

Žodinių etninių tradicijų specifika ir šiuolaikinio scenos atlikėjo balsinė raiška

Brigitė BUBLYTĖ
Ramunė BALEVIČIŪTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Siekiant atkreipti dėmesį į šiuolaikinio scenos atlikėjo tapatybės bei originalumo problemas globaliame technologijų pasaulyje, straipsnyje analizuojama etninių balsinių tradicijų specifika ir jų aktualumas šiuolaikiniam scenos menininkui. Ypatingas dėmesys skiriamas atminties, ritualo, emocijos bei informacijos perdavimo būdų tarpusavio ryšiams ir šių fenomenų sąsajoms su tapatybe. Iškeliami prielaidai, kad etninių atlikėjo tradicijų, turinčių apeiginių elementų, studijavimas ir praktika gali praversti šiuolaikiniam atlikėjui, siekiančiam patobulinti savo profesinį meistriškumą, praplėsti balsinės raiškos galimybes, apčiuopti asmeninį ir kultūrinį identitetą bei sukurti priklausymo tam tikrai bendruomenei pojūtį. Siekiant pagrįsti šį požiūrį, analizuojamas atminties diskursas, ypatingą dėmesį kreipiant į nebylių žinių, arba praktinio žinojimo, svarbą scenos atlikėjui. Taikant komparatyvinį metodą straipsnyje aptariama rituališkumo ir emocinės raiškos specifika skirtingose etninėse tradicijose – sutartinėse, flamenke ir gerkliniame dainavime.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: etninė tradicija, orališkumas, atmintis, tapatybė, ritualas, atlikimas, vokalinė raiška, flamenko, sutartinės, gerklinis dainavimas.

Įvadas

Kiekvienas menininkas siekia originalumo, o būti originaliam, anot anglų sociologo ir psichoanalitiko Donaldo Winnicotto, įmanoma nebent remiantis tradicija (Winnicott 1989: 95–104). Galima diskutuoti apie tradiciją kaip apie originalumo ir autentiškumo pamatą, tačiau toks tradiciją išaukštinantis požiūris nepaaiškina, kodėl ir kaip šiuolaikinis menininkas technologijų ir globalizacijos pasaulyje gali remtis etninėmis tradicijomis. Kokias šiuolaikinio menininko problemas gali padėti išspręsti etninių tradicijų, ypač vokalinių, tyrinėjimas? Ir koku būdu tikslingiausia būtų šias tradicijas tirti, siekiant išplėsti šiuolaikinio scenos atlikėjo raiškos, visų pirma balsinės, galimybes? Siekiant atsakyti į šiuos klausimus, straipsnyje analizuojami atminties, ritualo, emocijos bei informacijos perdavimo technologijų tarpusavio ryšiai ir sąsajos su tapatybe.

Sąveika su aplinka yra neišvengiamas veiksnys, formuojantis menininko pasaulėjautą ir pasaulėžiūrą, todėl, tyrinėjant šiuolaikinio menininko kūrybą ir galimas jos plėtotes

kryptis, svarbu atsižvelgti į bendrą kontekstą ir aplinkybes, kuriose kūrėjas formuojasi ir tarpsta. Globalizacija, internetas, informacijos srautai, komunikacijos priemonių ir medių gausa yra pagrindiniai nūdienos veiksniai, sąlygojantys didesnę tarpusavio sąveiką tiek socialiniu, tiek kultūriniu bei ekonominiu lygmeniu. Nuolatinis keitimasis informacija ir patirtimi skatina mokslinį, technologinį, ekonominį progresą; kita vertus, daugelis pokyčių slepia identiteto niveliacijos arba praradimo problemą. Tai savo knygoje *Kultūra takiojoje modernybėje* išvėlgė ir Zygmuntas Baumanas: „Kultūrinio elitizmo principas yra visaėdystė – kai kiekvienoje kultūrinėje terpėje jaučiamasi kaip namie, nė vienos nelaikant namais, juo labiau vieninteliais“ (Bauman 2011: 23). Tradicija, konkretus kultūrinis pamatas dažnai laikomas kliūtimi rasti naujoms šiuolaikiškoms formoms. Apie tai, analizuodama tapatumo ir hibridiškumo diskursus literatūroje, yra rašiusi Dalia Satkauskytė.

„Apie hibridiškumą, kurį reprezentuotų polifoniška arba rizomos literatūra, kalbama kone epifanijos terminais – kaip apie naujas žinias ir daugialypes patirtis, kurios atveria mus supantį pasaulį kaip patraukliai reliatyvų ir vis naują. Opozicijoje atsiduriantis vadinamasis tapatybės diskursas vertinamas kone kaip žalingas, savo ruožtu nacionalinė kultūra, vienas iš tokių tapatybės šaltinių, redukuojama iki sunkiasvorio, despotiško (*oppressive*) vienio. Būti kilusiam iš gana homogeniško (tautiškai, rasiškai etc.) krašto ir būti prie jo vienaip ar kitaip prisirišusiam ar apskritai sėsliam tokiaame šlovinančio hibridiškumo kontekste tampa jei ne gėda, tai bent jau nemadinga ir neperspektyvu...“ (Satkauskytė 2011: 123).

Tačiau pastaruoju metu tyrėjai vis dažniau atsisako tapatumo ir hibridiškumo, tradicijos ir inovacijos priešpriešos, teigdami, kad „nėra jokio stabilaus tapatumo ir jam priešingo hibridiškumo, yra tik skirtingi tapumo greičiai arba skirtingi hibridiškumo tipai“ (ibid.). Galima daryti prielaidą, kad, norint spręsti šiuolaikinio kūrėjo tapatybės ir kūrybiškumo problemas, verta atsigręžti į tradiciją – neužkonservuotą, tačiau kūrybiškai modernizuotą.

