

SONATINIAI M. K. ČIURLIONIO
GARSOVAIZDŽIAI

LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE

SERIES: **Čiurlionis Creative Studies (online)**
First Volume

SONATIC ČIURLIONIS' SOUNDSCAPES

Collection of Scientific Articles

Edited by dr. Žilvinas Svigaris, Laura Ivanova

Vilnius
2024

LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

SERIJA: **Čiurlionio kūrybos tyrinėjimai (online)**

Pirmoji knyga

SONATINIAI M. K. ČIURLIONIO GARSOVAIZDŽIAI

Mokslo straipsnių rinkinys

Sudarytojai: dr. Žilvinas Svigaris, Laura Ivanova

Vilnius
2024

Redakcinė kolegija

dr. Žilvinas Svirgis (pirmininkas), akad. Antanas Andrijauskas,
dr. Rimantas Astrauskas, dr. Nida Gaidauskienė, dr. Salomėja Jastrumskytė,
akad. Algis Mickūnas (JAV), dr. Yumiko Nunokawa (Japonija),
prof. habil. dr. Charles Ridoux (Prancūzija), dr. Julius Vaitkevičius (Kinija),
Laura Ivanova

Pirmame – M. K. Čiurlionis. Sonata Nr. 3 (*Žalčio sonata*). *Finale*. 1908.

Popierius, tempera. Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus

Ketvirtame – M. K. Čiurlionis. Sonata Nr. 3 (*Žalčio sonata*). *Andante*. 1908.

Popierius, tempera. Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus

Bibliografinė informacija pateikiama Lietuvos integralios bibliotekų
informacinės sistemos (LIBIS) portale ibiblioteka.lt

ISBN 978-609-8231-76-2 (pdf)

ISSN 3030-086X

© Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2024

© Sudarymas Žilvinas Svirgis, Laura Ivanova, 2024

TURINYS

Pratarmė / 7

Foreword / 18

I. ERDVĖLAIKIO KLAUSIMAS

Algis Mickūnas. The Polemic Rhythm of Mythos / 30

Antanas Andrijauskas. Meninės erdvės ir meninio laiko sąveika Čiurlionio sonatinio periodo erdvėlaikio koncepcijoje / 36

II. SAKRALINIAI SIMBOLIAI

Massimo Introvigne. Stabrowski and Theosophy: What Čiurlionis Could Have Learned from Stabrowski / 100

Dalia Micevičiūtė. Kitas Čiurlionis: *arcanum* archetipinė simbolika ir ezoterologinės Čiurlionio kūrybos analizės projekcijos / 117

Laura Ivanova. Sakralinių simbolių kalba Čiurlionio sonatinėje kūryboje / 164

III. RYTETIŠKI ASPEKTAI

Zhang Bin, Julius Vaitkevičius. Bridging Worlds: Snake Worship, Orientalism, and Mythological Mediation through Čiurlionis' *Sonata of the Serpent* / 180

Yumiko Nunokawa. The Influence of *Japonisme*, the Old Testament, and Lithuanian Mythology on the Series of Paintings *Sonata of the Serpent* by M. K. Čiurlionis / 198

IV. KULTŪRINIAI KONTEKSTAI

Vytautas Tumėnas. Žalčio kaip iššūkio ir transformacijos semantika Čiurlionio kūryboje ir jos kultūriniai kontekstai / 216

Rokas Zubovas. „M. K. Čiurlionio simfoninės poemos „Jūra“ versija fortepijonui keturioms rankoms. Kai kurios paslaptys įmintos, tačiau vienas klausimas išlieka neatsakytas“ / 259

Žilvinas Svirgis. Žalčio sonata / 267

Asmenvardžių rodyklė / 278

PRATARMĖ

Šiomet jau ketvirtus metus iš eilės Druskininkuose rengiamas čiurlionistikos tyrinėtojų sąskrydis, kuriame savo kūrybiškomis išvalgomis ir projektais pasidalinti vėl susiburs įvairių šalių mokslininkai. Šiame mokslinių straipsnių rinkinyje surinkti ir skaitytojui pateikti 2022 metais Druskininkuose vykusioje tarptautinėje konferencijoje „Sonatiniai M. K. Čiurlionio garsovaizdžiai“ pristatyti pranešimai. Skirtingų šalių autoriai (JAV, Italija, Kinija, Japonija, Lietuva) praplečia kultūrinius horizontus savo tyrimuose sujungdami skirtingus laikmečius ir mokslines sritis. Šiame rinkinyje greta vienas kito prabyla tekstai, parašyti ne tik skirtingais moksliniais registrais, bet ir skirtingomis kalbomis. Konferencijos ir jų pagrindu rengiami rinkiniai ne tik gilina čiurlionistikos studijas, bet ir prisideda prie ypač svarbaus lietuvių genijaus kūrybos kontekstualizavimo pasaulinėje kultūroje. Tad tarptautinių konferencijų pobūdį įgavę Čiurlionio kūrybos tyrimai sykiu yra ir kultūrinė sklaida, parodanti šio menininko reikšmingą vietą šalia kitų iškilų pasaulio menininkų.

Rinkinį sudaro keturi skyriai. Jį pradeda pirmasis skyrius „Erdvėlaikio klausimas“ ir mitopoetinis Algio Mickūno straipsnis „Poleminis mito ritmas“, kuriame autorius parodo, kad tyrinėjant Čiurlionio kūrybą neįmanoma išvengti mitologijos. Paprastai manome, kad kiekviena pradžia yra tarsi momentas laiko juostoje, tačiau, pasak Algio, ji gali būti suvokiama ir taip, kaip vaizduojama Indijos mitologijoje – kaip nuolat save kuriantis ir naikinantis Shiva. Kaip vandenynas banguoja neturėdamas judėjimo krypties, taip ir kosmo laikas neturi nei krypties, nei formos. Čiurlionio kūryboje, kaip ir Indijos mite, anot Algio, svarbesni yra ne momentai, o tuo pačiu metu ir besikuriantis, ir nyks-tantis visumos bangavimas, pasaulėjimo vibracijos. Paveikslų cikle „Zodiakas“ Čiurlionis vaizduoja Šaulį, kuris atskiria Žemę nuo Dangaus, dieną nuo nakties, ugnį nuo vandens. Tačiau tai ne priešybės, o poleminės dimensijos, kurios kaip vienas kitą keičiantys dialogo pašnekovai viena negali be kitos, o tiksliau – pri-klauso tai pačiai vibracijai. Tad Žemė ir Dangus Čiurlionio kūryboje atsiveria kaip permatomos, viena dėl kitos pasirodančios dialogo pusės. Tad ir figūros

Čiurlionio piešiniuose atsiranda ne tik Žemėje arba Danguje, bet ir ten, ir ten, jos nėra baigtinės, jos ir kuriasi, ir rodosi tuo pačiu metu, pasaulėja, plūsta. Čiurlionio paveiksluose šios figūros – kaip tarp Dangaus ir Žemės keliaujantys žinianešiai, kurie skirtingose kultūrose įgyja skirtingus pavidalus, pavyzdžiui, kaip mitinės dievybės, ar net pradžių filosofijose, kaip Parmenido aprašyta mitologinė kelionė. Mitologijos neįmanoma išvengti, o tai, ką Čiurlionis piešia, yra ištisa mitologinė visata, kuri yra prieš visus paaiškinimus ir po jų.

Visiškai kitaip laiko ir erdvės sąveiką Čiurlionio kūryboje atskleidžia Antanas Andrijauskas. Savo straipsnyje Čiurlionio tapybos erdvėlaikio koncepciją jis aptaria santykyje tarp erdvinio meno – tapybos ir laikinių menų – muzikos bei literatūros. Klasikinės, romantinės ir neoromantinės (simbolistinės) tradicijos dailininkai, perteikdami tapyboje muzikalumą, dažniausiai tenkindavosi pasakojamuoju muzikinių siužetų aprašinėjimu, tačiau jų tapomi objektai taip ir likdavo tarsi suakmenėję. Antanas pastebi, kad jau nuo 1907 metų Čiurlionio kūryboje laipsniškai pradėjo reikštis tapybos bei muzikos sąveikos principai, toldami nuo naratyviniais principais besiremiančios klasikinės romantinės ir simbolistinės dailės tradicijos. Laikmečio virsmuose pasikeitęs požiūris į laiką suteikia menininkui galimybę kurti savitą erdvėlaikio sampratą, kur jis, pasak Antano, gali sukeisti vietomis dabarties, praeities ir ateities įvykius, todėl meninis laikas gali prarasti klasikinėje estetikoje jam priskiriamus nenutrūkstamos trukmės bruožus ir būti intensyvėjantis, trūkinėjantis, sulėtintas, dinamiškas bei kitoks. Įprastiniam pasauliui būdingą laiko nenutrūkstamumą, vienmatįskumą, negrįžtamumą Čiurlionio kūryboje keičia daugiamatis erdvės ir laiko suvokimas. Naujoji meninės erdvės samprata Čiurlionio paveiksluose, pasak Antano, čia spinduliuoja ir Dzūkijos gamtos energetiką. Čiurlionio erdvėlaikio koncepcija kaip harmoningos sąveikos idėja reiškiasi ne tik jo tapyboje ir muzikoje. Ši į darnią visumą susiliejusių įvairių Čiurlionio kūrybai dariusių poveikį veiksnių visuma skatino imlųjį menininką įsitraukti į XX a. pradžios meninėje sąmonėje ryškėjančius naujus erdvinį ir laikinių menų sąveikų ieškojimus, augo dėmesys skirtingus menus siejantiems vidinės muzikalių meno formų architektūros principams. Svarbi Antano įžvalga, kad laikinis muzikinio komponavimo principas suteikia galimybę nepastebimai įtraukti suvokėją į meno kūrinio suvokimo procesą ir vesti jį paskui save. Naudodamas įvairius

pagreitinimus bei sulėtinimus, priklausomai nuo plastinio ciklo paveikslo įtaigumo, pagrindinių temų ir leitmotyvų plėtojimo reikšmingumo jis atveria suvokėjui slapčiausius dvasios polėkius, ragina jį dialogui. Paskutiniame, sonatiniame savo tapybinės evoliucijos etape Čiurlionis savo sonatinių tapybos ciklų idėjas nuosekliai plėtojo pasitelkdamas kanoninius muzikinės sonatos principus, čia veikia analogiškai kompozicijos, struktūrinės sandaros, ritmikos, tonacijos, stilistinio vientisumo, sterilumo ir kiti universalūs meno formų architektonikos dėsniai. Antanas taip pat primena, kad iš Rytų Azijos taip pat buvo perimti idėjų plėtojimo laike modeliai, formalūs, spalviniai ir koloritiniai sprendimai, kurie padėjo Čiurlioniui išryškinti kuriamų meninių sistemų muzikalumą pasitelkiant vingrias ritmingas linijas. Akivaizdu, kad Čiurlionio erdvėlaikio suvokimui reikšmingą įtaką padarė Rytų Azijos peizažo tapybos tradicijos, puoselėjusios savitus meninės erdvės ir laiko principus, kurie paveikė Čiurlionio sonatinio periodo tapybą.

Antrąjį skyrių „Sakraliniai simboliai pradeda Massimo Introvigne straipsnis, kuriame autorius tyrinėja Čiurlionio susidomėjimą okultinėmis ir parapsichologinėmis idėjomis. Kaip teigia Massimo, nors Čiurlionis ir eksperimentavo su spiritualizmo seansais, tačiau galiausiai jais nustojo domėtis. Autorius parodo, kad Čiurlionis kur kas labiau žavėjosi reinkarnacija, hipnotizmu, o ypač filosofiniais ir religiniais šių reiškinių aspektais, aistringai ieškojo jų aiškinimų religinėse, filosofinėse ir meninėse sampratose. Nors bet koks bandymas paaiškinti Čiurlionio kūrybą okultinėmis ir teosofinėmis įtakomis buvo pasmerktas žlugti, kaip pastebi Massimo, pradžioje galimą Čiurlionio ryšį su teosofija daugiausia minėjo jo oponentai, o jo bendraminčiai neigė arba menkino. Tačiau vėliau tai pasikeitė ir devintajame dešimtmetyje Čiurlionio santykio su teosofija klausimas buvo nagrinėjamas dvejopai: istoriškai – atkuriant tam tikras menininko gyvenimo įtakas bei sąsajas, ir ikonografiškai – nagrinėjant jo paveikslų temas ir simbolius. Antrasis kelias, žinoma, yra daug neapibrėžtesnis nei pirmasis, tad Massimo savo straipsnyje daugiausia dėmesio skiria būtent istoriniam aspektui. Ypač įdomūs straipsnio autoriui Čiurlionio pomėgiai, kurie susiformavo, kai šis studijavo Varšuvoje, kur Stabrauskas supažindino jį ir su induizmu bei egiptiečių religija. Nors nėra įrodymų, kad Čiurlionis kada nors būtų buvęs Teosofų draugijos nariu, tačiau Varšuvoje jis beveik kasdien

susitikdavo su Stabrausku, nuolat dalyvaudavo profesoriaus organizuojamuose debatuose, kuriuose buvo kalbama apie spiritualizmą, hipnotizmą ir nekrikščioniškas religijas. Suprantama, kad tokia įtaka buvo neišvengiama, mat Stabrauskas tuo metu buvo teosofinio judėjimo lyderis Lenkijoje. Be jokios abejonės, kasdienis kontaktas su lenkų dailininku suvedė Čiurlionį su teosofija. Iš tiesų, sunku neįžvelgti aliuzijos į pagrindines Teosofų draugijos emblemas Čiurlionio paveiksle „Vizija“, kuris 1905 m. buvo eksponuojamas Stabrausko mokykloje tarp devynių serijos „Fantazija“ paveikslų. „Vizijoje“ pavaizduota gyvatė ant Tau kryžiaus, o abejonių dėl T raidės reikšmės teosofinei ikonografijai nekyla. Čiurlionio kūryba taip sklandžiai sujungia skirtingus dalykus, kad neįmanoma pasakyti, kurios temos menininką veikė iš teosofijos pusės, o kurios – iš lietuvių liaudies kultūros. Čiurlioniui, kaip ir Kandinskiui, Kupkai, Harrisui, Mondrianui ir keliems kitiems menininkams, pasak Massimo, bendra buvo tai, kad tam tikri teosofinės pasaulėžiūros elementai jų kūryboje išryškėjo kaip tam tikras teosofinis menas, net jei patys kūrėjai ir nesistengė skelbti kokių nors konkrečių doktrinos paradigmų savo paveiksluose. Teosofija buvo viena iš daugelio įtakų, kurios kaip tam tikra kultūrinė to laikmečio dimensija reiškėsi per meną.

Dalia Micevičiūtė savo straipsnyje taip pat atkreipia dėmesį į teosofinio judėjimo įtaką Čiurlionio kūrybai. Dalia įdomiai tyrinėja Čiurlionio atvirlaiškus, kurie pasižymi visai kitokia tapybine raiška, nei didelio formato paveikslai. Eskizuose ir atvirlaiškiuose, kurie iki šiol nebuvo išsamiau čiurlionistų tyrinėti, pasak autorės, visiškai netikėtai atrandame nežinomą Čiurlionį. Atvirlaiškių stiliaus esmę, kaip rašo Dalia, tiksliausiai apibūdina arkanų (*arcanum*) sąvoka, apimanti tam tikrą archetipinės raiškos aspektą. Meninės raiškos požiūriu arkanų kodų panaudojimas padeda atskleisti paslaptis ezoterinius Čiurlionio asmenybės ir kūrybos bruožus. Čiurlionį su arkanų sistema gali sieti jo pomėgis kūriniuose daug ką užšifruoti kodais ir palindromais. Šis Čiurlionio polinkis, anot Dalios, suartina čiurlioniškąją kūrybą su simboliška Taro tradicija arba arkanų – kodų, šifrų, ženklų sistema. Kurdamas pirmuosius ekspresyviuos savo eskizinius pavyzdžius, kurie pasirodo jau nuo 1903 metų, menininkas tikriausiai dar nežinojo apie šią vieną giliausių ir seniausių Vakarų ezoterinę tradiciją. Susidurti su šia tradicija Čiurlionis galėjo jau vėliau, būdamas Varšuvos dailės mokyklos studentas ir kaip mokinys bendraudamas su Kazimieru Stabrausku

bei lankydamasis Stabrausko žmonos rengtuose „žemuogių arbatėlių“ susiėjimuose. Čiurlionis, pasak Dalios, tarsi magas-demiurgas, atvirlaiškiuose vaizduoja arkanų archetipus, panašiai, kaip Taro sistema, kuri sujungia skirtingas dimensijas į spalvų ir vaizdinių dramaturgiją. Antroje straipsnio dalyje Dalia remiasi sufizmo nuostatomis – Henry Corbino atskleista Suhrawardžio (al-Suhrawardī) doktrina apie šviesą ir tamsą, – avangardinio meno apibrėžimu, aptinkamu Umberto Eco darbuose, taip pat Israelio Regardie ezoterine trijų stulpų idėja, padėjusia aktualizuoti išskirtinę metaforinę-algorinę ir simbolinę Čiurlionio triptiko „Rex“ II paveikslo (1904–1905) – reikšmę.

