

# Tarp kultūros ir barbarų: Giedrės Kazlauskaitės eilėraščio „Venecijietiška kaukė...“ semiotinė analizė

**Karolina Sadauskaitė-Varnelė**

Vilniaus universitetas  
Vilnius University  
[sadauskukarolina@gmail.com](mailto:sadauskukarolina@gmail.com)

**Santrauka.** Straipsnyje pateikiama Giedrės Kazlauskaitės eilėraščio „Venecijietiška kaukė...“ iš rinkinio *Meninos* (2014) semiotinė analizė. Šis rinkinys yra antroji autorės poezijos knyga, po jos išleisti dar du poezijos rinkiniai. Nors kritikai poetę vertina kaip vieną iš ryškiausių šiuolaikinių lietuvių literatūros kūrėjų, trūksta išsamių jos kūrybos tyrimų, poezija daugiausiai aptarta apibendrinančiose recenzijose, keletas eilėraščių paminimi straipsniuose, analizuojančiuose platesnį lietuvių literatūros lauką. Šio straipsnio tikslas – įsigilinti į Giedrės Kazlauskaitės poetinio pasaulio struktūras. Šio tikslo siekiama atliekant išsamią vieno eilėraščio semiotinę analizę. Tokių analizės pobūdį nulėmė ir profesoriaus Kęstučio Nastopkos atliekamų analizių pavyzdžiai, su kuriais susipažinau profesoriaus paskaitose, taip pat skaitydama literatūros kūrinių analizes jo knygoje *Literatūros semiotika, Reikšmių poetika*. Straipsnyje pasitelkiama semiotinė analitinio tako prieiga, t. y. laikomasi prielaidos, kad poetinio teksto reikšmę kuria komponentai, einantys nuo konkretesnių prie abstraktesnių darinių, todėl nuosekliai analizuojamas turinio diskursinis, naratyvinis ir loginis-semantinis lygmenys. Atskirai aptariama eilėraštyje pastebėta pykčio ir pavydo pasijų raiška, kuri papildo eilėraščio turinio analizę. Taip pat eilėraščio turinio analizė papildoma Jurijaus Lotmano semiotikoje aptarta veidrodžio samprata.

**Raktiniai žodžiai:** semiotinė analizė, kaukė, pasijos, polemė struktūra, veidrodžio įvaizdis.

Received: 29/04/2021. Accepted: 10/10/2021

Copyright © 2021 Karolina Sadauskaitė-Varnelė. Published by Vilnius University Press. This is an Open Access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution Licence](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

## Between the Culture and Barbarians: Semiotic Analysis of the Poem „Venetian Mask...“ by Giedrė Kazlauskaitė

**Summary.** This article presents the semiotic analysis of Giedrė Kazlauskaitė poem *Venecijietiška kaukė...* The research aims to delve into the structures of the poetic world of Giedrė Kazlauskaitė, which is achieved through executing a detailed semiotic analysis of one poem. Accordingly, this paper follows the semiotic framework of the analytical trajectory, which encompasses the analysis through the means of discursive, narrative, and logical semantic levels. In addition, the study includes Yuri Lotman's discourse of the concept of the mirror in cultural semiotics. Findings derived from the semiotic analysis suggest that the figures of the mask and the mirror become central representations at the discursive level of the poem, as they exist in a paratopic space - the make-up room. The mask and the mirror appear in Kazlauskaitė's poetry as an essential tool for shaping one's own identity. Moreover, the analysis of the poem is supplemented with the expression of the passions of anger and jealousy. Such approach highlights two different forms of anger: destruction arising from jealousy and a creative act. These forms suggest that the passion of anger drives the subject to the act of doing. Furthermore, in this poem, the figure of the poet is not presented as calm or accommodating, but rather as angry and unafraid to show contempt.

**Keywords:** semiotic analysis, mask, passions, polemic structure, mirroring.

---

Šio straipsnio idėja kilo atlikus universiteto atsiskaitymui skirtą pirmąją bandomąją semiotinę Giedrės Kazlauskaitės teksto „Venecijietiška kaukė...“ iš antrojo jos rinkinio *Meninos* analizę. Pasitelkus semiotinius įrankius ir išsigilinus į eilėraščių – išdėliojus ir sugrupavus diskursinio jo lygmens figūras, atpažinus jų izotopijas, panašumus ir priešingumus, įvardijus naratyvines programas – pradėjo vertis plika akimi nepastebima prasminė eilėraščio struktūra, skleisti reikšmės, kurios susipina su kituose rinkinio tekstuose atsiskleidžiančiomis reikšmėmis. Šiame straipsnyje imuosi plėtoti išsamią vieno teksto analizę siekdama atverti eilėraščio prasmę ir nurodyti galimas kitų poetės tekstų skaitymo kryptis.

Laikantis semiotinės prielaidos, kad visuminį teksto turinį kuria trys skirtingi – diskursinis, naratyvinis, loginis-semantinis – lygmenys ir pasirinkus analitinio tako kelią, straipsnyje visų pirma aptariami erdvės ir kitų figūrų pagrindu išskirti diskursinio

lygmens elementai. Atskirai aptariamos eilėraštyje išryškėjančios juslingumo izotopijos, apimančios figuratyvinius „matymo“ ir „girdėjimo“ takus. Figūrų analizė „pareikalavo“ prisitraukti kitus Kazlauskaitės rinkinio eilėraščius, kas ir bus daroma šioje analizėje, išlaikant eilėraščio analizės imanentiškumo principą. Pavyzdžiui, „veidrodis“ figūra, o kartu su ja atsiskleidžiantis „veidrodiskumo“ semantinis laukas, aptariamas analizuojant ir kitus poetės eilėraščius. Jų analizė remiama Jurijaus Lotmano, Michailo Bachtino įžvalgomis. Naratyvinį lygmenį, kuris eilėraštyje pasireiškia polemine naratyvinių programų struktūra, papildo pasijų semiotikos analizė. Kazlauskaitės eilėraštyje išryškėjančios pykčio ir pavydo pasijos nagrinėjamos remiantis Algirdo Juliaus Greimo ir Jacques'o Fontanille išanalizuotomis pykčio ir pavydo pasijų raiškomis.

## 1. Teksto sandara

Nors grafiškai Giedrės Kazlauskaitės eilėraštis „Venecijietiška kaukė...“ suskirstytas į septynias strofas, tačiau remiantis diskursinio lygmens raiška, t. y. erdvės, laiko ir atlikėjų figūrų santykių kaita, eilėraščių galima skaidyti į tris dalis: 1–10 (ir 13–14) eilutės, 11–22 eilutės bei 23–26 eilutės.

