėje jai dar yra kur skleistis? 1996 m. surengtoje konferencijoje „Etninė kultūra atkurtoje Lietuvos Respublikoje: pakilimas ar nuosmukis?“ Norbertas Vėlius taip kreipėsi į susirinkusiuosius:

Šiandien mes turėtumėm apmąstyti savo etninės kultūros gyvavimo, funkcionavimo šiuo skaudžiu lūžio laikotarpiu įvairovę, suprantant šią kultūrą, kuri reiškiasi tradiciniu būdu savo tradicinėmis formomis tradiciniame gyvenime. Aš turiu galvoje ir mūsų širdyse esančius žmonių tarpusavio santykius, mūsų lietuvišką etiką, moralę ir mūsų tautosaką – mūsų pasaką, dainą ir mūsų kartais net sunkiai patiems suvokiamą mitologijos palikimą, kuris gyvas mūsų širdyse. Čia mes turime apmąstyti ir tą antrinę mūsų etninę kultūrą, kuri ateina į mūsų namus, pas mūsų vaikus per knygą, per radiją, per televiziją. Taip pat ir tą etninę kultūrą, kuri susipynusi su profesionaliąja šių dienų kultūra, su menu, su literatūra. [...] Ir mums reikia ne tiek verkšlenti ir padejuoti, kiek suprasti dėsningumus, kurie valdo šių dienų mūsų etninę kultūrą, ir pažiūrėti, kaip ta mūsų tradicinė kultūra reiškiasi naujame gyvenime, moderniam gyvenime moderniomis sąlygomis ir kaip ji transformuojasi į mūsų kultūrą. Ir pažiūrėti, koks yra valstybinis požiūris į šią kultūrą. [...] Nereikėtų pervertinti valstybės įtakos kultūrai, kadangi etninė kultūra ir apskritai kultūra – savaimingas tautos dvasios reiškinys, kuris mažiausiai priklauso nuo valdininkų norų ir užmačių. Jis egzistuoja pagal savo vidinius žmogaus dvasios, žmogaus gyvenimo dėsningumus. Tačiau valstybė gali įtakoti – materialiai paremdama mokslą, paremdama kultūrą, paskatindama vieną ar kitą kultūros formą, padarydama ją atvirą visai Europos kultūrai arba šiek tiek sustabdydama tą atvirumą. (Vėlius, 1997: 7)

Nors valstybės parama etninei kultūrai buvo veikiau deklaratyvi nei reali, dėl folkloro judėjimo dalyvių aktyvumo ir pasišventimo šis judėjimas neišsikovė. Šalia tradicijas saugančių ansamblių ėmė



rastis vis daugiau jas keičiančių, vis labiau ryškėjo interpretacinis požiūris į folklorą. XXI a. folkloro ansamblius Aušra Zabielenė suskirstė į tris grupes. Pirmosios grupės ansambliai dažniausiai susiburia kaimuose, dėvi autentiškus namų darbo drabužius, atlieka savo krašto tautosaką, dainas ir pasakojimus į ansamblio skrynią sunėša patys dalyviai. Antrosios grupės ansambliai gyvuoja miestuose ar didmiesčiuose, vilki specialiai pasiūtais tautiniais kostiumais, įdomesnių kūrinių ieško dainynuose, archyvuose ar folkloro rinkimo ekspedicijose, atlieka įvairių Lietuvos regionų folklorą. Trečiosios grupės ansambliai taip pat gyvuoja miesto aplinkoje, tačiau skiriasi kūrybiškesniu požiūriu, noru pritaikyti folklorą šiaurdienu. Šie tradiciją keičiantys ansambliai jungia folklorą su kitais muzikos stiliais: džiazu, roku, elektronine muzika ir popmuzika, jų aprangoje dera tautinio kostiumo motyvai ir šiuolaikinės mados tendencijos (Zabielenė, 2010: 101). Iš tų, kuriems labiau priimtini daugiakultūriai ir polistilistiniai muzikos deriniai, reikėtų paminėti ansamblius ir grupes „Atalyja“, „Žalvarinis“, „Kūlgrinda“, „Spanxti“, „Virvytė“, „Sedula“, „Sen svaja“ ir kt.<sup>45</sup>

Postmodernaus meno epochoje įvairūs istoriniai stiliai, kultūros ženklai buvo laisvai siejami. Toks kūrybos principas paliko ryškius pėdsakus miestų architektūroje, tai – šalia senų statinių drąsiai įkomponuoti nauji ir modernūs, vykusiai ar nelabai sėkmingai suderintos skirtingos formos bei medžiagos. Panašūs dalykai pastebimi ir muzikos srityje: atsirado įvairių folkloro perdirbinių, turbūt įdomiausi – bandymai sugretinti senąsias polifoninės sutartines su šiuolaikinės muzikos stiliais. 2003 m. Berlyno šiuolaikinės muzikos festivalyje „MaerzMusik“, o paskui ir Vilniuje nuskambėjo neįprasta programa – kompozitorių Lino Rimšos ir Lino Paulauskio „Sutartinės Party“<sup>46</sup> ir Antano Jasenkos „E-Su-

<sup>45</sup> Iš ankstesnių kartų paveldėtos muzikos interpretavimo įvairovė gražiai atskleista monografijoje *Etninės muzikos gaivinimo judėjimas Lietuvoje. XX a. 7 dešimtmetis–XXI a. pradžia* (Apanavičius, Aleknaitė, 2015).

<sup>46</sup> Kiek patobulintas, šis muzikinis projektas buvo įrašytas į kompaktinę plokštelę [Sutartinės Party, 2009].

tartinės“. Jauniems kompozitoriams kilo mintis gelbėti senovines giesmes nuo išnykimo paverčiant jas „elektroninėmis“. Klube vykusiame sutartinių vakarėlyje jas gyvai atliko grupė „Trys keturiose“. Archajiška sutartinių polifonija ir iš fonogramos skambėjusi elektroninė muzika derėjo kaip senovinių tautinių juostų raštai ir grafičiai, tačiau koliažui panaudoti skirtingi kultūriniai sluoksniai tiko vienas prie kito. Juos sujungė visų laikų šokių muzikai būdingas energingas ritmas. 2006 m. folkloro festivalyje „Skamba skamba kankliai“ atlikta dar viena savita programa – „Lino laikas“. Tai buvo daug ramesnės nuotaikos koncertas, skambėjo darbo sutartinės, scenoje lėtai vaikščiojo, sukosi, įvairius linų darbus imitavo baltai vilkinčios moterys, o jos gilumoje mirgėjo lietuviški audinių raštai, keitėsi senosiose fotografijose įamžinti verpimo ar drobių balinimo vaizdai. Programos idėja – augalo vegetacijos ir žmogaus gyvenimo sugretinimas, amžinojo rato sukimasis, pavaizduotas senovinės muzikos ir šiuolaikinių vizualiųjų menų priemonėmis (jos sumanytoja Daiva Vyčiniene, atlikėjos – grupė „Trys keturiose“, vaizdo menininkė Jurgita Treinytė [Lino laikas, 2008]). Senosios sutartinės patraukė ir Niujorke gyvenančio Daliaus Naujokaičio dėmesį, jis itin įdomiai sugretino gimtosios šalies tradiciją su gyvenamojoje aplinkoje puoselėjama džiaz ir improvizacinės muzikos tradicija: senovinę, gamtišką muziką jo projekte atliko jaunos sutartinių giedotojos iš Vilniaus, o šiuolaikinę, urbanistinę – atlikėjai iš Niujorko [Rasa Rasa, 2014]. Vėlesniais metais sumanyta bei atlikta ir daugiau į aprašytuosius panašių projektų<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Su eksperimentuoti nebijančia sutartinių atlikėjų grupe „Trys keturiose“ bendradarbiavo vokiečių ir lenkų kompozitoriai, o 2015 m. klausytojus nustebino dar neįprastesni daugiakultūriai junginiai. Dainininkė ir aktorė Brigita Bublytė sumanė ir parėngė programą „Sutartinės ir flamenko jungtuvės“, kur bendras kompozicijas atliko jos studentai ir kvietiniai svečiai – Ispanijos čigonų tradicinės muzikos profesionalai (plačiau: Zdanavičiūtė, 2015). Kompozitorius Teymuras Nadiras Kerimovas pakvietė į koncertą „Mugamas ir sutartinės: dialogai“, kuriame savitai derėjo lietuvių sutartinės ir azerbaidžianiečių tradicinė muzika. Abiem atvejais buvo derinamas ramūs, neįmantrių sutartinių gaudesys ir virtuozišku, jausmingu rytietišku melodijų skambėjimas.

XXI a. mieste gyvuojanti tradicija yra daugiaveidė ir daugiasluoksni, ją tęsiant, nuolat kuriamos jungtys tarp įvairių muzikos stilių ir juos puoselėjančių bendruomenių. Šiuolaikinių muzikos tradicijų tąsa panaši į daugiabalsę partitūrą, balsai neretai susipina. Miesto aplinkoje liaudies muzikos išsaugojimu rūpinasi nebe vien folkloro judėjimo atstovai, bet ir kitais dalykais besidomintys kūrėjai: džiaz ar roko muzikantai, vaizdo menininkai, kino kūrėjai, informacinių technologijų specialistai ar teatro aktoriai. Lygiai taip pat ne vien savo jėgomis tęsiamos ir kitos tradicijos, jų globotojai sulaukia kartais sąmoningo, kartais netikėto įvairių sričių atstovų palaikymo. Tarp bendromis pastangomis tęsiamų tradicijų nėra griežtų ribų. Antai 2013 m. išleista Lietuvos džiaz kūrėjų temų antologija pavadinta *Nuo bliuzo iki sutartinės* (Kučinskaitė, 2013). Šio rinkinio pradžioje skelbiami keli bliuzai, o pabaigoje – dvi „Sutartinės“ (Vytauto Labučio ir Skirmanto Sasnausko kompozicijos). Tokiais pavyzdžiais siekiama parodyti džiaz kūrėjų išradingumą, gebėjimą suderinti tradicinio džiaz, folkloro ir šiuolaikinės improvizacinės muzikos išraiškos priemones.

Nauji dalykai, 10-ajame dešimtmetyje įsitvirtinę ant Vilniaus grindinio, buvo gotų subkultūra ir hiphopas – Niujorko priemiesčiuose užgimusi afroamerikietiška muzika ir su ja susijęs gyvenimo būdas. Būtent hiphopas tapo maištingo jaunimo stiliumi. Jį kūrė naujuose betoniniuose rajonuose užaugę vilniečiai, kurių jaunystė prabėgo ekonominės „šoko terapijos“ metais, tad ir eilėse atsispindėjo šeimų patirti nepritekliai, įtempti tėvų ir vaikų santykiai bei gatvės gyvenimas – konkurencija tarp bendraamžių ir patyčios. Nepaisant visko, dainose tikima, kad pavyks išlikti savimi, nepasiduoti aplinkinių spaudimui. Hiphopo ritmo pagrindą kurdavo didžėjai, dažnai pasirinkdami kokios nors ankstesnės dainos fragmentą ir paversdami jį „kilpa“, tai yra nuolat kartojama atkarpa. Skambant šiam ritmo pagrindui, buvo improvizuojama. Įvairiakalbėse hiphopo eilėse pirmąkart pasigirdo miesto žargonas, o tai, kad šios subkultūros saviraiška itin stipri, buvo galima pastebėti iš vis labiau grafičiais aprašinėjamų miesto sienų. Dalis aerolinių da-

žais purkštų užrašų jas tik gadino, bet kartais išsižiebavo ir anoniminės diskusijos (pvz., išpurškus teiginį „Mano tėvynė – visas pasaulis“, po kurio laiko atsirado pataisymas: „Mano tėvynėje – visas pasaulis“, skatinantis pagalvoti apie globalios ir lokaliaus kultūros santykį).

XX a. pabaigoje hiphopo kultūra prigijo ne tik Lietuvoje, bet ir kitose valstybėse, niekas nenusteptų, aptikęs ją ir Turkijoje, Maroke ar Korėjoje. Taip pat plačiai paplito ir sunkiai apibūdinamas stilius *world music*, kurio pavadinimą turbūt reikėtų versti kaip „pasaulio tautų muzika“. Lietuvoje ir Latvijoje ėmė vystytis vietinė šio stiliaus atmaina – baltiška muzika. Ankstesniais šimtmečiais įvairūs muzikos stiliai nukeliaudavo į kitas šalis tikrai kartu su imigrantais, muzikos atlikėjais, o XX a., atsiradus įrašams, muzikos sklaida pasidarė daug paprastesnė. Į plokštelę ar juostelę įrašyta muzika tarsi augalo sėklytė galėdavo nukeliauti į kitą pasaulio kraštą ir sėkmingai sudygti naujoje dirvoje. O amžiaus pabaigoje atsiradus internetui, toks „invazinių muzikos rūšių“ plitimas pasidarė dar paprastesnis, tad naujos technologijos klausytojams atvėrė prieigas prie pačios įvairiausios kilmės muzikos.

Polifoniškoje aplinkoje išaugusio, nuolat ieškančio, įvairioms įtakoms atviro žmogaus mąstyseną gerai atspindi dainų kūrėjo Domanto Razausko mintys. Kalbinamas Gedimino Kajėno, jis taip pasakoja apie save:

Mano šeimoje yra gana daug muzikų, pradedant seneliais, vėliau gitara grojo tėvas ir motinos brolis. Pastarieji kadaise buvo subūrę hipiškas avangardines grupes. Anais laikais Vilniuje buvo tokia žinoma grupė „Ramapedas“, kurią sudarė mano tėvas Dainius Razauskas, būgnus mušė poetas Aidas Marčėnas ir dar jų klasės draugas Saulius Pečiulis. Jie net turėjo įsirašę juostą. [...] Kai dėdė man padovanojo pirmąją gitarą – dabar tokias vadinu „malkomis“ – ir parodė pirmus penkis akordus, aš buvau ištiktas visiškos ekstazės ir sėdėjau dienomis bei naktimis, mokydamasis ja groti. Po kurio laiko pradėjau rimtai mokytis groti klasikine gitara. Tai, žinoma, davė gerų tech-

nikos pagrindų, tačiau šiuos mokslus mečiau, nes susižavėjau bliuzo gitara. Šios dvi skirtingos mokyklos, o ir skirtingi gyvenimo būdai man buvo nesuderinami. Man trūko visiškos improvizacijos laisvės, tad pasinėriau į nenuspėjamą kūrybinį procesą, kuriame, man rodos, esu iki šiol...