Laura Ivanova savo straipsnyje įdomiai bando prakalbinti Čiurlionio kūrybos sakralinius simbolius. Ji pastebi, kad kiekvienoje Čiurlionio sonatoje galime atrasti paveikslą, kuriame pavaizduoti trys lygmenys: trys tiltai, trys vartai, trys žvaigždės, trys kalnai, kurie gali simbolizuoti pakopas vidinės šventyklos link, kur žaltys galėtų reikšti tos šventyklos sergėtoją arba išminčių. Laura atkreipia dėmesį, jog „Žalčio sonatos“ paveiksle „Finale“ Čiurlionio pavaizduoti trikampiai atitinka okultinės simbolikos trikampus: du sujungti trikampiai, vienas kurių nukreiptas į viršų, o kitas – žemyn. Į viršų nukreiptas trikampis reiškia savo liepsnomis kylančią į viršų Ugnį, o žemyn nukreiptasis simbolizuoja žemyn srūvantį Vandenį. Du sujungti trikampiai sudaro Dovydo žvaigždę arba Saliamono antspaudą. Remiantis antropotelesofijos tekstais, į viršų nukreiptas trikampis reiškia sakralinę arba paslėptąją išmintį, o nukreiptas žemyn – atveriamą ir atvertą išmintį. Regis, Čiurlioniui abu keliai ar kryptys buvo įdomūs. Rombas, kurį aiškiai įžvelgiame nutapytame žalčio kūne sonatos „Scherzo“ paveiksle, okultine prasme reikštų ugnies ir vandens sąjungą. Žaltys senojoje romėnų tradicijoje kaip kaducėjaus simbolis reiškė ugnį ir vandenį. Žaltys „Žalčio sonatoje“, tikėtina, yra susijęs su vidinėmis galiomis, kurias reikia įvaldyti. Ypač „Scherzo“ paveiksle, išniręs iš vandenų žaltys įgyja paslaptinę galios simbolį, tarsi būtų visagalio Kūrėjo lazda. Įdomi Lauros mintis, kad sparnuotasis žalčio brolis drakonas saugodavo šventyklą, pilių ar olų vartus, o drakono vardas kilęs iš graikiško žodžio „įsižiūrėti“. Tad drakonas siejamas su pramatymu, išmintimi. Laura pastebi, kad drakonas kinų kultūroje mistiškai sujungia dangų su žeme, iššaukdamas lietų. Drakono, žaibo, lietaus, vaisingumo asociacija paplitusi senuosiuose kinų tekstuose, kur simbolinis gyvūnas

tampa jungiamąja grandimi tarp Aukštutinių Vandenių ir Žemės. Kai „Žemė susijungia su drakonu“, tai reiškia, kad lyja. Taip ir žaltys Čiurlionio kūriniuose yra mistinis vedlys tarp dangiškojo ir žemiškojo pasaulių, stebintis, ką mažas žmogus, stovintis ant skardžio atbrailos, pasirinks. Čiurlionis, išreikšdamas regimus ir skambančius kūrinius per harmoningą grožį, artėjo prie pilnatviškos pasaulio atverties.

Trečiąją skyrių „Rytietiški aspektai“ pradeda Zhang Bin ir Julius Vaitkevičius, kurie savo straipsnyje gilinasi į daugialypius kultūrinius ir mitologinius gyvatės archetipo garbinimo aspektus Lietuvos ir Kinijos kūriniuose kontekstuose, tyrinėdami senosios kinų civilizacijos simbolių reikšmes ir Čiurlionio kūryboje, ypač jo „Žalčio sonatoje“ pasirodančio žalčio kultūrinės paraleles. Straipsnyje taip pat parodomos Čiurlionio kūryboje pasirodančios gilesnės kultūrinės paralelės tarp Lietuvių senosios ir Rytų tradicijų, nei buvo manyta. Gera žinoma, kad senieji lietuviai žaltį laikė ypač reikšmingu ir daugia-reikšmiu simboliu. Žaltys lietuvių mitologijoje ne tik įkūnijo Žemės deivę Žemyną, bet ir simbolizavo ryšį su anapusinio Vėlino karalyste, buvo šeimos gerovės sergėtojas ir teikė vaisingumą, derlių ir klestėjimą. Zhang Bin rašo, kad, panašiai kaip ir Lietuvoje, kinai, ypač gyvenantys pietiniuose regionuose, labai gerbė gyvates, dažnai jas vadindami „mažaisiais drakonais“. Tradicinėse Kinijos kaimo vėsiuose ir drėgnuose vietovėse gyvatės laikomos palankiais ženklais. Ši pagarba atsispindi kultūriniuose papročiuose saugoti namines gyvates, panašiai kaip namuose žalčiai buvo saugomi lietuvių tradicijoje. Autoriai parodo, kad gyvačių ir žalčių garbinimas labai paplitęs senovės civilizacijose, jis reikšmingą vietą užima ne tik lietuvių liaudies kultūroje. Kinų mitologijoje dieviškoji gyvatė sukuria ryšį tarp dangaus ir žemės sferų. Tad autoriai ir pastebi, kad kūrinyje „Žalčio sonata“ Čiurlionis metafizinę lietuviško dieviškumo sampratą plėtoja Rytų kultūrinio kraštovaizdžio fone, jis atskleidžia ne tik lietuviškas, bet ir Rytų dievybes. „Žalčio sonata“, pasak autorių, ypač „Andante“ ir „Finale“, kur iš vandens išnyra ir kyla į dangų ir kalnus gyvatė, žvelgianti į figūras ant kalno ir paukštį kanjone, stipriai rezonuoja su Tengo gyvatės samprata, paplitusia senovės kinų literatūroje. Tengo gyvatė, kaip dieviškoji gyvatė, Shuowen Jiezi, kaip Teng, dieviškoji gyvatė, kuri skiriasi nuo įprastų gyvačių, būtent dėl to ir buvo sukurtas tam skirtas senovės kinų rašto simbolis. Tengo gyvatė garsėja

savo gebėjimu skraidyti, o Xunzi ją paaiškino taip: „Teng gyvatė skraido be kojų.“ Hanų dinastijos laikais Liu Xiang Huainanzi ir Huan Kuan diskusija apie druską ir geležį Teng gyvatę apibūdina kaip „klaidžiojančią rūkė“ „tikrąjį drakoną. Tad Čiurlionio kūriniuose panaudoti orientalizmo kaligrafiniai ir dekoratyvūs elementai bei simbolika parodo, kad Rytų įtaka šio menininko kūryboje nėra vien paviršutinė. Pasak autorių, orientalizmo įtaka Čiurlionio kūryboje atskleidžia ne tik rytietiškų tendencijų poveikį to meto Europoje, bet ir gilų bei niuansuotą Rytų „dieviškumo“ supratimą.

Yumiko Nunokawa pristato straipsnį apie japonizmo įtaką Čiurlionio tapybai. Ši įtaka tyrinėjama jau nuo 2009 m. ir dažnai būtent Yumiko Nunokawa straipsniuose. Autorė parodo, kad ukiyo-e spaudiniai, kuriuos galėjo matyti Čiurlionis, buvo Felikso Jasieńskio dovanoti ukiyo-e originalūs Nikuhitsu-ga paveikslai, kurie iš tikrųjų buvo įtraukti į kelias ukiyo-e kolekcijų parodas. Ji išsiaiškino, kad skirtingiems muziejams, kuriuose Čiurlionis galėjo lankytis, buvo padovanota daugiau nei 5000 ukiyo-e spaudinių. Atsižvelgiant į tai, kad Čiurlionis 1906 m. lankėsi Prahos, Drezdeno, Niurnbergo, Miuncheno ir Vienos muziejuose, ukiyo-e kūrinius jis ten galėjo matyti. Todėl Yumiko Nunokawa išplečia savo tyrimų sritį įtraukdama garsiąsias Katsushika Hokusai (1760–1849) ir Utagawa Hiroshige (1797–1858) ukiyo-e serijas, kurios tuo metu jau buvo pristatytos Europoje. Yumiko Nunokawa atskleidžia nemažai svarbių paralelių tarp Čiurlionio ir japonų menininkų. Pavyzdžiui, tiek Čiurlionis, tiek Hokusai buvo apsėsti tiltų idėjų ir kūrė panašius paveikslus. Straipsnio autorė taip pat atranda panašius kalnų vaizdus, atspindžius ant vandens, Lietuvos ir Japonijos gamtos vaizdus, kurie tiek Čiurlionio, tiek Hokusai kūryboje turi akivaizdžių paralelių.

Ketvirtąjį skyrių „Kultūriniai kontekstai“ pradeda Vytautas Tumėnas, kuris savo straipsnyje rašo, kad žalčio semantika Čiurlionio dailėje iki šiol nėra išsamiau nagrinėta. Vytautas žalčio vaizdinį aptaria įvairiuose kontekstuose, mat ir žalčio, ir žalčiukų simbolika Čiurlionio kūryboje, pasak autoriaus, vaizduojama ne tiesmukai realistiškai, o suabstraktintai, metaforiškai, simboliškai. Kadangi Čiurlionis savo kūryboje ne tik rėmėsi vietine lietuviškąja žalčio mitopoetikos tradicija, bet ir atsižvelgė į platesnę gyvatės ikonografijos semantiką Vakarų bei Rytų civilizacijose, tad ir Vytautas pažvelgia į čiurlionišką žalčio simboliką ne

tik lietuvių, bet ir kitose kultūrose. Nagrinėdamas Čiurlionio ryšį su krikščioniška, senovės graikų, romėnų, egiptiečių, žydų, indų, kinų simbolika autorius ieško šio menininko simbolių universalių atitikmenų kitose kultūrose, bando „perskaityti“ jo kūrybą kitų kultūrų simbolių kontekste. Atskleidžiamos dailininko pastangos perteikti ir interpretuoti simbolius kaip „atvirą kodą“, kurį galime kūrybingai skaityti toliau. Pasak Vytauto, žvelgiant į Čiurlionio pasitelktų simbolių įvaizdžių ryšius tiek su savąja, tiek su kitomis istorinėmis kultūromis, stebina tai, kad dailininkui tuo metu nežinoti, bet dabartyje pažinūs „egzotiniai“ simboliai, dabartyje atsiskleidžiant jų sampratos kontekstui ir panoramai, nesukelia prieštaravimų, o palyginti darniai siejasi su numanoma „pirmine“ šio menininko interpretacija. Žinant artimą Čiurlionio ryšį su tradicine kaimo kultūra, akivaizdu, kad dailininko simbolių įvaizdžių lauką, jo intencijas ir estetiką maitino ir lietuvių liaudies kultūra, ypač jos archajiškieji mitopoetiniai įvaizdžiai ir simboliai, neretai archetipiniai, universalumu pasižymintys pradai. Autorius rašo, kad aiškindamiesi Čiurlionio santykį su tradicine liaudies pasaulėjauta pastebime, kad žalčio įvaizdis jo kūryboje yra labai tradicinis, kita vertus – itin talpus ir užkoduotas gerokai platesnio, globalesnio dailininko požiūrio. Žaltys čia įgyja kitokių nei tradicinėje kultūroje bei ornamentikoje bruožų: daugybę aspektų aprėpianti žalčio semantika Čiurlionio paveiksluose visų pirma susijusi ne tiek su „etnografinė“ pasaulėžiūra ar mitologinėmis, filosofinėmis bei teosofinėmis dailininko nuostatomis ar žiniomis, kiek su savita, giliai asmeniškai panteistinio pobūdžio estetika, kurią, kalbėdami šiuolaikiniais terminais, galime pavadinti ekologine ar net postantropocentine. Vytautas taip pat pažymi, kad Čiurlionio atsigręžimas į gamtą ir jos didybę buvo ne tik jausminis romantiškas, bet ir filosofiškas, egzistencinis, pripažįstantis jos lemiamą įtaką žmogaus būčiai. Toks sudvasintas, filosofinis santykis išlieka būdingas lietuvių dailėje iki dabar. Čiurlionio pasaulėžiūra ir estetika, pasak autoriaus, ypač aktualiai skamba dabarties ekologinės krizės akivaizdoje bei iškilusių postantropoceno mokslo ir meno paradigmų kontekste. Iki tol vyravusią antropocentrinę nuostatą keičia žmogaus santykio su gamta klausimo pirmumas. Žaltys greta augalijos apraiškų bei antropomorfinio pobūdžio vaizdinių Čiurlionio dailėje atsiveria kaip viena iš svarbesnių semantinių figūrų. Teikdamas tokią didelę reikšmę žalčiui, menininkas ne tik akivaizdžiai rodo išskirtinį dėmesį gamtos

didybei, jos formų įstabumui, bet kartu pasitelkia žalčio vaizdinį filosofiskai ir mitopoetiškai aiškindamas būtį ir pasaulį.

Roko Zubovo straipsnyje plėtojamas nepaprastai įdomus tyrimas, atskleidžiantis subtilius Čiurlionio muzikinių kūrinių likimus. Norėdamas, kad pasaulio koncertinėse scenose „Jūra“ skambėtų dažniau, Rokas prisiminė iki Pirmojo pasaulinio karo egzistavusią tradiciją simfoninius kūrinius skambinti fortepijonu keturiomis rankomis. Jis genialiai išvelgė, kad programoje ypač suderėtų du marinistiniai to paties laikmečio kūriniai, šalia Čiurlionio „Jūros“ atliekant ir Debussy „La Mer“, kurią prancūzų kompozitorius taip pat parengė fortepijonui keturioms rankoms. Iki devynioliktojo amžiaus vidurio labai greitai technologiškai besivystantis fortepijonas tapo instrumentu, apimančiu visą orkestro skalę – ir dinamine, ir registru, ir faktūros prasme. Tad fortepijono galimybės leido jam tapti pagrindiniu transkripcijų instrumentu, juolab kad šis instrumentas iš aristokratiškos prabangos prekės tuo metu pasidarė ekonomiškai prieinamas ir vidurinei klasei. Tais laikais mokėjimas skambinti šiuo instrumentu tapo gero išsilavinimo dalimi. Fortepijoną gerai valdantys autoriai, tokie kaip Ravelis ar Debussy, patys parengdavo savo simfoninių kūrinių transkripcijas fortepijonui keturiomis rankomis, taip sykiu ir užtikrindami, kad jų kūriniai skambės dažniau. Anot Roko, turime unikalų istorinį paradoksą: du svarbiausius jūros stichijai skirtus simfoninius kūrinius, kurie yra pradėti kurti taip pačiais metais. Ir tai padarė du kompozitoriai, kuriems nebuvo svetimas spalvų ir vaizdinių pasaulis, kurie giliai panteistiškai suvokė ir gamtą, taip pat matė, kad nėra griežtų ribų tarp tapybos ir muzikos saviraiškų. Tad 2022 metais scenoje vienoje programoje pirmą kartą nuskambėjo tais pačiais metais prieš šimtmetį pradėtos komponuoti dvi didžiosios marinistinės muzikinės kompozicijos: pasaulyje pripažintas vienas svarbiausių dvidešimtojo amžiaus pradžios simfonizmo pavyzdžių – Debussy trys eskizai simfoniniam orkestrui „La mer“, ir beveik niekam nežinoma Čiurlionio simfoninė poema „Jūra“. Skambėjo šios „Jūros“ taip, kaip prieš šimtą metų būtų skambėjusios dažname kultūringos Europos mieste – atliekamos fortepijonu keturiomis rankomis. Simboliška, kad šios programos premjera įvyko Čiurlionio gimtojoje Varėnoje 2022 m. balandžio mėnesį. O per metus programa „Skambančios spalvų jūros. Čiurlionis ir Debussy“ apkeliavo nemažai Lietuvos regionų miestų, skambėjo

Latvijoje, Didžiojoje Britanijoje, Belgijoje, JAV ir Pietų Korėjoje, taip bent iš dalies praveriant klausytojams duris į nepakartojamą Čiurlionio kuriamą vandens stichijos pasaulį.