Pirmoje dalyje (1–10 ir 13–14 eilutės) išryškėja grimo kambario erdvės figūra, kuri išlieka pagrindine, apgaubiančiaja viso eilėraščio erdve – kitos erdvės, pasirodančios eilėraštyje ir vėliau plačiau šiame straipsnyje aptariamos (veidrodis, televizorius), egzistuoja grimo kambario erdvėje. 13–14 eilutės straipsnyje aptariamos atskirai analizuojant veidrodžio, kaip erdvės figūros, raišką. Pirmoje dalyje veikia šie atlikėjai: kalbančioji (individualus atlikėjas) ir matronos (kolektyvinis atlikėjas). Antra dalis (11–22 eilutės) susijusi su televizoriaus erdvine figūra ir joje atsiradusiu kolektyviniu atlikėju – minia. Šis atlikėjas žymi anonimiškumą ir gausumą. Trečioje eilėraščio dalyje (23–26 eilutės) erdvės figūra neturi konkrečios, per pasaulio atitikmenis atpažįstamos figūratyvios raiškos, tačiau ją sukuria sakymu išreikšta refleksija, kurios atlikėjas – kalbančioji.

Vidujybės erdvės figūra, kurią kol kas pavadiname labai apibendrintai „refleksijos erdvė“, yra labai svarbi naratyvinio lygmens analizei – šioje dalyje įvyksta apsisprendimas, kalbančioji numato savo veikimo programą.

### *1.1. Grimo kambario užkulisiai*

Eilėraštis pradedamas Venecijietiškos kaukės figūra; ji įsirašo į puošimosi (maskavimosi) izotopiją, kurią eilėraštyje kuria tokios figūros kaip „papuošalas“, „pudra“, „grimo kambarys“ ir kt. Venecijietiška kaukė siejama su Venecijos karnavalu, kuriame šios kaukės yra dėvimos: prabangios, kruopščiai sukurtos, liudijančios ilgametę karnavalų tradiciją bei Venecijos buvusią šlovę. Kaukė turi dvi skirtingas funkcijas: dengti tai, kas yra fiziškai matoma, arba slėpti jausmus, nuomonę ir pan. Atsižvelgdama į šias funkcijas Joanna Tabor dar pažymi, kad „tuo momentu, kai kaukė užsidedama, simboliškai nutrinamos ribos tarp to, kas paslėpta, ir to, kas slepia – nuo tol sukuriama jų vienovė. [...] Dėl to kaukės simbolis puikiai tinka perteikti iki galo neapibrėžtus ar apskritai neapibrėžiamus dalykus“ (Tabor 2009: 59). Taigi, kaukė kuria tapatybę, atitinkančią tarpinę būseną tarp to, kuo esi ir kuo pasirenki būti. Karnavalas kaip renginys ir reginys tradiciškai siejamas su įprastos pasaulio tvarkos apvertimu, naujų vaidmenų kūrimu ir prisiėmimu. Karnavalo metu kaukė skirta ne tik slėpti, bet ir naujam vaidmeniui kurti.

Kaukės fenomeną sudaro ne tik jos funkcija, bet ir jos materialinė išraiška – daiktiškumas (papuošalas). Atsižvelgus į tai, kaukės figūrai būtų galima priskirti šias temines vertes: /puošimas/ ir /slėpimas/. Per šį papuošimą ir naujos tapatybės suteikimą kaukė susisieja su grimo kambario erdvės figūra, kurioje veidui galima sukurti naują išvaizdą dažnai jį pagražinant ar išryškinant specifinius bruožus. Taigi atsiskleidžia dvi kaukės figūros reikšmės: venecijietiška kaukė kaip daiktas ir kaukė kaip grimas. Grimo funkcija – ta pati (paslėpti, papuošti, sukurti naują veidą), tačiau skiriasi išraiška: venecijietiška kaukė turi konkretų atskirą

materialų pavidalą, o grimo kaukė neturi autonomiškumo, ji neatskiriama nuo veido.

Nors pats grimo kambarys įvardijamas trečioje strofoje, tačiau tampa aišku, kad pirmoje ir antroje strofoje taip pat veikiama grimo kambario erdvėje. Ši erdvė paprastai funkcionuoja kaip pasirošimo vieta prieš išeinant į sceną, filmavimo aikštelę ir pan. Tai tam tikra perėjimo, tarpinė erdvė – tokia, kurioje vyksta tapatybės transformacija. Šioje erdvėje tampama kitokiu, išoriniu pavidalu kuriamas naujas „aš“ arba sau priskiriama kito tapatybė. Grimo kambario figūros teminė vertė ir yra / transformacija/. Šiuo atveju temiškumas konkretinamas puošiant(is) grimavimu, kauke.

Grimo kambario erdvėje veikia keletas atlikėjų: eilėraščio kalbančioji, jos kalbėjimo adresatas, matronos, taip pat kažkas, kas grimuodamas sukuria kaukę. Įvardytoje erdvėje eilėraščio kalbančioji laukia, kada jai bus pakeistas veidas („kol uždeda kaukę man švelniais teptukėliais <...>“). Kol yra grimuojama, kalbančioji stebi aplinką, ją komentuoja, kuria santykį su kitais atlikėjais. Pavyzdžiui, pirmoje strofoje eilėraščio kalbančioji mezga dialogą su neįvardytu pašnekovu, į kurį kreipiasi. Iš kreipimosi aiškėja, kad pati kalbančioji taip pat yra „grimuotoja“, kaukės kūrėja: ji kuria (dėlioja) pašnekovui skirtą kaukę:

Venecijietiška kaukė, papuošalas,  
kurį iš drožlių sidabro dėlioju  
tavo antakiui pravertam.

O tos drožlės sidabro iš akmeistų  
dūdmaišių ir retežių skrynelių.

Jos kuriama kaukė kaip papuošalas, skirtas antakiui (galima manyti, kad tai auskaras, kažkuo primenantis venecijietišką kaukę), kuriamas iš sidabro drožlių (žodis „drožlės“ tekste pakartojamas du kartus), kurios, patikslinama, gaunamos iš akmeistų „dūdmaišių ir retežių skrynelių“. Akmeistai – XX a. rusų moderniosios poezijos srovės atstovai, kurie neigė simbolizmui būdingus principus, kūrė pasitelkdami kasdienių daiktų vaizdinius, jiems buvo svarbus

poetinio žodžio tikslumas, aiški forma. Neatsitiktinai čia atsiranda ir sidabras – „Sidabro amžiumi“ buvo vadinamas rusų literatūros XIX a. pab. ir XX a. pr. laikotarpis, sutapęs su modernizmo srovių, tarp jų ir akmeizmo, išplitimu Rusijoje. Dūdmaišio, sidabro, aukso, venecijietiškos kaukės, veidrodžio, skrynelės figūros eilėraštyje veikia kaip nuorodos į konkrečių akmeistų kūrybą, sudaro akmeistinės poezijos izotopiją. Šios literatūrinės srovės atstovų (Annos Achmatovos, Osipo Mandelštamo, Boriso Pasternako, Nikolajaus Gumiliovo ir kt.) eilėraščiuose dažnai minima Venecija. Svarbų vaidmenį ji užima ir viename žymiausių Achmatovos kūrinių „Poema be herojaus“, kuriame skleidžiasi karnavališka, teatrališka, paslaptinga XX a. kultūra<sup>2</sup>. Pastebėta, kad Venecija šių rusų poetų kūryboje aprašoma pasitelkiant pasikartojančius šiam miestui būdingus artefaktus, figūras (auksas, vanduo, veidrodis, nėriniai ir kt.) (Цивьян 2001). Daugelio šių artefaktų vaidmuo svarbus ir šiame Kazlauskaitės eilėraštyje – randame veidrodžio, aukso, karnavalo, kaukės figūras.