Atmintis ir tapatybė

Psichologai įrodė, kad žmogaus atmintį sudaro atskiros tarpusavyje susijusios struktūros, veikiančios skirtingais principais: „Teoriškai žmogaus atmintis yra vienas iš mechanizmų, veikiančių trimis bendrais atminties sistemų principais, tai – informacijos kodavimas, saugojimas ir paieška. Šiuo požiūriu žmogaus atmintis yra panaši į kompiuterio atminties sistemas – RAM, ROM, kietasis diskas ir t. t.“ (Manier, Hirst 2008: 254). Tačiau skirtingai nei kompiuterio atminties diskai žmogaus atminties sistemos yra labiau pažeidžiamos ir priklausomos nuo aplinkos poveikio. Vis dėlto egzistuoja tam tikra žmogaus atminties „apsauga“ – rėmai, kurie susieja atmintį su specifiniais laiko horizontais ir tapatybe. Anot Assmanno, atmintis yra žinios, turinčios identiteto indeksą:

„Tai žinios apie save kaip asmenybę, kaip šeimos, tam tikros kartos, bendruomenės, tautos, kultūrinės ar religinės tradicijos atstovą. Šios žinios sudaro asmenybės diachroninį identitetą“ (Assmann 2008: 114). Taigi galima daryti išvadą, kad atmintį formuoja laiko ir tapatybės sintezė. Laiką, identitetą ir atmintį, pasak Assmanno, galima suskirstyti į tris lygmenis: vidinį, socialinį ir kultūrinį.

Lentelė. Laiko, identiteto ir atminties sąsajos kiekviename lygmenyje (Assmann 2008)

Lygmuo	Laikas	Identitetas	Atmintis
Vidinis (neuromentalinis)	Vidinis, subjektyvus	Vidinis <i>aš</i>	Asmeninė atmintis
Socialinis	Socialinis laikas	Socialinis <i>aš</i> , socialinių vaidmenų atlikėjas	Komunikatyvioji atmintis
Kultūrinis	Istorinis, mitologinis, kultūrinis laikas	Kultūrinis identitetas	Kultūrinė atmintis

Iki 1920 m. buvo žinomas tik neuromentalinis vidinės atminties lygmuo, kuris yra subjektyvus. Prancūzų mokslininkas Maurice'as Halbwachsas XX a. 3-iajame dešimtmetyje įrodė, kad mūsų atmintis, kaip ir sąmoningumas apskritai, priklauso nuo socializacijos ir komunikacijos. Tuo pačiu metu tokie psichoanalitikai kaip Sigmundas Freudas ir Carlos Gustavas Jungas kolektyvinės atminties teoriją plėtojo vis dar remdamiesi pirmuoju, vidinės subjektyvios atminties, lygmeniu, tačiau kartu ieškojo kolektyvinės atminties apraiškų ir kreipė dėmesį ne į socialinio gyvenimo vyksmą, o į nesąmoningas žmogaus psichikos gelmes. Remdamasis šiais ir kitais moksliniais tyrinėjimais Assmannas išskyrė dvi pagrindines kolektyvinės atminties rūšis: komunikatyviają ir kultūrinę, pasižyminčias skirtinga socialine informacijos perdavimo dimensija. Komunikatyviosios atminties perdavimas yra susijęs su kasdiene kalba ir socialine kompetencija, čia dalyvauja mažesnė žmonių grupė. Kultūrinės atminties perdavimo procese dalyvauja įvairių kartų atstovai, nes vyresnių žmonių atmintis bei žinios laike siekia toliau nei jaunesniųjų. Tai ypač ryšku kalbinėse (oralinėse) visuomenėse (angl. *oral society*). Atsiradus raštui, susiformavo ir naujos atminties technologijos. Tiek kalbinėse, tiek rašytinėse visuomenėse buvo ir tebėra profesionalų, užtikrinančių kultūrinės atminties tęsą ir atliekančių tam tikrą socialinį vaidmenį, – tai „šamanai, bardai, *griotai*¹, taip pat kunigai, mokytojai, menininkai, klerikai, mokslininkai, mandarinų kalbos² perdavėjai, rabinai, mulos ir kiti

1 Pranc. *griot* – Vakarų Afrikos keliaujantys poetai ir istorijų pasakotojai, saugantys žodinės istorijos tradiciją.

2 Mandarinų kalba – toninė kalba, priklausanti kinų-tibetiečių kalboms.

atminties „laikmenų“ specialistai“ (Assmann 2008: 110). Žodinėse visuomenėse šių specialistų lygis ir kvalifikacija priklausė nuo jų atmintyje išsaugotos informacijos kiekio.

Siekiant išsiaiškinti, kiek laiko išlieka komunikatyvioji ir kultūrinė atmintis, buvo atlikti eksperimentai, kurie patvirtino, kad komunikatyvioji atmintis tveria apie 80–100 metų, o kultūrinė atmintis – gerokai ilgiau. Komunikatyvioji atmintis išlieka per komunikaciją, o kultūrinė atmintis – per vadinamąsias „atminties figūras“, tam tikrus vaizdinius. Tačiau tiesioginio tradicijos perdavimo tyrimai atskleidė, kad didelė dalis komunikatyviosios atminties, pavyzdžiui, ritmingi vaikų žaidimai, kuriuos tarpusavyje žaidžia vaikai be suaugusiųjų³, išlieka ilgiau nei 80 metų. Kita vertus, kultūrinė atmintis, užfiksuota pasakojimuose ar įkūnyta kultūriniuose artefaktuose, kuri teoriškai tęsiasi ilgiau nei komunikatyvioji atmintis, gali būti sunkiai priimama bendruomenės ir netapti teisėta bendruomenės kultūrinės atminties dalimi. Davido Manier teigimu, suvokdamas šį neatitikimą Assmannas išskyrė dvi kultūrinės atminties būsenas: potencialumo ir aktualumo, arba galimybės ir tikrovės (Manier, Hirst 2008: 260).