Žilvino Svirgario straipsnyje rašoma, kad Čiurlionis kūrė ypatingu metu – XX amžiaus pradžioje, kuomet Vakarų pasaulis pasikeičia neatpažįstamai. Silpnėja krikščionybės įtaka, transformuojasi vaizduojamieji menai, realistinę pasaulėjautą keičia viena už kitą ekspresyvesnė tapyba, prasideda atonaliosios muzikos sąjūdis, keičiasi ir mokslas – klasikinę fiziką keičia reliatyvumo ir kvantinė teorijos. Apibendrinant pokyčius galima sakyti, kad tai laikotarpis, kuomet deterministinę pasaulėjautą išstumia naujas pasaulis, kuriame žmogus suvokia savo paties egzistencinį vaidmenį. Klasikinės pasaulėjautos veikiamas žmogus buvo tik likimo blaškomas stebėtojas, tačiau naujame pasaulyje stiprėja suvokimas, kad sąmonė yra aktyvi, o žmogus gyvena dvasiniame pasaulyje, kurį jis pats ir susikuria. Šiame istoriniame kontekste ypatingai suskamba ir Čiurlionio laišakai, rašyti Sofijai tuo pačiu laikotarpiu, kai jis tapė „Vasaros sonatą“ ir „Žalčio sonatą“. Laiškuose Čiurlionis su neviltimi rašo, kaip jam nepavyksta išreikšti kūriniuose norimų būsenų. Sielos būsenų tapymas esmingai skiriasi nuo regimojo pasaulio vaizdavimo. Toks tapymas tarsi vaizduoja patį išgyvenimą, kurį savitu būdu gali patirti ir žiūrovas. Toks kūrinys pavirsta tam tikru paties kūrėjo egzistencinės tikrovės atskleidimu žiūrovui, tarsi empatiškai kviečiant bendram išgyvenimui. Tad galime sakyti, kad gyvybingumu alsuojančioje „Žalčio sonatoje“ archetipai atveria vidinio pasaulio kraštovaizdį, sielos keliones, vedančias į simbolines dvasios aukštumas. Čiurlionis mitopoetine dailės kalba pasakoja iškalbingais simboliais apipintą pasaką, kurią galime nagrinėti ne tik estetinė prasme, bet ir plėtoti joje užkoduotą archajinio lietuvių etnosio archetipų atgimimo galimybę. Čiurlionio paveiksluose vaikiškai tyrai ir natūraliai atsiveria gyvybingumas, toks savas lietuvių tautosakoje, kai lietuvis gyveno skirtingų gyvybės formų pasauliuose, kur vienos visumos neprarasdamos savitumo harmoningai jungėsi su kitomis.

Čiurlionio kūrybos tyrimai, jau tris metus Druskininkuose inspiravo naujas įžvalgas pagilindami ne tik čiurlionistikos tyrimus, bet ir suburdami skirtingų šalių tyrinėtojus, kūrėjus ir mąstytojus kartu apmąstyti esminius egzistencijos, estetikos, istorijos ir kitus kultūrinius klausimus. Šiais metais rengiama

ketvirtoji, 2024 metų konferencija, skirta „Piramidžių sonatai“. Konferencijos vyksta polilogiškai, kūrybiškai, su čiurlionišku veržlumu, atkakliu įkvėpimu, šiltu draugiškumu ir atvirumu. Galime sakyti, kad konferencijose ir jų pagrindu sudaromuose rinkiniuose tam tikra prasme atgyja paties Čiurlionio kultūrinė vizija, apie kurią jis rašė iš Leipcigo: „Pasaulį visą vaizduojusi kaip vieną didelę simfoniją...“.

PREFACE

This year, for the fourth year in a row, the Čiurlionistics Researchers' Summit is being held in Druskininkai, where researchers from various countries will once again gather to share their creative insights and projects. In this collection of research articles, the papers presented at the international conference *Sonatic Čiurlionis Soundscapes*, held in Druskininkai in 2022, were collected and published. Authors from different countries (USA, Italy, China, Japan, and Lithuania) are broadening cultural horizons by combining different eras and research fields in their studies. In this collection, texts written in different scientific registers and languages speak side by side. The conferences and the collections prepared on their basis not only deepen the studies of Čiurlionistics, but also contribute to contextualizing the work of the Lithuanian genius in world culture. Therefore, the research of Čiurlionis' work, which has acquired the character of international conferences, is also cultural dissemination, showing the significant place of this artist next to other prominent artists of the world. This collection of works consists of four chapters.

The collection begins with the first chapter, "The Question of Space-time," and the mythopoetic article by Algis Mickūnas, "Polemic Rhythm of Mythos", in which the author shows that it is impossible to avoid mythology when discussing Čiurlionis' works. We usually think of each beginning as a moment in time; however, according to Algis, the "beginning" can also be understood as depicted in Indian mythology, as Shiva constantly creates and destroys himself. Just as the ocean waves have no direction, spacetime has no direction or shape in Čiurlionis' work. As in the Indian myth, according to Algis, in Čiurlionis' art, important are not the moments, but simultaneously, both emergence and disappearance of the whole, the vibrations of worldliness. Between Earth and Sky, Čiurlionis depicts Sagittarius, which separates Earth and Sky, day from night, fire from water. However, these are not opposites but polemical dimensions, which change each other like the interlocutors of a dialogue. One cannot do without the other, but belong to the same vibration.

Therefore, Earth and Sky in Čiurlionis' work appear as translucent sides of a dialogue, one thanks to the other. Consequently, the figures in Čiurlionis' drawings appear not only on Earth or in Heaven, but simultaneously here and there. They are not complete. They are created and co-occur, become worldly, and flow. In Čiurlionis' paintings, these figures are like messengers traveling between Heaven and Earth. Such messengers take different forms in different cultures, such as mythical deities, or even appear in primary philosophies, such as the mythological journey described by Parmenides. Mythology cannot be avoided since Čiurlionis paints a whole mythological universe before and after all explanations.

Antanas Andrijauskas reveals the interplay of time and space in the work of Čiurlionis in a completely different way. In his article, Antanas Andrijauskas discusses the spacetime concept of painting in the relationship between spatial art – painting and temporal arts – music and literature. When conveying musicality in their paintings, artists of the classical, romantic, and neo-romantic (symbolist) traditions usually used the narrative description of musical plots. However, the objects they painted remained as if petrified. Antanas notices that since 1907, the principles of interaction between painting and music gradually began to appear in Čiurlionis' work, moving away from the classical romantic and symbolist art traditions based on narrative principles. The transformations of the era changed the attitude toward time, allowing the artist to create a unique concept of spacetime. According to Antanas, this permitted the interchange of present, past, and future events so that artistic time could lose the features of continuous duration attributed to it in classical aesthetics, and be intensified, broken, or slowed down. In the work of Čiurlionis, the continuity, one-dimensionality, and irreversibility of time characteristics of the ordinary world are replaced by a multidimensional perception of space and time. According to Antanas, the new concept of artistic space in Čiurlionis' paintings also radiates the natural energy of Dzūkija. Čiurlionis' concept of spacetime as the idea of harmonious interaction is expressed in his painting and music. In the West, there was a growing focus on the internal architectural principles of musical art forms connecting different arts. Antanas interestingly observes that the temporal principle of musical composition provides an opportunity

to gradually involve the perceiver in perceiving the work of art and lead him along. Using various accelerations and decelerations, depending on the suggestiveness of the plasticity of the picture, the significance of the development of central themes, and leitmotifs, he opens up the most secret impulses of the spirit to the perceiver, and calls him to a dialogue. In the last *Sonata* stage of his painterly evolution, Čiurlionis consistently developed the ideas of his *Sonata* painting cycles using the canonical principles of the musical sonata, where the analogical laws of composition, structural structure, rhythmicity, tonality, stylistic integrity, sterility, and other universal architectural laws of art forms operate. Antanas also reminds us that models of the development of ideas in time, form, and color solutions were also adopted from East Asia, which helped Čiurlionis highlight the musicality of the artistic systems being created with the help of rhythmic lines. Čiurlionis' perception of space and time was significantly influenced by the traditions of East Asian landscape painting, which enabled specific principles of artistic space and time, affecting the painting of Čiurlionis' *Sonata* period.

The second chapter, "Sacred Symbols", begins with an article by Massimo Introvigne, in which the author explores Čiurlionis' interest in the occult and parapsychological ideas. Massimo notes that although Čiurlionis experimented with spiritualism sessions, he eventually ceased being interested in them. The author shows that Čiurlionis was much more fascinated by reincarnation hypnotism and passionately searched for their explanations in religious, philosophical, and artistic concepts. Although any attempt to explain Čiurlionis' work with occult and theosophical influences was doomed to fail. As Massimo observes, in the beginning, Čiurlionis' possible connection with Theosophy was mainly mentioned by his opponents and denied or downplayed by his associates. Later, however, this changed, and in the 1980s, the question of Čiurlionis' relationship with Theosophy was examined in two ways: historically, by recreating specific influences and connections in the artist's life, and iconographically, by examining the themes and symbols of his paintings. The second path is much more uncertain than the first, so Massimo focuses on the historical aspect in his article. The paper's author is particularly interested in Čiurlionis' hobbies, which, according to the author, were formed during Čiurlionis'

studies in Warsaw, where Stabrauskas also introduced him to Hinduism and Egyptian religion. Although there is no evidence that Čiurlionis was ever a member of the Theosophical Society, Čiurlionis met with Stabrauskas almost every day while in Warsaw, regularly participated in debates organized by the professor, in which spiritualism, hypnotism, and non-Christian religions were constantly discussed. Understandably, such an influence was inevitable because Stabrauskas was the leader of the Theosophical movement in Poland at that time. Undoubtedly, daily contact with the Polish artist introduced Čiurlionis to Theosophy. Indeed, it is difficult not to see an allusion to the main symbol of the Theosophical Society in Čiurlionis' painting *Vision*, painted in 1905. It was exhibited at the Stabrauskas School among the nine paintings of the *Fantasia* series. In *Vision*, the serpent is depicted on the cross of Tau. There is no doubt about the significance of the letter T in Theosophical iconography. Čiurlionis' work combines different things so seamlessly that it is impossible to say which themes influenced Čiurlionis from Theosophy and which from Lithuanian folk culture. Čiurlionis, like Kandinsky, Kupka, Harris, Mondrian, and several other artists, according to Massimo, had in common that some aspects of the Theosophical worldview emerged in their art, as a kind of Theosophical art, even if the creators themselves did not try to proclaim any specific doctrinal paradigms in their paintings. Theosophy was one of the many influences, as a particular cultural dimension of that era, that manifested itself through art.

In her article, Dalia Micevičiūtė also draws attention to the influence of the Theosophical movement on Čiurlionis' work. Dalia interestingly explores Čiurlionis' postcards, which have a different pictorial resolution than large-format paintings. According to the author, in the sketches and postcards that have not been studied in detail by the Čiurlionists until now, we discover an unknown Čiurlionis quite unexpectedly. According to Dalia, the essence of postcard style is most accurately described by the concept of *arcanum*, which includes a particular aspect of archetypal expression. From the point of view of artistic expression, using *arcanum* codes helps to reveal the mysterious and esoteric features of Čiurlionis' personality and work. According to Dalia, Čiurlionis can be connected with the *arcana* system by his penchant for encrypting many things in his works with codes and palindromes. According

to Dalia, this inclination of Čiurlionis brings Čiurlionis' work closer to Tarot's symbolic tradition or the arcana system – codes, ciphers, and signs. Dalia notes that when creating the first expressive examples of his sketches, which appeared as early as 1903, the artist probably did not yet know about one of the deepest and oldest esoteric traditions of the West. Čiurlionis probably encountered this tradition later when he was a student at the Warsaw Art School. As a student, he communicated with Kazimier Stabrauskas and visited the “strawberry tea” gatherings organized by Stabrauskas' wife. According to Dalia, Čiurlionis, like a magician-demiurge, depicts arcanum archetypes in postcards, similar to the Tarot system, which combines different existential dimensions into a dramaturgy of colors and images. In the second part of the article, Dalia relies on Sufism – Henry Corbin's al-Suhrawardī doctrine of light and darkness – the definition of avant-garde art found in the works of Umberto Eco, as well as Israel Regardie's esoteric idea of the three pillars, which helped actualize the distinctive metaphorical-allegorical and symbolic The meaning of Čiurlionis' triptych painting *Rex II* (1904–1905).

In her article, Laura Ivanova makes an interesting attempt to discuss the sacredness of symbols of Čiurlionis' art. Laura observes that in each Čiurlionis *Sonata*, we can discover a picture of three levels: three bridges, three gates, three stars, and three mountains, which could symbolize the steps towards the inner temple, where the serpents could represent the guardian of that temple or the sages. Laura points out that the triangles depicted by Čiurlionis in the image of the *Serpent Sonata* in the *Finale* correspond to the triangles of occult symbolism: two connected triangles, one points up and the other down. An upward triangle represents fire rising upward with its flames, and a downward triangle symbolizes water flowing downward. The two triangles joined to form the Star of David or the Seal of Solomon. According to Anthropotheosophy texts, an upward triangle represents sacred or hidden wisdom, and a downward triangle represents open and revealed wisdom. Apparently, Čiurlionis was interested in both paths or directions. The rhombus, which we can see in the painted body of the serpent in the painting of the *Sonata Scherzo*, would represent the union of fire and water in an occult sense. Serpents in the old Roman tradition as a symbol of the caduceus represented fire and water. The Serpent in the *Serpent*

Sonata likely relates to inner powers that should be mastered. Especially in the painting of *Scherzo*, the snake emerging from the waters acquires a mysterious symbol of power, as if it were the rod of the almighty Creator. Interestingly, Laura notes that the dragon, the winged brother of the snake, is used to guard the gates of temples, castles, or caves, and the name of the dragon comes from the Greek word to look into. So, the dragon is associated with foresight and wisdom. Laura observes that the dragon in Chinese culture mystically unites Heaven and Earth by summoning rain. The association of dragon, lightning, rain, and fertility is widespread in ancient Chinese texts, where the symbolic animal connects the Upper Waters and the Earth. When the “Earth joins the Dragon,” it means it’s raining. Similarly, snakes in Čiurlionis’ works are a mystical guide between the heavenly and earthly worlds, watching what the little person standing on the cliff’s edge will choose. Čiurlionis, who expresses visible and audible works through harmonious beauty, was approaching the complete opening of the world.

The third chapter, “Oriental Aspects,” begins with Zhang Bin and Julius Vaitkevičius, who, in their article, delve into the multiple cultural and mythological aspects of worshipping the serpent archetype in the cultural contexts of Lithuania and China. By studying the meaning of the symbols of ancient Chinese civilizations and the cultural parallels of the snake that appears in Čiurlionis’ work, especially in his *Serpent Sonata*. The article also shows the more profound cultural parallels between old Lithuanian and Eastern traditions appearing in Čiurlionis’ work than was thought. It is well known that ancient Lithuanians considered the snake a particularly significant and multi-meaning symbol. In Lithuanian mythology, snakes embodied the Earth goddess Žemyna. They symbolized the connection with the otherworldly kingdom of Vėlin, which was the guardian of the family’s well-being and provided fertility, harvest, and prosperity. Zhang Bin writes that, like Lithuania, the Chinese, especially those living in the southern regions, highly respected snakes, often called “little dragons”. Snakes are considered auspicious signs in traditional Chinese rural areas, cool and damp places. This respect is reflected in the cultural customs of keeping domestic snakes, same as snakes were kept at home in Lithuanian tradition. The authors show that the worship of snakes

and serpents is widespread in ancient civilizations. It occupies a significant place not only in Lithuanian folk culture, but also in Chinese mythology; the divine serpent creates a connection between the realms of Heaven and Earth. Therefore, the authors note that in the work *Serpent Sonata*, Čiurlionis develops the metaphysical concept of Lithuanian divinity in the background of the Eastern cultural landscape. Therefore, the artist reveals both Lithuanian and Eastern deities. The *Serpent Sonata*, especially the *Andante* and *Finale*, where the snake emerges from the water and ascends to the mountains and sky, gazing at the figures on the mountain and the bird in the canyon, resonates strongly with the concept of the Teng serpent prevalent in ancient Chinese literature, according to the authors. Teng Serpent as Divine Serpent Shuowen Jiezi as Teng, Divine Serpent, which is different from ordinary snakes, which is why the ancient Chinese script symbol was created for it. The Teng snake is famous for its ability to fly, and Xunzi explained it as “Teng snake flies without legs”. Therefore, the calligraphic and decorative elements and symbolism of Orientalism used in Čiurlionis’ works show that the influence of the East in Čiurlionis’ work is not only superficial. According to the authors, the influence of Orientalism in Čiurlionis’ work shows not only the impact of Eastern trends that influenced Europe at that time, but also a deep and nuanced understanding of the universal “divinity” that also prevails in the East.