[...] Man neįdomus vienas žanras, aš negaliu apsiriboti viena stilistika. Klausausi *regio*, bliuzo, džiaz, klasikos, metalo, pankroko, *folko* ir dar velniai žino ko. Žanro apibrėžimams niekada neteikiau reikšmės, ir man kartais atrodo juokinga, kai žmogus giriasi: „Aš groju dainuojamąją poeziją!“ Visa tai, kad ir koku pavadinimu vadintųsi, vienaip ar kitaip mane veikia, verčia judėti į priekį, daryti kai ką naujo. Aš negaliu apsiriboti ir sustoti, negaliu pasakyti apie save, kad esu pankas ar metalistas, poetas ar bardas, katalikas ar budistas, žurnalistas ar dar kažkas. Todėl ir tokia natūrali dainų stilių įvairovė. Man net sunku įsivaizduoti, kad gali būti kitaip. (Razauskas, 2006)

Kaip žinome, XXI a. ekonominė miestų galia ir kultūrinė svarba dar labiau išaugo, tad Vilniuje taip pat atsirado iš toli pastebimų didmiesčio ženklų. Dešiniajame Neries krante ėmė kilti gerokai aukštesni pastatai, nei statyti anksčiau, stiklu spindinčiuose dangoraižiuose įsikūrė Vilniaus savivaldybė, skandinaviški bankai, kitos įstaigos, o šio naujo miesto centro vidury įrengta aikštė, kuri Lietuvos įstojimo į Europos Sąjungą (2004) proga buvo pavadinta Europos aikšte. Ant Šeškinės ozo – ledynmečiu susiformavusio išvaizdaus kalvagūbrio – pastatytas didžiulis prekybos centras, pretenzingai pavadintas „Akropoliu“ (iki 10-ojo dešimtmečio toje vietoje miestiečiai dar slidinėdavo ir rengdavo iškylas), o netrukus netoliese nusidriekė dar du prekybos centrai – „Ozas“ ir „Panorama“, kurie taip pat prilygo dviem naujiems priemiesčiams, įrengtiems po stogu. Kaip rašė urbanistas Tomas S. Butkus,

Prekybos centras tapo nauju loginiu tipu, manifestuojančiu naują architektūros kokybę. Šią manifestaciją iliustruoja prekybos centro virtimas tiksliniu interjeru – erdve be pradžios ir pabaigos, kurią XX a.

transnacionalinės korporacijos ir „šoppingo“ reiškinys pavertė nuo išorės jėgų nepriklausoma vidaus erdvių karalyste, rytietišku turgumi. [...] Neatsitiktinai jo funkcinės sąrangos principai kartoja tradicinius miesto elementus: gatvės ir pasažai su jais judančiais žmonių srautais; aikštės ir atrijai; korporatyviniai „butikai“; sodai – dirbtinės poilsio oazės su augmenija, nebūdinga vietinėms gamtos sąlygoms. Visa tai išdėstyta ventiliacijos sistemų, gaisrinių hidrantų, vaizdo kamerų ir daugybės kitų technologinių XX a. išradimų pridedtoje belangėje erdvėje. (Butkus, 2011: 31)

Įpratę prie didelės prekių ir kultūros produktų pasiūlos, miestiečiai išlepo. Pasak urbanisto, „Miestų erdvėse apsigyveno ‚reginių visuomenė‘, kurios tapatumai buvo sukurti prekybos ir pramogų tinkluose ir, žiniasklaidai padedant, įsitvirtino kaip vartotojiškas gyvenimo būdas“ (ten pat: 80). Ankstesnis įsivaizdavimas, kad miestai išsiskiria plano savitumu, įspūdingais pastatais ir gražiai prižiūreitais parkais, pasidarė teisingas tik iš dalies, nes šiuolaikinio miesto patrauklumas siejamas ne vien su architektūros paminklais, bet ir su įvykiais: parodomis, koncertais, spektakliais ir kitais renginiais. Manoma, kad turistai, dėl kurių dėmesio varžosi visų valstybių didmiesčiai, patiria miestą kaip kultūros įvykį: atkeliaavę per atostogas arba atskridę į susitikimą, konferenciją, būtent renginiuose jie susipažįsta su vietos dvasia, tautine kultūra. O kai vyksta festivaliai, šventės, taip miestą patiria ir vietiniai gyventojai. Vilniuje toks įvykis kuriamas rugsėjo pradžioje, kai miestiečiai po vasaros išvykų grįžta į darbo vietas ir mokyklų suolus. Tada švenčiamos „Sostinės dienos“, pailsėjusius, darbingai nusiteikusius miestiečius džiugina koncertai Katedros aikštėje, „šurmuliuojantis prospektas“ ir kt.

Akyli XXI a. miesto gyvenimo stebėtojai kalba ir apie žmonių susvetimėjimą. Nors kultūros pramonė ir pramogų verslas siūlo jiems daugybę progų susitikti, pasikalbėti, daugeliui pats mieliausias užsiėmimas yra naršymas internete. Žmonės tarsi nebemoka būti čia ir dabar, neprisiriša prie aplinkos ir „nemato“ aplinkinių,

nes mintimis yra kažkur kitur<sup>48</sup>. Šiems technologijomis apsirūpinusiems žmonėms vargu ar trūksta tradicinės kultūros, tačiau dar yra ir tokių, kuriems ji reikalinga. Tad blizgančiame didmiestyje gyvuoja kultūros reiškiniai, vadinami miesto folkloru, dainuojamąja poezija, gyva muzika, gatvės muzika, potradiciniu folkloru, prigimtaine kultūra, baltiška muzika, menine pagonybe, improvizacine muzika, pogrindžio muzika ir t. t.

## **Pakitusi tradicija XXI a. didmiestyje**

XXI a. tradicinę kultūrą puoselėja ne vien giminaičiai ar kaimynai, bet ir svetimų žmonių bendruomenės, net virtualios. Tradiciją tęsia ne prie žemės ir gamtos prisirišę ūkininkai, bet „laisvieji menininkai“, kuriems tradicinė kultūra nėra ilgai kaupiamas, atmintyje saugomas repertuaras, bet laisvai pasirenkama kultūros ženklų ir prasmių aibė, neretai praturtinama kitų kultūrų ženklais ir prasmėmis. Šiuolaikinių tradicijas puoselėjančių bendruomenių

<sup>48</sup> „Kavinėje, pastačiusioje suolelius čia pat, ant šaligatvio, interneto prieiga laisva, tad ant kai kurių jų spindi lankytojų nešiojami kompiuteriai. Sėdintys po vieną tingiai naršo internetą: lūpos šiek tiek praviros, galvos atloštos, žiūri pro vos pramerktas akis ir dviem pirštais slenka žemyn skaitomą tekstą. Kai kurie tuo pačiu metu dar geria kavą, nematomis apčiuopdami puodelio rankenėlę, kiti valgo salotas. [...]

Pro šalį važiuoja automobiliai, vairuotojai klausosi muzikos – kas tyliai, kas garsiai, kai kurie kalba telefonais, kai kurie suspėja nuolat dirščioti į automobilio prietaisų skydelyje švytintį navigacijos prietaiso ekraną. Vaikai ant galinių sėdynių sėdi įsidėję į ausis savo MP grotuvų ausines, nes jiems neįdomu, ką sako ir kokios muzikos ar žinių radijo stoties klausosi jų tėvai. Pro automobilio langą plaukia miestas, bet jį mažai kas mato. [...]

Paradoksas, kad kuo gražesni pastatai ir kuo įmantresni skverai su gėlynais šalia, kuo labiau spindi vitrinos, kuo tyliau pro šalį važiuoja švarūs ir stilingi automobiliai, tuo daugiau ten pamatysi žmonių, įnikusių į savo mobiliuosius telefonus, planšetinius kompiuterius ar elektroninių knygų skaitykles. [...]

Šiuolaikinio miesto centras pilnas čia nesančių žmonių. Saugumas ir technologijos sukūrė jiems galimybę suasmeninti pasaulį, pasirinkti, kur ir kada būti“ (Zemkauskas, 2013: 35).



Sutartinių koncertas prie Gedimino kalno.  
Vytauto Daraškevičiaus nuotrauka, 2014 m.





Gedimino šventė Vilniuje (sumanytoja Eglė Plioplienė).



Rudens lygiadienio šventė Vilniuje (sumanytoja Julija Ikamaitė). Vytauto Daraškevičiaus nuotraukos, 2010 m.

branduolius sudaro aktyviausi, daugiausiai kompetencijos turintys žmonės, kurie patraukia, sudomina savo veikla ir kitus. Aplink juos buriasi įvairūs savanoriai, daugeliui tradicijos puoselėjimas būna tik kūrybinio kelio etapas ar trumpalaikis bendradarbiavimas.

Šiuolaikiniame didmiestyje skambančios dainos nebėra susijusios su darbu, kaip buvo anksčiau. Išvarius vagą, nupjovus pradalgę, švenčiant rugiapjūtės pabaigtuves dainuotos senovinės dainos dabar įgavo estetinę funkciją. Liaudies muzika, kaip ir bet kokia kita, yra miesto žmonių laisvalaikis. Ji skamba scenoje arba sklinda iš garsiakalbių bei mirga ekranuose, stebina savitu atlikimu, naujomis interpretacijomis, įspūdžiui sukurti pasitelktomis šiuolaikinėmis technologijomis. Išrankiems žiūrovams skirtose programose liaudies dainos, instrumentinė muzika, tradiciniai šokiai dažnai jungiami su vizualiaisiais menais. Kartais vaizdinė renginio pusė būna net svarbesnė. Nuo 1995 m. Vilniuje rudens lygiadienio proga vyksta įspūdingos ugnies misterijos, susirinkusieji stebi, kaip viena po kitos uždegamos šiaudinės skulptūros, blykčioja liepsnos ir kibirkštys, ir klausosi liaudies muzikos. O nuo 2005 m., diena ir nakčiai susilyginus, Neris virsta per miestą vingiuojančia, švytinčia juosta: krantinėse iš žvakelių išdėliojami tradiciniai juostų raštai, vakarojantys prie upės tuo pat metu klausosi muzikos garsų<sup>49</sup>.

Kalendorinis ciklas, pagal kurį gyvena mūsų žemdirbiai protėviai, tebėra svarbus, pagal jį ir toliau vyksta visas miestiečių gyvenimas. Švenčių, atmintinų dienų ir įvykių šiuolaikiniame metų rate netgi padaugėjo. Kai kurie miestiečiai (užaugę tradicinę gyvenseną puoselėjančiose šeimose arba priklausantys tikinčiųjų bendruomenėms) tebegyvena pagal tradicinį bažnytinį kalendorių. Labiau paveikti vartotojiško gyvenimo būdo sukasi šiam tradiciniam kalendoriui artimame komercinių metų rate, tačiau atsirado dar ir trečias – pasikartojančių kultūros renginių ir festivalių ratas. Tad metų laikų kaitą miestiečiams padeda pajusti ne vien tirpstantis

<sup>49</sup> Plačiau apie rudens ir pavasario lygiadienio šventes galima sužinoti iš pokalbių su jų sumanytojomis Egle Pliopliene (Matulevičienė, 2008) ir Julija Ikamaite (Matulevičienė, 2014).

sniegas, bet ir festivalis „Kino pavasaris“, ne vien gelstantys lapai, bet ir „Muzikos ruduo“. Miesto kultūros vartotojai įprastu ritmu vasarį lankosi „Vilniaus knygų mugėje“, gegužę – „Naujajame Baltijos šokyje“, „Poezijos pavasaryje“, vasaros mėnesiais – „Kristupo vasaros festivalyje“, rugsėjį – teatro festivalyje „Sirenos“, spalį – muzikos festivaliuose „Gaida“, „Vilnius Jazz“ ir t. t. Sostinėje vykstantis folkloro festivalis „Skamba skamba kankliai“ irgi nesusietas su jokia kalendorine švente, jis vyksta atšilus orui, žydint alyvoms ir giedant lakštingaloms. Tačiau pastaruoju metu folkloro renginius stengiamasi priderinti prie tradicinio žemdirbystės kalendoriaus, tradicinės muzikos koncertai ir kiti renginiai vyksta per Šv. Kalėdas, Užgavėnes, Šv. Velykas, kitas šventes.

Mieste gyvuojanti tradicinė muzika rado savo nišas, ji atliekama ir gražiai įrengtose koncertinėse salėse, ir apleistose „kišeninėse“ salytėse, o šiltuoju metu skamba tiesiog gatvėje. Paprastai ši muzika susijusi su senamiesčiu. Folkloro judėjimo dalyviai nuolat bandė ir bando koncertuoti įvairiose senamiesčio erdvėse, kurios pasižymi tinkama akustika, gali pasitarnauti kaip išvaizdžios dekoracijos ar būti jaukios, patogios susirinkusiems klausytojams. Ypatingo skambesio paieškomis ypač pasižymi senųjų sutartinių atlikėjai, rengiantys įspūdingus senovinės polifonijos koncertus gotikinėje Šv. Pranciškaus Asyžiečio (Bernardinų) bažnyčioje ir barokinėje Šv. Kotrynos bažnyčioje, tyrinėjantys siaurųjų senamiesčio gatvelių akustiką. 2012 m. buvo sumanytas neįprastas renginys „Sutartinių takas“, Universiteto, Gaono ir Stiklių gatvelėmis nusitęsęs nuo universiteto iki rotušės. Čia vienu metu gieda ir skudučiuoja keletas sutartinių atlikėjų grupių, o taku einantys klausytojai gali girdėti, kaip pamažu tolsta ir tilsta vienos grupės balsai ir artėja, garsėja kitos grupės giedojimas. Šis sumanymas kasmet šiek tiek keičiamas. Nuo 2007-ųjų kiekvienų metų gegužės mėnesį Vilniuje rengiama „Gatvės muzikos diena“, tradiciniu tapo ir birželio mėnesį nuo tų pačių metų po atviru dangumi vykstantis festivalis „Tebūnie naktis“. Tad Vilnių galima vadinti gatvės muzikos miestu, jo pavyzdžiu gražiai seka ir kiti Lietuvos miestai.

XX a. įvyko keli lietuvių kultūros poslinkiai: vienas amžiaus pradžioje, kiti prasidėjo 7-uoju ir 10-uoju dešimtmečiais. Kaip žinome, lūžio dešimtmečiams būdingi staigūs gyvenimo būdo pokyčiai, skirtingų vertybių ir meninių skonių išryškėjimas, tėvų ir vaikų nesutarimas. Todėl tradicija ne visuomet perduodama kaip įprasta – iš kartos į kartą. Tokiais laikotarpiais susiformuoja atskira jaunimo kultūra, kurią vyresni perduoda vos jaunesniems bendraamžiams. 7-ajame dešimtmetyje kai kurios dainavimo tradicijos buvo perimtos iš vyresniųjų (taip išsaugotos senosios polifoninės giesmės su tartinės, kurias folkloro judėjimo dalyviai perėmė iš labai garbingo amžiaus sulaukusių paskutiniųjų giesmininkų). Tačiau atsirado ir naujų tradicijų – tuometinio jaunimo tarpe plito roko muzika ir dainuojamoji poezija. 10-ajame dešimtmetyje rokas ir dainuojamoji poezija tarsi atgimė, tačiau šiems muzikos stiliams ir vėl rasta alternatyva – bendraamžių grupėse sparčiai populiarėjo hiphopas ir *world music* atmaina – baltiška muzika. Pastaruoju metu kelių ankstesnių tradicijų ir šalia gyvuojančios jaunimo kultūros derinys jau pasidarė įprastas.

XXI a. muzikinė miesto kultūra yra daugiasluoksnė, čia tęsiamos įvairios tradicijos, muzikavimo stiliai suskamba ir nutyla, o po kurio laiko vėl atgyja (būna sąmoningai atgaivinami). Vieni muzikos stiliai išgyvena pakilimą, pakyla į pačią bangos viršūnę, o kiti yra alternatyvūs, tačiau vis tiek turi savo gerbėjų. Šiuo metu į miesto folkloro judėjimą pamažu įsijungia trečioji karta: seneliais tapę folkloro judėjimo pirmeiviai į tas pačias sales, kiemelius, kur lankėsi jaunystėje, atsiveda savo anūkus. O tuo pat metu pogrindiniuose klubuose, menininkų dirbtuvėse, multimedijos ir elektroninės muzikos studijose pamažu kyla nauja jaunimo kultūros banga. Jaunimas nuolat kuria kažką savo, ir tai turbūt ne grėsmė tradicijos išsaugojimui, bet veikiau ženklas, kad pakitusi tradicija mieste yra gyva.