Davidas Manier ir Williamas Hirstas straipsnyje „Kolektyvinės atminties kognityvinė taksonomija“ pateikia atminties sistemų analizę, sudarytą kognityviniu pagrindu. Jie prieina prie išvados, kad žmogaus atminties sistemos padeda formuotis tiek individo, tiek bendruomenės tapatybės jausmui (ibid.: 261). Be to, straipsnio autoriai išskiria keletą kolektyvinės atminties sistemų: kolektyvinę epizodinę, kolektyvinę semantinę (ji dar skirstoma į išgyventą ir distancinę) ir kolektyvinę procedūrinę. Kadangi pastaroji yra susijusi su ritualais bei tradicijomis, t. y. atliekamomis procedūromis, kitaip tariant, apeigomis, šią atminties sistemą toliau vadinsime **apeigine** atmintimi. Būtent šios atminties kloduose glūdi giliausi tapatybės sluoksniai.

Kolektyvinė apeiginė, arba procedūrinė, atmintis – kitaip dar vadinama numanoma, besąlygiška atmintimi – yra susijusi su bendruomenės tradicijomis, praktika ir ritualais. Ši kolektyvinės atminties rūšis nėra siejama su konkrečiais faktais ar vienkartiniais epizodais. Ritualai sąlygoja ir asmenybės, ir bendruomenės tapatybės įtvirtinimą ilgalaikiu sistemingu tam tikrų apeigų kartojimu. Laikui bėgant tiesioginę ritualų prasmę dažnai padengia užmaršties sluoksniai, tačiau žinojimas, kaip reikia elgtis vieno ar kito ritualo metu, išlieka skirtingose kartose būtent dėl kolektyvinės apeiginės atminties poveikio⁴. Kaip straipsnio išvadose teigia Manier ir Hirstas, atmintis ir veiksmas veikia vienas kitą:

3 Vienas tokių žaidimų yra lietuviškas „Pele, pele, pas ką žiedas žydi?“

4 Pavyzdžiui, dauguma žmonių mišiose tiesiog atlieka veiksmus, negalvodami apie tai, ką kiekvienas judesys reiškia ar iš kur jis kilo. Tikintieji žino, kaip elgtis mišiose, tačiau jiems nėra svarbu žinoti, kad tokia mišių atlikimo forma susiformavo 1545 m. pabaigoje, Tridento susirinkimo metu.

pasikartojantys įvairių ritualų veiksmai kyla iš apeiginės atminties klodų, o šių ritualų fizinis atlikimas žadina atmintį.

Kalbant apie atminties diskursą būtina paminėti folklorinę atmintį bei naratyvus, kuriuose svarbi erdvės ir vietos fenomenologija. Šią temą išsamiai analizuoja Radvilė Racėnaitė straipsnyje „Folklorinė atmintis: retrospektyvus santykis su vieta lietuvių liaudies sakmėse“. Autorė pabrėžia kolektyvinės atminties svarbą ir gilinasi į folkloro, kaip tradicinės bendruomeninės kūrybos, slėpinius. Vienas svarbiausių aspektų yra tas, kad praeitis erdvės patyrimu yra susiejama su dabartimi ir tokiu būdu atkuriamą bei perkuriama nūdienoje: „kolektyvinėje atmintyje praeitis iš tiesų nelaikyta praeitimi, nes per atsiminimą, kartojimą to, kas jau buvo, ji nuolat aktualinama dabartyje“ (Racėnaitė 2013: 110).

Pastaruoju metu susiduriama su paplitusia nuomone, kad „folklorinė kultūra plačiau ja prasme dabar dažnai suvokiama kaip į užmarštį nyranti folklorinės atminties erdvė“ (Stundžienė 2015: 14), o pati tradicijos sąvoka, anot Jurgos Jonutytės, tapo modernybės priešprieša (Jonutytė 2011: 37). Kitaip tariant, etninė tradicija tarsi nurašoma kaip istorinė liekana. Tačiau ne visi tyrėjai sutinka su tokiu etninės tradicijos kaip užkonservuotos muziejinės relikvijos, primenančios praėjusį laiką, statusu. Bronės Stundžienės ir kitų Lietuvos folkloristų darbai įrodo, kad folklorinės atminties šaltiniai per kartotę, t. y. pasikartojančias apeigas, tampa ne istorine praeitimi, bet niekur nedingusia laiko patirtimi, kuri „dialektiškai jungia statikos ir dinamikos patirtis, todėl leidžia suprasti kūrybinį veiksma ir kaip to paties palaikymą, ir kaip naujo siekį“ (Jonutytė 2010: 47). Vadinasi, tradicijos gali tapti kūrybos ir kūrybinio atsinaujinimo šaltiniu.

Apeigų metu kūniška patirtimi perduodamas tam tikras žinias galima vadinti nebyliosiomis, žodžiais neišreiškiamomis žiniomis (angl. *tacit knowledge*). Tai kūne slypintis praktinis, nepropozicinis žinojimas (kūniškas žinojimas, *kaip* veikti), ypač svarbus scenos atlikėjui. Tyrimais įrodyta, kad įgyjant nebylių žinių keičiasi žmogaus kūnas, didėja jo kinestetinis nuovokumas⁵. Vadinasi, galima daryti prielaidą, kad etninių atlikėjo tradicijų, turinčių apeiginių elementų, studijavimas ir praktika gali praversti šiuolaikiniam atlikėjui, siekiančiam patobulinti savo profesinį meistriškumą, apčiuopti asmeninį ir kultūrinį identitetą bei sukurti priklausymo tam tikrai bendruomenei pojūtį.