Yumiko Nunokawa presents an article about the influence of Japonisme on Čiurlionis’ painting. This influence has been studied since 2009, and often specifically in Yumiko Nunokawa’s articles. The author shows in the article that the ukiyo-e prints that Čiurlionis could have seen were original ukiyo-e paintings of Nikuhitsu-ga donated by Felix Jasieński, and were included in several exhibitions of ukiyo-e collections. The author discovered that over 5,000 ukiyo-e prints were donated to museums that Čiurlionis could have visited. In 1906, Čiurlionis visited museums in Prague, Dresden, Nuremberg, Munich, and Vienna, and could have seen ukiyo-e works there. Therefore, Yumiko Nunokawa expanded her field of research to include the famous ukiyo-e series of Katsushika Hokusai (1760-1849) and Utagawa Hiroshige (1797-1858), which were already introduced in Europe at that time. Yumiko Nunokawa shows a series of essential parallels between Čiurlionis and Japanese artists. For exam-

ple, both Čiurlionis and Hokusai were obsessed with the idea of bridges and created similar paintings. Yumiko Nunokawa also discovers similar images of mountains reflected on water images in the nature of Lithuania and Japan, which have apparent parallels in the work of both Čiurlionis and Hokusai.

The fourth chapter, “Cultural contexts,” begins with Vytautas Tumėnas, who notes in his article that the semantics of the snake in Čiurlionis’ art has not been examined in detail until now. Vytautas examines the image of the snake in various contexts, because the symbolism of snakes and serpents in Čiurlionis’ work is not depicted in a straightforward realistic way, but in an abstract, metaphorical, symbolic way. Since Čiurlionis in his work not only relied on the local Lithuanian mythopoetic tradition of the snake, but also considered the broader semantics of snake iconography in Western and Eastern civilizations. Vytautas also looks at the Čiurlionis serpent symbolism in the context of not only Lithuanian, but also other cultures. Examining the connection of Čiurlionis with Christian, ancient Greek, Roman, Egyptian, Jewish, Indian, and Chinese symbolism, Vytautas searches for universal equivalents of Čiurlionis’ symbols in other cultures, tries to read Čiurlionis’ work in the context of symbols of different cultures. Vytautas reveals the artist’s efforts to convey and interpret symbols as an “open code” that we can creatively read further. The author notices that looking at the connections of the symbolic images Čiurlionis used with his own culture and other historical cultures, surprisingly, the artist would not have known then, but they do not cause any contradictions, even with contemporary research of these symbols. As the context and panorama of their concept unfold in the present, it is relatively harmoniously connected with the assumed “primary” interpretation of this artist. The author notes that knowing Čiurlionis’ close connection with traditional rural culture, it is evident that the field of the artist’s symbolic images, his intuition, and aesthetics were also nourished by Lithuanian folk culture, especially its archaic mythopoetic images and symbols, often archetypal, universal beginnings. The author writes that when explaining Čiurlionis’ relationship with the traditional folk world, we notice that the image of the snake in his work is very traditional, on the other hand – extraordinarily spacious and coded, with a much broader, more global approach of the artist. Here, snakes take on a different meaning than in

traditional culture and features in ornamentation: the many-faceted semantics of the snake in his paintings are primarily related, not so much to the “ethnographic” worldview or mythological, philosophical, and theosophical attitudes or knowledge of the artist, but rather to the peculiar, deeply personal aesthetics of the pantheistic artist, which, speaking in modern terms, we can call ecological or even post-anthropocene. Vytautas also notices that Čiurlionis’ turning to Nature and its greatness was sentimental, romantic, philosophical, and existential, acknowledging its decisive influence on human existence. Such a spiritual, philosophical relationship remains characteristic of Lithuanian art until now. According to the author, Čiurlionis’ worldview and aesthetics are especially relevant in the current ecological crisis and the context of emerging post-anthropocene scientific and artistic paradigms. The importance of the question of the relationship between man and nature replaces the anthropocentric attitude that prevailed until then. Snakes, next to manifestations of vegetation and images of an anthropomorphic nature, appear in Čiurlionis’ art as one of the more critical semantic figures. By giving such great importance to the snake, the artist shows exceptional attention, not only to the greatness of nature and the splendor of its forms, but also uses the image of the snake philosophically and mythopoetically, explaining the being and the world.

Rokas Zubovas’ article presents a fascinating study that reveals the subtle fate of Čiurlionis’ musical works. Desiring “Jūra” to be heard more often on concert stages worldwide, Rokas recalled the tradition of playing symphonic works with four hands on the piano before WWI. Rokas ingeniously saw that two marinist works of the same era would be exceptionally compatible in the program, performing alongside Čiurlionis’ “Jūra” and Debussy’s “La Mer”, which the French composer also prepared for piano for four hands. Composers who were remarkable pianists, such as Ravel or Debussy, prepared the transcriptions of their symphonies for piano for four hands, thus ensuring that their works would be played more often. Rokas observes a unique historical paradox: the two most critical symphonic works dedicated to the sea started to be composed in the same year. As Rokas notes, this was done by two composers who were no strangers to the world of colors and images, had a deep pantheistic understanding of Nature, and saw that there were no strict bound-

aries between the expressions of painting and music. Therefore, in 2022, two great marinist musical compositions, which began to be composed in the same year a century ago, were played on stage for the first time in one program: one of the most essential symphonies from the beginning of the 20th century, the world-renowned “La Mer”, Debussy’s three sketches for symphony orchestra, and Čiurlionis’ symphonic poem “Jūra”, which was almost unknown. These “Seas” sounded like they would have sounded a hundred years ago in an ordinary cultured European city – performed on a piano with four hands. It is symbolic that the premiere of this program took place in Čiurlionis’ hometown of Varėna in April 2022. The program “Sounding Seas of Colors: Čiurlionis and Debussy” was launched during the year and toured many cities in Lithuania, and was performed in Latvia, Great Britain, Belgium, the US, and South Korea, thus at least partially opening the door to the unique world of water elements created by Čiurlionis.

The article by Žilvinas Svigaris reveals that Čiurlionis was born at a unique time, at the beginning of the 20th century, when the Western world was changing beyond recognition. The influence of Christianity weakens, visual arts are transformed, expressive art replaces the painting of the realistic world, the movement of atonal music begins, and science also changes – classical physics is replaced by relativity and quantum theories. We can say that it is a period when the deterministic world was replaced by a new world in which man realizes his existential role. If a person under the influence of the classical world was just an observer managed by fate, in the new world, the awareness that consciousness is active, and that a person lives in a spiritual world that he himself creates is strengthened. In this historical context, Čiurlionis’ letters, written to Sofia during the same period when he painted the *Summer* and *Serpent Sonatas*, resonate particularly. In his letters, Čiurlionis writes with despair how he fails to express a desired state in his works. Painting the state of the soul is fundamentally different from depicting the visible world. We can say that such art becomes a kind of disclosure of the creator’s existential reality to the viewer, as if empathically inviting them to a shared experience. Thus we can say that in the *Serpent Sonata*, which is full of vitality, archetypes open up the landscape of the inner world, journeys of the soul that lead to symbolic

heights of the spirit. Čiurlionis tells a tale wrapped in elevated symbols in the mythopoetic language of art, which we can examine in an aesthetic sense and develop the archaic Lithuanian ethnos encoded in the possibility of rebirth of archetypes. In the paintings of Čiurlionis, a childlike, pure, and natural vitality opens up. This is typical of Lithuanian folklore, where Lithuanians lived in the worlds of different life states, where one entity harmoniously connected with others without losing uniqueness.

Research on Čiurlionis's work, for three years in Druskininkai, has inspired new insights not only by deepening the research of čiurlionistics but also by bringing together researchers, creators, and thinkers from different countries to reflect on fundamental questions of existence, aesthetics, history, and other cultural issues. This year, the fourth conference, 2024, is being held, dedicated to the "Pyramid Sonata". Conferences are held polylogically and creatively, with Čiurlionis vigor, persistent inspiration, warm friendliness, and openness. We can say that Čiurlionis's cultural vision, which he wrote from Leipzig: "I imagine the whole world as one big symphony..." comes to life in the conferences and the collections of presentations.

I. ERDVĖLAIKIO KLAUSIMAS

Algis Mickūnas

Ohio University US

THE POLEMIC RHYTHM OF MYTHOS

These are not concluding remarks nor are they the beginning remarks. They're in the middle of continuous effort to understand something. Many of us have spoken about Čiurlionis, art in many ways. So many pictures, and many more sounds. And I think one phrase that comes along through many commentators on his art is *creation of the world*. And this is quite an intriguing topic because there are no gods who create a world for him. However, there are all sorts of uncanny cosmic dimensions which hold our planets, solar systems, and galaxies together. It might be the dark matter which plays out its destiny struggling with the dark energy intent on pushing stars, galaxies and atoms apart.

So let me begin with one well known but usually overlooked dimension. Many people talked about the element of water, fire and his vast expanses of the panoramas in Čiurlionis's works, including the world of time and space. Thus a question arises whether we have a world of time and space in his works? Do we have a creation, some kind of beginning with an implied creator who set the cosmos into motion or made all things. Do we have a beginning? Let me start with a metaphor borrowed from East, an Indian notion of beginning. This beginning is unique, since it does not assume a creation prior to the already present dimension which defines all events. Vishnu and Brahma are sitting in a boat and lulling on the cosmic ocean, and are debating who is their creator of the world.

During this debate, from the cosmic ocean surges, a vast lingam which expands and explodes as an immense *shakti* – energy not “in” space and time but as space-time. Just as in this myth, the works of Čiurlionis do not depict events in space and time, but as constantly surging and creating space time figures. From this explosion appears Shiva and declares himself to be the creator of the world. This is the *big bang* mythos of India. But who is Shiva and his fiery energy? He is the very way that the world creates and destroys itself. After all. Shiva is

the cosmic dancer and his dance has two moments, always self destroying and always self recreating cosmos. Shiva beats the drums of creation and lights the fires of destruction. A self creating and self destructive pulse of sound and fire from which all things are born and into which they dissolve.

Now, what is this cosmos which this story discloses? It is significant that at the outset there is the cosmic Ocean. The watery element we saw in Čiurlionis' paintings where huge waves are crashing and surging through forests and clouds. We make a usual mistake when we think of oceans where waves are traveling at 800 miles an hour, crashing on one shore and then bouncing back and traveling across and crashing on another shore. But what both India and Čiurlionis explore is that cosmic ocean has no shores, and without shores there is no direction. A careful awareness can testify to this claim: when you look at that initial depiction of water, the cosmic ocean, and throw a stick in it, or if you are on a boat in a cosmic ocean, you are not traveling, but you are very dynamically waving up and down. One wave rises, the other sinks and even Whitehead, the great British philosopher, picked up on that image and suggested that when one wave sinks, the other rises and others sink and rise across the entire universe – not here and now, but the universe waves without waves having directions. The cosmic rhythm is time before time. The oceanic cosmic rhythm is also reflected by the cosmic dance, which has no direction. But it is both creative and destructive.

Čiurlionis offers another image - an archer, standing on a mountain and aiming an arrow toward the sky. What is that figure? Similar "figures" appear in all mythical stories, revealing the first great event – the splitting apart and equally relating sky and earth, fire and water, and creating the human world between sky and earth. This movement of separation allows the ocean and the sky figures to appear in their *polemos*. *In brief, the great rift also creates spaces for numerous sky-divine figures and earth forces.* In this sense, the lulling on the ocean requires a figure that rises and separates itself – Shiva. That means there is a birth of a place for humans, their gods-goddesses, their demons and earthly powers – between earth elements like water and sky.

Those two polemic dimensions are in constant "dialogue" and exchange places. They shift one into the others. The night comes into light, the light

comes into dark, not as opposites, but shifting one through the other. What is at issue here is that the shifting is transparent. One cannot be without the other. They're not opposites but relate in polar rhythm where each contains the other. This means that they are not yet logical opposites as if they were either one or another. It is equally significant that the sky reaches all the way into the earth, creating shadows and vibrant splendor across the ocean waves – so well depicted by Čiurlionis – and the winds of the earth scatter the clouds of the sky and play with the mid-day light cast upon the grassy fields.

For Čiurlionis any figure between sky and earth is equally in the sky and in the earth, the sky is down to the roots of trees and grass, and the trees of the earth touch the sky. Such intertwining appears in every figure in Čiurlionis' paintings: the figures are never complete – they emerge between sky and Earth. They're constantly birthing, "worlding" constantly upsurging. There the fish in the water or a bird in the sky are not "finished things". The bird is not a thing – it is still birding. Its essence is in this birding. One may look for the finished thing, for the real fish, but find silvery-dark splashes in the water, leaving traces of bubbles and wrinkles. All living events are "worlding" and in this worlding they are also a disclosure of the world out of which they appear and into which and disappear. It is like Shiva's dancing such that the cosmos shifts, and creates and recreates itself out of the playful energies and passionate fires, forming exploding stars and cooling dwarfs – not one after the other, but one through the other. This can be compared to human self-creation. What one is does not remain, but changes and in changing abolishes what one "was" and yet the latter is also co-present as a point of difference which reveals the creative transformation. In order to be creative, an artist must surpass what was accomplished and create novel configurations visible through the co-presence of what is surpassed. Life also creates and recreates itself into diverse formations without raising a question of temporal continuity among the diverse creations. The joy in living. There is a surging field before separation into points of time.

While the *polemos* is maintained, the "dialogue" between sky and earth figures must have a "way" traveled by messengers of a great variety of forms. These messengers are not yet symbols, be their angels, birds or dragons; they know the paths between sky and earth, and are the ones who maintain that

separation and connection. For example, the dragons can be underwater, but they also fly. Later theologies developed prophets and even messengers such as Hermes (from which we get “hermeneutics”), but in all cases they too must know the ways that all must travel to maintain the connections between figures pervading sky and earth. For humans, the *polemos* is such that when we send a message to the sky figures, we know that the message knows the way; the very voice going up, as Vedas say, knows the way, and if it fails, it is because it falls to the ground and does not reach its nest. And the message goes up and it has a way, and the gods must respond in the same way. They do know the same way between sky and earth and sent their messages to us. Many of us have lost out ways and are trashing in the woods without an exit.

And this kind of tearing apart appears in primary philosophies, such as the mythological journey of Parmenides. He is moving on the path between opinion and truth. It is not Parmenides who creates the way; he is in the chariot and his steeds know the way, while the goddess of justice, Dikasyne, points to the signs toward Being. She knows the way between opinion and truth of being. Parmenides reads the signs, *semata* between opinion and truth. The signs are interpreted by modern commentators and classical even Greeks as definitions. But for Dikasyne they are not definitions, they are pointing to being. Thus the signs such as *achronon*, *akinestheton*, etc. do not mean that being is “timeless” or “motionless”. The *semata* are signs and not attributions. There is a *polemos* between opinion and truth, just as there is a *polemos* between sky and earth and their gods.

The metaphor of the way is universal. Even logic is finding the way, the thread, in the woven pattern. The great variety of figures between sky and earth maintain the paths for our messengers who can tell us the ways we must travel in accordance with divine words. When such words reach us, we must send our prayers in reply on the same way. In vocal answers, we are musical, chanting, and this musicality of the world reaches the sky figures, and they immediately answer. The gods are on the way, equally on the musical pathways. They have musical abilities. They are singers and poets. So, the ways are poetic and therefore creative.

The Chinese scholars introduced the presence of “chi” which connects with Indian Shakti, the cosmic energies. It is significant that, Čiurlionis

paintings have no flat surfaces, no flat colors. They are vibrant and dynamic. They are still creative. This is a direct revelation that the world is not created in the past and is merely continuing. It is still self-creative and we in our artwork continue and extend that self-creative creation of the world. So Čiurlionis is not some psycho, so to speak, but captures the very energies, the very Shakti, the very self-creation of the world that will never be completed.