Folkloro dienos dalyviai ant Gedimino kalno. Lietuvos tūkstantmečio dainų šventė. Fotografavo Austė Nakienė, 2009 m.

\* \* \*

Šiuolaikinė Lietuvos ir viso pasaulio kultūra nuolat kinta. Ar pamažu artėja dar vienas poslinkis? Į šį klausimą sunku atsakyti.

Alternatyvios kultūros atstovams atrodo, kad kol kas pastebimiausias dalykas yra pastarojo kultūros poslinkio apžavų sklaidymasis. LRT radijo laidoje „Kita tema“ pastebėta, kad Lietuvoje nebe tokios ryškios subkultūros. Kalbintas alternatyvių renginių organizatorius Vaidotas Ambrozaitis sakė: „9-ajame dešimtmetyje priklausymas subkultūrai reikalavo pastangų. Turėjai aktyviai domėtis, ieškoti tos muzikos, ieškoti renginių, bendraminčių. Dabar socialinės medijos tokią komunikaciją padarė daug paprastesnę. Priklausymas subkultūrai neteko kažkokios prasmės.“ Jam pritarė ir grupės „G&G Sindikatas“ narys Kastytis Sarnickas, pastebėjęs, kad internetas ir autoritetų trūkumas suniveliavo subkultūras ir kai kurios iš jų buvo priverstos sunykti: „Gotų subkultūra nyksta, nes kultūroje, ypač muzikoje, nėra šios subkultūros atstovų. Per pastarąjį dešimtmetį neiškilo nei vienas atlikėjas ar grupė, kurie paskatintų gotikinės subkultūros populiarumą ir plitimą“ (Ambrozaitis, Sarnickas, 2015). Tačiau laidoje dalyvavusi Rasa Pranckevičiūtė teigė, kad nerimauti nereikėtų, galbūt šiuo metu atsiranda kitokios subkultūros raiškos, kitais būdais reiškiamos savitos pažiūros ir vertybės.

Alternatyviosios miesto kultūros tyrinėtojas Jurijus Dobriakovas rašė:

[...] jokia kultūra negali egzistuoti be gyvybingo kultūrinio pagrindžio ar avangardo. Pagrindis maitina populiariąją kultūrą idėjomis, formomis, energija [...]. Ankstyvuojau Nepriklausomybės laikotarpiu alternatyvi, pagrindinė, neformali laikysena buvo populiari plačiu mastu dėl jos sąsajų su pokyčiais ir laisve apskritai. Pavyzdžiui, dideliuose Atgimimo laikotarpio renginiuose pankroko grupės pasirodydavo vienoje scenoje su populiariais atlikėjais, ir tai buvo tarsi savaime suprantama. Būtent tokia kultūra labiausiai rezonavo su bendra tuometine socialine ir politine atmosfera.

Beveik neribota laisve mėgavosi ne tik muzikantai, bet ir menininkai. Vidurinėsios kartos kūrėjų prisiminimuose dažnai aptinkami pasakojimai apie euforišką dešimto dešimtmečio pirmąją pusę ir suklestėjusias nepriklausomas iniciatyvas. Tuomet beveik nebuvo pinigų, bet nebuvo ir reguliavimo, o gentrifikacijos procesai, viską matuojantys prognozuojamu pelnu, dar nebuvo įsibėgėję.

Žinoma, gana greitai paaiškėjo, kad taip negali tęstis amžinai. Ideologinių doktrinų vietą užėmė nuasmeninta rinkos logika, naujosios institucijos ir asmeninių interesų bei ambicijų konfliktai. Didelė kultūrinio avangardo dalis natūraliai iširo ar perėjo į kitą, gerokai konservatyvesnį lygmenį, o likusi pasitraukė į tikrąjį pagrindį. (Dobriakovas, 2014)

Taip ir sukasi pagrindžio „gyvenimo ir mirties“ ciklas: ankstesnės kartos inicijuota pagrindinė kultūra tampa labiau matoma, tačiau tuo pačiu praranda išskirtines savybes. Tada visa, kas buvo tikra, išgyventa, nepakartojama, virsta prisiminimais, pamažu formuojasi anuometinės kultūros nostalgija, o tuo pat metu visai kitose miesto erdvėse kuriasi „tikrasis pagrindis“, pamažu telkiasi naujas idėjas generuojanti karta, netrukus nustebinsianti kitokiu skoniu, supratimu, vėl ir vėl naujais kūrybiniais ieškojimais.

Šiuolaikiniame didmiestyje skambanti liaudies muzika yra kaimiškos kilmės, tačiau tam, kad ji atsinaujintų, nebereikia nuolat semtis iš gyvos versmės, palaikyti glaudžių ryšių su kaimu. Pastaraisiais dešimtmečiais šios muzikos dirva ir ją gaivinanti versmė yra čia pat, miesto aplinkoje. Liaudies muzika, kaip ir visa etninė kultūra, pasirodė esanti atspari, galinti būti vienu iš savičiausių miesto muzikos sluoksnių. Naujoje aplinkoje ji nenuskurdo ir nesunyko, bet augo ir skleidėsi: puoselėjama ne būrelio žmonių, kaip būdavo kaime, bet daugelio kultūrinių bendrijų, tapo dar įdomesnė ir įvairesnė. Taigi įvyko tai, apie ką kalbėjo Norbertas Vėlius, – kultūra, kuri reiškėsi tradicinėmis formomis tradiciniame gyvenime, virto kultūra, besireiškiančia moderniomis formomis moderniaame gyvenime.



Dambrelininkai muzikuoja Pilies gatvėje. „Gatvės muzikos diena“.  
Fotografavo Austė Nakienė, 2011 m.



## Garso ir vaizdo įrašai:

- Amber Tribes. Concept and designs Ugnius Liogė. CD, Dangus, 2004.
- Amžių sutartinė. Lietuvos tūkstantmečio dainų šventė. DVD, Lietuvos liaudies kultūros centras, 2009.
- Atalyja. CD, Sutaras, 2001.
- Atalyja. Močia. CD, Dangus, 2004.
- Atalyja. Saula riduolėla. CD, Dangus, 2009.
- Auksinės miestų dainos. CD, 33 Records, 2000.
- Broliai. Aistė Smilgevičiūtė ir „Skylė“. CD, Via artis, 2010.
- Broliai. Aistė Smilgevičiūtė ir „Skylė“. Koncertas Vilniuje. DVD, Via artis, 2011.
- Broliai juodvarniai. Patriotinių dainų albumas. CD, Vytauto Kernagio fondas, 2015.
- Čiulba ulba sakalas. Dainuoja Petras Zalanskas, CD. – Kn.: Čiulba ulba sakalas. Petro Zalansko tautosakos ir atsiminimų rinktinė. Sudarė ir parengė Danutė Krištopaitė, Norbertas Vėlius, melodijas parengė Danutė Kuizinienė. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2008.
- Dainos Teatras. Vadovas Vytautas Kernagis. 4 CD, Vytauto Kernagio fondas, 2015.
- Dijūta. Unksti rytelio. Lietuvos mokslų akademijos folkloro ansamblis. CD, 2000.
- Donis. Bite lingo. CD, Dangus, 2006.
- Donis. Ein saulelė aplinkui dangų. Aranžuotos autentiškos melodijos ir autorinė muzika. CD, Dangus, 2011.
- Donis su Kūlgrinda. Sotvaras. CD, Dangus, 2003.
- Folk Note Lithuania. Compiled and released by Music Export Lithuania. CD, 2012.
- Folkšokas. CD, Muzikinė partija, 2001.
- Ganelinas Viačeslavas. Muzika iš kino filmo „Velnio nuotaka“. CD, 33 Records, 2000.
- Geriausios auksinės dainos. CD, 33 Records, 1998.
- G&G Sindikatas. Betono sakmės. CD, Bomba Records, 2002.
- G&G Sindikatas. Alchemija. CD, Gatvės Lyga Records / Intervid, 2004.
- G&G Sindikatas. Revoliucijos garso takelis. CD, 2014.
- Germanavičius Vytautas. Kūriniai lietuvių tradiciniams instrumentams. CD, Vilnius, 2008.
- Girių dvasios. Ratu. CD, Cold Tear Records, 2015.
- Girnų giesmės. Procesai. CD, Dangus, 2003.

- Griežikai. Be muzikos nėra linksmumo. CD, Juosta Records, 2003.
- Ievaras. Įrašyta Vilniaus plokštelių studijoje 1988. CD, Sutaras, 2000.
- Intakas. Uliokim, braliukai. CD, Sutaras, 2013.
- Kaip mes žaidėme revoliuciją. Dokumentinis filmas. Režisierė Giedrė Žičkytė. DVD, Just a Moment, 2011.
- Kas tar teka. Trys keturiose. Sutartinės. CD, Dangus, 2012.
- Keisto folkloro grupė. Už jūrų marių. CD, 2002.
- Keisto folkloro grupė. Aleliumai loda. CD, 2007.
- Kernagis Vytautas. Akustinis. 1976–1994 m. įrašai. CD, 2006.
- Kernagis Vytautas. Baltojo nieko dainelės. Įrašyta 1981 m. Vilniaus plokštelių studijoje. CD, 2006.
- Kernagis Vytautas. Baltas paukštis. CD, Bomba Records, 1998.
- Kompozitorius Bronius Kutavičius. Lietuvos menininkai. Portretas. Sudarytoja Dalia Kutavičienė. DVD, 2008.
- Kūlgrinda. Prūsų giesmės, CD, 2005.
- Kūlgrinda. Laimos giesmės. CD, 2014.
- Kūlgrinda ir Donis. Giesmės žemynai, CD, 2013.
- Lietuvių liaudies dainos šiuolaikinės muzikos erdvėje. Feliksas Bajoras, Algirdas Klova. CD, Sambalsiai, 2008.
- Lietuvių liaudies dainų antologija. Sudarė Genovaitė Četkauskaitė. LP, Vilniaus plokštelių studija, 1965–1966. Ryga: Melodija, 1966.
- Lietuvių liaudies dainų antologija. Trečiasis papildytas leidimas. 3 CD, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007.
- Lietuvių svajos. Šiuolaikinė liaudies muzika. CD, Sutaras, 2002.
- Lietuvių tradicinė muzika. Sutartinės. Parengė Daiva Vyčinienė. CD, Tautos namų santara, 1998.
- Lietuvos džiazas 1929–1980. Sudarė Rūta Skudienė. 3 CD, Semplice, 2003.
- Lietuvos muzikos kontekstai: I d. Avangardo pamokos (2 CD), II d. Minimalizmo kraštovaizdžiai (2 CD), III d. eksperimentų trajektorijos (2 CD). Sudarė Eglė Grigaliūnaitė, Veronika Janatjeva, Asta Pakarklytė. Lietuvos muzikos informacijos centras, 2011–2013.
- Lietuvos roko pionieriai. Įrašus atrinko Rokas Radzevičius. CD, Via artis, 2013.
- Lino laikas. Sutartinių giedotojų grupė „Trys keturiose“. Projekto vadovė, teksto autorė Daiva Vyčinienė; fotografijų, video filmų autorė Jurgita Treinytė-Jorė. DVD, Kronta, 2008.
- MaLituanie. Baba Sissoko, Saulius Petreikis, Laurita Peleniūtė, Indrė Jurgelevičiūtė, Viktoras Diawara. CD, Gera muzika gyvai, 2013.

- Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Liaudies dainos chorams, [atlieka] choras „Jauna muzika“, dirigentas Vaclovas Augustinas. CD, Semplice, 2000.
- Mikas Matkevičius. Dainų karaliai ir karalienės. Parengė Virginija Barauskienė. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2003.
- Merope. 9 days. CD, Wapapura / Granvat, 2012.
- Moderne Litauische Musik: Vergangenheit und Gegenwart. CD Kompilation Linas Paulauskis. Litauisches Zentrum für Musikinformation and Publikation, 2004.
- Nakienė Austė, Žarskienė Rūta, fonografo įrašų serija (CD):  
 Suvalkijos dainos ir muzika. 1935–1939 metų fonografo įrašai. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003.  
 Aukštaitijos dainos, sutartinės ir instrumentinė muzika. 1935–1941 metų fonografo įrašai. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004.  
 Žemaitijos dainos ir muzika. 1935–1941 metų fonografo įrašai. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005.  
 Dzūkijos dainos ir muzika. 1935–1941 metų fonografo įrašai. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005.  
 Lietuvių etnografinės muzikos fonogramos 1908–1942. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2007.  
 Eduardo Volterio Lietuvoje įrašyti voleliai (1908–1909), saugomi Berlyno fonogramų archyve. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011.
- Note Lithuania. Compiled and Released by Music Export Lithuania. Folk CD + Folk DVD, 2007.
- O taip norėjosi gyvent. Idėjos autorė Veronika Povilionienė. CD, Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos centras, 2008.
- Pabudome ir kelkimės. Atgimimo dainos. CD, Lietuvos radijas, 2008.
- Penkiasdešimt dainuojančių prisiminimų 1957–2007. DVD, Lietuvos televizija, 2007.
- Račiūnaitė-Vyčnienė Daiva. Kokių giedosim, kokių sutarysim? Sutartinių pradžiamokslis. CD, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2004.
- Račiūnaitė-Vyčnienė Daiva. Kadu buva, kadujo. Sutartinių pradžiamokslis, II dalis. CD, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013.
- Račiūnaitė-Vyčnienė Daiva, Vasiliauskaitė Vitalija (sud.). Ne del ta dainuojam: Nibragalio kaimo dainos, CD, Panevėžio rajono Miežiškių kultūros centras, 2010.