Retežių skrynelių figūra taip pat susijusi su Achmatovos poetiniu pasauliu, kuriame daiktai laikomi įvairiose dėžutėse, skrynelėse, maišeliuose, į kuriuos jie yra įdedami, išimami, uždaromi (Седякова 1984). Kazlauskaitės eilėraštyje skrynelėse slypi retežiai (grandinės, pančiai, „lenciūgai“) – įrankiai supančioti rankas ar kojas, represavimo priemonė. Dūdmaišis – taip pat neretai aptinkamas Achmatovos ir Mandelštamo poezijoje<sup>3</sup>, kur funkcionuoja kaip veikiantis muzikos instrumentas. Kazlauskaitės eilėraštyje dūdmaišis atlieka medžiagos funkciją, iš jo daroma kaukė<sup>4</sup>. Tokiu būdu drožlių šaltinis, iš kurio kuriama kaukė, siejamas su Sidabro amžiaus poetų eilėmis. Kaukės kūrimas iš poezijos drožlių nurodo jų teksto „audinio“ įtraukimą į naujus meno kūrinius.

Eilėraštyje išryškėjęs „kaukės“ figūros semantinis laukas leidžia suprasti, kad kaukė veikia ne tik kaip tiesioginė figūra, bet ir kaip metafora. Ji kuriama iš drožlių, gaunamų iš poetų modernistų kūrinių ir instrumentų. Tokia interpretacija leidžia priskirti kauke puošiamam atlikėjui /kūrėjo/ arba /poeto/ teminį vaidmenį, o kaukę interpretuoti ne tik kaip šio vaidmens suradimą, priskyri-

mą sau, tačiau ir kaip žodinės kūrybos, kuri glaudžiai susijusi su akmeistais, metaforą: sidabro drožlės veikia kaip kitų poetų įtaka ir poetinės kalbos žodžiai, iš kurių dėliojami papuošalai, kaukės – iš jų sukuriamas kūrinys. Šią prielaidą patvirtina ir priešpaskutinė eilėraščio strofa, kurioje tiesiogiai rašoma apie kalbos drožles: „Barbarai tai tie, kurie kalba bar bar / ir jokių gaidų nepažįsta: labai pavydi kalbos / drožlių ir švytėjimo aukso, kurio nuo sidabro neatskiria.“ Taip pat paskutinėje eilėraščio strofoje plėtojama poezijos izotopija, kuri bus aptarta atskirai.

Grimo kambaryje veikia ir kolektyvinis atlikėjas – matronos:

Grimo kambaryje, kur vaikystės matronos  
vaikščioja gyvos, o tarsi vis vien  
būtų iš vaškinių figūrų muziejaus.  
Net žvilgsniu bijau jas paliesti,  
Kvepiančias pudra ir mikrofonais.

Tarp individualaus atlikėjo (kalbančiosios) ir kolektyvinio atlikėjo (matronų) egzistuoja hierarchinis santykis – jos jai yra vaikystės autoritetai. Matronų figūros aprašyme pabrėžiama *buvimo* ir *atrodymo* priešprieša: jos yra gyvos, bet atrodo kaip negyvos, netikros, dirbtinės („vaikščioja gyvos, o tarsi vis vien / būtų iš vaškinių figūrų muziejaus“). Įvedami tiesosakos modalumai čia atitiktų paslapties poziciją tiesosakos kvadrato: matronos *yra* gyvos, tikros, tačiau taip *neatrodo*. Erdvės figūra – vaškinių figūrų muziejus – nurodo laikinę priešpriešą: dabartinis buvimas figūromis muziejuje matronas paverčia objektais, kurie apžiūrimi, apkalbami, o vaikystėje, kuri priešinama dabarties žvilgsniui, matronos buvo veikiančios, darė įtaką žiūrinčiajai. Taigi matronos – tarpiniai atlikėjai, tarp praeities (kaip poveikį darantys subjektai) ir dabarties (kaip suobjektinti subjektai).

Matronų figūrai priskiriamas kvepėjimas pudra. Pudra priklauso grimo kambario figuratyviniam takui. Taigi matronos yra tokios pat kaip ir grimuojama kalbančioji – nupudruotos (nugrimuotos), tačiau jos jau nebegali be grimo, jų tapatybė, savastis yra tiesiogiai susieta su grimo kauke, jų grimas intensyvus, stingdantis (jos tarsi

suvaškėjusios). Matronų aprašymą papildė mikrofonai. Ši figūra, kaip ir pudra, kuria scenos figuratyvinį taką, šiame eilėraštyje priskiriamą televizijos erdvei – ekranui. Grimo kambarys gali būti pasiruošimas eiti į televizijos filmavimo aikštelę, sceną ir pan. Šioje erdvėje slepiami tikrieji veidai, keičiamos tapatybės, prisiimami vaidmenys. Taigi, grimo kambarys, nors šiame eilėraštyje ir yra visa gaubiančioji erdvės figūra, tampa paratopine erdve. Semiotikoje tai yra „kvalifikacinio išbandymo erdvė, kurioje herojus sutinka pagalbininkus ir įgyja galėjamą veikti“ (Nastopka 2010: 125). Naratyviniu lygmeniu būtent šioje erdvėje (grimo kambaryje) įvyksta kompetencijos fazė, t. y. joje subjektas įgyja išorinį pavidalą (įgauna vaidmenį), kad galėtų toliau dalyvauti naratyvinėje programoje.

## **1.2. Veidrodžio principas**

Pirmoje eilėraščio dalyje pasirodo dar viena erdvės figūra – veidrodis („kol uždeda kaukę man švelniais teptukėliais, girdžiu juos, matau / net užsimerkus prieš veidrodį“). Jis priklauso grimo kambario erdvei, visų pirma kaip ją kuriantis objektas (vienas iš daiktų), tačiau taip pat ir kaip erdvė, kurioje kažkas vyksta – dedamas papuošalas, kaukė, grimas.

Jurijus Lotmanas straipsnyje „Tekstas tekste“ analizuoja paveikluose ir kine veidrodžio sukuriamas situacijas, kuriose atsiranda sudvigubinimo struktūra. Lotmanas teigia, kad „sudvigubinimas pasitelkus veidrodį niekada nėra paprastas pakartojimas: keičiasi ašis „kairė–dešinė“ arba dar dažniau į drobės ar ekrano plokštumą įsiterpia statmena jai ašis, sukurianti gilumą arba suteikianti žiūros tašką, esantį anapus plokštumos“ (Lotman 2004: 222). Lotmanui veidrodžio motyvo atitikmuo literatūroje yra antrininko pasirodymas. Pasak jo, „tai sukeistintas personažo atspindys. Pagal veidrodinio atspindžio (enantiomorfizmo) dėsnius antrininkas keičia personažo paveikslą, jame dera įvairūs bruožai, ryškinantys savo invariantinį pagrindą“ (Lotman 2004: 223). Ta pačia linkme svarsto ir plačiai veidrodžiškumo problematiką literatūroje analizavęs Michailas Bachtinas, aptardamas žmogaus, esančio priešais veidrodį,



situaciją. Bachtino darbuose veidrodis įvardijamas kaip priemonė objektyviai žiūrėti į save ir save suvokti (Osmukhina 2019: 149). Veidrodžio fenomeną jis tiesiogiai sieja su „kito“ ir „išoriškumo“ sąvokomis, kuriomis remiantis atskleidžiama, kad per veidrodį į save žiūrime ir patys save vertiname kito akimis, tarsi atsitraukę, esantys išorėje (Osmukhina 2019: 150–151).