Vienas tokių apeiginių elementų yra flamenko ritmas, vadinamasis *compas*. *Compas* yra apeiginis segmentas, fizinis pasikartojantis veiksmas, atliekamas plojant arba beldžiant į stalo, kėdės ar kitą paviršių, trepsint ar šūkčiojant. Kiekvienas flamenko stilius turi skirtingą ritminę formulę, jungiančią visus flamenko grupės elementus: dainininką,

5 Plaćiau žr.: Balevičiūtė 2017, 2014.

šokėją, gitaristą, plojikus, vadinamuosius *palmeros*, kitus instrumentus. Flamenko dainos ir šokiai gali būti atliekami vien tik pasitelkus bazinį ritmą, be gitaros akompanimento. Pasak muzikologo Williama Washabaugh, „tai socialinės atminties veiksmas, kurio metu yra sukuriamas ryšys su praeitimi“ (Washabaugh 2005: 136). Akivaizdu, kad ritminis flamenko pagrindas ir įgūdžiai yra pasikartojantis fizinis veiksmas, sujungiantis ir sinchronizuojantis ne tik flamenko ekspresijos segmentus dabarties akimirka, bet ir atveriantis kolektyvinės semantinės bei apeiginės atminties sluoksnius, o flamenko ar kitų tradicijų meninė raiška atspindi jose įkūnytą atmintį.

Ritualas, ritmas ir emocija

Apibūdinamas flamenko rituališkumą Washabaughas ypatingą dėmesį atkreipia į pasikartojančių ritminių judesių svarbą. Šie judesiai sukelia emocijas, kurios yra ypač reikšmingos tradicijos socialiniame lygmenyje: „Šie ritualiniai fiziniai įgūdžiai turi emocijų poveikį ir yra stipresni nei kalba, nes yra paplitę ne tik tarp žmonių. Kartu jie yra socialiniai fiziniai įgūdžiai“ (Washabaugh 2005: 138). Vadinasi, pasikartojantys judesiai ar garsai suformuoja tam tikrą stiprų emocijų lauką, transo būseną, kurioje užmezgamas ryšys su praeitimi. Be to, emocija, kylanti iš pasikartojančių ritualo⁶ judesių, yra susijusi su apeigine atmintimi ir nusako jos pobūdį.

Ne išimtis yra ir lietuviškų sutartinių tradicija. Sutartinių priegiesmyje vartojami pasikartojantys žodžiai, neturintys konkrečios reikšmės, kaip, pavyzdžiui, *kadujo*, *čiūto*, *tatato* ir kt., yra ritualo elementai. Jie atlieka ritminę emocijų funkciją ir yra vadinami onomatopėjomis. Kaip teigia sutartinių tyrinėtoja Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene, „Tekstų polifonija pasireiškia tuo, kad vienu metu skamba ir prasminis tekstas, ir priegiesmis. Susidaro įspūdis, kad jie lyg trukdo vienas kitam, t. y. lieka nesuprantami nei teksto, nei priegiesmio žodžiai. Tokia, atrodytų, „nepagarba“ žodžiui tik patvirtina emocijų, o ne turinio viršenybę“ (Račiūnaitė-Vyčiniene 2000: 33). Be to, didelę reikšmę turi sutartinių sinkretizmas – muzikos, žodžio ir judesio darna. Kaip ir flamenko atveju, ritminės sutartinės sukelia stiprias emocijas, tūnančias giliau nei žodžio reikšmės. Taigi per socialinės atminties sužadavimo aktą sukuriamas ryšys su praeitimi. Gerklinio dainavimo atveju tam tikra monotonija sukuriama pasitelkus burdoną⁷.

6 Ritualo terminas šiuo atveju vartojamas kaip paslėptą simbolinę prasmę turinčių veiksmų sistema, siejama su religine praktika arba bendruomeniniais papročiais įvairiose gyvenimo sferose. Anot Kevino Carrico, ritualas yra neišvengiamas kultūros komponentas, apimantis tiek stambiausius socialinius politinius procesus, tiek intymiausius individo patirties aspektus (Carrico 2011).

7 Burdonu vadinama pamatinė besitęsianti nata, kurios pagrindu yra išgaunama harmonikų, arba obertonų, seka.

Visos šiame straipsnyje aptariamos tradicijos – sutartinės, flamenkas, gerklinis dainavimas – buvo, o kai kurios ir tebėra perduodamos iš lūpų į lūpas, kitaip tariant, yra žodinės / sakytinės tradicijos. Tradicijų tyrėjai yra pastebėję, kad žodinių tradicijų raiška dažnai yra grindžiama balso ritmizavimu arba ritminiu vokalizavimu. Kalbėjimas žodinėse tradicijose, naudojant balsines moduliacijas, yra ritmiškas, todėl panašesnis ne į kasdienį kalbėjimą, o į rečitavimą arba dainavimą. Vienose tradicijose kalbėjimo ritmizavimas buvo kuriamas išlaikant tikslų garsų ilgį, kitose – kalbos metras buvo kuriamas kirčiuotais ir nekirčiuotais skiemenimis (pavyzdžiui, jambo ritmu komponuojami ilgas ir trumpas skiemenys). Tiek balso, tiek judesio ritminis pasikartojimas išprovokuoja emocijas, o šios, anot Coucho, sužadina atmintį (Couch 1989: 589).

Tradiciniai ritualai laikui bėgant išnyko iš savo natūralios aplinkos, tačiau išliko kaip žodinė tradicija ir įgavo artefakto formą. Visi tradiciniai ritualai, net ir įsilieję į šiuolaikines performanso arba spektaklio formas, perduoda savitą autentišką pasaulį, kurį sukuria iš kartos į kartą kūniška patirtimi perduodama išraiškos visuma. Anot Phillipa B. Zarrilli, „Kiekvienas [ritualo] pavyzdys parodo, kokia linkme spektaklis formuoja dalyvių pasaulėjautą, kaip tas pasaulis yra įsivaizduojamas ir suprantamas. Būtent per kūnišką praktiką šie spektakliai padėjo sukurti pasaulius praityje ir išlaikyti juos nūdienoje“ (Zarrilli 2010: 16).