- Rasa ir Jonas. Saulala raudona. CD, Muzikinė partija, 2006.
- Rasa Rasa. Conducted by Dalius Naujo & Johnathon Haffner. CD, Tzadik, 2014.
- Ratilio. Vilniaus universiteto folkloro ansamblis. Tradicinė muzika. Sudarė Zita Kelmickaitė. 2 CD, Tautos namų santara, 2002.
- Ratilio. Vilniaus universiteto folkloro ansamblis. Lietuvių tradicinė muzika. Sudarė Milda Ričkutė. CD, Vilniaus universitetas, 2012.
- Razauskas Domantas, Petreikis Saulius. Tarp juodų ir baltų debesų. CD, 2016.
- Re: Muzika, kuri gimė vakar. CD, Garsai ir blyksniai, 2013.
- Sasnauskas Skirmantas, Klova Algirdas. Laumių sakmės. CD, Juosta Records, 2002.
- Sedula. Ant kalno liepelė žydėjo. CD, Vita antiqua, 2010.
- Sedula / Intakas. Vilniaus miesti gražus daržas. CD, Vita antiqua, 2008.
- Sen Svaja. Laumių lopšinė. CD, Dangus, 2015.
- Senoji lietuvių liaudies muzika. Etnografinis ansamblis, vadovaujamas Povilo Mataičio. Melodija, 1971.
- Senųjų lietuviškų šelako plokštelių antologija, 4 CD: 1. Pradžia 1907–1920; 2. Dainos, giesmės; 3. Opera; 4. Lietuviška estrada. Vilnius, 2007.
- Skamba skamba kankliai. Vilniaus folkloro festivalis. CD, Sutaras, 1998.
- Skamba skamba kankliai – 40. Tarptautinis folkloro festivalis. Varsa Liutkutė-Zakarienė, Saulius Novikas. DVD. Vilniaus etninės kultūros centras, 2012.
- Skriaudžių kanklės. 1937–1988 m. įrašai. CD, Juosta Records, 2007.
- Smilgos uoga. Filmis apie Veroniką Povilionienę. Režisierius ir operatorius Vytas Plytnikas. DVD, Vilniaus etninės kultūros centras, 2011.
- Spanxti. Dievo žirgai, Laimės ratai. CD, Dangus, 2012.
- Sutartinės 1. Sudarytojas Arvydas Kirda. CD, Juosta Records, 2003.
- Sutartinės 2. Sudarytojas Arvydas Kirda. CD, Juosta Records, 2004.
- Sutartinės Party. Linas Rimša, Linas Paulauskis. CD, Vilnius: Bėgantis mėnulis, 2009.
- Sutartinių pynė. Lietuvių daugiabalsė muzika ir dainos. CD, Sutaras, 2008.
- Tai – aš. Tarptautinis dainuojamosios poezijos festivalis. Sudarytojas Gediminas Storpirštis. 2 CD, Vilniaus mokytojų namai, 2012.
- The Singing Land: Contemporary Folk Music from Lithuania. CD, Lithuanian Music Information and Publishing Centre, 2005.
- Thundertales. Perkūno sakmės. DVD, 2010.

- Transformations in Lithuanian Songs. A special Lituanus supplement, Vol. 52, No. 2, Editor: Zita Kelmickaitė. CD, Lituanus, 2006.
- Trinkūnaitė Žemyna. Devynstygės kaklės. 17 kompozicijų. CD, Mano lietuviški namai, 2013.
- Ugniavijas. Karo dainos. CD, Dangus, 2013.
- Už laisvę, tėvynę ir tave. Gražiausios partizanų dainos. Natos, žodžiai, nuotraukos. Projekto idėja ir vadyba – Marius Jančius. CD, 2007.
- Veronika Janulevičiūtė. Lietuvių liaudies dainos. Vilniaus plokštelių studija 1982. LP, Ryga: Melodija, 1983.
- Veronika Povilionienė. Vai ant kalno. Lietuvių liaudies dainos. Įrašyta 1986–2000 m. CD, Sutaras, 2000.
- Veronika Povilionienė. Tėvulio prievartėliuos. Lietuvių liaudies dainos. Įrašyta 1996–2004. CD, 2004.
- Veronika Povilionienė. Lietuvių liaudies dainos / Lithuanian Folk Songs. CD, Semplice, 2010.
- Veronika Povilionienė, Petras Vyšniauskas. Išlėk, sakale. CD, Lituanus, 1993.
- Vilko Vartai. Aistė Smilgevičiūtė ir grupė „Skylė“. CD, Via artis. 2015.
- Virvītė. A mon sakā? Modernizuoto žemaičių folkloro projektas. CD, 2005.
- Visa Antis: Kažkas atsitiko (1985–1986), Antis (1987), Ša! (1988), Dovanėlė (1989). Sudarytojas – Dovydas Bluvšteinas. 4 CD, Zona Records, 2003.
- VISI. Liudviko Rėzos dainos. CD, Juosta Records, 2002.
- Visų laikų Lietuvos radijo dainos 1926–2006. 2 CD, Lietuvos radijas, 2006.
- Vyčinas Evaldas. Ei, smūtna liūdna mano širdelė. Antano ir Jono Juškų surinktos ir išleistos dainos. 1989 m. įrašai. CD, Juosta Records, 2002.
- Žalvarinis. Žalio vario. CD, Prior Records, 2005.
- Žalvarinis. Folk n’Rock. CD, 2008.
- Ženklas X. CD, Juosta Records, 2003.
- Žiauriai gražūs romansai. Vytautas V. Landsbergis. CD, Nieko rimto, 2005.

## Literatūros sąrašas:

- Åkesson Ingrid, 2006. Recreation, Reshaping, and Renewal Among Contemporary Swedish Folk Singers. STM o, volume 9. Prieiga internete: [http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol\\_9/akesson/index.html](http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_9/akesson/index.html)
- Åkesson Ingrid, 2007. Med rösten som Instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik. Stockholm: Svenskt visarkiv, 354 p.
- Aleknaitė Vilija, 1989. Atoveiksmio punktyras lietuvių muzikoje. – Jau na muzika: Jaunimo kamerinės muzikos dienų leidinys. Druskiniškai, p. 13–16.
- Aleksandravičius Egidijus, Žukas Saulius (sud.), 2002. Romo Kalantos auka: 1972 metų Kauno pavasaris. Vilnius: Baltos lankos.
- Aleksynas Kostas (par.), 2009. Partizanų dainos. – Lietuvių liaudies dainynas, Karinės istorinės dainos, t. 6, Partizanų dainos. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 7–46.
- Ambrazas Algirdas Jonas, 2015. Julius Juzeliūnas: gyvenimo ir veiklos panorama, kūrybos įžvalgos. Monografija. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2015.
- Ambrazevičius Rytis, 2008. Psichologiniai muzikinės darnos aspektai. Jų raiška lietuvių tradiciniame dainavime. Kaunas: Technologija.
- Anderson Benedict, 1999. Įsivaizduojamos bendruomenės. Apmąstymai apie nacionalizmo kilmę ir plitimą. Iš anglų kalbos vertė Aušra Čižikienė. Vilnius: Baltos lankos.
- Andrijauskas Antanas (sud.), 2011. Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos X. Sigita Geda. Pasaulinės kultūros lietuvinimas. Vilnius: Kultūros tyrimų institutas.
- Antanavičius Juozas, 1969. Profesinės polifonijos principų ir formų analogijos liaudies sutartinėse. – Liaudies kūryba, t. 1. Vilnius: Mintis, p. 50.
- Antanavičius Juozas, 1982. Pastarųjų metų lietuvių tarybinės muzikos stilistiniai pokyčiai. – Muzika, Nr. 3. Vilnius: Vaga, p. 6.
- Apanavičienė Gražina, 2009. Lietuvių folkloro teatras – tautinio atgimimo šauklys. – Gimtasai kraštas, Nr. 2, p. 28–38.
- Apanavičius Romualdas, Aleknaitė Eglė, 2015. Etninės muzikos gaivinimo judėjimas Lietuvoje. XX a. 7 dešimtmetis–XXI a. pradžia. Monografija (Romualdas Apanavičius, Eglė Aleknaitė, Eglė Savickaitė-Kačerauskienė, Kristina Apanavičiūtė-Sulikienė, Ingrida Šlepavičiūtė). Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Versus aureus.
- Avramecs Boriss, Muktupāvels Valdis, 2000. Pasaulio muzika. Vertė Rūta Muktupāvels. Vilnius: Kronta.

- Bagdonas Valentinas, 1988. Gimtinės dainos. – Aš išdainavau visas daineles. Pasakojimai apie liaudies talentus – dainininkus ir muzikantus, t. II. Sudarė ir parengė Danutė Krištopaitė. Vilnius: Vaga, p. 481–488.
- Balakauskas Osvaldas, 2000. Osvaldas Balakauskas. Mintys ir muzika. Sudarytoja Rūta Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos.
- Balakauskas Osvaldas, 2012. Tikimybių teorija tik leidžia tikėtis. Su kompozitoriumi Osvaldu Balakausku kalbasi Rūta Gaidamavičiūtė. – Kultūros barai, Nr. 12, p. 24–27.
- Bareikytė Austė, 1988. Truputis konteksto „Laisvojo garso sesijai“. – Jauna muzika: Jaunimo kamerinės muzikos dienų leidinys. Druskininkai, p. 25–27.
- Bareikytė-Nakienė Austė, 1999. Daudyčių garsaeilio įtaka sutartinių derminei sandarai. – Liaudies kultūra, Nr. 3, p. 27–33.
- Basanavičius Jonas, 2004. Raštai. Antra knyga. Publicistika, recenzijos. Iš gyvenimo kronikos ir laiškų. Sudarė Leonardas Sauka. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Beresnevičius Gintaras, 2002. Ant laiko ašmenų. Vilnius: Aidai.
- Bičiūnas Vytautas, 1988. Muzikos įrašai. Kaunas: Šviesa.
- Braziūnas Vladas, 1992. Ir įkaltis teisiems, ir nuosprendis teisėjams. – Tautosakos darbai, t. I (VIII), p. 121–137.
- Bruveris Jonas, 2004. M. K. Čiurlionis: tautiškumo problema. – Lietuvos muzikologija, t. 5, p. 6–28.
- Bučūtė Nijolė, 1965. Pagrindinis principas – visapusiškas gyventojų poreikių tenkinimas. – Kultūros barai, Nr. 4, p. 4–7.
- Burkšaitienė Laima (sud.), 1984. Jadvyga Čiurlionytė. Kasdieniniai darbai. Vilnius: Vaga.
- Butkus Tomas S., 2011. Miestas kaip įvykis. Urbanistinė kultūrinių funkcijų studija. Vilnius: Kitos knygos.
- Carlin Richard, 2008. Worlds of Sound. The Story of Smithsonian Folkways. Smithsonian Books, NY: Collins.
- Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, 1910. Lietuvoje. (Kritikos žvilgsnis į Lietuvos inteligentiją), Vilnius.
- Čiurlionis Mikalojus Konstantinas, 1960. Apie muziką ir daile: Laiškai, užrašai, straipsniai, atsiminimai. Paruošė Valerija Čiurlionytė-Karužienė. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Čiurlionis Mikalojus Konstantinas, 1981. Sėjau rūtą. Kūriniai besimokantiems skambinti fortepijonu. Sudarė ir redagavo Vytautas Landsbergis. Kaunas: Šviesa.

- Čiurlionytė Jadvyga, 1938. Lietuvių liaudies melodijos. Spaudai paruošė J. Čiurlionytė. – Tautosakos darbai, t. V., Lietuvių tautosakos archyvo leidinys. Kaunas.
- Čiurlionytė Jadvyga, 1969 a. Lietuvių liaudies melodikos bruožai. Vilnius: Vaga.
- Čiurlionytė Jadvyga, 1969 b. Skamba sutartinės. – Kultūros barai, Nr. 2, p. 46–47.
- Čiurlionytė Jadvyga, 2006. Dienoraščio fragmentai. – Jadvyga Čiurlionytė. Sudarė ir parengė Laima Burkšaitienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Dahlig Piotr, 2002. Field Recordings in Poland and Their Relations to Phonogram Archives in Vienna and Berlin. – Music Archiving in the World. Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv. Edited by Gabriele Berlin and Artur Simon. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, p. 205–218.
- Dahlig-Turek Ewa, 2009. Studying Rythm Morphology / Ritmo morfologijos tyrimai. – Lietuvos muzikologija, t. X, p. 127–137.
- Dahlig-Turek Ewa, 2012. New tradition. – Musical Traditions: Discovery, Inquiry, Interpretation, and Application. Edited by Pal Richter. HAS, Research Centre of Humanities, Budapest, p. 311–321.
- Daraškevičius Vytautas, 2007. Trumpiausios nakties paslaptis. Fotografijų albumas. Vilnius: Kronta.
- Daujotytė Viktorija, 2009. Donatas Sauka. Atsiminimai ir liudijimai. – Literatūra, Nr. 51 (1), p. 113–117.
- Daujotytė Viktorija, 2010. Abejoti, klausti, tikrintis. Pokalbis su profesore Viktorija Daujotyte. – Liaudies kultūra, Nr. 3, p. 69–75.
- Dobriakov Jurij, 2008. Kas ateina, kai atsitraukia gyvasis folkloras. – Lietuvos muzikos link, Nr. 16, gegužė–spalis, prieiga internete: <http://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvos-muzikos-link/nr-16-geguze-spalis-2008/tema-kas-ateina-kai-atsitraukia-gyvasis-folkloras/>
- Dobriakovas Jurijus, 2014. Kultūrinio pagrindžio gyvenimas ir mirtis. Komentarai LRT Radijo laidoje „Kultūros savaitė“, 2014-10-02. Prieiga internete: <http://www.lrt.lt/naujienos/nuomones/10/75043>
- Driskius Klaudijus, 1993. Lietuvos kelias: Fotoalbumas. Tekstai Sigito Gedos. Vilnius: Valstybinis leidybos centras.
- Dzermantas Aliaksejus, 2011. Tradicinės etninės religijos atgimimas Baltarusijoje. – Liaudies kultūra, Nr. 2 (137), p. 51–61, prieiga internete: [http://tautosmenta.lt/wp-content/uploads/2013/12/Dzermantas\\_Aliaksejus/Dzermantas\\_LK\\_2011\\_2.pdf](http://tautosmenta.lt/wp-content/uploads/2013/12/Dzermantas_Aliaksejus/Dzermantas_LK_2011_2.pdf)



- Dzūkų melodijos. Sudarė ir parengė Genovaitė Četkauskaitė. Vilnius: Vaga, 1981.
- Gaidamavičiūtė Rūta, 1988. Žadinant dvasingumą. Mintys po Broniaus Kutavičiaus „Panteistinės oratorijos“ premjeros. – Jauna muzika: Jau-nimo kamerinės muzikos dienų leidinys. Druskininkai, p. 44–50.
- Gaidamavičiūtė Rūta, 2008. Muzikos įvykiai ir įvykiai muzikoje. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Gann Kyle, 1998. Ein Wald aus der Saat des Minimalismus. – Minimalisms. Receptionsformen der 90er Jahre. Berlin: Reihe Cantz, S. 124–131.
- Geda Sigitas, 1989. Ar visos dainelės jau išdainuotos? – Ežys ir Grigo ratai, Vilnius: Vaga, p. 324–328.
- Geertz Clifford, 2005. Kultūrų interpretavimas. Straipsnių rinktinė. Su-darė Arūnas Sverdiolas; iš anglų kalbos vertė Antanas Danielius... [et al.]. Vilnius: Baltos lankos.
- Goštautienė Rūta, 1996. Neįvykusios avangardo revoliucijos nostalgija. – Šiuolaikinės muzikos festivalio „Gaida“ bukletas, p. 59–60.
- Goštautienė Rūta, 2005. Ar šiandien egzistuoja tikras lietuviškas skam-besys? – Lietuvos muzikos link, Nr. 10. Prieiga internete: <http://www.mic.lt/lt/info/270>
- Grudytė Vita, Guillot Matthieu, 2002. Semiotics of Rituals: From the „Pa-gan“ Ritual to the „Urban“ Ritual. – Signs, Music, Society III. European Journal for Semiotic studies, vol. 14–1,2. Vienna: ISSS, p. 133–148.
- Gudelis Regimantas, 2000. Lietuvos chorų dainavimo stiliškos ištakos XX a. pirmosios pusės chorų mene. – Tiltai, Nr. 3, p. 77–83.
- Gudelis Regimantas, 2009. Chorai ir dainų šventės Lietuvoje – etninės sa-vimonės žadintojai: raidos ir raiškos problemos (XIX a. II pusė–XX a. pradžia). – Gimtasai kraštas, Nr 2, p. 1–13. Prieiga internete: <http://www.ziemgala.lt/lt/metrastis-gimtasai-krastas/gimtasai-krastas-2009>
- Jameson Fredric, 1998. The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998. Brooklyn: Verso.
- Janatjeva Veronika, 2001. Šarūno Nako „garsoraiziai“ ir kitos vizijos. – Kultūros barai, Nr. 6, p. 51–53.
- Jonušaitė Neringa, 2014. „Neringos“ kavinė: sugrįžimas į legendą. Vil-nius: Mažoji leidykla.
- Jonutytė Jurga, 2005. Istorinis kitas – ar jis fiktyvus? – Konferencijos „At-mintis: istorija ir vaizduotė“ pranešimų tezės. Vilnius. Prieiga interne-te: <http://www.filosofija.vu.lt/tekstai/atmintis.htm>
- Jonutytė Jurga, 2007. Tradition as an Experience of Time: The Inter-section of Phenomenological and Narratological Perspectives. Sum-mary of Doctoral Dissertation. Vytautas Magnus University, Kaunas.