Kazlauskaitės eilėraštyje atlikėją ir veidrodžio figūrą sieja prokseminiai santykiai – kalbančioji sėdi priešais veidrodį, atsisukusi į jį. Tai verčia sugrįžti į pirmąsias dvi strofas ir apsvarstyti įvardyto atlikėjo, į kurį kalbančioji kreipiasi, vaidmenį. Ši atlikėją galima rekonstruoti kaip taip pat žmogaus figūrą, nes jos antakis pravertas, jam gaminamas papuošalas. Kadangi „aš–tu“ santykis eilėraštyje labiau neplėtojamas ir figūra, į kurią kreipiasi kalbančioji, daugiau neminima, galima interpretuoti, kad toji figūra yra kalbančiosios atvaizdas veidrodyje – jos antrininkė. Ši interpretacija dar labiau išryškina ir kaukės izotopijos iškeltą savasties temą – papuoštas „aš“ arba „aš“ su kauke nesu toks pats „aš“, koks buvau prieš tai, esu jau kitas, taigi – savitas antrininkas, o kadangi veidrodyje tas kitas yra ne tiktai priešais, t. y. distancijuotas erdvėje, bet ir priklauso kitai erdvei – veidrodžiui, į jį galima kreiptis „tu“ – kaip į autonominį atlikėją. Kalbančioji save įvardija įvardžiu „aš“ tik paskutinėje eilėraščio strofoje („O aš ir toliau piktybiškai / rašysiu eilėraščius“), kiti eilėraštyje vartojami įvardžiai pasitelkiami miniai apibūdinti – pradedama nuo „kažkas“, vėliau atpažįstama ir aprašoma „jie“. Taigi, įvardytas „tu“, kalbančiojo atlikėjo adresatas – tai „aš“ antrininkas, kitas „aš“. Vis dėlto įvestą antrininko figūrą čia siūlyčiau interpretuoti kaip naująjį kalbančiosios savasties veidą, kaukę, naujos ar kitos tapatybės atradimą, kismą, o ne kitą (savarankišką) veikiančią atlikėją.

Pažymėtina, kad veidrodžio figūra bei veidrodžiškumo–atspindžio principas pasirodo daugelyje kitų šio poetės rinkinio eilėraščių ir yra siejamas su saviidentifikavimu. Eilėraštyje „Tarp dviejų aušrų“ fiksuojama susidūrimo su savo atvaizdu neišvengiamybė: „Vitrinų amžius, per dažnai matome savo atvaizdus, / tiek visur to stiklo, net autobuso lange, kur beapsisuksi, / esi priverstas save regėti.“ (Kazlauskaitė 2014: 43)

Stiklo paviršiuose, kuriems priskiriama veidrodiskumo vertė /atspindys/, save stebėdama kalbančioji siekia prisiiimti savą laikyseną, apsispręsti, kaip atrodyti, kuo būti. Eilėraštyje „Keitėsi tūkstantmetis...“ rašoma:

Mano kambaryje tuo laiku nebuvo jokių portretų, tik veidrodis.  
Visos knygos lentynose, kad nestebėtų manęs  
autorių nuotraukomis, atsainiai paguldytos kniūbsčios.

Nei tėvų, nei mylimųjų –  
jokių veidų rėmeliuose, jokių paveikslų  
jokių skalpų, jokių išpjautų liežuvių (Kazlauskaitė 2014: 33)

Šiose strofose, viena vertus, kambarys nurodomas kaip tokia erdvės figūra, kurioje nėra jokio susitikimo su kitu, tik su savimi per atvaizdą. Kaip ir eilėraštyje „Tarp dviejų aušrų“, čia skleidžiama ta pati neišvengiama, beveik priverstinė atspindžio situacija – akistata su savo atvaizdu, tačiau šiame eilėraštyje ji pasirenkama sąmoningai, pašalinus visus kitus atvaizdus. Šiame kambaryje žiūrима tik į save, kuriama savita poza, laikysena, kuriai neturi įtakos kiti. Kai ši poza bus atrasta ir sukurta, bus galima pasirodyti knygų viršeliuose esantiems autoriams, artimiesiems ir mylimiesiems. Veidrodžio kaip savikūros (savasties įtvirtinimo) erdvės samprata pastebima ir kitame tekste „Eilėraštis dukrai, miegančiai automobilyje su kaspinu“. Jame kreipiantis į dukrą sakoma, kad veidrodžiai, kuriuose atspindima kas nors kita, bet ne tu, nėra reikalingi („Tesudūžta veidrodis su tėvų atspindžiais: juk sukūrė tave ne jie“ (Kazlauskaitė 2014: 94). Vaiko figūra metaforiškai nurodo įtemptą poetės ir jos tėvams prilygintų skaitytų poetų, dariusių jai įtaką, santykį. Čia, kaip ir analizuojamame eilėraštyje, iškeliami autoritetų tema, tačiau čia sudaužyti veidrodį reiškia nematyti savyje jų, kurti atsitraukiant nuo autoriteto, įtakos, išsilaisvinant, atrandant savitą kūrybos kryptį. Analizuojamame eilėraštyje, priešingai, žiūrint į veidrodį kuriama ir sau dedama kaukė, į kurią įeina įtaką darančių poetų kūrybos „drožlės“. Veidrodis Kazlauskaitės kūryboje ir analizuojamame eilėraštyje tampa pagrindine erdve, kurioje įvyksta subjekto transformacija.

### 1.3. *Televizorius ir jame veikiantis kolektyvinis atlikėjas*

Antroje eilėraščio dalyje (11–22 eilutėse) atsiranda individualaus atlikėjo (kalbančiosios) ir kolektyvinio atlikėjo (minios) priešprieša. Minia pasirodo naujoje erdvėje – televizijos ekrane. Veidrodžio ir televizoriaus figūros veikia kaip /rodymo/ semą turinčios erdvės figūros, nes abi kuria reginį: veidrodis atspindi tai, kas yra priešais, o televizija rodo žiūrovams skirtą vaizdą. Veidrodis atspindi grimuojamą kalbančiąją, o televizoriaus ekrane rodomas kolektyvinis atlikėjas – minia. Kalbančiosios žvilgsnis apima abi erdves. Televizija šiame eilėraštyje gali būti suprasta kaip visuomenės atspindys.

Kažkas atbėga į televizorių, minia didelė ir šaukli  
su randais nuo retežių, akmenų skrynios po pažastimis:  
kol uždeda kaukę man švelniais teptukėliais, girdžiu juos, matau  
net užsimerkus prieš veidrodį.