Taigi aptarus ritualo, ritmo ir emocijos tarpusavio ryšius, galima daryti išvadą, kad ritualas (*per se* arba įsiliejęs į tam tikras scenines formas) nėra vien pirmą kartą praeities dalis. Padėdamas atsiskleisti atlikėjo tapatybei, jis atlieka labai svarbią sociokultūrinę funkciją.

Žodinė tradicija ir balsinė raiška: sutartinės, flamenko, gerklinis dainavimas

Iki rašto atsiradimo informacija buvo perduodama iš lūpų į lūpas, o pagrindinis perdavimo šaltinis buvo balsas. Atsiradus raštui, daugelis sakytinių tradicijų išnyko, tačiau kai kurios sugebėjo išsaugoti žodinių patirties perdavimą. Viena seniausių tokių tradicijų yra indišku vedų giedojimas⁸. Ikirašytinių ir rašytinių kultūrų skirtumus tyrinėjęs Phillipas B. Zarrilli teigia, kad, atsiradus raštui, susikūrė du atskiri lygiagrečiai gyvuojantys pasauliai: girdėjimo ir matymo bei kalbėjimo ir veiksmo. Pastarąjį Zarrilli apibūdina

8 Atsiradus sanskrito raštui, vedas perduodantys vienuoliai tapo raštingi, tačiau vedas uždrausta užrašyti, nes jos buvo skirtos vien klausymui. Jų perdavimo procesas ir toliau buvo tik sakytinis, kūniškas. Keraloje vedų mokytojas, dainuodamas tekstą, tiesiog uždeda ranką ant mokinio galvos ir kūno ir jį judina pagal teksto ritmą. Mokinys išmoka vedas ne sąmoningai įsimindamas, bet pasikliaudamas kūniška patirtimi. Šią praktiką taip pat galima laikyti nebylių žinių (*tacit knowledge*) perdavimo pavyzdžiu.

kaip mentalinį minčių, ketinimų ir troškimų pasaulį. Ši metaforinė erdvė, pasak Zarrilli, sukurta Platono ir Aristotelio laikais ir pavadinta *psyche*, šiais laikais suvokiama kaip protas (Zarrilli 2010: 15). Kalbėjimo ir veiksmo pasaulyje vyrauja rašymas, skaitymas ir mentalinis suvokimas, o girdėjimo ir matymo pasaulyje, kitaip sakant, žodinėse / oralinėse⁹ tradicijose, svarbiausia patirtis yra klausymas ir girdėjimas. Čia informacija yra perduodama vibracijomis, kurių, suprantama, nėra užrašytuose tekstuose. Atlikdamas sakytines kompozicijas atlikėjas dalijasi emocijomis su žiūrovais, o žiūrovai dalijasi emocijomis tarpusavyje. Sakytinės tradicijos emocionalumas sustiprina grupės bendrumo jausmą. Tad žodinės tradicijos suteikia konkrečią informaciją ir perteikia emocinį turinį. Šiuo požiūriu oralinės tradicijos yra labiau vienijančios ir suburiančios visuomenę nei rašytinė tradicija.

Turint omenyje, kad oralinėse tradicijose poveikis sukliamas balsu ir visu kūnu, atlikėjui, studijuojančiam etnines oralines tradicijas, labai svarbu įgyti somatinių žinių. Tačiau reikia turėti omenyje, kad atsiradusios galimybės fiksuoti garso ir vaizdo informaciją keičia oralines tradicijas. Walteris J. Ongas apibrėžė dvi oraliųjų tradicijų formas – pirminį ir antrinį orališkumą (ibid.: 17). Pirminis orališkumas, tam tikra žodinės tradicijos perdavimo technologija, susiformavo visuomenėse, kurios niekada nesusidūrė su raštu. Antrinis orališkumas susidarė atsiradus telefonui, radijui, televizijai bei kitoms medijoms ir priklauso nuo įrašymo priemonių.

Pirminio orališkumo atveju pagrindinė patirtis yra klausymas, girdėjimas, matymas ir tiesioginis tiek perduodančiojo, tiek priimančiojo informaciją patyrimas. „Klausytojas nebando analizuoti, suprasti ar interpretuoti tai, ką girdi, bet tiesiogiai patiria ir sugeria balso muzikalumą“ (ibid.: 19). Šiame procese perduodantysis ir priimantysis keičiasi energija ir patiria emocinį bendrumą. Vyksta tiesioginis abipusis pažinimas. Pasikartojantys ritmai sukuria transo būseną, kuri perduoda apeiginės atminties sluoksnius siekiančią informaciją.

Antrinio orališkumo atveju pokyčius patiria tik tas, kuris priima informaciją. Įrašytą informaciją galima analizuoti, technologijų galimybės leidžia pakartoti, sustabdyti ar sulėtinti bei transkribuoti įrašą. Šiuo atveju transo būsenos pasiekti neįmanoma, todėl nevyksta abipusis keitimasis emocijomis informacija. Antrinio orališkumo būdu perimant informaciją, ją galima išanalizuoti ir tobulai pakartoti, tačiau neįvyksta kūniška transmisija, o tai riboja tolesnę informacijos sklaidą. Tiesioginis perdavimas suteikia laisvę interpretacijai, kitaip tariant, improvizacijai, nes informacija pasiekia gilesnius atminties

9 Žodinė tradicija kitaip dar vadinama oraline, nes apima platesnį balsinės raiškos spektrą – ne vien tik žodinį, bet ir intonacinį.

klodus: „Tiesioginis mokytojo imitavimas ir jo kartojimas suteikia mokiniui galimybę pasiekti tokį meistrystės lygmenį, kuriame galima improvizuoti“ (ibid.: 18).