- Jonutytė Jurga, 2008. Tradicinio žinojimo tyrimas: paradigmos kaita / Research into Traditional Knowledge: Change of paradigms. – Tautosakos darbai, t. XXXV, p. 13–24.
- Jonutytė Jurga, 2010 a. Kartotė: tradicijos sąvokos matas ir pamatas / Repetition: Criterion and Base of the Concept of Tradition. Tautosakos darbai, t. XXXIX, p. 36–49.
- Jonutytė Jurga, 2010 b. Kuriantis kartojimas, arba kam giedoti seną giesmę? / Creative repetition, or Why to Sing an Old Song? Tautosakos darbai, t. XXXIX, p. 101–115.
- Jonutytė Jurga, 2011. Tradicijos sąvokos kaita. Monografija. Vilnius: Vilniaus universitetas, Kauno humanitarinis fakultetas.
- Juzeliūnas Julius, 1972. Akordo sandaros klausimu. Kaunas: Šviesa.
- Juzeliūnas Julius, 1996. Pokalbiai su kompozitoriumi Juliumi Juzeliūnu. – Šiaurės Atėnai, birželio 22, Nr. 25, tęsinys – birželio 27, Nr. 26.
- Kavaliauskaitė Jūratė, Ramonaitė Ainė, 2011. Sąjūdžio ištakų beiieškant: Nepaklusniųjų tinklaveikos galia. Vilnius: Baltos lankos.
- Kavolis Vytautas 1996. Kultūros dirbtuvė. Vilnius: Baltos lankos.
- Kelmickaitė Zita, 1985. Palikimas vaikų vaikams. – Aš išdainavau visas daineles. Pasakojimai apie liaudies talentus – dainininkus ir muzikantus, t. I. Sudarė ir parengė Danutė Krištopaitė. Vilnius: Vaga, p. 63–69.
- Kriščiūnienė Inga, 2000. Lietuvos folkloro garso publikacijų bibliografija. Vilnius.
- Krištopaitė Danutė (sud.), 1985. Aš išdainavau visas daineles. Pasakojimai apie liaudies talentus – dainininkus ir muzikantus, t. I. Vilnius: Vaga.
- Kučinskaitė Jūratė (sud.), 2013. Nuo bliuzo iki sutartinės. 33 Lietuvos džiazų kūrėjų temos (knyga+CD). Vilnius: Muzikos informacijos ir leidybos centras.
- Kučinskas Darius, 2009. Lietuviškų natų leidyba. – Lietuvos muzikos istorija, kn. II: Nepriklausomybės metai 1918–1940. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 668–673.
- Kučiūnas Aleksandras, 1990. Kazimieras Viktoras Banaitis. – Kultūros barai, Nr. 1.
- Kuhn Thomas S., 2003. Mokslo revoliucijų struktūra. Iš anglų kalbos vertė Ramutė Rybelienė. Vilnius: Pradai.
- Kukulas Valdemaras, 2004. Didžiadvasių žodžių eros pabaiga. Vilnius: Homo liber.
- Kutavičius Bronius, 1992. „Esu prisirišęs prie to senojo medinio kaimo...“ – Krantai, spalio, lapkritis, gruodis, p. 56–59.

- Kuzavinienė Emilija, 1985. Alenos Zaukienės gyvenimo nuotrupos. – Aš išdainavau visas daineles. Pasakojimai apie liaudies talentus – dainininkus ir muzikantus, t. I. Sudarė ir parengė Danutė Krištopaitė. Vilnius: Vaga, p. 289–313.
- Landsbergis Vytautas, 1986. Čiurlionio muzika. Monografija, Vilnius: Vaga.
- Landsbergis Vytautas, 1989. Dvasingumo. Kame? – Jauna muzika: Jaunimo kamerinės muzikos dienų leidinys. Druskininkai, p. 8.
- Landsbergis Vytautas, 1996. Laiškai į Lietuvą. Interviu su Vytautu Landsbergiu Fluxus parodos Vilniuje išvakarėse. – Jurgis Mačiūnas. Fluxus menas – pokštas. Parodos katalogas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, p. 37–40.
- Landsbergis Vytautas, 2012. Kaltė ir atpirkimas. Apie Sausio 13-ąją. Vilnius: Briedis.
- Lapinskienė Alma (sud.), 2008. Vilniaus kultūrinis gyvenimas: draugijų reikšmė 1900–1945, Vilnius.
- Lechleitner Gerda, 2006. The Phonogrammarchiv's Role in (Early) Folklore Research. – Tautosakos darbai, t. XXXI, p. 15–24.
- Levinas A., 1965. Duokite daugiau vaizdų. – Kultūros barai, Nr. 8, p. 30–33.
- Liogė Ugnius, 2004. Mėnuo juodaragis: mintis. Prieiga internete: [www.mjrlt/arc/mjr2004/htm/lt\\_mintis.htm](http://www.mjrlt/arc/mjr2004/htm/lt_mintis.htm)
- Liugaitė-Černiauskienė Modesta, 2008. Petro Zalansko pasaulėjauta ir aplinka. – Čiulba ulba sakalas. Petro Zalansko tautosakos ir atsiminimų rinktinė. Sudarė ir parengė Danutė Krištopaitė, Norbertas Vėlius, melodijas parengė Danutė Kuizinienė. Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla, p. 11–36.
- Lietuvos roko pionieriai, 2000. – Lietuvos roko pionieriai. 1965–1980: Elektroninė enciklopedija. Sudarytojas Rokas Radzevičius. Vilnius: Skylė.
- Lietuvos roko pionieriai, 2012. – Lietuvos roko pionieriai. Sudarytojas Rokas Radzevičius. Vilnius: Vaga.
- Lundberg Dan, 1998. Folk Music – from Village Greens to Concert Platforms. – Music in Sweden. Stockholm: Swedish Institute, p. 38–65.
- Mačiūnas Vincas, 1997. Lituanistinis sąjūdis XIX amžiaus pradžioje. Vilnius: Petro ofetas. (Pirmasis leidimas – Kaunas: [Varpas], 1939.)
- Mačiekus Venantas, 2009. Vilniaus universiteto kraštotyrininkų ramuvos kompleksinės ekspedicijos: folkloro rinkimo ir tautiškumo ugdymo patirtys. – Tautosakos darbai, t. XXXVII, p. 198–212.

- Marčėnienė Eglė (sud.), 2007. Pirmosios lietuviškos plokštelės. – Senųjų lietuviškų šelako plokštelių antologija. Vilnius: Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, p. 3–21.
- Marčėnienė Eglė, 2009. Lietuviškų plokštelių leidyba. – Lietuvos muzikos istorija, kn. II: Nepriklausomybės metai 1918–1940. Sudarytojas Algirdas Jonas Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 674–695.
- Martinaitis Marcelijus, 1982. Kukučio baladės. – Toli nuo rugių, Vilnius: Vaga.
- Martinaitis Marcelijus, 2004. The Baltic Road. – Lithuania in the World, Vol. 12, No 5, p. 4–9.
- Martinaitis Marcelijus, 2007. Vilniau, kaime mano... Prieiga internete: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2007-04-26-marcelijus-martinaitis-vilniau-kaime-mano/4601>
- Martinaitis Marcelijus, 2009. Sapnas, kuris vis tęsiasi. Atsiminimai ir liudijimai. – Literatūra, Nr. 51 (1), p. 117–120.
- Mataitienė Dalia, 1993. Virš gyvenimo tėkmės. Kalbina Helmutas Šabasevičius. – Krantai, Nr. 1–3, p. 70.
- Mataitienė Dalia, 1994. Kūrybos pavasario viltys (su dailininke kalbasi Helmutas Šabasevičius). – Kultūros barai, Nr. 5, p. 38–42.
- Matulevičienė Saulė, 2007 a. Veronika. Saulės Matulevičienės pokalbiai su garsia dainininke Veronika Povilioniene, folklorininkais Zita Kelmickaitė, Antanu Foku, Evaldu Vyčiniu. – Liaudies kultūra, Nr. 1, p. 53–73.
- Matulevičienė Saulė, 2007 b. Veronika. Pokalbiai su garsiąja dainininke Veronika Povilioniene ir jos bendražygiais. – Liaudies kultūra, Nr. 2, p. 49–59.
- Matulevičienė Saulė, 2007 c. Rasos Kernavėje. Saulės Matulevičienės pokalbiai su Jonu Trinkūnu, Vaciu Bagdonavičiumi, Antanu Gudeliu, Rimantu Matuliu, Viktorija Daujotyte. – Liaudies kultūra, Nr. 3, p. 70–79.
- Matulevičienė Saulė, 2007 d. Kraštotylininkų byla. Pokalbis su Vidmantu Povilioniu. – Liaudies kultūra, 2007, Nr. 6, p. 46–55.
- Matulevičienė Saulė, 2008. Vilniaus lygiadieniai. Ugnies ženklai. Su Egle Pliopliene kalbasi Saulė Matulevičienė. – Liaudies kultūra, Nr. 5, p. 1–10.
- Matulevičienė Saulė, 2014. Apie Julijos slibinus, avinėlius ir deivės Laimos plunksnas. Juliją Ikamaitę klausinėja Saulė Matulevičienė. – Liaudies kultūra, Nr. 2, p. 82–89.
- Mažulis Rytis, 2001. Debesys ar veidrodžiai? – Kultūros barai, Nr. 8/9, p. 51–53.

- McLuhan Marshall, 2003. Kaip suprasti medijas: Žmogaus tęsiniai. Iš anglų kalbos vertė Daina Valentinavičienė, Vilnius: Baltos lankos.
- Mekas Jonas, 1998. Trys draugai: Jurgis Mačiūnas, Yoko Ono, John Lennon. Pokalbiai, laiškai, užrašai. Vilnius: Baltos lankos.
- Meškuotienė Edita, 1998. Senosios Obelių krašto dainos atgimsta naujam gyvenimui. – Lietuvos valsčiai. Obeliai, Kriaunos. Vilnius: Versmė, p. 669–688.
- Mykoliaitytė Aurelija, 2004. Jugendo stilistika lietuvių ir latvių prozoje. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
- Mulevičiūtė Jolita, 2001. Modernizmo link: Dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940. Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus.
- Nakas Šarūnas, 2000. Mindaugo Urbaičio „Meilės daina ir išsiskyrimas“. – Kultūros barai, Nr. 10, p. 49–50.
- Nakas Šarūnas, 2003. Julius Juzeliūnas: alternatyvioji ideologija ir muzikinė kūryba. – Kultūros barai, Nr. 7, p. 40–43.
- Nakas Šarūnas, 2004. Kuo pasižymi lietuvių minimalizmas? – Lietuvos muzikos link, Nr. 8. Prieiga internete: <http://www.mxl.lt/lt/classical/info/307>
- Nakienė Austė, 2005. Lietuvių folkloro teatras: Autentiškas dainavimas, metaforinė raiška ir įspūdingas scenovaizdis. – Tautosakos darbai, t. XXII (XXIX), p. 166–179.
- Nakienė Austė, 2006. Lietuvių muzikos tautiškumo problema. Pietryčių Lietuvos liaudies melodijos XX a. pirmosios pusės fonografo įrašuose. – Literatūra, [t.] 48 (5), p. 143–157.
- Nakienė Austė, 2008. Istorinės muzikos rekonstrukcijos idėja. Broniaus Kutavičiaus oratorijos ir folklorizmas. – Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas. Sudarytoja Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 165–174.
- Nakienė Austė, 2011. Eduardo Volterio lietuvių tautosakos garso įrašai ir juose įamžinti senoviniai dainavimo būdai. – Tautosakos darbai, t. XLII, p. 170–193.
- Nakienė Austė, Žarskienė Rūta, 2007. Lietuvių mokslo draugijos fonografo įrašų kolekcija. – Lietuvių etnografinės muzikos fonogramos (1908–1942). Parengė Austė Nakienė ir Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 13–37.
- Naktinytė Rūta, 1976. Aleatorika kai kurių lietuvių kompozitorių kūryboje. – Menotyra, Nr. 6, p. 113–122.

- Narbutaitė Onutė, 1996. Keli žodžiai profesoriui. – Šiaurės Atėnai, birželio 8, Nr. 23, p. 6.
- Narušytė Agnė, 2008. Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Nastaravičius Mindaugas, 2011. Nacionalinės premijos laureatai Mataičiai: mus užbūrė bendra idėja. Prieiga internete: <http://www.15min.lt/naujiena/kultura/asmenybe/ideja-tapusi-gyvenimo-tikslu-285-136391>.
- Nastaravičius Mindaugas, 2012. „15 valandų“ su Arvydu Šliogeriu. – Savaitraštis „15 min“, balandžio 27, Nr. 15 (1246), p. 29–32.
- Nekrošius Eimuntas, 1987. Mozaika. Užrašė Juozas Pocius. – Kultūros barai, Nr. 6, p. 18–21.
- Nezabitauskas A., 1928. Prof. E. Volteris (70 metų sukaktuvių proga). – Tauta ir žodis, kn. V. Kaunas, p. 344–360.
- Niemi Aukusti Robert, Sabaliauskas Adolfas, 1911. Dainos ir giesmės šiaur-rytinėje Lietuvoje. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Niemi Aukusti Robert, 1996 a. Lietuvių liaudies dainų tyrinėjimai. – Lituanistiniai raštai. Lyginamieji dainų tyrinėjimai. Sudarė ir iš suomių kalbos vertė Stasys Skrodenis. Vilnius: Džiugas, p. 29–330.
- Niemi Aukusti Robert, 1996 b. Rozenbergo komandiruotpinigių panaudojimo 1910.05.01–1911.05.01 ataskaita. – Lituanistiniai raštai. Lyginamieji dainų tyrinėjimai. Sudarė ir iš suomių kalbos vertė Stasys Skrodenis. Vilnius: Džiugas, p. 687–691.
- Oginskaitė Rūta, 2009. Nes nežinojau, kad tu nežinai. Knyga apie Vytautą Kernagį. Vilnius: Tyto alba, p. 51–53.
- Paleckis J. V., 1966. Vilniaus centras peržengia Nerį. – Kultūros barai, Nr. 7, p. 30–32.
- Paliulis Stasys, 1959. Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai. Sudarė ir paruošė Stasys Paliulis. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Paliulis Stasys, 1984. Daudyčių poveikis sutartinių muzikai. – Muzika, Nr. 4, p. 87–95.
- Paliulis Stasys, 1988. Sutartinių ir skudučių keliais. – Aš išdainavau visas daineles. Pasakojimai apie liaudies talentus – dainininkus ir muzikantus. II knyga. Sudarė ir parengė Danutė Krištopaitė. Vilnius: Vaga, p. 31–78.
- Paliulis Stasys, 2002. Sutartinių ir skudučių keliais. Tautosakininko gyvenimas ir darbai. Sudarė ir parengė Algirdas Vyžintas. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija.
- Peleckis Mindaugas, 2011. Lietuvos rokas. Ištakos ir raida. Vilnius: Mintis.