Kalbančiosios ir minios figūrų priešprieša atsiskleidžia jų aprašymuose: kalbančiajai yra dedamas papuošalas, pagamintas iš sidabro (amžiaus poezijos) ir retežių skrynių drožlių, ji yra puošiamą, o kolektyvinio atlikėjo – minios – kūnai yra randuoti nuo retežių, skrynios laikomos „po pažastimi“ ir yra pilnos akmenų, jie yra sužaloti grandinėmis. Tai, kas pirmoje dalyje buvo akmeistų, čia tapo akmenų: nors etimologiškai šie žodžiai nesisieja, šis fonetinis žaismas sutvirtina puošimo ir sužalojimo, grožio ir subjaurojimo priešpriešą. Kas kalbančiosios erdvėje laikoma menu, čia tampa daiktais, kurie slegia, varžo, žaloja (grandinės, akmenų skrynios). Pirmoje dalyje retežiai sudedami, nefunkcionuoja, antroje – veikia, žaloja.

Pamačiusi televizijos ekrane minią, kalbančioji aiškiai juos identifikuoja ir įvertina:

Tai jie, šitie patys barbarai,  
jie užsigesino savo cigaretes į akis  
poeto, apie kurį dar ilgai veblens  
mokykliniuose rašiniuose silpnaminčiai jų palikuonys.

Barbarai tai tie, kurie kalba bar bar  
Ir jokių gaidų nepažįsta: labai pavydi kalbos  
drožlių ir švytėjimo aukso, kurio nuo sidabro neatskiria.  
Jų vaikų akyse užmigo dožų rūmų šuniūkščiai.

Šiame eilėraštyje kolektyvinis atlikejas – minia – aprašomas kaip visiškai nesuprantantis poezijos pasaulio, jį niekinantis. Minios įvardijimas „barbarais“ įgyja aksiologinę vertę – tai disforinis kalbančiosios santykis su minia. Tam tikrą vertinimą (tyčiojimasis, pažeminimas, paniekinimas, kankinimas) išreiškia minios santykis su kultūros / meno srities atstovais: „užsigesino savo cigaretes į akis / poeto“. Barbariškumas taip pat yra aprašytas J. Lotmano kaip priešingybė „savai kultūrai“ ar apskritai kultūrai. „Be to, sava kultūra priešpriešinama svetimajai būtent pagal „organizuotumo“ – „neorganizuotumo“ požymį. Tos kultūros, kuri laikoma norma ir kurios kalba tampa šios kultūros tipologijos metakalba, požiūriu sistemos, su kuriomis ji susiduria, atrodo esą ne kitokie organizacijos tipai, bet neorganizacijos. Jos charakterizuojamos ne kaip turinčios kokias nors *kitas* ypatybes, o kaip *neturinčios* struktūros ypatybių“ (Lotman 2004: 77). Eilėraštyje barbarų neorganizuotumas pasireiškia pabrėžiant minios masiškumą ir tai, kad ji save išreiškia garsu, jos neįmanoma nepastebėti, neišgirsti. Analogiškas minios santykis su kalba: ji nesugeba kalbos vartoti taip, kaip ją vartoja kūrėjai, poetai (veblena, „jokių gaidų nepažįsta“, „labai pavydi kalbos / drožlių ir švytėjimo aukso, kurio nuo sidabro neatskiria“, „kalba bar bar“); tačiau ji supranta šį savo negebėjimą ir pavydi gebantiems. Taip pat šioje dalyje tęsiama ir muzikos izotopija, papildant ją ne tik muzikos, kaip ypatingos meno rūšies, bet ir kaip ypatingos meno kalbos, konotacijomis: pirmoje dalyje minimas ir su poetine kūryba siejamas instrumentas (dūdmaišis), čia pabrėžiama, kad minia neatpažįsta jokių gaidų, t. y. nemoka muzikos kalbos.

### 1.4. Refleksijos erdvė

Paskutinę eilėraščio dalį (23–26 eil.) pavadinau refleksijos erdve, kurioje kalbančioji apmąsto pati save, įvertina ir ryžtingai deklaruoja savo veikimo programą:

O aš ir toliau piktybiškai  
rašysiu eilėraščius, jie vieninteliai  
neapsimoka, nėra naudingi, prieš nieką  
nesižemina, išmaldos neprašinėja.

Šiose eilutėse suformuluojama tai, ką semiotikoje galima vadinti naratyvinės programos projektu. Jame subjektu tampa pati kalbančioji, vertės objektu – poetinė kūryba, o kad būtų pasiektas vertės objektas – reikia rašyti. Rašymui ir kūrybai keliami kokybiniai reikalavimai. Nors pragmatiškai tai neturi ekonominės ir pan. naudos, kaip tik tai ir deklaruojama kaip kūrinio vertė. Tokiu būdu kūryba priešinama ne tik praktinei, pragyvenimą užtikrinančiai veiklai, bet ir pelną nešančiai ar jo siekiančiai kultūrai.

Šioje dalyje išskleista anksčiau jau pastebėta poetinio rašymo arba kūrybos izotopija. Skirtingos kultūros sampratos ir jų atstovavimas išskleidžiamas visame eilėraštyje: kalbančioji atstovauja aukštajai kultūrai, poezijai; minia – masinės kultūros atstovai, turintys tam tikrą santykį su aukštąja kultūra. Minėta, kad jie įvardijami barbarais – tais, kurie nesugeba aukštosios kultūros pažinti. Atsiranda paralelizmas: kalbančioji / kūrėja – su venecijetiška kauke (pagaminta iš akmeistų poezijos drožlių) ir minia / barbarai – su randais (taip pat savitomis „kaukėmis“, žymėmis). Matronos šioje struktūroje veikia kaip tarpininkės – televizijos žvaigždės, kurių veidai padengti pudra (taip pat kauke). Išryškėja, kad poetinės kalbos izotopija šiame eilėraštyje gretinama kaukės ir puošnumo izotopijai. Puošnumas, dekoratyvumas, kaukės uždėjimo procesas primena poeto darbo su kalba veiksmą – poezija pasirodo kaip kalbos puošimas, jos „kaukė“.

## 2. Juslingumo izotopijos: tarp garso ir vaizdo

### 2.1. Garso izotopija

Eilėraščio diskursinę analizę papildoma garso ir žvilgsnio arba matymo izotopijos. Garso izotopiją sudaro tiek daiktai, tiek reiškiniai, kurie skleidžia garsus (dūdmaišis, mikrofonai, balsas), tiek tam tikro veiksmo nulemti rezultatai (girdžiu, gaidų nepažįsta).