This also suggests that there will never be a completed thing, an entity, so visible with another feature that is quite interesting. There is always a dimension that is visible but invisible. Yesterday we were in the auditorium of a museum, and there was a presence in that auditorium. All walls and paintings, all things and so forth had a yellow glow. There was a presence of a dimension of yellow, which we could not see, but it appeared on all the paintings. I looked at the ceiling and it is painted white, but it somehow reflecting something yellow. So that dimension, whether it's whiteness, is the world dimension that appears on every artwork on every figure. And those figures, in fact, become reflections of those worldly dimensions. We are encompassed by mid-day light and can say that it is the sunlight, but the sun is also within that dimension of day light. The sun is also encompassed in that light. That is what we see. The sun also appears within those dimensions as never complete, just as the bird, reflecting one or another dimension, will never have the final color. Such dimensions will continuously allow the "birding" of the bird, its worlding with the invisible shading of sensuous world dimensions.

This also can be said of moonlight: while we see the moon and regard it as the source of the moonlight, we can also exclude it and attempt to capture the "color" of moonlight – no success, it is not a color of anything. Yet all nocturnal things, the leaves on the trees, the surface of the lake will be shaded and reflected by moonlight's vibrancy. The moon itself will appear in that light. It's not a moon's light. It is a dimension that allows one to see the moon and the entire nocturnal world in its reflection. Čiurlionis captures those cosmic dimensions, whether it is nocturnal light vibrating through the dark night, or a colorless yellow shading the vibrancy of his canvases. But the night is also not a thing possessing a black color. We walk through the night in the dimension of darkness, and you cannot say that the night is dark. There's no such an entity

as a night having a dark color, although all things are shaded by it. Čiurlionis is the way that we can capture the world as it appears directly without any things, any interpretations.

Let us recall the sky God Zeus, Teos, Deus father. He is a sky god, and in recent times there were and are numerous complaints about God, father, and his oppressive ways against the mother-woman, the feminine. She once was the origin of everything, including “man” till finally he rose and conquered her and became the ruler of all. Matricide was the sign of his rulership. In recent times, he is being deposed and mother, including mother earth is emerging as supreme. We face a patricide – god is dead theology. The 20th century full of the death of God stories. Dostoevsky is killing it, Hegel killed it or Nietzsche is working on it, and Kafka no longer receives his messenger. The sky figures are crashing and the difference between sky and earth is gone – we are in the dark night of civilization. Yet while speaking with astronomers, they have no choice but to maintain the great split between sky and earth. Thus they tell me that after the big bang, when half a million years passed, what we saw if we only looked up toward the sky. Positive mythology.

We cannot live without mythological understanding. We are between earth and sky or between some dimensions. And the sky that opens is required for us to open the world prior to being in the world – and to be in the world we must maintain that *polemos*. Even Heidegger talked about *polemos* between gods and the people. But Heidegger did not explain that first moment of world creation that we must maintain. There is no question whether gods exist? That is irrelevant. They are part of our understanding of the lived world. Here I would like to end with that mythos, mythology is never absent and what Čiurlionis is painting is the entire mythological universe, which is prior to and subsequent to all explanations.

MENINĖS ERDVĖS IR MENINIO LAIKO SĄVEIKA ČIURLIONIO SONATINIO PERIODO ERDVĖLAIKIO KONCEPCIJOJE

Straipsnis skiriamas vienai pamatinių menkai tyrinėtų Čiurlionio sonatinės tapybos erdvėlaikio koncepcijos analizei. Jo pradžioje glaustai aptariamas įvairių gamtotyrynių, ypač XX a. pradžios revoliucingų erdvės ir laiko teorijų poveikis jo kūrybai. Vėliau, išryškinus meninio laiko ir meninės erdvės struktūrų raiškos savitumą įvairiuose Čiurlionio tapybinės evoliucijos etapuose, pereinama prie konkrečios pagrindinių tapybos ir muzikos integracijos tendencijų analizės brandaus sonatinio periodo koncepcijoje. Remiantis pagrindinių dailininko sukurtų sonatinio periodo tapybinių ciklų erdvinių ir laikinių struktūrų raiškos formų lyginamuoju tyrinėjimu straipsnyje parodoma, kad organiškų tapybos ir muzikos sąveikos ieškojimai čia tiesiogiai siejosi su įgimtu šio menininko muzikalumu, sinesteziniais gebėjimais ir ankstesne kompozitoriaus kūrybine patirtimi.

Pirmiausia Čiurlionio 1906–1907 m. intensyvūs naujų meninės išraiškos priemonių ieškojimai ne tik išryškino jo paveiksluose abstrakcionizmui ir poetiniam siurrealizmui būdingas stilistines tendencijas, tačiau ir vedė prie *visiems menams būdingos panašios vidinės morfologinės meno kūrinių architektonikos atskleidimo*. Kita vertus, jie padėjo erdviniais principais besiremiančios tapybos meninės išraiškos priemonėse surasti laikinio meno, tai yra muzikinės kalbos, *analogų* ir juos meistriškai panaudoti savo menų integracijos sumanymui įgyvendinti. Taip galiausiai Čiurlionio sonatinės tapybos paveiksluose įsigalėjo *cikliniai laike besiskleidžiantys mąstymo principai* ir organišką harmoningą erdvinių ir laikinių struktūrų sąveikos įtakotas *vidinis muzikalumas*, kuris esmiškai skyrė jo originalios erdvėlaikio koncepcijos suformuotus paveikslus nuo kitų muzikalumo kulto ir kitų menų sąveikos inspiracijų paveiktų tapytojų kūrinių.

Esminiai žodžiai: M. K. Čiurlionio kūryba, meninė erdvė, meninis laikas, erdvėlaikis, tapybos ir muzikos sąveika, simbolizmas, abstrakcionizmas

Erdvės ir laiko problematikos aktualėjimas

Su Čiurlionio sonatinės tapybos menų integracijos klausimais tiesiogiai siejasi kitas menkai tyrinėtas reikšmingas jo kūrybos aspektas – *meninės erdvės* ir *meninio laiko* struktūrų santykis tapybinės bei literatūrinės raiškos srityse. Šių problemų lauko tyrinėjimas ir pažinimas padeda geriau suvokti šio menininko kūrybinius ieškojimus vainikavusio sonatinio periodo tapybos ir muzikos sąveikos koncepcijos savitumą.

Erdvė ir laikas – tai fundamentalios būties kategorijos, kurios Čiurlionio meninėje kūryboje sąveikauja įvairiuose sąlyčio taškuose ir pavidaluose, suaktualindamos *erdvėlaikio* sąvoką. Erdvėlaikis, arba kitais žodžiais tariant *vieningas erdvės ir laiko kontinuumas*, yra keturmatė visuma, kurios trys matmenys *erdviškieji* ir ketvirtasis *laikiškasis*; jis išreiškia erdvės ir laiko parametrų bei struktūrų vienovę. Ši visuma, būdama viena pagrindinių materijos egzistavimo formų, išreiškia objektyviai mus supančiame pasaulyje tarp skirtingų objektų egzistuojančias *erdvines* (*atstumas, orientacija ir kita*) ir *laikines* (*įvykių tvarka, trukmė*) sąsajas.

Šiame straipsnyje sąmoningai atsiribosime nuo išsamesnio fizinės erdvės, laiko problemų tyrinėjimo ir, glaustai aptarę Čiurlionio gyvenimo metu išryškėjusias slinktis tyrinėjant erdvės ir laiko fenomenus fizikoje bei gamtos moksluose, pagrindinį dėmesį sutelksime į su jo kūryba susijusią *meninės erdvės* ir *meninio laiko* problematiką. Vėliau pereisime prie detalesnio meninės erdvės ir meninio laiko struktūrų sąveikos aptarimo pagrindiniuose Čiurlionio kūrybinės evoliucijos tarpsniuose.

Būdamos pamatinės mus supančios objektyvios tikrovės, vadinasi, *ir visų daiktų bei reiškinių būties* formos, *erdvės* ir *laiko* struktūros ne tik atsispindi skirtingose civilizacijose ir istorinėse epochose vyraujančias pasaulio suvokimo pasaulėžiūrines nuostatas, tačiau ir sukurtus meninės veiklos produktus bei juos suvokiančių žmonių sąmonėje vykstančius estetinius, psichologinius bei kitus procesus. Gvildenant erdvės ir laiko santykių problemas Čiurlionio kūryboje, išnyra jo pasaulio vizijai svarbios, neaprepiamus ir neišmatuojamus reiškinius įvardijančios artimos *erdvėlaikio*, *amžinybės* ir *bekraštybės* kategorijos, kurios siejasi su laikiniais procesais, pasižyminčiais viena kryptimi ir negrįžtamumu.



Caspar David Friedrich. *Kalnų ežeras. Rytas*. Sukurta tarp 1823 ir 1835. Drobė, aliejus

Kita vertus, *erdvės* ir *laiko* suvokimas nėra kažkas amžiams duota visų kartų menininkams; tai istoriškai kintantis skirtingose civilizacijose, kultūrose ir epochose konkrečių tradicijų suformuotos meninės stilištos bei daugybės kitų meno segmentų ypatumus formuojantis veiksnys, pasižymintis raiškos formų įvairove ir skverbimusi į pagrindines meninės veiklos sritis. Todėl konkrečiuose Žemės rutulio taškuose, skirtingose civilizacijose ir istoriniuose tarpsniuose užgimusiose meno tradicijose kristalizuojasi saviti erdvės ir laiko suvokimo modeliai. Pavyzdžiui, analizuodami kinų, japonų, indų, persų, antikos bei Vakarų viduramžių, Renesanso, Naujųjų amžių ar modernizmo epochos dailės kūrinius, pastebėsime skirtingas erdvinį ir laikinį struktūrų interpretacijas. Štai nuo XIX a. antrosios pusės Vakarų dailės tradicijoje sklindant stipriai japonizmo įtakai išryškėjo tradicinių Rytų Azijos erdvės ir laiko sampratų ekspansija į modernėjančią Vakarų dailę.

Įdėmiau pažvelgę į Vakarų klasikinės estetikos ir meno tradiciją išvysime, kad joje gyvavo neįveikiama skirtis tarp erdvinio meno *tapybos* ir laikinių menų – *muzikos* bei *literatūros*. Ši skirtis buvo teoriškai grindžiama įsitikinimu, kad statiški tapybos kūriniai skleidžia savo meninių vaizdinių sistemas vien *erdvėje*, o laikiniai menai – muzika ir literatūra – *dinamiškame linijiniame*



Jean-Baptiste-Camille Corot. *Valtininkas iš Mortefonteno*. 1870. Drobė, aliejus

laike, kai vieną meninių vaizdinių sistemą nuosekliai laike keičia kita. Dėl šios estetinės nuostatos klasikinėje literatūroje ir muzikoje pirmosios *siužetiškumo*, o antrosios *procesinio dinamiško* pobūdžio tapybos ir muzikos sąveikos problemų praktinis sprendimas susidūrė su didžiuliais sunkumais. Tai suprantama, kadangi negalima mechanškai sujungti skirtingos prigimtios *erdvinių* ir *laikinių* menų. Štai kodėl klasikinės, romantinės ir neoromantinės (simbolistinės) tradicijos dailininkai, susidūrę su minėtu objektyviu sunkumu perteikiant tapybos muzikalumą, dažniausiai savo paveiksluose pasitenkindavo išoriniu pasakojamuoju muzikinių siužetų aprašinėjimu.

Meno teoretikai yra pastebėję, kad atsiribodami nuo ketvirtojo matmens, vadinamo laiku, klasikinio realistinio stiliaus tapytojai daiktus dažniausiai vaizduoja statiškus – nejudamus, todėl dinamiškumas ir šią konkrečią būties akimirką tapomų objektų judesiai vaizduojamojoje dailėje dėl jos prigimtinio erdviniam menams būdingo tikrovės perteikimo savitumo tarsi suakmenėja. Taigi savo prigimtiniu statiškumu pasižyminti romantinio (Caspar David Friedrich) ar realistinio (Jean-Baptiste-Camille Corot) tapyba esmiškai skiriasi nuo laikinių menų, ypač muzikos, kurios dinamiška prigimtis atsiskleidžia laiko tėkmėje ir savitai kviečia pamiršti erdvę. Šios dvi pagrindinės būties formos yra



M. K. Čiurlionis. *Fuga*. Iš diptiko *Preljudas. Fuga*. 1908.
Popierius, tempera. NČDM

tarsi visiškai priešingos viena kitai, kadangi tapyba ir visi jos sudėtiniai komponentai skleidžiasi erdvėje, o muzikos garsų pasaulis – laike.

Metaforiškai kalbant, tarp erdvinių ir laikinių menų sintezė įmanoma labiau kaip protu suvokiama skirtingų būties sferų harmonija, kaip darnus įvairių pasaulių, atsiskleidžiančių spalvomis, formomis ir garsais, junginys; tačiau tikrovėje vaizduojamajame mene ši sintezė praktiškai neįgyvendinama. Kita vertus, negalėtume kategoriškai teigti, kad Čiurlionio pasirinktas menų integracijos kelias ir užsibrėžtų uždavinių įgyvendinimo principai visiškai svetimi vaizduojamajai daili. Apie tai detaliau kalbėsime vėliau. Čiurlionio kūryboje, išsikvepiant literatūrinio psichologinio simbolizmo estetikai ir stiprėjant jo estetinėje pasaulėjautoje modernistiniam menui būdingoms abstrakcijos tendencijoms, pavyzdžiui, triptiko „Mano kelias“ antrame paveiksle (1907) arba diptiko „Preljudas. Fuga“ antrame paveiksle „Fuga“ (1908), regime, kaip laipsniškai keitėsi tapybos bei muzikos sąveikos principai, toldami nuo naratyviniais principais besiremiančios klasikinės romantinės ir simbolistinės dailės tradicijos.

Romantinės ir neoromantinės (pirmiausia simbolistinės) pakraipos menininkams gilinantis į erdvinių ir laikinių menų, ryškiausiai tapybos ir muzikos,

rečiau poezijos ir muzikos sąveikos problemas, aiškėjo, kad skirtingos meno rūšys gyvuoja ir skleidžiasi sudėtingesnėje, nei anksčiau buvo manoma, erdvėje ir laike. Štai kodėl esminius pokyčius patyrė klasikinė meno morfologija, tai yra mokymas apie vidinę menų pasaulio sistemos sandarą, kurioje išsigalėjo naujos su modernėjančio meno praktika susijusios meno morfologijos teorijos. Jose pagrindinis dėmesys buvo sutelktas ne tik į erdvinius ir laikinius menus, bet ir juos siejančių *sinkretiškų* „erdvinių-laikinių“ struktūrų, kartais vadinamų „erdvėlaikio“ struktūromis, įvairius *sąveikos aspektus*. Tačiau erdvinius ir laikinius parametrus jungiančiuose sintetiniuose menuose, pavyzdžiui, šokyje (balete), operoje, kinematografe, greta erdvės ir laiko struktūrų veikia ir daug kitų veiksnų: spalva, garsas, judesys, kurie kūrėjams suteikia galimybę papildyti meninės išraiškos priemonių arsenalą ir kartu tai paaiškina šių sinkretiškų meno formų morfologinį daugiasluoksniškumą, daugiamatiškumą, jų interpretavimo sudėtingumą. Šis sinkretiškų meno formų socialinio ir kultūrinio statuso augimas turėjo poveikį tapybos ir muzikos sąveikos bei mūsų analizei svarbių sinestezijos problemų aktualėjimui.

Vadinasi, gvildenant skirtingų erdvinių ir laikinių menų bei jų meninės išraiškos priemonių sąveikos problemas XX a. meno morfologijos teorijose (Alain [tikr. Émile-Auguste Chartier], Étienne Souriau, Thomas Monro, Władysław Tatarkiewicz) greta tradicinių *erdvinių* ir *laikinių* menų palaipsniui įsivertino trečia sinkretiškų *erdvinių-laikinių* menų forma. Ją tiriantiems estetikos ir menotyros specialistams vis dažniau išnirdavo šį sinkretiškumą atspindinti *erdvėlaikio* sąvoka. Tačiau norint geriau suvokti šių slinkčių poveikį Čiurlionio meninės erdvės ir meninio laiko sąveikos koncepcijai, išsiskleidusiai sonatinio periodo tapybos kūriniuose, būtina suvokti jo ieškojimų bei atradimų svarbą erdvinių (tapybos) ir laikinių menų (muzikos ir poezijos proza) pirmapradžių struktūrinių principų ir meninės išraiškos priemonių analogų srityse.