- Plaušinytė Skaistė, 2003. Hipių sąjūdis Lietuvoje. – Kultūros barai, Nr. 4, p. 69–73; Nr. 5, p. 71–74.
- Pūras K., 1967. Tūkstantis už ir prieš. – Kultūros barai, Nr. 12, p. 2–4.
- Račiūnaitė-Vyčinienė Daiva, 2000. Sutartinių atlikimo tradicijos. Vilnius: Kronta.
- Račiūnaitė-Vyčinienė Daiva, 2002. Sutartinės. Lithuanian Polyphonic Songs. Vilnius: Vaga.
- Račiūnaitė-Vyčinienė Daiva, 2010 a. Sutartinės – mūsų dvasinės kultūros pamatas. Prieiga internete: <http://alkas.lt/2010/11/17/3506/>
- Račiūnaitė-Vyčinienė Daiva, 2011. Sutartinės. – Lietuvos etnologijos ir antropologijos enciklopedija. Sudarytoja Vida Savoniakaitė. Vilnius: Lietuvos istorijos institutas.
- Račiūnaitė-Vyčinienė Daiva, 2012 a. Trys keturiose: Perprasti archajiškos tradicijos kalbą. Interviu su dr. Daiva Vyčiniene. Prieiga internete: [http://www.dangus.net/nc/nc89\\_trysketuriose.htm](http://www.dangus.net/nc/nc89_trysketuriose.htm)
- Račiūnaitė-Vyčinienė Daiva, 2012 b. The Revival of Lithuanian Polyphonic Sutartinės Songs in the Late 20th and Early 21st Century. – Res musica, Eesti Muusikateaduse Seltsi ja Eesti Muusika-ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakonna aastaraamat, Nr. 4, p. 97–116.
- Radzevičius Bronius, 1995. Priešaušrio vieškeliai. II dalis. Vilnius: Viltis.
- Ramanauskaitė Egidija, 2004. Subkultūra. Fenomenas ir modernumas. XX a. pabaigos Lietuvos subkultūrinių bendrijų tyrinėjimai. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas.
- Ramonaitė Ainė, Kavaliauskaitė Jūratė, Klumbys Valdemaras, 2015. „Kažkas tokio labai tikro“: Nepaklusniosios sovietmečio visuomenės istorijos. Vilnius: Aukso žuvis.
- Ramoškaitė Živilė, 2003. Dainos tapatybė ir kaita modernioje kultūroje. – Tautosakos darbai, t. XVIII (XXV), p. 56–62.
- Razauskas Domantas, 2006. Būti alternatyva. Domantą Razauską kalbina Gediminas Kajėnas. Prieiga internete: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2006-01-26-domantas-razauskas-buti-alternatyva/11867>
- Rubavičius Vytautas, 2003. Postmodernus diskursas: Filosofinė hermeneutika, dekonstrukcija, menas. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas.
- Sabaliauskas Adolfas, 1911. Lietuvių dainos ir giesmės šiaur-rytinėje Lietuvoje. Dr. A. R. Niemi ir kun. A. Sabaliausko surinktos. Helsinki: Suomalaisen tiedeakatemia toimituksia.
- Sabaliauskas Adolfas, 1916. Lietuvių dainų ir giesmių gaidos. Lietuvos šiaurės rytuose surinko kun. A. Sabaliauskas, Nemunėlio Radviliškio klebonas. Helsinki: Suomii literatūros draugijos spaustuvė.

- Sabaliauskas Adolfas, 1935. Kaip prof. Niemi's rinko Lietuvoje tautosaką. – Tautosakos darbai, t. I, p. 49–55.
- Sadauskienė Jurga, 2010. Rūtų daržas: poetinio simbolio transformacijos XIX a. – Tautosakos darbai, [t.] XXXIX, p. 139–155.
- Sakalauskas Tomas, 2002. Žiūrėjimas į ugnį. Jurgio Mačiūno, Fluxus kū-rėjo gyvenimas. Vilnius: Baltos lankos.
- Sanio Sabine, 1998. Ein Anderes Verstandnis von Musik. – Minimalisms. Receptionsformen der 90er Jahre. Berlin: Reihe Cantz, S. 86–105.
- Sarnickas Kastytis, Ambrozaitis Vaidotas, 2015. Kas kaltas dėl subkultūrų nykimo? LRT radija laida „Kita tema“, 2015-04-13. Prieiga internete: [http://www.lrt.lt/mediateka/laidos/K/1015808/kita\\_tema](http://www.lrt.lt/mediateka/laidos/K/1015808/kita_tema)
- Sauka Donatas, 1982. Lietuvių tautosaka. Vilnius: Mokslas. (Antrasis pataisytas ir papildytas leidimas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007.)
- Sauka Leonardas, 1983. Tikra ir netikra liaudies kūryba. Vilnius: Mokslas.
- Seliukaitė Irena, Vitkuvienė Perla (sud.), 1999. Norbertas Vėlius. Vilnius: Mintis.
- Senoji Lietuva: Paroda Lietuvos nacionaliniame muziejuje [katalogas], 2009. Vilnius–Sankt Peterburgas: Lietuvos nacionalinis muziejus, Rusijos etnografijos muziejus.
- Seselskytė Adelė, 1998. Iškilus tautosakininkas, mitologas Norbertas Vėlius. – Tautosakos darbai, t. IX (XVI), p. 9–20.
- Shepherd John, 2008. Muzika kaip kultūros tekstas. – Muzika kaip kultūros tekstas. Naujosios muzikologijos antologija. Sudarytoja Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, p. 177–180.
- Skrodenis Stasys, 2005. Folkloras ir folklorizmas. Mokymo knyga. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla.
- Sovietinė Lietuva, 2003. Kaip mes gyvenome. 1953–1985. Sudarytojai Algimantas Stankevičius ir Vaidotas Reivytiš. Švietimo kaitos fondas.
- Slaviūnas Zenonas, 1936. Ankieta apie sutartines. – Lietuvos aidas, rug-sėjo 21, p. 6.
- Slaviūnas Zenonas (sud.), 1958–1959. Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos, t. I–III. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Slaviūnas Zenonas, 2006 a. Sutartinių susidarymas. – Raštai, t. I. Daugiabalsių lietuvių liaudies dainų – sutartinių tyrinėjimai. Sudarė ir parengė Stasys Skrodenis. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, p. 253–267.
- Slaviūnas Zenonas, 2006 b. Apie lietuvių liaudies vokalinės polifonijos kilmę. – Raštai, t. I. Daugiabalsių lietuvių liaudies dainų – sutartinių



- tyrinėjimai. Sudarė ir parengė Stasys Skrodenis. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, p. 277–285.
- Slaviūnas Zenonas, 2007 a. Kada gi rinksime liaudies melodijas? – Raštai, t. II. Liaudies dainos, liaudies muzika ir muzikos instrumentai, papročiai, literatūra ir folkloras. Sudarė ir parengė Stasys Skrodenis. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, p. 12–15.
- Slaviūnas Zenonas, 2007 b. Liaudies melodijos ir jų rinkimas. – Raštai, t. II. Liaudies dainos, liaudies muzika ir muzikos instrumentai, papročiai, literatūra ir folkloras. Sudarė ir parengė Stasys Skrodenis. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, p. 228–237.
- Smilgevičiūtė Aistė, Radzevičius Rokas, 2009. A. Smilgevičiūtė ir „Skylė“ užsiėmę partizaninių dainų kūryba. Prieiga internete: <http://www.delfi.lt/veidai/muzika/asmilgevicute-ir-skyle-uzsieme-partizaniniu-dainu-kuryba.d?id=24090098>
- Sontag Susan, 2000. Apie fotografiją. Iš anglų kalbos vertė Laurynas Katkus. Vilnius: Baltos lankos.
- Storpirštis Gediminas (sud.), 2008. Bardų knyga. Vilnius: Baltos lankos.
- Sušaudytos dainos, 1990. Dzūkijos partizanų dainos. Sudarė ir parengė Vytautas Ledas, Henrikas Rimkus. Vilnius: Vaga.
- Šaknys Bernardas, 1988. Sutartinių Kolumbas. – Aš išdainavau visas daineles. Pasakojimai apie liaudies talentus – dainininkus ir muzikantus. II knyga. Sudarė ir parengė Danutė Krištopaitė. Vilnius: Vaga, p. 544–560.
- Šimonytė-Žarskienė Rūta, 2003. Skudučiavimas šiaurės rytų Europoje. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Šliogeris Arvydas, 1990. Būtis ir pasaulis. Tyliojo gyvenimo fragmentai. Vilnius: Mintis.
- Šmidchens Guntis, 2014. The Power of Song. Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution. University of Washington Press.
- Šmitienė Giedrė, 2010. Dainavimas kaip terpė ir kaip buvimo būdas. – Tautosakos darbai, t. XXXIX, p. 80–100.
- Šorys Juozas, 2004. Trys minutės tylos: Sidabrinis laukas be takų. Po albumo „Močia“ išleidimo folkloro grupės „Atalyja“ lyderius Eirimą Veličką ir Gediminą Žilį kalbina Juozas Šorys. – Šiaurės Atėnai, birželio 5, Nr. 703.
- Šorys Juozas, 2015. Šokėjos dalia. Pokalbis su J. Basanavičiaus premijos laurete Dalia Urbanavičiene. – Liaudies kultūra, Nr. 6, p. 20–29.
- Tamošaitytė Daiva, 2013. Prano Tamošaičio indėlis į lietuvių tautinės tapatybės formavimą. – Liaudies kultūra, Nr. 3, p. 40–58.

- Tari Lujza, 2002. The History of Phonograph and Digital Sound Recordings and a North Hungarian Village Between 1896 and 2000. – Music Archiving in the World. Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv. Edited by Gabriele Berlin and Artur Simon. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, p. 458–467.
- Ternhag Gunar, 2002. The Introduction of the Phonograph for Documenting Folk Music in Sweden: A Delayed History. – Music Archiving in the World. Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv. Edited by Gabriele Berlin and Artur Simon. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, p. 231–236.
- Tomlinson John, 2002. Globalizacija ir kultūra. Iš anglų kalbos vertė Auksė Mardosaitė. Vilnius: Mintis.
- Trinkūnienė Inija, Trinkūnas Jonas, 2002. Atsiliepkite, Prūsai! Asmenims, kildinantiems save iš prūsų arba tapatinantiems save su prūsais. Skelbta: [www.romuva.lt](http://www.romuva.lt)
- Urbaitis Mindaugas, Nakas Šarūnas, 2011. Ar buvo avangardo revoliucija Lietuvoje. Pokalbis radijo laidoje „Modus“. Prieiga internete: <http://www.modus-radio.com/pokalbiai/ar-buvo-avangardo-revoliucija-lietuvoje>
- Urbanavičienė Dalia, 2006. Iš šukių – „Prūsų giesmės“. – Šiaurės Atėnai, sausio 14, Nr. 2 (781), p. 10.
- Urbanavičienė Dalia, 2009. Šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės. Vilnius: Kronta.
- Urbietytė-Urmonienė Vaida (sud.), 2014. Druskininkų pavasariai ir muzika 1985–2014. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Ūsaitytė Jurgita, 2009. Aukusti Roberto Niemio dūkų tautosakos rinkinys: pretekstas, kontekstas ir tekstas. – Tautosakos darbai, t. XXXVII, p. 31–50.
- Vaškevičius J., 1966. Jauniausias Lietuvos miestas. – Kultūros barai, Nr. 2, p. 18–21.
- Venskauskaitė Eugenija, Papinigis Giedrius (sud.), 1999. Vilniaus miesto folkloro ansambliai. Vilnius: Vilniaus etninės veiklos centras.
- Vėlius Norbertas, 1983. Senovės baltų pasaulėžiūra: Struktūros bruožai. Vilnius: Mintis.
- Vėlius Norbertas, 1992 a. Profesionalusis menas ir mitologija. – Tautosakos darbai, t. I (VIII), p. 174–180.
- Vėlius Norbertas, 1992 b. Iš etnografinių ir folkloristinių ansamblių istorijos. – Liaudies kūryba, t. II, Vilnius: Lietuvos etninės kultūros draugija, p. 117–127.

- Vėlius Norbertas, 1997. Pakilimas ar nuosmukis? Įžangos žodis konferencijoje. – Etninė kultūra atkurtoje Lietuvos Respublikoje. Vilnius: Lygė, p. 7–8.
- Vilniaus architektūra, 1978. Parengė Rimtautas Gibavičius. Vilnius: Vaga.
- Vyliūtė Jūratė, Kirdienė Gaila, 2013. Lietuviai ir muzika Sibire. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Zabielenė Aušra, 2010. Folkloro ansambliai dabartinėje Lietuvoje: Etnologinis aspektas. Monografija. Vilnius: Lietuvos istorijos institutas.
- Zdanavičiūtė Agota, 2015. Keturi pokalbiai apie sutartines. Etnomuzikologė Agota Zdanavičiūtė kalbina muzikos kūrėjus ir atlikėjus Indrę Jurgelevičiūtę, Iniją Trinkūniene, Gediminą Žilį ir Brigitą Bublytę. – Liaudies kultūra, Nr. 5, p. 70–80.
- Zemkauskas Rytis, 2013. Avantiūristo užrašai. Ten būti čia, arba Kur mes esame, kai kur nors esame. – Intelligent Life, rugsėjis–spalis, p. 35.
- Žarskienė Rūta, 1998. Stasys Paliulis ir lietuvių folkloristika. – Tautosakos darbai, t. VIII (XV), p. 249–262.
- Žarskienė Rūta, 2003. Instrumentinio muzikavimo tradicija ir jos kaita: Nuo skudučių iki lūpinės armonikėlės. – Tautosakos darbai, t. XVIII (XXV), p. 71–80.
- Žarskienė Rūta, 2005. Adolfas Sabaliauskas – pirmasis lietuvių liaudies instrumentinės muzikos tyrinėtojas. – Lietuvių katalikų mokslo akademija. Suvažiavimo darbai, XIX, II knyga. Vilnius: Katalikų akademija, p. 697–710.
- Žemaitytė Aldona, 2011. Nepaprastai paprastas stebuklas. – Nemunas, lapkričio 10–16, Nr. 38.
- Žičkienė Aušra, 2008. Stilistinis lūžis XIX–XX a. pradžios lietuvių liaudies dainų melodikoje. – Lietuvos muzikologija, Nr. 9, p. 160–170.
- Žičkienė Aušra, 2012. Savaiminės lietuvių dainų kūrybos metmenys. – Homo narrans: Folklorinė atmintis iš arti. Kolektyvinė monografija. Mokslinė redaktorė Bronė Stundžienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 335–370.
- Židonis Gediminas, 1987. Apie minimalistinės estetikos ištakas. – Jauna muzika: Jaunimo kamerinės muzikos dienų leidinys. Druskininkai, p. 24–26.
- Žitkus Kazimieras, 1935. Profesorius Niemi's Vabalninke. – Tautosakos darbai, t. I, p. 56–63.
- Žiūraitytė Audronė, 2002. Kultūrinė atmintis ir jos muzikinė reprezentacija Onutės Narbutaitės oratorijoje „Centones meae urbi“. – Menotyra, Nr. 1, p. 25–34.
- Žukas Saulius, 1994. Saulės palydėjimas ant Palangos tilto. – Baltos lankos, Nr. 4, p. 192–199.