Dūdmaišis išsiskiria iš kitų pučiamųjų instrumentų, nes jo skleidžiamas garso momentas nesutampa su pūtimo į dūdą momentu. Įpūstas oras pasilieka odiniame maiše, garsas atsiranda tik jį pradėjus spausti. Ši komplikauta garso skleidimo struktūra leidžia pakeisti ir sustiprinti žmogaus skleidžiamą garsą. Taigi, dūdmaišis – tai, kas išleidžia garsus, melodijas, padedant rankoms. Eilėraštyje šis instrumentas nurodomas kaip medžiaga kaukei gaminti – ji kuriama iš drožlių, o jos – „iš akmeistų / dūdmaišių ir retežių skrynelių“. Drožlės tekste atskleidžia poezijos esmę, jos kuriamos iš perdirbtos poetinės kalbos, kaip jau minėta, paimitos iš akmeistų kūrybos. Mikrofonas veikia kaip tarpininkas, padedantis sustiprinti garsą. Mikrofonas, priskiriamas matronoms, televizijai, scenai. Šis daiktas suteikia galimybę būti geriau girdimam, ryškina balso intensyvumo (stipriau – silpniau) skirtumą.

Balsas – tai, kas leidžia garsą, kuria kalbą ir melodiją, reikalauja balso savininko veiklos (panašu į dūdmaišį, bet skirtinga nuo mikrofono), tai neatsiejama nuo kūno. Balsu skleidžiamas garsas siejamas su minios atlikėju. Minią kalbančioji apibūdina kaip šauklią, veblenančią, skleidžiančią neartikuluotus garsus. Taigi minia, nors neturi jokio papildomo instrumento, skleidžia stiprų garsą balsu, yra girdima (galima sieti su antra garso izotopijos dalimi – klausymusi: „girdžiu juos, matau“); balsas šiuo atveju labiau išreiškia egzistencijos patvirtinimą (minia yra), bet ne komunikacijos galimybę (neturi aiškios artikuliuotos reikšmės). Analogiškas ir minios (ne)gebėjimas girdėti, pasireiškiantis kultūriškai neišlavinta klausia, neatpažįsta garsų formų, struktūrų („gaidų nepažįsta“).

Garso izotopija sietina su kalba, aptarta 1.4. skyrelyje. Dūdmaišiai ir mikrofonai eilėraštyje tampa poetinės kalbos metafora –

sukurtos, sukultūrintos, rafinuotos kalbos. Minios skleidžiamas garsas – poetinei kalbai priešinga neartikuluota, nesukultūrinta, nekomunikacinė kalba, savita kalbinė medžiaga.

## 2.2. *Matymo izotopija*

Garso izotopiją lydi matymo izotopija, kuri dar labiau išryškina skirtį tarp kalbančiosios ir minios. Matymo izotopija pirmiausiai sietina su eilėraštyje veikiančia veidrodžio figūra, į kurią žvelgia kalbančioji, ir su akių figūra („jie užsigesino savo cigaretės į akis / poeto“). Taip pat matymo figūras galima sieti su pačia kauke. Paprastai kaukė dengia visą žmogaus veidą, išskyrus akis. Akys tampa vienintele autentiška kaukę dėvinčiojo dalimi, kurios jis negali paslėpti, akys gali jį išduoti. Tad uždeginti poeto akis – sunaikinti jo unikalumą, autentiškumą ir gebėjimą patirti pasaulį jį matant. Poetas tiesiogiai jusliškai patirdamas pasaulį geba jį perteikti kūryboje, praradus regėjimą sumenksta ir kūrybinė galia.

Žvilgsnis eilėraštyje nurodomas kaip galintis paveikti pasaulį („Net žvilgsniu bijau jas paliesti“). Žvilgsnis čia geba veikti kaip lytėjimas, kuris gali kelti pavojų trupiam pavidalui. Kita vertus, pavojus iškyla ne tiek materialiam pavidalui, kiek susikurto atvaizdo tikrovei. Žvilgsnis šiuo atveju padeda pamatyti „tiesą“. Ne tai, kaip atrodo, o tai, kas iš tikrųjų yra.

Į matymo izotopiją taip pat įtraukiama ir atmintis, vaizduotė. Taip būtų galima interpretuoti eilutę „girdžiu juos, matau / net užsimerkus prieš veidrodį“. Apibūdinama minią, išnyrančią televizoriaus ekrane, kalbančioji nurodo savo poziciją – ji yra priešais veidrodį, televizorius jai už nugaros, taip pat – užsimerkus, tačiau vis tiek mato ir girdi tai, kas vyksta ekrane. Taigi, matomas vaizdas čia nebūtinai fizinis, žvelgiančioji ne žiūri, o žino, ką pamatyti, jau yra tai mačiusi.

Į šią izotopiją įtraukiamas ir minios žvilgsnis, taip pat, kaip ir garso izotopijoje, atskleidžiantis jos nesugebėjimą pamatyti („labai pavydi kalbos / drožlių ir švytėjimo aukso, kurio nuo sidabro neatiskiria. / Jų vaikų akyse užmigo dožų rūmų šuniūkščiai“). Barbarai,

kultūriškai neišlavinto žvilgsnio žmonės, žiūrėdami į auksą ir sidabrą, nesugeba atskirti vieno nuo kito, t. y. neturi kompetencijos suprasti kultūrinių vertybių, pasaulį vertina atsižvelgdami tik į materialią naudą. Jų vaikams prabangus dožų rūmų pasaulis tarsi pranyksta, jie jo nemato, jis tik atspindi jų akyse.

### **3. Poleminė naratyvinių programų struktūra**

Naratyvinio lygmens analizė poezijoje dažnai sudėtinga, dėl poetinio teksto ypatingumo – netgi nedėkinga. Kazlauskaitės eilėraštyje jos pradžios taškas, nors tiesiogiai ir neišreikštas, yra veikiantis polemiskumas. Naratyviniame lygmenyje galima išskirti subjekto ir antisubjekto naratyvines programas. Antisubjektas diskursiniame lygmenyje veikia kaip minia, o subjektas – kalbančioji – yra individualus atlikėjas. Kaip buvo minėta, subjekto siekiamas vertės objektas – poezijos rašymas. Paskutinėje eilėraščio strofoje suformuluojamas naratyvinės programos projektas – pasiryžimas rašyti eilėraščius, subjektas apsisprendžia dėl savo pasirinkimo – toliau tęsti poetinę kūrybą. Šią programą subjektas pasirenka reflektuodamas apie kūrybą ir santykį su kitu subjektu – minia.

Nors eilėraštyje iš karto ir nepamatoma, bet veikia poleminė struktūra – aišku, kad subjektas siekia eilėraščių rašymo, tačiau antisubjektas taip pat siekia subjekto kuriamą kultūrą suprasti, pažinti („labai pavydi kalbos / drožlių ir švytėjimo aukso, kurio nuo sidabro neatskiria“). Poleminę naratyvinio lygmens struktūrą pagrindžia (kartu ir papildo) pavydo pasija, kuri pasirodo kaip figūratyvi skirtingų subjektų siekimo to paties objekto raiška. Taigi, antisubjekto siekį įgyti vertės objektą išreiškia pateminis jo vaidmuo – piktas pavyduolis.