Kasdienybėje greta gyvujančios *objektyvios* erdvės ir laiko, suvokiamų kaip pagrindinės būties formos ir daugiamatiškumas, tęstinumas erdvėje ir nenutrūkstumumas, vienaliniškumas, negrižtamumas laike, skleidžiasi ir su jomis susijusios *subjektyvios*, meninei sąmonei artimos, *meninės erdvės* ir *meninio laiko* pavidalu gyvujančios struktūros, kurios išryškėja *meninės kūrybos proceso*, *meno kūrinių gimimo*, jų *suvokimo bei interpretacijos* plotmėje. Subjektyvi menininko

kūriniuose vaizdinių, linijų, formų, simbolių meninės išraiškos priemonėmis sukurta *meninė erdvė* ir *meninis laikas*, lyginant su *realia* objektyviai gyvuojančia erdve ir laiku, pasižymi iš esmės kitokiais žmogaus vaizduotės ir fantazijos sukurtais principais, kurie suteikia menininkui galimybę laisvai reikštis lakios vaizduotės polėkių erdvėse.

Priklausomai nuo subjektyvių kūrėjo (dailininko, kompozitoriaus, rašytojo) norų, *laikinis* ir *erdvinis* pasaulio suvokimas meninės kūrybos procese gali keistis, įgauti įvairius pavidalus, kadangi veikiamas vaizduotės ir fantazijos polėkių gali laisvai manipuliuoti skirtingais erdviniais ir laikiniais ryšiais. Pavyzdžiui, sukeisti vietomis dabarties, praeities ir ateities įvykius, todėl meninis laikas gali prarasti klasikinėje estetikoje jam priskiriamus nenutrūkstamos trukmės bruožus ir būti intensyvėjantis, trūkinėjantis, sulėtintas, dinamiškas bei kitoks.

Į išskirtinę erdvės ir laiko santykių problemos svarbą ir jos sąsajas su įvairių mokslų ir kvazimokslų teorijomis Čiurlionio tapyboje pirmieji tuoj po dailininko mirties atkreipė dėmesį rusų „Meno pasaulio“ aplinkos meno kritikai Valerianas Čiudovskis, Viačeslavas Ivanovas ir egzistencinės pakraipos filosofas Nikolajus Berdiajevas, kurie pabrėžė įvairius gamtos mokslų, filosofinių ir teosofinių idėjų poveikio jo tapybai aspektus. Mėgindami atskleisti Čiurlionio tapybinio mąstymo ypatumus, jie taip pat epizodiškai aptarė jo muzikalumo dvasios persmelktų paveikslų erdvės ir laiko struktūrų sąveikos nulemtus meninių vaizdinių ir simbolių sistemų savitumus.

Skirtingai nei realus trimatis erdvinis pasaulis, kuriame gyvena žmonės, Čiurlionio kuriama *meninė erdvė* išsiskiria daugiamatiškumu ir polisemantiškumu. Čia dėl įvairių pasaulėžiūrinių, estetinių, teosofinių ir kitokių idėjų poveikio *išorinė* erdvės samprata susipina su *vidine subjektyvia*, o *realiam pasauliui būdingą laiko nenutrūkstamumą, vienmatiškumą, tėkmės negrįžtamumą keičia diskretiškas, daugiamatis erdvės ir laiko suvokimas*, kuris jo tapyboje skleidžiasi savitais pavidalais. Vienuose paveiksluose išnyra senųjų civilizacijų pėdsakų paženklinta žmonijos praeitis, antruose – iš įvairių tautų mitologijos ir religijos pasisemti archetipiniai simboliai bei vaizdiniai, trečiuose vyrauja svajingos ateities vizijos, ketvirtuose – iš Camille’io Flammariono aprašymų ir graviūrų išplaukiantis klaidžiojimas bekraštės kosminės erdvės platybėse, penktuose – abstrakčių



Camille Flammarion. Knygos *L'atmosphère météorologie populaire* iliustracija, 1888. Nežinomo autoriaus raiziny, vėliau nuspalvintas



Camille Flammarion. Knygos *L'atmosphère météorologie populaire* iliustracija, 1888. Nežinomo autoriaus raiziny, vėliau nuspalvintas

su gamtos įvaizdžių, simbolių apibendrintais bruožais susijęs plastinių formų, linijų, erdvių muzikalios harmonijos ieškojimas ir pan.

Vadinasi, subjektyvi *vidinės* meninės erdvės samprata Čiurlionio paveiksluose „skleidžiasi“ ir spinduliuoja savo energetiką į *išorę*, o dailininko lakios vaizduotės ir fantazijos polėkiai tiesia tiltus, siejančius su jam nuo vaikystės dvasiškai artimos Dzūkijos gamtos pasaulio erdvėmis. Pagrindinis čiurlioniškos meninių vaizdinių sistemos konstravimo principas išplaukia iš savitos meninės erdvės ir laiko sampynos bei intymaus meditacinio santykio su gimtinės gamta, įsiklausymo į jos slėpinius. Taip lokalsios gimtosios erdvės suvokimo parametrai *išsiplečia* iki grandiozinių panoraminių gamtos pasaulio peizažų ar Visatos begalybės vizijų. Čiurlionio erdviniam pasaulio suvokimui ir dėl jo poveikio išryškėjusiam, ypač sonatiniu periodu, tapybiniam mąstymui būdingas organiškas erdvių ir laikinių struktūrų susipynimas bei konkrečiuose kūriniuose fenomenologinis dėmesio lauko *susiaurinimas*. Jis keičia realios tikrovės vaizdinius į lakios vaizduotės sukurtą harmoningą muzikalių geometrinių formų, arabeskinių struktūrų, simbolių, ženklų, metaforų prisodrintą autonomišką meninį pasaulį, kuriame viešpatauja kitokie fantazijos įkvėpti dėsniai ir motyvai.

Lygindami ankstyvuosius Čiurlionio paveikslus su meninės formos bei erdvių ir laikinių struktūrų sąveikos požiūriu labiausiai užbaigtomis

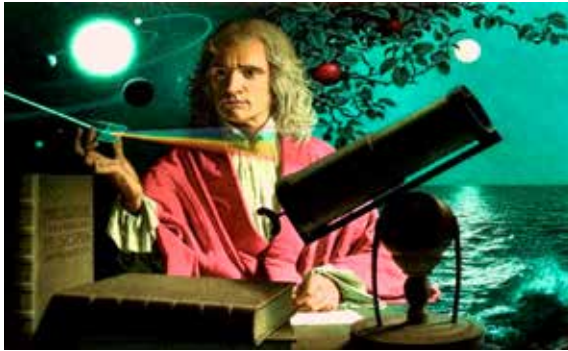


M. K. Čiurlionis. *Sonata Nr. 3 (Žalčio sonata)*. Andante.
1908. Popierius, tempera. NČDM

harmoningomis tapybinėmis sonatomis „Sonata Nr. 3 (Žalčio sonata)“ ir „Sonata Nr. 7 (Piramidžių sonata)“, regime, kaip juose tobulėja erdvės ir laiko struktūrų santykių interpretacijos, kompozicijos, perspektyvos, spalvos, kolorito, ritminiai ir kiti sprendimai. Taigi kas lemia šiuos esminius pokyčius sparčioje dailininko tapybinėje evoliucijoje? Į šį klausimą mėginsime atsakyti perkeldami dėmesį į gamtamokslinių, fizikos, filosofinių, estetinių teorijų poveikio Čiurlionio menų integracijai bei kai kurių esminių meninės erdvės, meninio laiko ir įvairių formalių meno aspektų detalesnį aptarimą.

Gamtamokslinių erdvės ir laiko teorijų poveikis

Vakarų fizikoje, gamtos moksluose ir filosofijoje Čiurlionio gyvenimo metu gyvavo dvi pagrindinės laiko fenomeno interpretacijos: Issaco Newtono suformuota *absoliutaus laiko* ir vėliau ją pakeitusi Alberto Einsteino *reliatyvus laiko*. Pirmosios, niutoniškosios, nuo Naujųjų amžių iki XX a. pradžios vyravusios *absoliutaus laiko* teorijos šalininkai teigė, kad laikas ir erdvė egzistuoja nepriklausomai vienas nuo kito ir materijos. Laikas yra *grynoji tėkmė, kuri yra begalinė, neturinti nei pradžios, nei pabaigos*, o erdvė yra *bekraštė tuštuma, kuri talpina savyje kūnus, užimančius konkrečią vietą konkrečią būties akimirką abso-*



Isaac Newton

liučioje erdvėje. Ko gero, 1704 m. vykdytais tyrinėjimais Newtonas buvo vienu pirmųjų šiuolaikinių Vakarų mokslininkų, kuris detalios analizavo muzikos garsų ir spalvų sąsajas.

Vienus reikšmingus Newtono tyrinėjimus toliau plėtojo jėzuitas matematikas ir estetiškos krypties filosofas prancūzas Louis-Bertrand'as Castelis, sukūręs unikalų klavesiną, kuris grojant muzikinius garsus paversdavo spalvomis, o kitus – Čiurlionį dominęs jo tautietis astronomas, fizikas Pierre-Simonas Laplace'as, kuris dangaus kūnų, jų traukos dėsnius pagrindė tikimybių teorijos principais. Pastarasis buvo įsitikinęs, kad dangaus kūnų išsidėstymas, visatos dalių dabartiniai santykiai matematiškai nurodo visus galimus jų santykius ateityje. Minėtos idėjos įkvėpė Flammarioną ir įvairius ezoterinių bei teosofinių teorijų šalininkus. Čiurlionio artimieji liudijo, kad jis domėjosi Laplace'o, Flammariono ir teosofijos idėjomis ir jomis rėmėsi tapydamas.

Newtono ir Laplace'o laiko ir erdvės teorijos tapo Kanto estetiškos teorijos atspirties tašku. „Grynojo proto kritikoje“, pirmoje dalyje „Transcendentalinė estetika“ pastarasis iškėlė klausimus: „Kas yra erdvė ir laikas? Ar jie yra realios esmės? Ar jie tik daiktų apibrėžtumai, arba santykiai? Ieškodamas atsakymų į šiuos klausimus jis pastebėjo, kad suvokimo patikimais organais nepatirtas pasaulis yra tik chaotiška nestruktūruotų įvykių seka. Todėl gilesnis erdvės ir laiko suvokimas atsiranda tik tuomet, kai *sąmonė* nevientisą srautą sutvarko pagal savo taisykles.

Kantas akcentavo, kad „niekada negalima įsivaizduoti, kad nėra erdvės, nors visiškai galima mąstyti, kad joje neaptinkama objektų“, ir greta – kad „erdvė

įsivaizduojama kaip begalinis duotas dydis“ (Kantas, 1982, p. 76). Analogiškai aptardamas ir laiko sąvokos savitumą, jis priėjo išvadą, kad laikas nėra nei empirinė, nei diskursyvi (bendroji) sąvoka, išvedama iš kokio nors patyrimo, o „būtinąs vaizdiny, sudarantis visų stebinių pagrindą. Vadinasi, būtent laikas, jo įsitikinimu, organizuoja visų įvykių ir patirčių vyksmo eigą mus supančioje tikrovėje.

Prieš kantiškąjį racionalizmo ir istorizmo idėjų laiko sampratą sukilo didžiulį poveikį simbolizmui ir daugeliui klasikinio modernizmo srovių lyderių turėjęs Arthuras Schopenhaueris bei jo sekėjai, kurie, paneigę istorizmą ir laikinių procesų raidos nuoseklumą, aukštino voliuntarizmą ir antiistorizmą. Taip, pavyzdžiui, įtakingiausias Schopenhauerio adeptas Friedrichas Nietzsche savo „amžinojo grįžimo“ teorijoje sugrįžo prie ciklinės laiko sampratos, iš kurios vėliau išsirutuliojo įtakingos civilizacinės ir egzistencialistinės laiko koncepcijos.

Klasikinėje Vakarų meno morfologijoje, besiremiančioje Newtono laiko ir erdvės samprata, menai pagal šias dvi pagrindines būties formas buvo tradiciškai dalijami tik į *erdvinius* ir *laikinius*. Nors remiantis tokia nuostata tapyba buvo laikoma išimtinai erdvinio menu, tačiau romantinės ir neoromantinės pakraipos dailininkai, siekdami maksimalaus išraiškingumo, bandė skverbtis ir į laikinių menų kompetencijos sritį. Toks jau yra šio meno savitumas, kad dailininkas, siekdamas parodyti pokyčius laike ar perteikti judesius, tai gali padaryti tik fiksuodamas drobėje konkrečias statiškas gyvenimo akimirkas. Į šį tapybos meno savitumą atkreipė dėmesį ir Georgas Hegelis, kuris teigė, kad tapyba, vaizduodama konkretų momentą ir situaciją, perteikia „tokią akimirką, kurioje anksčiau buvę ir vėliau vykstantys dalykai susilieja *viename taške*“ (Hegel, 1971, p. 245).

Šio akimirkos fiksavimo konkrečioje erdvėje ir laike aspekto statiškame tapybos mene nesugebėjo įveikti ir radikaliausi modernistinės pakraipos meninės sąmonės dinamiškumą aukštinantys tapytojai, nors jų ieškojimus paveikė naujos fizikos ir gamtos mokslų atradimų slinkty, kurios atsispindėjo XX a. pradžioje užgimusiose meno morfologijos koncepcijose. Tai buvo begalinio tikėjimo neišsemiamomis mokslo galimybėmis laikotarpis, kai esminės slinkty XX a. pradžios fizikoje (A. Einšteinas), gamtos moksluose, filosofijoje



Albert Einstein

(H. Bergsonas) paneigė ankstesnius, nepajudinamai tvirtus, klasikinėje estetikoje ir mene vyravusius požiūrius į erdvę ir laiką.

Antroji svarbi, ilgai gyvavusią niutoniškąją paneigusi koncepcija, dariusi įtaką modernistinio meno raidai, tiesiogiai siejosi su Einsteino 1905 m. sukurta ir aprašyta straipsnyje „Apie judančių kūnų elektrodinamiką“ *specialiąja reliatyvumo* teorija, kuri 1915 m. buvo papildyta *bendrąja reliatyvumo teorija*. Pastaroji sujungė erdvę ir laiką į vieną keturmatį *erdvėlaikį*, kuriuo remdamasis mokslininkas paaiškino mus supančiame pasaulyje veikiančius gravitacijos dėsnius. Sinkretiškos *erdvėlaikio* sąvokos aktualėjimas skatino erdvinių ir laikinių menų, dažniausiai tapybos ir muzikos bei poezijos sąveikos ieškojimus, kurie XX a. pradžioje iš neoromantinės (simbolistinės) dailės tradicijos persikėlė į radikalių užgimstančio modernistinio meno krypčių lyderių dėmesio centrą.

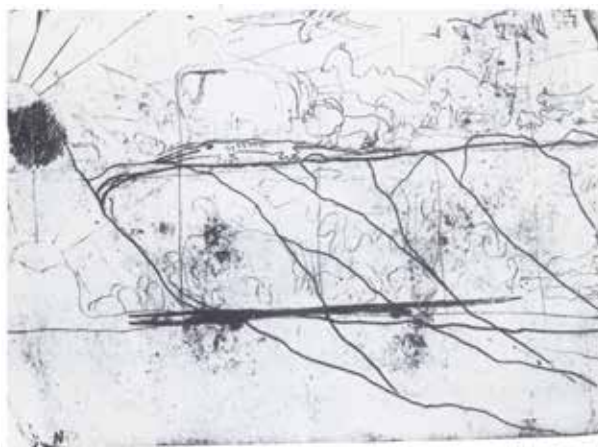
Kita vertus, Einsteinas neneigė laiko tęstinumo, nes buvo įsitikinęs, kad laikas *neturi tikslingumo ir jo tėkmės linija nėra tiesi*. Esminė išvada būtų tokia, kad neįmanoma aiškiai numatyti nei istorinių įvykių sekos, nei žmogaus gyvenimo ateities, kadangi kiekvienas įvykis laike yra reliatyvus ir apribotas kitų įvykių poveikio bei sekos. Tačiau pagrindinis šių neklasikinių erdvės ir laiko teorijų poveikis modernistinei meninei sąmonei išryškėjo ne tik tame, kad žmogų Einsteinas traktavo kaip dalį *visumos*, kurią vadino *visata*, tačiau kad ir apibūdindamas jį akcentavo būtent laiko ir erdvės struktūrų *sąveikos* aspektą, menininkams atskleidždamas įvairias sąvokos *erdvėlaikis* interpretacijos galimybes.