Folkloro dienos scena Bernardinų sode. Lietuvos tūkstantmečio dainų šventė.  
Fotografavo Austė Nakienė, 2009 m.

# FROM TRADITIONAL POLYPHONY TO THE POLYPHONIC TRADITION. The Evolution of Lithuanian Music in the 20th and the 21st centuries

## SUMMARY

This ethnomusicological book explores the evolution of Lithuanian music from the beginning of the 20th century when polyphonic songs *sutartinės* were still sung in the villages of Lithuania and were passed on down the generations, to the early 21st century when *sutartinės* were nurtured by urban communities where they were learned rather than passed down. The study is concluded by taking a look at the modern city, in which music is learned created, and listened to by using various media, and where the old polyphonic songs become 'electronic *sutartinės*'. It is this transition of *sutartinės* into the cities and their coexistence with many other musical styles in the urban environment that lead to the title *Nuo tradicinės polifonijos iki polifoninės tradicijos* (From Traditional Polyphony to the Polyphonic Tradition).

Research for the book was carried out by participating in the folklore movement of Vilnius, by taking part in various events and carefully observing them. The author not only analysed the ways the tradition has been cherished by the members of the folklore movement, but also how the composers and performers of other musical styles invoke Lithuania's musical heritage. Having scrutinized the musical scene, the author attempts to make connections between the changes that traditional music underwent in earlier times and the historical shifts she has witnessed in her own lifetime. She also emphasises the elements that

could point to the nature of traditional music as it would be heard a few decades later.

The monograph is made up of eleven chapters that introduce the Reader to the evolution of Lithuanian music from the early 20th century to the early 21st century:

1. The phonograph and the ethnomusicological discoveries of the early 20th century
2. The living tradition of the early 20th century and M.K. Čiurlionis' vision of national music
3. The urban folklore movement. First generation urban residents searching for new identity
4. The continuing of folk singing tradition
5. How did the Lithuanian polyphonic songs *sutartinės* survive?
6. The creativity of the bards. Those who lived in the past and myself
7. Nostalgic memories of the 1960s: construction, music and television
8. Music of the rebellious youth: patriotic rock and hip-hop
9. How was the style and aesthetic of Baltic music created?
10. Do Lithuanian composers value their native culture?
11. Shifts in traditional culture. Folk music in the city of the 21st century.

In the first chapter, the author describes the ethnomusicological expeditions of the first half of the 20th century. It was a period of ethnomusicological discovery when taking a phonograph to a remote village one could record a style of singing or playing music little known to scholars. The best known collectors of folk music were Eduard Wolter, Adolfas Sabaliauskas, Aukusti Robert Niemi, Stasys Paliulis, and Zenonas Slaviūnas. Thanks to them, today we have a full picture of the music of the earlier time and the musical landscape of the previous century. The most extensive collection of phonograph recordings is that of Zenonas Slaviūnas. Created in 1935-1942, the recordings store unique characteristics of folk music from every region of Lithuania and are still referred to when studying the distinctive qualities and regional differences of Lithuanian folk music. The history of the expeditions of the first half of the 20th century reveals how difficult it was to collect the cultural heritage that we greatly treasure today.

The second chapter focuses on Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, the pioneer of professional music in Lithuania, and on his attitudes towards

folk music. In 1909, Čiurlionis wrote the article 'Apie muziką' (On Music), which was published simultaneously with the recording of the phonograph collection of Eduard Wolter (recorded in 1908-1909). While listening to early recordings, one will recognize many of the songs that Čiurlionis gave as examples in his article.

The composer worked on enlightening the public by writing about the unique characteristics of Lithuanian folk tunes, which could be appropriated by composers to create a Lithuanian musical language. Having studied the collections of songs written down in the 19th century, he suggested that the aspects of folk music that many of his contemporaries found to be boring were actually the most beautiful. Sadly, Čiurlionis did not live to see the 'discovery' of *sutartinės*. In 1911, at the time when the Lithuanian Science Society in Vilnius heard Adolfas Sabaliauskas' lecture about *sutartinės* and when a collection of *sutartinės* compiled by Sabaliauskas and the Finnish scholar Aukusti Robert Niemi was published, the composer fell ill and died. Thus it was the next generation of Lithuanian composers and followers of Čiurlionis that discovered and uncovered the beauty of *sutartinės*.

The following chapters are connected by the common topic of renewed studies into Lithuanian local lore after the Second World War and the folklore movement that evolved in the 1960s.

The third chapter discusses the expeditions organized by the Lithuanian Ethnographic Society (Lietuvos kraštotyros draugija) and the folklore ensembles that started appearing in around 1968. The author looks into the reasons that pushed first-generation urban residents to take up folklore so actively. In the second half of the 20th century many people moved from Lithuanian villages to larger towns and cities. Such migration resulted in a deep psychological impact: people felt the longing for their rural homeland and expressed it in poetry and song, or tried to subdue it by taking part in the ethnographic expeditions. Moving from one place to another and attempting to find meaning in a new environment, a city, or the capital was one of the most significant Lithuanian collective experiences of the time that was reflected in both professional and folk art. The folklore movement, which included the exploration of local history, the revival of traditional culture, activities of folk music ensembles, reconstructing the Baltic mythology and



facilitating academic and cultural creativity, was pioneered by Donatas Sauka, Norbertas Vėlius, Jonas Trinkūnas, Aldona Ragevičienė, and Povilas and Dalia Mataitis. The movement, the aim of which was to render urban culture more Lithuanian and to define the ever-shifting nature of the Lithuanian identity, was especially active in Vilnius.

The fourth chapter uses the example of the famous singer of folk songs Veronika Povilionienė to illustrate the continued tradition of folk music in an urban environment. Veronika learned to sing listening to her relatives and the enlightened villagers who she had met on folklore collecting expeditions. She saw a beautiful song as a great gift and not just another record in the expedition diary, and it was a gift she would respect and treasure. Little by little, Veronika became an exceptional figure in the Lithuanian folklore stage due to her extensive repertoire and unique singing style. Today young singers are learning from her.

The fifth chapter raises the question of how the polyphonic songs *sutartinės* survived. In the mid-20th century, this distinctive musical genre came under threat: the number of singers greatly decreased and there remained only few families that still passed the ancient polyphony down from generation to generation. *Sutartinės* broke away from the places in which they had been sung in the past.

When Lithuania was occupied by the Soviet Union, almost every family suffered in one way or another – and the family of the *sutartinės* singer and village teacher Emilija Zaukaitė-Kuzavinienė, who had written down the folk songs she had learned from her mother and, in 1936, was recorded on phonograph discs by Zenonas Slaviūnas was no exception. In 1941, Emilija was deported to Siberia, Altai region with her husband and children. Their only crime was patriotism and lack of loyalty to the new authorities. Upon returning to Lithuania in 1962, the family was not allowed to live in their old home, so they settled in the vicinity of Vilnius. Emilija's daughter Edita Meškuotienė learned to sing *sutartinės* from her mother, in exile, and as soon as the folklore movement arose, she took the opportunity to teach the songs to the members of Vilnius' folklore ensembles. Sadly, the efforts of this and other families proved to be insufficient in restoring the tradition and increasing the number of polyphonic singers.

In the second half of the 20th century, the traditional way to pass on *sutartinės* was replaced with the post-traditional, that is, the oral way

was replaced with the written one. In 1958-59, the collection *Sutartinės. Lietuvių liaudies daugiabalsės dainos* (*Sutartinės. Lithuanian Folk Polyphonic Songs*) by Zenonas Slaviūnas was published after many years of research and preparation, as was the collection *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika* (*Lithuanian Instrumental Folk Music*) by Stasys Paliulis. Information about *sutartinės* had already been accumulated, but it would still take some time until the collections reached the wider audience of readers. According to contemporaries, the revival of the polyphonic tradition took place in Vilnius in 1968, when young professional actors and musicians led by Povilas Mataitis prepared and performed a repertoire of *sutartinės*. From then on, the responsibility of ensuring the survival of the polyphonic tradition was assumed by the community of educated individuals. Following this first performance of *sutartinės*, more and more groups of polyphonic performers appeared to revive and continue the tradition in the urban environment.

One of the best-known upholders of the tradition of *sutartinės* was the ethnomusicologist Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene. In 1982, the young scholar founded the polyphonic group 'Trys Keturiose' (Three in Four); in 2000, she released the book *Sutartinių atlikimo tradicijos* (*The Traditions of Performing Sutartinės*), which summarized the findings of many years of research. In 2002, the successful book was published in English. The ethnomusicologist's next initiative was to draft the proposal to include the Lithuanian traditional polyphony into the UNESCO representative list of the intangible cultural heritage of humanity. In 2010, *sutartinės, Lithuanian multipart songs* were included in the list. At roughly the same time another transformation occurred. The lyrics of *sutartinės*, once written down in manuscripts, and the phonograph recordings of their melodies were digitized and uploaded to easily accessible online databases (for example, [www.sutartines.info](http://www.sutartines.info)). In the 21st century, a virtual community of guardians of polyphonic songs was created, open to Lithuanians and foreigners interested in Lithuanian culture alike.

The sixth, seventh and eighth chapters describe the seventh decade of the 20th century, which was especially polyphonic. At that time, classical music experienced a surge of avant-garde ideas, popular music was shaken by rock, and the genre of sung poetry emerged. As well as the

spreading folklore movement, all of these developments in urban culture warrant scrutiny and discussion.

The sixth chapter looks at the bard movement, which emerged in the 1960s on the streets of Vilnius. The bards were usually young individuals whose desire was to express their feelings in self-penned songs accompanied by a guitar. As shown by the example of the legendary bard Vytautas Kernagis, among others, the tradition of performing sung poetry does not necessarily need to be passed down the generations: it may cease for a while and be forgotten, only to be reborn at a later time. The contemporary song writer can learn to write lyrics or adopt a musical style typical not only of a teacher from an older generation, but also of a musician from the distant past (Jonutyté, 2011). The songs one hears today are usually learned in school corridors, cafes, parks, and squares. On the other hand, they can also be inspired by 19th-century poetry or a 20th-century vinyl record. A work by an artist from the past can live in these formats for many years, waiting for someone to take an interest and reinterpret it in their own ways.

The seventh chapter is dedicated to popular music from the 1960s to the 1980s. The author looks into the common themes of pop songs and tries to define the reasons for their lasting popularity. Why are the songs written in the Soviet period remembered with nostalgia? Why do they appeal to today's listeners? As we know, the 1960s are known as Khrushchev's political and cultural 'thaw'. This was reflected in the songs, which were full of youthful optimism, spoke of new construction sites, the urban lifestyle, and free-time activities. The lively rhythms and the distinctive styles can be heard once again and are still enjoyed by modern listeners. On the other hand, only a handful of songs written in the 1970s and the 1980s, when the Soviet world was experiencing the era of stagnation, can boast a high measure of popularity. During the stagnation, the 'victories of socialism' were cast beneath a shadow of doubt and the attitude towards 'new society' became more ironic. The popular music of the time was stylistically duller, thus the stagnation generation do not look back on the songs of their youth with fondness and nostalgia.

The eighth chapter is about rock music – a strong alternative to Soviet pop music. Around 1965, the streets of Vilnius saw a stark change in lifestyle, fashion, and style of communication; the hippy subculture

reached Lithuania and the first rock bands started forming. Lithuanian sociologists are in dispute over which part of society was most prominent in cultural resistance and most instrumental in bringing about the end of the occupation: was it the individuals who founded folklore societies and sang folk songs, or the ones who were drawn by the Western lifestyle, who listened to The Beatles on the radio and strummed on their guitars? (Kavaliauskaitė, Ramonaitė 2011) Probably both movements were equally important. During the occupation, the traditions of folklore, art, and literature were the secret weapons of Lithuanian society used to survive the ideological pressure. On the other hand, listening to foreign radio stations helped people to dissociate themselves from the Soviet system and introduced them to new information, which also speeded up the liberation.

Rock, the rebellious music of the youth of the 1960s, is compared to hip-hop, which became popular in independent Lithuania in the end of the 20th century. The texts of hip-hop release the accumulated social tension, voice the responsibility towards one's country and the striving towards social justice. The comparison of the music of two different generations reveals that the pioneers of Lithuanian rock and hip hop were strongly motivated; they managed to merge the traditional with the modern in an original, Lithuanian way.

The ninth chapter looks at the evolution of Lithuanian folklore in the recent decades. After the re-establishment of the country's independence the ideological censorship ceased, individuals regained the freedom to openly discuss their worldviews and to create their own cultural environment (Ramanauskaitė, 2004). Cultural communities in search of their roots started creating modern folklore, the so-called Baltic music. The term 'Baltic music' is two-fold: it can mean either the music that continues the traditions of the communities that have been speaking a Baltic language, or the music of a Baltic countries that reflects both the past and the present of the modern Baltic people.

The characteristics of this music can sometimes be traced to ancient times – or they might have been created very recently. This music can be both acoustic and electronic: within the body of a single song, layers of the traditional melodies can be merged with layers of contemporary elements. The modernizing of Baltic folk music is an attractive activity

as proved by the success of 'Mėnuo Juodaragis' (Blackhorned Moon), a festival of Baltic music. A favourable image of Baltic culture is also formed online ([www.mjr.lt](http://www.mjr.lt)). The internet allows the desired to be presented as real – a long-extinct tradition comes to life, whereas the creativity of the present day can be presented as exceptionally ingenious and varied.

The tenth chapter explores the works of contemporary classical music composers alongside folk music. In the last century, many Lithuanian composers listened to folk music to find the polished musical elements and nuclei that they could use in their own creative processes. In the second half of the 20th century, Julius Juzeliūnas, who analyzed the characteristics of Lithuanian music in his theoretical works, became the spiritual leader of the Lithuanian school of composers. The reason for the close focus on tradition within this school and its members' works was the isolation of the Lithuanian society. During the Soviet occupation, composers could not study abroad, so the secrets of the trade were, once more, passed down from generation to generation (an exception to this general rule is the 'untraditional' composer Osvaldas Balakauskas). In the 1980s, Lithuanian music saw the emergence of 'Lithuanian minimalism' – a national style that reflected the Lithuanian way of feeling and thinking. However, as the century drew to a close, composers gradually turned away from folk music as they felt the time had come to draw on the rich heritage and traditions of professional music and not the anonymous legacy from previous centuries. The composers of the 21st century are not searching for the Lithuanian identity of yesterday – instead, they focus on creating a new, modern identity based on their own experience. Still, even the most innovative have not lost touch with the Lithuanian cultural tradition in which they live and create.

The final, eleventh, chapter is a summary of the whole monograph: it overviews the most prominent shifts in Lithuanian culture and Lithuanian music that resulted in the formation of the polyphonic tradition in a twenty-first-century urban centre. It is obvious that Lithuanian traditional culture has undergone a profound transformation during the past one hundred years and the changes were not always predictable and trivial. The early 20th century, and then the 1960s and the 1990s witnessed several major cultural shifts. It was during these periods and due to those shifts that most of new cultural phenomena emerged.