## 4. Pasijų raiška

### 4.1. Pyktis – individualaus subjekto pasija

Greimas aprašė pykčio pasiją tirdamas su ja susijusias leksemas prancūzų kalbos žodyne (*Le petit Robert*). Straipsnyje „Apie pyktį (leksinės semantikos studija)“ jis aprašo šios pasijos sintagmos sandarą: patiklusis laukimas, apvylimas, nepasitenkinimas, agresija (Greimas 1989: 360–381). Ši sintagma siejama su būsenos ir veikimo subjektų modalumais. Laukimo fazėje kuriamas pasitikėjimo santykis tarp būsenos ir veikimo subjekto, kuriam būdingas privalėjimas veikti. Nastopka šį santykį pavadina „įsivaizduojama sutartimi“ (Nastopka 2010: 228). Būsenos subjektas čia ir nori konjunkcijos su vertės objektu, ir tiki, kad veikimo subjektas privalės tai atlikti. Apvylimo fazėje ryškėja žinojimas, kad įaistrintas subjektas negali būti konjunkcijoje su vertės objektu, nes veikimo subjektas negali to padaryti. Nepasitenkinimas atsiranda tada, kai būsenos subjektas nori būti konjunkcijoje, bet žino, kad negali (veikimo subjektas nori nedaryti). Agresyvumo fazėje atsiranda destruktivus būsenos subjekto norėjimas veikti priešingai, negatyviai (Nastopka 2010: 228).

Analizuojamame Kazlauskaitės eilėraštyje pykčio pasija ima reikštis subjektui (S1) pamačius, kas vyksta televizijos ekrane – susidūrus su antisubjektu (S2). Iki tol, kol dedama kaukė (1–10 eil.), subjektą galima apibrėžti kaip būsenos subjektą ir priskirti pirmajai patiklaus laukimo fazei. Pamačius tai, kas vyksta televizijos ekrane, atsiskleidžia apvylimo fazė – antisubjektas pasirodo kaip nekultūringas, nesuprantantis, kas yra menas, atitraukiantis subjekto dėmesį, todėl jam sunku siekti vertės objekto – eilėraščių rašymo (O).

Pyktis intensyvėja, pasireiškia padidėjusiu jautrumu ir ryškėjančiu pačios pasijos pobūdžiu subjektui atpažinus, kas yra antisubjektas, eilėraštyje veikiantis kaip minia: „Tai jie, šitie patys barbarai.“ Atpažinimas reiškia, kad su antisubjektu jau susidurta praeityje, įgyjamas vertinamasis žinojimas – antisubjektas vertinamas su panieka, pasipiktinimu. Subjekto vertinimas atsiskleidžia toliau plėtojant antisubjekto aprašymą, kuriame kalbos (subjekto vertybės

ir būtinos siekiamo objekto sąlygos) atžvilgiu jis aprašomas kaip neišmanėlis, kelis kartus apibūdinamas „barbaru“, teigiama, kad jaunesnės minios kartos negebės kalbėti apie literatūrą, o tik „veblens“. Akcentuojama, kad jie kalba „bar bar“ (bereikšmiai garsų junginiais), neatpažįsta to, kas kultūroje įsivesta kaip tikra ir vertinga (sidabro). Toks aprašymas leidžia atpažinti būsenos subjektą esant nepasitenkinimo fazėje (kalbančiosios dėmesio perkėlimas į barbarus ir išreiškiamas niekinamas vertinimas atitraukia ją nuo veiklos, ties kuria ji buvo susikongravusi – kaukės dėliojimo).

Galiausiai, būsenos subjektas pereina į agresyvumo fazę, kurioje tampa veikimo subjektu – numatomas konkretus veiklos planas. Pyktis įvardijamas tiesiogiai: „aš ir toliau piktybiškai / rašysiu eilėraščius“. Piktybiškumas siejamas su piktavališkumu, taigi pasijinis subjektas angažuojasi iš piktos valios kylantiems veiksams, jo pyktis – kūrybinis, prieštaraujantis kultūrinei tamsai, veikiantis kaip valia jai atsisirti.

#### **4.2. Pavydas – kolektyvinio subjekto pasija**

Pateminis matmuo pastebimas ne tik subjekto, bet ir antisubjekto būsenoje. Jis reiškiasi kiek kitaip, nes yra įžodinamas ne paties antisubjekto, o subjekto – kalbančiosios. Stebėdama minią kalbančioji apibūdina ne tik jos elgesį, bet ir būseną. Pirmiausia įvardijama, kad antisubjektas pavydi: „labai pavydi kalbos / drožlių ir švytėjimo aukso, kurio nuo sidabro neatskiria“. Pavydo pasija yra aprašyta Greimo ir Fontanille knygoje *Pasijų semiotika*. Pažymėtina, kad nors šio eilėraščio pykčio pasijos aprašyme taip pat veikė intersubjektinis santykis, pavydo pasijoje jis yra būtinas. Čia veikia tas, kuris pavydi (S1), jo varžovas (S2) ir geidžiamas objektas (O). Gali skleistis varžybų (S1/S2) arba prieraišumo (S1/O) intersubjektinis santykis (Greimas, Fontanille 1993: 121). Pastebima, kad dėl varžybų ir prieraišumo konfigūracijos pavydas yra mišri modalinė figūra: „Prieraišumo santykį modalizuoja *norėjimas būti* ir *privalėjimas būti*, varžybų santykį – *privalėjimas nebūti* (pašalinimas iš bendrijos).“ (Nastopka 2010: 258)

Analizuojamame eilėraštyje būsenos subjektą (S2) nusako antisubjekto ir objekto santykis: minia nori būti kultūringa, išmąnyti kultūrą, tačiau jos nesupranta, neatpažįsta. Atsiskleidžia modalumas *nori, bet negali* (nes nežino kaip), kuris apibendrina tiek prierašumo, tiek varžybų konfigūracijos modalines figūras. Eilėraštyje, kas nebūdinga pavydo pasijos aprašymui, pavydo būsenos subjektui supratus, kad negali pasiekti vertės objekto, jis yra paveikiamas ir pykčio pasijos. Apimtas pykčio, jis atsiduria paskutiniuojuje – agresijos – fazėje, kaip ir S1 tampa veikimo subjektu ir ima kerštauti, rodo agresiją: cigarečių užsigesinimas į poeto akis, garsiai (balsu) reiškiasi. Priešingai nei aprašyto pykčio atveju šią pasiją įtvirtinantys veiksmai liudija antisubjekto poveikį – jo nešamą destrukciją, dorojimąsi su kultūra, jos naikinimą.

## Išvados

Giedrės Kazlauskaitės eilėraščio „Venecijietiška kaukė...“ semiotinė analizė leidžia atrasti eilėraščio prasmę. Tiek diskursiniame lygmenyje veikiančios figūros, tiek naratyvinio lygmens aktantų santykių raiška parodė, kad eilėraštis atskleidžia kalbančiosios kaip kūrėjos veikimo programos – pasiryžimo rašyti eilėraščius – paiešką ir įtvirtinimą. Diskursiniame lygmenyje esanti įvairialypė kaukės izotopija, kurios *dėliojimas*, kaip vėliau pastebėta, tapo tapatybės kūrimo metafora, atskleidžia aukštosios kultūros ir barbariškumo, jų kūrėjų ir vartotojų priešpriešą. Ją kuria ir erdvės figūros (veidrodis, televizorius), ir atlikėjai (kalbančioji, minia). Ši priešprieša parodo abipusį konfliktą: ne tik kalbančioji piktinasi minia, bet ir ši, nors yra necivilizuota, siekia kultūros. Pagrindine eilėraščio erdve tapusi grimo kambario erdvė veikia kaip paratopinė, tarpinė erdvė, joje dedamos kaukės, pasirenkama tai, kas tinkama.