Straipsnyje minėtos balsinės tradicijos – sutartinės, flamenko, kaip ir difoninis dainavimas, savo kilme yra žodinės, tačiau šių tradicijų perdavimo istorija yra skirtinga. Natūrali žodinė sutartinių transmisija yra nutrūkusi, kadangi jų praktika XIX a. jau nebuvo integrali ritualų dalis, o estetinė raiška tapo tarsi nebemadinga. Ir kitos aplinkybės, pvz., kalbos draudimas, bendros romantizmo epochos nuostatos, paveikė sutartinių kultūrą. Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene straipsnyje „Edukacijos įtaka sutartinių gyvavimo XX a. 1–8 dešimtmečiais tradicijai“ išsamiai analizuoja aplinkybes, dėl kurių šiandien gyvuoja sutartinių tradicija. Vienas svarbiausių sutartinių žodinės tradicijos centrų yra Kupiškio rajonas, kur visą laiką buvo stengiamasi perduoti tradiciją „iš lūpų į lūpas“ (Glemžų, Šlapelių šeimos, bibliotekininkė Jonė Žebrytė)¹⁰; kitur, pavyzdžiui, Adučiškio apylinkėse, iki pat XX a. pabaigos sutartinių giedotojos vis dar mokėsi vienos iš kitų. Obelių krašte sutartinių giedojimo tradicija nenutrūko iki šių dienų, tačiau jų giedojimo būdas yra paveiktas kintančių dainavimo „madų“ tendencijų: sutartinių giedojimo subtilybių. Meškuotienė dabar moko savo vaikaičius ir vaikų folkloro ansamblio „Šilelis“ dalyvius. Račiūnaitės-Vyčinienes manymu, šiuo atveju turime bene vienintelį tokį ryškų nenutrūkusios autentiškos sutartinių giedojimo tradicijos pavyzdį, tačiau ir ši jau yra paveikta „gražaus, kultūringo dainavimo“ estetikos (Račiūnaitė-Vyčiniene 2014: 143). Taigi būtina ištyrinėti ir įvardyti autentiško sutartinių giedojimo balsinės raiškos specifika. Ypač tai svarbu globaliame pasaulyje, kai dėl standartizacijos procesų įvairioms tradicijoms gresia pavojus prarasti specifinę balsinės raiškos grynumą bei psichoemocinį turinį, pamažu supanašėti, o ilgainiui ir išnykti.

Tęsiant sutartinių tradicijos išlikimo apžvalgą, reikėtų išskirti ir vieno žymiausių lietuvių folkloristų Zenono Slaviūno indėlį. 1934 m. Slaviūnas ir jo bendraminčiai Aleksandras Kačanauskas, Juozas Karosas, o vėliau ir Stasys Šimkus įsteigė liaudies muzikos rinkimo instituciją – Komisiją tautos melodijoms rinkti ir tvarkyti, kuriai vadovavo Šimkus (Žarskienė 2007: 262). Šios komisijos pastangomis įsigijus fonografa, buvo ne tik užrašyti dainų tekstai, bet ir įrašytas autentiškas dainavimas. 1959 m. išleistas Slaviūno tritomis *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos* tapo pagrindu restauruoti nutrūkusią sutartinių tradiciją.

10 Nuo 1922 m. sąmoningai gaivinamos kupiškėnų dainavimo tradicijos; garsiosios „Senovinės kupiškėnų vestuvės“ padarė didelę įtaką Kupiškio krašto dainuojamosios tradicijos sklaidai. Kupiškio krašto moterys, giedodamos sutartines, pasinaudodavo ir rašytine tradicija.

1968 m. su Povilo Mataičio trupe¹¹ atgimusios sutartinės vystėsi kaip miesto folkloras ir įgavo savotišką lietuvių nacionalinio simbolio statusą. Jos skamba daugiausia koncertuose, todėl yra svarbūs ir atlikėjai, ir klausytojai. Sutartinių giedojimo praktika buvo integruota į įvairias šiuolaikines kūrybines, socialines ir dvasinio tobulėjimo erdves. Kaip teigia Račiūnaitė-Vyčnienė, ne mažiau svarbūs čia yra ir tretieji netiesioginiai koncertinės komunikacinio proceso formos dalyviai – autoritetingos asmenybės arba institucijos, formuojančios vienokią ar kitokią šiandienės sutartinių praktikos kryptį, pavyzdžiui, „lokalinės vietovės tradicijų išlaikymo, koncerto-ritualo, tobulo muzikinio atlikimo, neopagoniškų apeigų rekonstrukcijos, dvasinio tobulėjimo, meditacijos ir pan.“ (Račiūnaitė-Vyčnienė 2014: 148).

Flamenko tradicija, susiformavusi XIX a., iki šiol yra perduodama oraliniu būdu. Daugeliu atvejų flamenko dainavimo specifika neįmanoma tiksliai transkribuoti. Nors yra antriniu orališkumu grįstų šaltinių – autentiško flamenko įrašų, dokumentinių laidų ir kt., kurie leidžia analizuoti pavyzdžius ir juos transkribuoti, tačiau kai kurių flamenko balsinės raiškos elementų, pavyzdžiui, *quejio* (verkšlenimo), neįmanoma užrašyti ir išmokyti iš įrašų. Emocinių flamenko žodžių išraiška¹² yra kasdienės flamenko kultūros visumos dalis, todėl flamenko vokales savybes įmanoma užčiuopti, suvokti ir išmokyti perteikti tik tiesiogiai susipažinus su flamenko kultūra.