The 1960s proved to become a significant milestone in the urban cultural life as the communist ideology began loosening its pressure and economy was on the rise. A new type of social behaviour and gradual formation of the consumer society (although quite different from that in the free world) was noticeable in Vilnius, Kaunas and other bigger cities. At the time, a rather diverse urban culture was thriving in Lithuania and its capital city Vilnius in particular. The music scene was dominated by state-funded academic music and folk music performed by professionals. On the other hand, that was the time when first pop, jazz and rock bands emerged. It was also the decade of enthusiastic folklore movement, in the end of 1960s first groups of authentic folklore started to perform.

The decades of transformation are usually marked by rapid changes in lifestyle, values, and artistic tastes. It is why traditions cannot always be passed on in a usual manner, from one generation to another. As a rule, young people form their own distinct culture during turbulent periods, the one that older individuals render to their slightly younger friends. (Young participants of the folk movement in Lithuania adopted the old manner of singing thus preserving the ancient tradition of polyphonic songs called *sutartinės* practiced at that time by only a few last singers of very respectable age.) New traditions were also developing as young people were keen to embrace rock music and the genre of sung poetry.

After entering the urban scene, old folk songs remained almost unchanged in the stylistic sense. Ensembles of folk music would mostly choose old genres for their repertoires, such as *sutartinės*, work and calendar songs as well as melodies played by wind instruments and *kanklės*, the traditional plucked string instrument. The singers paid considerable attention to the preservation of original dialects and very precise presentation of melodic decorations. However, the biggest novelty was the fact that folk music found a new niche for itself – in those urban residents who were interested in that type of music and who were eager to listen it. However, it is rock music that best represents the stylistic changes of the 1960s. The swinging two-part rhythm and an open expression of one's inner feelings seem perfectly normal today, yet the emergence of these phenomena in the 1960s represented a profound novelty that influenced song writers both in urban and rural environments.

The year 1990, when the independent Lithuania was restored, marked the start of a yet another cultural shift. The nation began to shrug off its soviet past and to lean towards the concept of Western culture while simultaneously altering the models of cultural existence and financing. The beginning of the cultural process of the 1990s looked very much like a collapse because the old soviet system and the worldview of the national culture it had created ceased to exist. State-funded cultural organizations and artistic groups faced a challenge of adopting the principles of the free market. Although creative people had to overcome numerous hardships, the whole new universe of cultural information finally opened before them, something they could just dream about during several previous decades.

The epoch of postmodernity, characterized by free associations between various historical and cultural signs, was favourable to the continuation of traditions: various transformations of folklore quickly appeared, musical styles from different periods and nations were abundant, and all sorts of their hybrids were created. The style called world music became widely popular. More to that, Lithuania and Latvia saw the emergence of its local stylistic variety of the latter, the Baltic music. Folk and rock musicians, and electronic music lovers started different interpretations and arrangements of folk music, combinations of old melodies and brand new musical styles.

Another new thing was hip hop, the Afro-American music and lifestyle that was born in New York and found a fertile ground on the streets of Vilnius. Many of its local adepts had grown up in concrete-dominated sleeping neighbourhoods and had lived through the economic 'shock therapy' during their teens.

The tradition of the 21st century is multifaceted and multi-layered one, its continuation constantly involves connecting different musical styles and respective communities. In the urban environment, preserving folk music is the task that involves not a few creative people whose interests are much broader than the folk movement itself, such as jazz and rock performers, video artists, film makers, IT specialists and theatre actors. Quite similarly, people working in other areas nurture traditions with the help of individuals representing many different trades. There are no strict lines separating the traditions that evolve as a result of cooperation between various people.

Traditional music found its place in the city growing as a moss on a stone. It has been performed in very different locations, from the most prestigious concert halls to rarely used pocket venues. The performers of folk music have been trying to use almost every possible location in the Old Town especially if it offers suitable acoustic conditions, serves as a background decoration and is comfortable for listeners. The performers of the old *sutartinės* are particularly inventive as far as the acoustic environment is concerned. They tend to invite their listeners to spectacular shows of that ancient polyphonic folk music in churches or, alternatively, in the narrow streets of the old Vilnius. The year 2012 saw the birth of an unusual project, 'Sutartinų takas' (The Path of Sutartinės), the idea of which was to bring together several groups of *sutartinės* singers and the players of Lithuanian wind instruments *skudučiai* to the narrow streets of the Old Town of Vilnius.

There are many different actors involved in the promotion of traditional culture in the 21st century, from relatives and neighbours to distant and even virtual communities, such as the virtual community that upholds the tradition of singing *sutartinės*. Nowadays the bearers of traditions are 'free artists' rather than farmers however strong their ties to the native land and nature might be. For them the traditional culture is definitely not a repertoire that took many years to compile. The 'free artists' see the traditional culture as a set of cultural signs and meanings they are free to choose from, this set is often enriched with a signs and meanings from other cultures. Folk music is performed in various environments and reaches us from loudspeakers and TV screens. It often surprises us through unconventional performances, new interpretations and modern technologies that add up to the overall impression. The visual side of a show is sometimes even more important than the music itself.

The folk music that is now performed in cities originates in the regions of Lithuania but there is no real need today to maintain close ties with performers from rural areas to keep it alive. The urban environment has been providing a fertile ground for the development of this type of music and has served as a refreshing source of inspiration for its performers. Folk music proved to be extremely strong and vital, and, more to that, became one of the most appealing layers of the urban music.

Translated by Gabija Barnard



## Asmenvardžių rodyklė

### A

Åkeson Ingrid 137  
Aleknaitė Vilija 268  
Aleksynas Kostas 192  
Ambrazevičius Rytis 223  
Anderson Benedict 18  
Antanavičius Juozas 267, 269  
Antanėlis Kęstutis 220  
Apanavičienė Virginija 147  
Augulytė-Trepšienė Janina 82  
Augustinas Vaclovas 278

### B

Bagdonas Valentinas 158  
Bajoras Feliksas 263, 301  
Balakauskas Osvaldas 261–267, 275,  
276, 301, 348  
Balys Jonas 49, 51, 53, 61  
Balsys Eduardas 201, 258  
Banaitis Viktoras Kazimieras 53  
Basanavičius Jonas 23, 24, 58, 60  
Bastian Adolph 17  
Beresnevičius Gintaras 234  
Bernatonis Antanas 115  
Bičiūnas Vytautas 15  
Birulis Norvydas 216  
Bložė Vytautas 201  
Braziūnas Vladas 90, 93  
Bruveris Jonas 75  
Bublytė Brigita 305  
Bubulytė Rasa 135  
Bučiūtė Nijolė 199  
Būga Kazimieras 20, 22  
Burkšaitienė Laima 143, 178, 294  
Butkus Tomas S. 308, 309

### C

Carlin Richard 9, 104  
Cros Charles 15

### Č

Čepulis Jonas 135, 137  
Četkauskaitė Genovaitė 105, 124  
Čiurlionis Mikalojus Konstantinas 32,  
63–79, 258, 274, 278, 343  
Čiurlionytė Jadvyga 59, 73, 77, 79, 97,  
98, 141, 144, 145, 148

### D

Dahlik-Turek Ewa 72, 251  
Darvin Charles 17  
Dauguvietytė Galina 207  
Daujotytė Viktorija 84, 105  
Dobriakovas Jurijus 241, 242, 247,  
317, 318  
Donelaitis Kristijonas 274  
Donskis Leonidas 223  
Dzermant Aliaksej 242

### E

Edison Thomas Alva 15  
Erlickas Juozas 209

### G

Gaidamavičiūtė Rūta 262, 264, 270  
Ganelinas Viačeslavas 220, 287  
Geda Sigitas 85, 112, 222, 270, 284  
Geertz Clifford 10  
Germanavičius Vytautas 278  
Glemžaitės Elvyra, Mikalina, Stefanija  
154, 158, 166  
Glemžienė Ona 154, 156, 158  
Goštautienė Rūta 267, 278  
Gruodis Juozas 78, 258  
Gudelis Regimantas 66, 67

### H

Herder Johann Gotfried 27, 28  
Hornbostel Erich 22

**I**

Ikamaitė Julija 312, 313

**J**

Jameson Fredric 282  
Janulevičiūtė-Povilionienė Veronika –  
    žr.: Povilionienė  
Jasenka Antanas 304  
Jegorovas Aleksandras 215  
Jonutytė Jurga 146, 159, 185–187, 193,  
    194, 266, 246  
Jurgelevičiūtė Indrė 246  
Juška Antanas 28, 74, 104, 191  
Juškevičius Edmundas 199  
Juzeliūnas Julius 258–260, 348

**K**

Kabelis Ričardas 268, 271, 277  
Kačanauskas Aleksandras 64  
Kalanta Romas 222, 231  
Kalibatas Kazimieras 167  
Karaška Arvydas 189  
Kaukienė Audronė 115  
Kaušpėdas Algirdas 223, 225  
Kavolis Vytautas 74  
Kelmickaitė Zita 168  
Kernagis Vytautas 184–187, 189, 209–  
    211, 216, 217, 290, 297, 346  
Kymantaitė-Čiurlionienė Sofija 68, 75  
Kregždienė Banė 152  
Krištopaitė Danutė 127  
Kubilius Vytautas 186  
Kudirka Vincas 65, 290  
Kuhn Thomas S. 57–59  
Kukulas Voldemaras 274  
Kutavičius Bronius 112, 139, 263,  
    265, 301

**L**

Landsbergis Vytautas 198, 260,  
    270, 299

Laurell Ingve 19  
Lechleitner Gerda 17  
Levinas D. 205  
Lileikis Romas 215  
Lineva Eugenija 19  
Liogė Ugnius 236, 238  
Liugaitė-Černiauskienė Modesta  
    131, 132  
Lundberg Dan 138

**M**

Mačiekus Venantas 87, 92  
Mačiūnas Jurgis 270  
Maironis 290  
Makačinas Teisutis 201  
Marcinkevičius Justinas 92, 225  
Marčėnienė Eglė 65, 76  
Martinaitis Marcelijus 82–86, 105, 225  
Mašanauskas Jonas 204  
Mataitienė Dalia 95–97, 148, 150, 293,  
    300, 301, 344  
Mataitis Povilas 95–97, 102, 147, 148,  
    293, 344  
Matkevičius Mikas 126–130, 137  
Matulevičienė Saulė 101  
Mažulis Rytis 268, 271, 276  
McLuhan Marshall 26, 28, 285  
Mekas Jonas 296  
Meškuotienė Edita 151, 166, 167  
Mikutavičius Marijonas 225  
Morkūnas Andrius 250  
Muktupāvels Valdis 247

**N**

Nakas Šarūnas 262, 268, 276, 277  
Narbutaitė Onutė 279  
Narušytė Agnė 208, 209  
Narvilaitė Loreta 279  
Našlėnienė Viktė 154–158  
Naujokaitis Dalius 305  
Navakas Arūnas 220  
Neimontaitė Danutė 204

Nekrošius Eimuntas 112  
Nezabitauskas Adolfas 24  
Niemi Aukusti Robert 30–42, 58, 60,  
78, 342  
Nietzsche Friedrich 266  
Noreika Virgilijus 288  
Novikas Mikalojus 207

## O

Oginskaitė Rūta 183–185  
Ono Yoko 296, 297  
Ozolas Romualdas 198

## P

Paleckis Justas 199  
Paliulis Stasys 41–46, 58, 144, 154, 170,  
342  
Paulauskis Linas 258, 268, 304  
Petreikis Saulius 139, 247  
Pifsudski Bronisław 19  
Plioplienė Eglė 312, 313  
Povilaitis Stasys 206  
Povilionienė Veronika 94, 115, 122–139,  
245, 246, 344  
Pūras Kazimieras 205  
Puskunigis Pranas 187–189

## R

Račiūnaitė-Vyčiniienė Daiva 141, 143,  
144, 151, 168–176, 246, 345  
Radzevičius Bronius 215, 218  
Radzevičius Rokas 193, 194, 217  
Ragevičienė Aldona 95, 344  
Ramanauskaitė Egidija 234, 236  
Ramonaitė Ainė 92, 119, 120, 213, 247  
Ramoškaitė Živilė 160, 164, 165, 347  
Raudonikis Algimantas 207  
Razauskas Domantas 307, 308  
Reich Steve 268  
Reizniece Ilga 245, 248  
Repšys Petras 111

Rėza Liudvikas 27, 28, 75  
Rimša Linas 304  
Rubavičius Vytautas 302  
Ruigys Pilypas 27

## S

Sabaliauskas Adolfas 30–42, 58, 78,  
152, 342  
Sauka Donatas 105–107, 133, 344  
Sauka Leonardas 292  
Sauveur Joseph 15  
Seselskytė Adelė 108  
Shepherd John 235  
Simon Artur 19  
Skrodenis Stasys 165, 292–294, 297  
Slaviūnas Zenonas 46–61, 104, 144, 153,  
163, 179, 342  
Smalinskaitė-Zaukienė Alena 151, 161,  
163,  
Smilgevičiūtė Aistė 193, 194  
Smilgienė Ona 34, 35, 37  
Sondeckis Saulius 288  
Sontag Susan 16  
Suraučius Mikas 297  
Svaras (Gabrielius Liaudanskas) 229  
Svidinskas Algirdas 116, 191

## Š

Šerkšnytė Raminta 278  
Šimkus Stasys 36, 37, 66, 77  
Šimonytė-Žarskienė Rūta 172  
Šlapelienė Marija 76  
Šliogeris Arvydas 85, 91, 113, 114  
Šmidchens Guntis 223, 290

## T

Tamošaitis Pranas 147, 288  
Tamošaitytė Daiva 288, 290  
Tomlinson John 257  
Trinkūnas Jonas 107, 235, 344  
Trinkūnienė Inija 240

## U

Untulis Matas 60  
Urbaitis Mindaugas 261, 268, 276  
Urbanavičienė Dalia 178, 241, 244  
Ūsaitytė Jurgita 39

## V

Vaitkevičius Mikas 199  
Vaškevičius J. 201  
Velička Eirimas 250  
Vėlius Norbertas 87, 107–109, 303, 318,  
344  
Vyčinas Evaldas 110, 189–191, 247  
Vikar Bela 18  
Vyšniauskas Petras 136, 139, 247  
Voldemaras Augustinas 21, 23  
Volteris Eduardas 20–25, 36, 39, 58, 60,  
65, 154, 342

## Z

Zabielienė Aušra 98, 99, 102, 304  
Zalanskas Petras 126, 129, 130–133  
Zaukaitė-Kuzavinienė Emilija 151, 156,  
160–168, 180, 344  
Zemkauskas Rytis 310

## Ž

Žebriūnas Arūnas 220  
Žičkienė Aušra 298  
Žilys Gediminas 190, 191  
Žitkus Kazimieras 32–341  
Žiūraitytė Audronė 279  
Žlibinas Stasys 201  
Žmuidzinavičius Antanas 76  
Žukas Saulius 202

Išleido Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas  
Antakalnio g. 6, LT-10308 Vilnius  
Tel. +370 5 2125332, faksas +370 5 2616254  
Svetainė internete: [www.llti.lt](http://www.llti.lt)

Spausdino UAB „Petro ofsetas“  
Račių g. 24, LT-03153 Vilnius  
Tel. +370 5 2733347, faksas +370 5 2733140  
Svetainė internete: [www.petroofsetas.lt](http://www.petroofsetas.lt)