Vieno eilėraščio semiotinė analizė, nors dar nėra galutinė, ją dar galima plėtoti, tačiau jau leidžia pastebėti, kad:

- formuojasi fundamentalios eilėraščio turinio artikuliacijos pamatinė priešprieša *kultūra* vs. *barbariškumas*, kurią paremia tokios išryškėjusios priešpriešos: *kūryba* / *poezija* (kultūra)

vs. *televizija* (masinė kultūra), *individualumas* vs. *masiškumas*, *meninės kalbos įvaldymas* vs. *tokio įvaldymo kompetencijos stoka* ir t. t.

- išryškėjusios veidrodžio, kaukės struktūros bei aukštosios kultūros ir barbariškumo priešprieša veikia ir kituose rinkinio eilėraščiuose;
- eilėraštyje atsiranda dvi skirtingos pykčio raiškos: pyktis kaip destrukcija, kylantis iš pavydo (antisubjektas), bei piktybiškumas kaip kūrybinis aktas (kalbančioji);
- šiame eilėraštyje poeto figūra rodoma ne kaip romantizuota, dvasinga, pakylėta, o kaip pykstanti, net agresyvi, nebijanti rodyti paniekos. Pykčio pasija būsenos subjektą paverčia veikimo subjektu, leidžia sukonstruoti veikimo programą – eilėraščių rašymą.

Analizuojamo Kazlauskaitės eilėraščio pasaulis labiau susijęs su „atrodymo“ nei „buvimo“ sfera, kuri, kelčiau prielaidą, yra būdinga visam rinkiniui. Jau rinkinio pavadinimas *Meninos* nuoroda į žymųjį ispanų baroko tapytojo Diego Valazquezo paveikslą tuo pačiu pavadinimu, kurio centre vaizduojama infantė, o gelmėje – karalių porą atspindintis veidrodis. Programiniame rinkinio eilėraštyje „Meninos“ infantės vaidmenį sau prisiskiria pati kalbančioji. Rinkinio skyrelių pavadinimai taip pat siejami su šia figūra: „Infantė pina kasas“, „Infantė pozuoja dailininkui“, „Infantė koplyčioje“, „Pažas“. Taigi jau iš skyrelių pavadinimų matyti, kad dėliojamos kaukės, kuriamos pozos, matomas puošimosi motyvas. Taip pat kalbančioji, stebėdama pasaulį, kasdienybę, pamato tai, ką verta paversti kūrinium. Šiame eilėraštyje tai itin ryšku – ji dedasi poetės kaukę ir tai darydama stebi pasaulį, jį reflektuoja, kritiškai vertina. Taigi, kalbančioji yra ta, kuri „matuojasi“ pozas, dedasi įvairias kaukes ir stebėdama aplinką kuria poeziją. Tuo pačiu metu ji – ir pozuojanti, ir kurianti; ir infantė, ir Valazquezas.

Už paraginimą parengti šį straipsnį bei patarimus jį rengiant esu dėkinga Jurgitai Katkuvieni. Už tyrimo pristatymo metu išsakytas įžvalgas ir patarimus dėkoju Kęstučiui Nastopkai, Irinai

Melnikovai, Pauliui Jevsejevui, Nijolei Keršytei, Jūratei Levinai ir Evelinai Atminytei.

### Pastabos:

<sup>1</sup> Lietuvių kalbos žodyne nurodomos šios žodžio „kaukė“ reikšmės: „1) viso veido ar tik viršutinės jo dalies uždanga (su skylėmis akims); žmogus su kauke; 2) prk. jausmo, nuomonės ar tikslo (ketinimo) slėpimas; 3) veido uždanga, vaizduojanti tam tikrą veido išraišką, paukštį ar žvėrį (vaidinant, žaidžiant); 4) specialus gaubtas ant galvos kvėpavimo ir regėjimo organams apsaugoti nuo nuodingų medžiagų.“ *Lietuvių kalbos žodynas*. Prieiga: <http://www.lkz.lt/?zodis=kauke&id=17058620000> (žiūrėta 2021 03 19)

<sup>2</sup> Už nuorodą į Achmatovos kūrybą dėkoju Irinai Melnikovai.

<sup>3</sup> Achmatovos eilėraštis „Dūdmaišis“ (rus. Вольнка), „Ir berniukas, kuris groja dūdmaišiu“ (rus. И мальчик, что играет на вольнке) bei Mandelštamo „Mergaitės daina“ (rus. Песня девушки) ir t. t.

<sup>4</sup> Dūdmaišio figūros veikimas Mandelštamo poezijoje gretinamas su Jeronimo Boscho paveikslais, pavyzdžiui, triptiko „Žemiškų linksmybių sodas“ pragaro dalimi, kurioje ant centrinės figūros galvos pavaizduotas dūdmaišis. Boscho kūrybai būdingas nepasitikėjimas menu, ypač muzika, nes muzikos menas atitraukia nuo tikrovės, menas jam – velnių užsiėmimas, apgaulė. Tokie motyvai būdingi ir Mandelštamui. Galbūt šie intertekstai leistų išplėsti eilėraščio analizę, bet tai dar reikėtų išsamiau patikrinti.

### Literatūros sąrašas

Greimas, A. J. 1989. *Semiotika. Darbų rinktinė*. Vert. Rolandas Pavilionis. Vilnius: Mintis.

Greimas, A. J., Fontanille, J. 1993. *The Semiotics of Passions : from States of Affairs to States of Feeling*. London: University of Minnesota Press.

Kazlauskaitė, G. 2014. *Meninos*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.

Lotman, J. 2004. *Kultūros semiotika*. Sud. Arūnas Sverdiolas. Vert. Donata Mitaitė. Vilnius: Baltos lankos.

Nastopka, K. 2010. *Literatūros semiotika*. Vilnius: Baltos lankos.

Osmukhina, Y. O. 2019. The Mirroring Phenomenon in Cultural Consciousness of Russia. *Journal of History Culture and Art Research* 8(2), 146–153. doi: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i2.2033>

Tabor, J. 2009. Kaukės motyvas Jurgio Savickio ir Witoldo Wojtkiewicziaus kūryboje. *Colloquia* 23. Prieiga: <[http://www.liti.lt/failai/Nr23\\_Str\\_Tabor\(1\).pdf](http://www.liti.lt/failai/Nr23_Str_Tabor(1).pdf)> [žiūrėta 2021 03 25].

Седакова, О. А. 1984. Шкатулка с зеркалом. *Ученые записки Тартуского государственного университета* 641. *Труды по знаковым системам. XVII*. doi: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/sedakova-shkatulka-s-zerkalom.htm>

Цивьян, Т. В. 2001. «Золотая голубятня у воды...»: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций. *Семиотические путешествия*. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 40–50. doi: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/civyan-zolotaya-golubyatnya-u-vody.htm>