Išklabinę niutonišką ilgai viešpatavusį mechanistinį požiūrį į erdvės ir laiko santykius bei jo absoliutaus laiko koncepciją, Einsteinas kartu skatino kitų, šias problemas išsamiau gvildenančių teorijų atsiradimą bei jų poveikį modernistinės pakraipos menininkų ieškojimams. Priminsime, kad kiek vėliau dirbtinio intelekto teorijos kūrėjas Norbertas Wieneris akcentavo esminius *tradicinės niutoniškos ir naujos bergsoniškos* asimetrinės laiko sampratos skirtumus. Daug dėmesio naujos laiko ir erdvės sampratos skirtumų nuo klasikinės teoriniam pagrindimui skyrė Henri Poincaré ir gausūs jo sekėjai.

Ir galiausiai, pabrėždamas, jog „laikas ir erdvė yra *greičiau mūsų mąstymo būdas, o ne sąlygos, kuriomis mes gyvename*“, Einsteinas kartu atkreipė dėmesį ir į *psichologinį* laiko suvokimo aspektą, kuris ypatingą aktualumą įgavo plėtojant įtakingas estetikos kryptis – intuityvizmą, fenomenologiją ir egzistencializmą. Jose išsiskleidė subjektyvistinės laiko interpretacijos, kurios susiejo *laiką* su žmogaus egzistencijos prasmingumu apmąstymais.

Artimus pastariesiems nenumaldomai tekančio laiko egzistencinius apmąstymus įvairiais pavidalais aptinkame ir Čiurlionio laiškuose, kuriuose užštrintas psichologinis laiko tėkmės suvokimas susipina į visumą su gyvenimo filosofijos atstovų (A. Schopenhaueris, F. Nietzsche, H. Bergsonas) laikine gyvenimo tėkmės interpretacija. Laiko samprata Čiurlionio pasaulėžiūroje ir kūryboje skleidžiasi įvairiais pavidalais; ši viena universaliausių jo pasaulio suvokimo kategorijų interpretuojama ne tik meninės kūrybos procesų, tačiau ir pamatinių žmogaus egzistencinių problemų kontekste. Menininko gyvenimo tėkmė, jo egzistencijos peripetijos ir kūryba čia, kaip ir romantinės bei neklasikinės pakraipos mąstytojų koncepcijose, jungiasi į nedalomą visumą. Tai akivaizdžiai regime Čiurlionio laiške Eugeniuszui Morawskiui, rašytame 1902 m. gegužės 20 d. iš Leipcigo, kuriame jis akcentavo būtent egzistencinę, su asmeniniu gyvenimu susijusią, metaforišką laiko interpretaciją: „Laikas – tai labai svarbi poema, tik man orkestro grojama. kažkas man trukdo klausyti – nieko negirdžiu. O gaila, kompozicija eina vis toliau, galbūt netrukus pasibaigs. Tai, ko neišgirdai, – pražus. Ta kompozicija – tai gyvenimas, ir ji tik vieną kartą būna grojama“ (Čiurlionis, 1960, p. 150–151).

Šiame iš romantinės ir neoromantinės pasaulėžiūros išsirutuliojusiame *fundamentalių suestetintų kategorijų „laikas“, „egzistencija“, „gyvenimas“, „kūryba“ ir „menas“ glaudžiamame ryšyje nėra nieko nuostabaus, nes Čiurlionio epochoje,*



M. K. Čiurlionis. Eskizas. *Saulės pagarbinimas*. 1908.
Popierius, paprastas ir violetinis pieštukas. NČDM

XX a. pradžioje, estetinėje sąmonėje ir mene romantinės estetinės tradicijos krizės sąlygomis ryškėjantys nauji požiūriai į erdvę ir laiką skatino novatoriškus šių dviejų būties formų sąveikos ieškojimus daugelio neklasikinės estetikos šalininkų paveiktų ankstyvųjų modernizmo krypčių atstovų kūryboje.

Aiškindamiesi Čiurlionio kūrybos sąsajas su modernistinių meno srovių lyderių plėtojamomis meninės erdvės ir meninio laiko koncepcijomis, turime priminti, kad įvairių užgimstančio modernistinio meno srovių lyderiai patyrė ne tik fizikos ir gamtos mokslų sparčiai plėtojamų naujų erdvės ir laiko sampratų poveikį, tačiau ir naujausių revoliucingų mokslo atradimų, pavyzdžiui, *elementariausių materijos dalelių skaidymą, atomų, kurie atradus protonus, dar vėliau kvarkus* tapo tradicinius požiūrius į materiją griaušančiomis idėjomis.

Kalbant apie teorinį, pavyzdžiui, abstraktaus meno pagrindimą, galima taip pat paminėti *rentgeno spindulius, belaidį telegrafą, kvantinius laukus* ir pan., kurie be paliovos vibruodami, spinduliuodami įvairias daleles atvėrė įvairių, *nematerialių*, žmogaus akimis *neregimų* bangų, vibracijų, energetinių impulsų naują komunikacinį potencialą pasąmonės procesų ir gausių gyvybės formų tyrinėjimams.

Lyginamuoju aspektu žvelgdami į XX a. pradžioje įsigalinčius fizikoje, gamtos moksluose, filosofijoje naujus požiūrius į erdvę ir laiką, panašias trans-

formacijas išvystame ir modernistinėje dailėje, muzikoje bei literatūroje. Naujų fizikos teorijų kūrėjai akcentavo esminį *nesutapimą* tarp tiesioginio žmonių laiko suvokimo ir kito – gyvuojančio fizinių reiškinių pasaulyje. Pavyzdžiui, paskirų XX a. pradžios užgimstančio modernizmo krypčių dailėje, muzikoje ir literatūroje atstovai, sureikšminę *subjektyvų* meninio laiko ir meninės erdvės suvokimą, karštligiškai siekė savo idėjas ir asmeninius sąmonės nušvitimus įprasminti naujos epochos dvasią atspindinčiuose abstraktėjančiuose modernistinio meno kūriniuose. Juose iš fizikos ir gamtos mokslų kylančios idėjos modernistinėje meninėje sąmonėje susipynė su apie kultūrinėje bohemoje ir meninėje aplinkoje išplitusiomis *įvairiomis ezoterinėmis, okultinėmis, teosofinėmis kryptimis, aukštinančiomis nematerialumą, dvasinių motyvų svarbą, naujus požiūrius į žmogaus gyvenimą, kūrybą, meną*.

Naujos erdvės ir laiko sąveikos interpretacijos nuo 1905 m. pradėjo intensyviai skleistis pirmosiose gimstančio klasikinio modernizmo kryptyse: fovizme, kubizme, orfizme, ypač tai pastebima italų, rusų futuristų, siurrealistų, metafizinės tapybos atstovų bei abstrakcionistų kūryboje. Pastarieji manifestuose ir programiniuose tekstuose entuziastingai aukštino su naujausiais fizikos ir kvazimokslų laimėjimais susijusių subjektyvių erdvės ir laiko sampratų išga-lėjimą savo menų sąveikos idėjomis persmelktuose kūriniuose.

Po įtakingiausio postimpresionizmo atstovo Paulio Cézanne'o 1907 m. pomirtinės retrospektyviosios parodos Paryžiaus Rudens salone sezanizmas neabejotinai paveikė įvairių modernistinio meno krypčių atstovų erdvinių ir laikinių problemų sprendimo aktualėjimą. Šie modernistinės meninės sąmonės transformacijos procesai įkvėpė daugelį Čiurlionio bendražygių, besireiškiančių erdvinio meno tapybos ir laikinio – muzikos sąveikos srityje. Čia pirmiausia ver-ta paminėti kompozitorius Aleksandrą Skriabiną, Theodorą von Hartmanną, Arnoldą Schönbergą, tapytojus Vasilijų Kandinskį, Františką Kupką, Paulių Klee, Francois Picabia, Robertą Delaunay, Luigi Russolo, Lyonelį Feiningerį ir kitus.

Nauja meninio laiko ir meninės erdvės sąveikos samprata savitai skleidėsi intuityvistinės estetikos pradininko Henri Bergsono *durée* (trukmės) koncepcijos paveiktuose Pablo Picasso, Georges Braque ir kitų kubistų paveiksluose. Pradedant jais dailininkai vis aktyviau integravo į klasikinio modernizmo daile

įvairias subjektyvaus meninio laiko ir meninės erdvės vizualinio fiksavimo galimybes. Pavyzdžiui, kubistų tapiniuose suvokėjo žvilgsnis, „apeidamas“ aplink nutapyto objekto vaizdinį, kadangi jie savo paveiksluose pateikė ne tik regimas, bet ir neregimas, tačiau *išmąstomas*, besiskleidžiančias erdvėje ir laike vaizduojamo objekto dalis (todėl suvokėjas regi ne tik įprastas vaizduojamojo objekto projekcijas, tačiau ir dailininko nupieštas *neregimas* – *išmąstomas jo dalis, kurias norint pavaizduoti ir išvysti būtina žvilgsniu apeiti aplink tapomą objektą*). Futuristų paveiksluose vyravo meninio laiko dinamiškumo išraiška, kuri skleidėsi pasitelkiant greičio ir judėjimo sąvokas, abstrakcionistų paveiksluose ypač aktualios tapo *vidinio* laiko, o siurrealistų kūrinuose – *irealaus* lakios vaizduotės sukurto subjektyvaus laiko ir erdvės apraiškos, o ir metafizinės tapybos šalininkų paveiksluose greta irealumo išskirtinę svarbą įgavo neįprastumo, keistumo, susvetimėjimo aspektai. Čiurlionio antrojo periodo paveiksluose ryškiausiai skleidėsi abstrakcionizmo, poetinio siurrealizmo, o sonatinio periodo pabaigoje sukurtuose darbuose – metafizinės tapybos šalininkams būdingi stilistiniai bruožai.

Čiurlionio tapybos sąsajas su jo gyvenamos epochos gamtos mokslo ir filosofijos tendencijomis pirmasis iš lietuvių tyrinėtojų pastebėjo Ignas Šlapelis, tyrinėjęs Čiurlionio dienoraščių rankraščius, kurie vėliau dingo. Remdamasis jais Šlapelis teigė, kad Čiurlionio tapyba taip pat yra „pagrįsta Naujųjų laikų mokslo ir filosofijos mintimi“. „Nors Čiurlionis mėgo pozityviuosius mokslus, – rašė jis, – bet čia nerasdamas atsakymų daugeliui jo galvoje kylančių klausimų, godžiai griebdavos ir ezoterinių mokslų, todėl gal taip mėgo Rytus, kur tie mokslai yra gavę pradžią“ (Šlapelis, 1924, Nr. 1, p. 13).

Artimųjų ir amžininkų liudijimais, Čiurlionis amžiaus pradžioje pasinėrė į naujausių gamtos mokslų tendencijų, fizikos, chemijos, astronomijos, geologijos knygų studijas, be abejonės, išplėtusias jo pažinimo horizontus ir naujų meninės išraiškos priemonių ieškojimo galimybes. Jis taip pat domėjosi filosofijos, psichologijos ir teosofijos raidos tendencijomis, kurias Kazimiero Stabrausko ir Bonislawos Wolman salonuose aptarinėjo su žymiausiaisiais to meto *Jaunosios Lenkijos* sąjūdžio šalininkais ir skirtingų pakraipų Varšuvos ir



Ignas Šlapelis

Krokuvos intelektualais bei menininkais. Įvairių Čiurlionio aplinkos ezoterizmo pakraipų šalininkų pasaulėžiūrinėse nuostatose taip pat skleidėsi noras neatsilikti nuo naujausių gamtos ir fizikos mokslų atradimų, kurie sugyveno kartu su paskirų racionalistinių požiūrių priėmimu ir kryptinga vulgaraus materializmo bei pozityvizmo kritika.

Minėtų esminių fizikos, gamtos mokslų ir filosofijos virsmų erdvės ir laiko koncepcijų fone skleidėsi ir tuomet ypatingą aktualumą įgavę Čiurlionio glaudesnės tapybos ir muzikos sąveikos ieškojimai. Ankstyvųjų modernistinio meno srovių užgimimo metu Čiurlionio sąmonę vis labiau apvaldant erdvinio meno – tapybos, ir laikinio – muzikos harmoningos sąveikos idėjoms, ypatingą aktualumą įgavo šiuos skirtingus menus *jungiančio bendro pagrindo paieškos*. Tapybinė erdvė, kurią meninės kūrybos procese formavo dailininkas, buvo paremta konkrečios erdvinės perspektyvos, kompozicijos, ritminių, linijinių struktūrų ir formų sąveikos principais. Pagal jų dėsnius tapiniai buvo pripildomi savitų meninių vaizdinių sistemų, turinčių konkrečias erdvines *formas* ir *matmenis*.

Tačiau muzikos garsų pasaulyje susiduriame su kitokiais laikiniams menams būdingais meninių formų gimimo, formavimosi procesais, kadangi čia meninių vaizdinių sistemos išsidėsto jau pagal *laikinius* garsinių struktūrų plėtotės dėsnius. Todėl muzikos kūriniuose, traktuojamuose kaip fiziniai objektai, iš tikrųjų vyrauja ne tapybai būdingos erdvinės struktūros bei formos, o laikinė dinamiška garsų bangų sklaida.

Gilindamiesi į erdvinio meno – tapybos, ir laikinio – muzikos sąveikos ypatumus Čiurlionio kūryboje, pirmiausia galime išskirti du skirtingus interpretacijos būdus: 1) *konceptualųjį*, išplaukiantį iš racionalaus mąstymo svarbą iškeliančių filosofinių (estetikos, meno filosofijos) meno fenomeną tyrinėjančių disciplinų principų, ir 2) *perceptualųjį*, kuris siejasi su intuityviu, *besiremiančiu rega, klausa* meninės erdvės ir meninio laiko *suvokimo būdu*. Pastarajame *vyrauja ne racionalus, o intuityvus metaforinis mąstymas, kuris tiesiogiai susijęs su poetiniu ir muzikaliu tikrovės suvokimu ir intuityvaus pažinimo sugebėjimais*.

Čiurlionio muzikos, literatūros, vaizduojamosios dailės kūriniai savo specifinėmis meninės išraiškos priemonėmis atkuria skirtingus mus supančio idealaus ir materialaus gamtos, daiktų pasaulio, įvykių bruožus, kurie visada

skleidžiasi ir egzistuoja konkrečioje *erdvėje* ir *laike*. Tačiau sukurtas meno kūrinys pasaulis nėra tapatus mus supančiam *objektyviam pasauliui*, kadangi jis yra *konkrečios subjektyvios meninės vaizduotės kūrinys*, kuris visada vienaip ar kitaip yra *sąlyginis*: tai tėra tikrovės *meninis vaizdas*, todėl *laikas ir erdvė mene, tai yra „meninis laikas“ ir „meninė erdvė“, taip pat visada yra sąlyginiai*. Muzika žmogaus pojūčių ir estetinio suvokimo sistemoje gyvuoja atskirų muzikos garsų ir intervalų tarp jų, klausos arba aukštų ir žemų toninių, ritminių pojūčių ar išpūdžių tęstinumu, kuriančiu įvairias melodijų, harmonijos, disharmonijos, judesio, dinamikos linijas, kurios *skleidžiasi laike*, o tapybos kūriniai su jiems būdingų linijų, formų spalvinių, kompozicinių sprendimų įvairove – *statiškoje erdvėje*.



Vytautas Kairiūkštis

Kaip taikliai pastebėjo Vytautas Kairiūkštis, „muzika ir tapyba, arba garsai ir spalvos, nors jie pasireiškia skirtingose funkcijose, kaip laikas ir erdvė, turi ir tam tikrų kitų, galbūt ne mažiau charakteringų ypatumų, kurie suartina šias sritis, dėl kurių yra galima ir visada egzistuoja regėjimo ir klausos (arba toninių) pojūčių sintezė (bet ne muzikos ir tapybos sintezė)“ (Kairiūkštis, 1995, p. 8). Vienas svarbiausių muzikos bruožų, šio menotyrininko nuomone, – kad visi minėti laike besiskleidžiantys muzikinės kalbos meninės išraiškos elementai perteikia vyksmą ir sukelia suvokėjo sąmonėje ir vaizduotėje „eilę asociacijų, kurios kartu su emocijomis ir sudaro savotišką meno kūrinio turinį“ (Ten pat). Analogiškus procesus galime išskirti ir erdvinėmis struktūromis operuojančios tapybos srityje.