Gerklinio dainavimo negalima transkribuoti įprastomis muzikos užrašymo priemonėmis, nes jo pagrindinės garsinės savybės atsiskleidžia harmonikų skalėje. Harmonika¹³, anot Ryčio Ambrazevičiaus, yra „obertonų stiprio kitimas“ (Ambrazevičius 2003: 196). Ši pirminio orališkumo technologijomis perduodama tradicija gyvuoja iki šiol. Atsiradus tobulesnėms vaizdo, garso įrašymo ir analizės technologijoms, 1989 m. Vietnamo muzikologas Trân Quang Hai kartu su šveicarų muzikologu ir režisieriumi Hugo Zempu sukūrė filmą „Harmonikų dainavimas“ (*Le chant des harmoniques*), kuriame moderniomis garso ir vaizdo technologijomis buvo atskleistas įvairių gerklinio dainavimo stilių fiziologinių ir garsinių charakteristikų spektras. 1991 m. Zempas ir Trân Quang Hai atliko tyrimą „Eksperimentiniai difoninio dainavimo tyrimai“ (Zemp 1991), kuriame

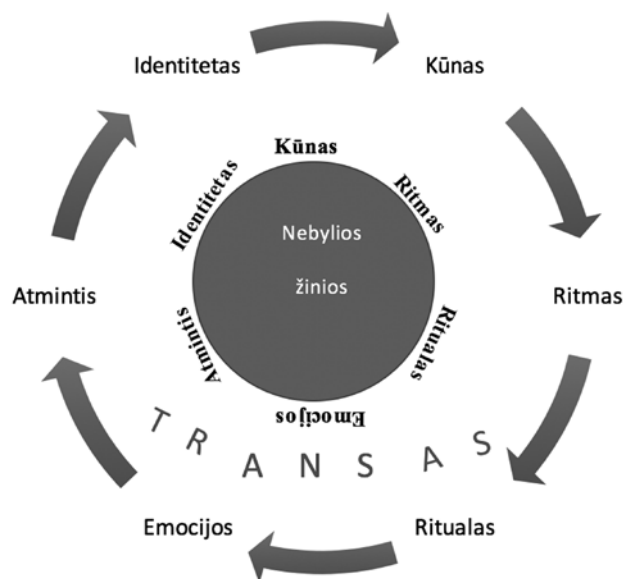
- 11 1968 m. Povilo Mataičio vadovaujamo Liaudies muzikos teatro artistų pasirodymas koncerte „Instrumentinės, šokamosios, dainuojamosios sutartinės“, kuris įvyko Vilniuje, laikomas sutartinių atgimimo pradžia.
- 12 Turima omenyje flamenke vartojamo Andalūzijos dialekto specifinė tartis ir onomatopėjos, emocijas padedantys išreikšti specifiniai garsažodžiai, tokie kaip *ay, toma, arsa, asa, džia ly džia* ir kiti, atliekantys ir ritminę improvizacinę funkciją.
- 13 Harmoniką galima įsivaizduoti kaip natūralaus balso aidą arba obertoną. Harmonika išgaunama specialia technika, pagrįsta kūno ir ypač veido rezonatorių sistemos valdymu. Atvėrus tam tikras veido ir kūno rezonatorių ertmes, pagrindinis balsas jose rezonuoja ir atsiranda harmonika, kurią galima girdėti kaip atskirą melodiją. Panašiu principu veikia ir kai kurie instrumentai, pavyzdžiui, dambrelis.

Tuvos, Tibeto, Altajaus, Mongolijos, Radžastano ir Pietų Afrikos gerklinio dainavimo stilių fiziologinės charakteristikos buvo palygintos su sonogramų iliustracijomis. Tyrimas atskleidė burdoninio garso stiprumo, diapazono, kontūrų, harmonikų ryšį su naudojamomis rezonavimo erdmėmis, raumenų kontrakcijomis ir ornamentacijos technika. Minėtas filmas bei akustinis-fiziologinis tyrimas nurodė gerklinio dainavimo diapazono, harmonikų išgavimo ir valdymo techninius aspektus ir padeda perprasti *khoomei*¹⁴ garso spalvų išgavimo esmę.

Išvados

Aptarus atminties, ritualo, emocijos bei informacijos perdavimo technologijas, galima vizualizuoti priežasčių ir pasekmių seką, susijusią su giliausiais šiuolaikinio kūrėjo ir asmenybės apskritai identiteto sluoksniais (1 pav.).

Kūnas – Ritmas – Ritualas – Emocija – Atmintis – Identitetas



1 pav. Asmens tapatybės formavimosi schema

14 *Khoomei* – bendras gerklinio dainavimo terminas ir konkretaus švelniai skambančio gerklinio dainavimo stiliaus pavadinimas.

Šią asmens tapatybės formavimosi schemą gali iliustruoti lopšinės įvaizdis. Lopšinė, kaip vienas iš pirminės oralinės tradicijos pavyzdžių, turinčių visus ritualo bruožus, egzistuoja visose pasaulio tradicijose. Iliustracijoje (2 pav.) pavaizduotas skirtingų bendruomenės kartų narių (vaiko ir motinos) lopšinės aktas. Pasikartojantys sūpavimo judesiai ir balso intonacijos dainuojant lopšinę sukuria ramybės ir transo būseną, kurios metu „įliejama“ informacija ir formuojamos nebyliosios žinios.



2 pav. „Lopšinė“. B. Bublytės iliustracija (drobė, aliejus)

Kadangi etninės tradicijos daugiausia yra grįstos rituališkumu, jų tyrinėjimas leidžia prisiliesti prie giliausių atminties ir tapatybės sluoksnių ir taip spręsti šiuolaikinio kūrėjo tapatybės bei originalumo klausimą. Komparatyvinis skirtingų tradicijų tyrimo metodas leidžia sąmoningiau suvokti savąją kultūrą ir tradiciją, tiksliau atkurti nutrukusios tradicijos bruožus. Pirminio orališkumo tradicijos gali atverti didžiulę balsinės raidos galimybių amplitudę šiuolaikiniam kūrėjui, norinčiam praplėsti savo balsinės raidos galimybes. Tam, kad būtų visapusiškai atskleistos etninių tradicijų galimybės, kad jų balsinės raidos ypatumai būtų išgryninti ir panaudoti šiuolaikinio atlikėjo kūrybinėje veikloje, verta tyrinėti bei praktikuoti etnines balsines tradicijas pasitelkiant visus informacijos perdavimo būdus ir ypatingą dėmesį skirti tiesioginiam kūniškam pažinimui.

Įteikta 2017 11 27

Priimta 2017 12 20

LITERATŪRA

- Ambrazevičius, R. Tradicinis dainavimas ir akustinė analizė: egzotiškas objektas ir egzotiškas metodas. *Tautosakos darbai*, 2003, Nr. 18, p. 190–210.
- Ambrazevičius, R. Tonal Hierarchies in Sutartines. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2009, Nr. 3, p. 45–55.
- Assmann, J. Communicative and Cultural Memory. *Cultural Memory Studies*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008, p. 109–119.
- Balevičiūtė, R. Meninių tyrimų pažadai ir tikrovė. Meniniai tyrimai teatre. *Menotyra*, 2017, Nr. 2, p. 142–153.
- Balevičiūtė, R. Beyond the Physical and the Psychological: Towards Embodied Acting. *Acting Reconsidered: New Approaches to Actor's Work*. Vilnius: LMTA, 2014, p. 11–21.
- Barthes, R. Balso grūdas. *Muzika kaip kultūros tekstas*. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 335–345.
- Bauman, Z. *Kultūra takiojoje modernybėje*. Vilnius: Apostrofa, 2011.
- Carrico, K. *Ritual* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: https://culanth.org/curated_collections/4-ritual. *Journal of Cultural Anthropology* <https://culanth.org> [žiūrėta 2017 06 17]
- Cope, J. *How to «Khöömei» and Other Overtone Singing Styles*. Great Britain: Wild Wind & Sound for Health, 2004.
- Couch, C. J. Oral Technologies: A Cornerstone of Ancient Civilizations? *The Sociological Quarterly*, 1989, Nr. 30, p. 587–602.
- Eugenio Barba, N. S. *A Dictionary Of Theatre Antropology. The Secret Art Of The Performer*. London and New York: Routledge, 2004.
- Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
- Havelock, E. *Prologue to Greek Literacy*. Cincinnati, OH: The University of Cincinnati, 1971.
- Jonutytė, J. Kartotė: tradicijos sąvokos matas ir pamatas. *Tautosakos darbai*, 2010, Nr. 39, p. 36–49.
- Jonutytė, J. *Tradacijos sąvokos kaita*. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2011.
- Levin, T. *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and beyond*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

- Lukšaitė, I. *Mūsų kelias: kultūros patirtis, atmintis ir naujos sąsajos* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://alkas.lt/2017/05/18/i-luksaite-musu-kelias-kulturos-patirtis-atmintis-ir-naujos-sasajos/> Alkas.lt. 2017 05 18 [žiūrėta 2017 06 17].
- Manier, D.; Hirst, W. A Cognitive Taxonomy of Collective Memories. *Cultural Memory Studies*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008, p. 253–262.
- Pegg, C. Mongolian Conceptualizations of Overtone Singing (xöömii). *Stable Ethnomusicology Forum*, 1992, Nr. 1(1), p. 31–54. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/3060726> [žiūrėta 2017 08 10].
- Racėnaitė, R. Folklorinė atmintis: retrospektyvus santykis su vieta lietuvių liaudies sakmėse. *Tautosakos darbai*, 2013, Nr. XLVI, p. 107–131.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, D. Edukacijos įtaka sutartinių gyvavimo XX a. 1–8 dešimtmečiais tradicijai. *Lietuvos muzikologija*, 2014, p. 129–151.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, D. *Sutartinių atlikimo tradicijos*. Vilnius: Kronta, 2000.
- Satkauskytė, D. Egzilinė (ne)tapatybė naujausioje lietuvių emigrantų literatūroje. *Oikos: Lietuvių migracijos ir diasporos studijos*, 2011, Nr. 2(12), p. 120–129.
- Steingress, G. *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Junta de Andalucía, 1991.
- Stundžienė, B. Įvietinta folklorinė atmintis grožinėje kūryboje: pasvalietiškoji versija. *Tautosakos darbai*, 2015, Nr. XLIX, p. 13–35.
- Washabaugh, W. *Flamenco. Pasion, politica y cultura popular*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Winnicott, D. *Playing and Reality*. London: Routledge, 1989.
- Zarrilli, Ph. B. (et al.) *Theatre Histories: An Introduction*. NY: Routledge, 2010.
- Zemp, H. Recherches expérimentales sur le chant diphonique. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 1991, Nr. 4, p. 27–68.
- Žarskienė, R. Zenonas Slaviūnas ir lietuvių etninė instrumentinė muzika. *Tautosakos darbai*, 2007, Nr. 33, p. 262–277.

Particularity of oral ethnic traditions and vocal expression of the contemporary performer

SUMMARY. In order to draw attention to the problems of identity and originality faced by contemporary performers in the global world of technologies, this article analyses ethnic vocal traditions with their specificity and relevance to the contemporary stage artist. Special emphasis is placed on inter-relations between memory, ritual, emotions, ways of exchanging information and their relationship to identity. The authors argue that the study and practice of ethnic music performance traditions with ritualistic elements allows the contemporary performer, eager to improve their professional skills, to widen their vocal expression, discern personal and cultural identity, and establish a sense of belonging to a particular community. This argument is supported by the analysis of memory discourse, focusing on the importance of tacit knowledge, or practical knowing, for the performer. Using the comparative method, the article discusses ritualistic and emotional expression in different ethnic traditions, namely *sutartinės* (traditional Lithuanian polyphonic songs), flamenco and throat singing.

KEYWORDS:

ethnic tradition, vocal expression, tacit knowledge, cultural memory, orality, ritual, flamenco, *sutartinės*, throat singing.