Meninės erdvės įtakos laukas

Erdvė mus supančiame realiame pasaulyje gali turėti daug skirtingų *būties* formų, kadangi ji yra trijų matmenų plotmė, kurioje gyvuoja skirtingų dydžių ir formų materialūs objektai. Jie gali keisti savo padėtį, tačiau visą laiką erdvė yra susijusi su *konkrečia vieta, struktūra*, skirtingų segmentų *sambūviu* arba *sąveika, tarpu*, sudarančiu galimybę kam nors skleistis, egzistuoti. Ji gali kaip, pavyzdžiui, Čiurlionio cikle „Zodiakas“ (1906–1907) būti *neaprepiama* arba *begalinė* ir priešingai – aiškiai *apribota*. Galiausiai, skirtingai nei laikas, ji gali skleistis,



M. K. Čiurlionis. *Saulė eina Šaulio ženklų*. 1906–1907.
Popierius, tempera. NČDM



M. K. Čiurlionis. *Saulė eina Ožiaragio ženklų*.
1906–1907. Popierius, tempera. NČDM

tįsti įvairiomis pasaulio kryptimis. Tačiau greta realiaame pasaulyje gyvuojančios objektyvios erdvės ir laiko, suvokiamų kaip pagrindinių būties formų, gyvuoja ir subjektyvios meninės sąmonės sukurtos sąlyginai autonomiškos estetinės struktūros – meninė erdvė ir meninis laikas, kurie savitai skleidžiasi Čiurlionio meninės kūrybos proceso, meno kūrinių gimimo ir jų suvokimo bei interpretacijos plotmėje.

Todėl, kai iš fizikinės objektyvios erdvės pasaulio persikeliame į menininko subjektyvios meninės erdvės plotmę, susiduriame su kitais įvairių meninės sąmonės funkcionavimo procesų nulemtais dėsningumais. Specifiniai konkretaus kūrinio meninės erdvės bruožai visada yra veikiami konkrečios civilizacijos, istorinės epochos, meno grupuotės ir subjekto meninės pasaulėžiūros, meno rūšies ir jai būdingos tikrovės interpretacijos bei stilistikos ypatumų. Pavyzdžiui, literatūroje ir poezijoje meninė erdvė nepasižymi tokiau jusliniu akivaizdžiu tikroviškumu, kaip vizualiniame mene – tapyboje, todėl dažniausiai, kaip ir kitame laikiniame mene – muzikoje, suvokiama asociatyviai. Čiurlionis, kuris lygiagrečiai reikėsi visuose šiuose trijuose menuose, ilgainiui ne tik vis aiškiau tuos skirtumus suvokė, tačiau ir įkvėptas romantinių menų sąveikos idėjų ieš-

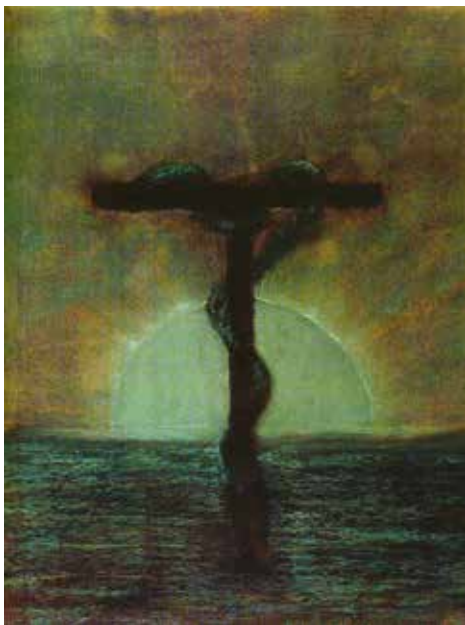
kojo juos siejančių universalių meno kūrinių vidinės morfologinės sandaros formalių, struktūrinių ir kitų saviraiškos bei kompozicinių principų.

Meninės erdvės pavidalai jo paveiksluose sparčios tapybinės evoliucijos kelyje patyrė esminių stilistinių pokyčių, kurie tiesiogiai siejosi su konkrečiame etape sprendžiamais kompoziciniais ir kitais meninės kūrybos proceso uždaviniais. Ankstyvojo literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnio tapyboje vyravo romantizmo, klasikinei realistinei ir neoromantinei (simbolistinei) dailės kryptims artima tradicinė meninės erdvės samprata. Jai būdingi statiški dažniausiai subalansuoti erdviniai kompozicinių struktūrų santykiai, kurie atliko pagrindinės kūrinio kompozicinės ašies funkciją, lemiančią vaizdinės sistemos subalansuotus ir harmoningus erdvinius bruožus.

Ryškių kontrastingų spalvų literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnio paveiksluose erdvinės struktūros ir su jomis savo emocinio poveikio galia konkuruojančios ryškios spalvos, paveiktos neretai mįslingos simbolistinės anapusiškumą aukštinančios estetikos, yra iliustratyvios. Paveikslai išsiskiria plokštuminiu erdvės traktavimu ir ryškiomis efektingomis spalvomis bei kitais svarbiausiais meninės raiškos komponentais. Tai pajungiama ne tiek plastinei, o pirmiausia idėijinei, po išorinės regimybės sluoksniu slypinčių giliausių dvasinių esmių išraiškai, atskleidžiančiai literatūrinio psichologinio simbolizmo stilistiką.

Ivairiuose literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnio paveiksluose atsiveria skirtingi kompoziciniai ir su jais susiję erdviniai sprendimai. Paskiruose ankstyvuosiuose simbolizmo estetikos paveiktuose kūriniuose „Kompozicija“ (1903?), plakato projekte „Koncertas“ (1904), „Kompozicija“ (1904), „Pavojus“ (1904), „Saulėtekis“ (1904), „Regėjimas“ (1904–1905) – vyrauja dar sąlyginai simetriškas, klasikinei Vakarų dailei būdingas erdvinių struktūrų komponavimas. Tačiau daugumoje šiuo tarpsniu sukurtų paveikslų neišreikštas simbolizmo estetikai būdingas aiškiai neapibrėžtas erdvinių struktūrų komponavimas.

Neapibrėžtumo įsigalėjimą komponuojant erdvines struktūras literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnio paveiksluose nulėmė simbolistinei estetikai artimas neoromantinis jausmingumas, visybės geismas, stiprus fantazijos ir realumo užtaisas, tikėjimas, kad egzistuoja gilesnės dvasinės realybės ir su jomis susijusios mįslingos neaprepiamos erdvės. Tikėta, kad galima tiesiogiai



M. K. Čiurlionis. *Regėjimas*. Iš 10 paveikslų ciklo „Fantazijos“.
1904–1905. Popierius, pastelė. NČDM

jas pažinti išlavintos intuicijos, meditacijos, apreiškimo ar kitais, įprastinį patyrimą viršijančiais būdais. Su simbolizmo dailės tradicijai būdingomis erdvinėmis struktūromis taip pat siejasi Čiurlionio spontaniškas veržimasis tolyn nuo vulgarios miesčioniškos tikrovės į neoromantinėms vizijoms artimą neaprepiamų dvasinių erdvių ir slėpiningo amžino grožio idealų *pasaulį*. Šios gaivališkos estetinės nuostatos palaipsniui keitė klasikinei dailei būdingus simetriškus subalansuotus kompozicinius erdvinius sprendimus. Tai regime pirmajame reikšmingame septynių paveikslų cikle „Laidotuvių simfonija“ (1903), „Dūdorių“ (1904), „Miško ošimas“ (1904), „Tiltai“ (1904–1905) ir daugelyje kitų ankstyvųjų tapytojo kūrinių. Vertinant ankstyvojo literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnio Čiurlionio paveikslų erdvinius sprendimus, galima konstatuoti, kad jie savo pagrindiniais stilistiniais bruožais dar siejasi su Vakarų klasikine dailės tradicija, tačiau kartu ryškėja ir nutolimo nuo jos požymiai.

Antrajame Čiurlionio kūrybos evoliucijos etape literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsniu vyrausi Vakarų klasikinės dailės tradicijai bū-



M. K. Čiurlionis. *Tiltai*. Iš 10 paveikslų ciklo *Fantazijos*. 1904–1905.
Popierius, pastelė. NČDM

dinga subalansuota erdvės samprata transformuojasi į naujas, modernizmui artimas, neklasikines meninės erdvės formas. Tuomet įsigali įvairios prieš-taringai besiskleidžiančios kubistinės, ekspresionistinės, abstrakcionistinės, siurrealistinės ir kitokios tendencijos. Jos griaua literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnio paveikslams būdingos subalansuotos erdvės ašį, o į Čiurlionio tapinius skverbiasi abstrakcionizmui ir poetiniam siurrealizmui būdingos realios ir pusiau abstrakčios arba visiškai abstrakčios erdvinės struktūros. Tolstant nuo ankstyviesiems literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnio darbams būdingos erdvinių struktūrų sąlyginai harmoningo sąveikavimo stilistikos, Čiurlionio tapybinėje evoliucijoje kartu ryškėjo laipsniškas atsitolinimas nuo realistinio pasakojamojo prado vyravimo meninių vaizdinių ir simbolių sistemose. Nuo 1906–1907 m. žiemos minėtuose cikluose jau akivaizdžiai atsigręžiama į formalius tapybos aspektus – tai yra į abstrakcionizmui būdingų bedaikčių abstrakčių erdvinių ir laikinių tapybos problemų sprendimą.

Taip Čiurlionio kūryboje įsigali su klasikine Vakarų estetikos ir meno tradicija konfrontuojančios *neklasikinės* modernistinės nuostatos ir išauga dėmesys platinėms problemoms bei spontaniškiems erdviniams sprendimams. Tai posūkis radikalių modernistinių naujovių keliu. Neilgas antrasis



Erich Heckel. *Plytiniai pastatai*. 1907. Drobė, aliejus



Emil Nolde. *Karvės žemumoje*. 1909. Drobė, aliejus

Čiurlionio kūrybinės evoliucijos tarpsnis, kuriame jis greta Hilmos af Klint išskyla kaip vienas pirmųjų abstrakcionizmo pradininkų, buvo svarbus parengiamasis formalių erdvių ir laikinių struktūrų įvaldymo etapas, kuris sudarė prielaidas pereiti į trečiąjį, brandžiausią, sonatinės tapybos etapą, kuriame *meninės erdvės kategorija ir tapytojo žaismas skirtingais erdviniais planais įgavo išskirtinę svarbą*.

Šiame stilistinių vektorių kaitos etape greta abstrakcionizmui ir poetiniam siurrealizmui būdingų bruožų įvairiais pavidalais skleidėsi tik ką Paryžiuje užgimusiam kubizmui būdingos ir P. Cézanne'o tapybai artimos analitinės ir sintetinės tendencijos. Lygiagrečiai ryškėjo Henri Matisse'o, André Deraino fovizmui būdingas spontaniškumo ir emocinio ryškios spalvos poveikio aukštinimas, o beveik tuo pačiu metu Drezdene užgimusi ekspresionistinė *Die Brücke* („Tiltas“) grupuotės tapytojų Ernsto Ludwigo Kirchnerio, Karlo Schmidto Rotluffo, Ericho Heckelio, Emilio Nolde'ės paveiksluose radosi dramatiški ir tragiški su harmoningų formų deformacija susiję klasikinio modernizmo bruožai. Vis dėlto, stilistiniu požiūriu ryškiausios Čiurlionio sąsajos antrajame jo meninio stiliaus ieškojimo etape buvo artimesnės su kiek vėliau užgimstančio abstrakcionizmo šalininkų Vasilijaus Kandinskio, Františko Kupkos ir Paulio Klee kūriniais. Čiurlionio tapyboje prasiveržė abstraktūs ir spontaniška ekspresija išsiskiriantys erdviniai bei linijiniai sprendimai.

Taigi besiformuojančiame prieš neoromantinę ir dekadentinę dailę nukreiptame klasikinio modernizmo sąjūdyje ryškėjo skirtingos meno raidos tendencijos. Viename poliuje vyravo iš analitinių Cézanne'o tapybos tendencijų plaukiantis kubizmui ir paskiriems abstrakcionistams būdingas griežtas racionalumas, tvarkingumas, subalansavimas, siekimas erdvines struktūras suvesti į pirmaprades geometrines formas – ratą, trikampį, kvadratą (P. Picasso, G. Braque, P. Mondrianas, K. Malevičius, vėlyvasis V. Kandinskis), ir jai oponuojanti kita priešinga savo programinėmis nuostatomis pakraipa, kuri išsiskyrė ekspresija, gaivališkumu, spontaniškumu, disharmonija, intensyviais spalviniais kontrastais, o kartais ir muzikalios spalvų ir ritmų harmonijos paieškomis (H. Matisse'as, E. Kirchneris, E. Nolde, ankstyvasis V. Kandinskis, G. Rouault, Ch. Soutine'as).

Brandaus sonatinio periodo Čiurlionio paveiksluose estetiškai rafinuotas erdvės jausmas, sumanus jos meninės išraiškos galimybių panaudojimas tiesiogiai siejosi su jo kūrybiniu potencialu: pirmiausia lakia vaizduote, unikalia, genijams būdinga intuicija, intelektu, humanitarine kultūra, praeities meno stilių galimybių pažinimu ir aiškiu meninės kūrybos tikslų bei uždavinių suvokimu. Kiekvieno dailininko kelias, ir Čiurlionis nėra jokia išimtis, į tikro meninio meistriškumo aukštumas ir meninės erdvės subtilių įvaidymą buvo vingiuotas, reikalavęs daug kūrybinės energijos ir kryptingų praktinio darbo pastangų. Kad Čiurlioniui pavyko įvaldyti erdvinių ir laikinių struktūrų santykius kaip išskirtinės svarbos jo brandžių paveikslų meninės išraiškos priemonės, neatsitiktinai liudija vieninteliai du jo originaliai pasirašyti darbai: „Sonatos Nr. 4“ („Vasaros sonatos“) paveikslas *Allegro* (1908) ir „Sonatos Nr. 5“ („Jūros sonatos“) paveikslas *Finale* (1908). Tai sėkmei įtakos turėjo neprilygstami šioje srityje Rytų Azijos tapybos meistrų kūriniai, kuriuose ypatingas dėmesys buvo skiriamas erdvės struktūrų perteikimo problemoms.

Taigi meninė erdvė, tapusi vienu svarbiausių Čiurlionio vaizduojamosios dailės komponentų, įvairių periodų paveiksluose įgavo nemažai skirtingų jo lakios vaizduotės ir fantazijos įkvėptų pavidalų: atvira, bekrastė, menama, tai yra panaši į tikrovišką, iliuzinę, fantastinę ir kitokia, tačiau labai retai uždara (ribota). Glaustai tariant, ilgainiui meninės erdvės *atvirumas*, kaip ir žymios Rytų Azijos peizažo tapybos meistrų Ma Yuan, Ma Lin, Shūbuno, Sesshū paveiksluose, tampa



M. K. Čiurlionis. *Tyla*. 1907. Kartonas, pastelė. NČDM

vienu ryškiausių skiriamųjų jo sonatinės tapybos bruožų. Tai regime triptike „Raigardas“ (1907), paveiksle „Tyla“ (1907) ir visose tapybinėse sonatose, iš kurių šiuo aspektu subtiliu erdvės bekraštybės jausmu išsiskiria „Sonata Nr. 4“ („Vasaros sonata“, 1908) ir „Sonata Nr. 7“ („Piramidžių sonata“, 1909).

Iš tikrųjų greta visų kitų anksčiau Čiurlionį veikusių įtakų sonatiniu periodu skleidžiasi stiprus Rytų Azijos peizažinės tapybos erdviškumas, kuris paveikė Čiurlionio į brandos fazę įžengusios tapybos erdvines charakteristikas. Čiurlionio tapiniuose skleidžiasi penkios svarbios stilistinės tendencijos: pirmoji tiesiogiai siejasi su tapytojo noru perteikti paveiksluose erdvės bekraštybės jausmą; antroji – su siekiu pabrėžti skirtingų erdvinių planų harmoningos sąveikos svarbą; trečioji – su pasaulio vaizdavimu iš paukščio skrydžio aukštumų; ketvirtajai būdingas tuščios erdvės sureikšminimas ir jos traktavimas kaip svarbaus sistemiškai organizuojančio paveikslo meninių vaizdinių sistemą segmento, kuris pasižymi išskirtine emocinio poveikio suvokėjui galia; penktoji – su cikliniam mąstymui reikšminga laikine meninių vaizdinių sistemų nuoseklaus plėtojimo iš vieno ciklo paveikslo į kitą idėja.

Erdvės bekraštybės nostalgija nuo 1906 m. darosi būdinga daugeliui Čiurlionio sukurtų tapinių. Ryškiausiai ji skleidžiasi kosminės temos paveiksluose



M. K. Čiurlionis. *Naktis. IV* iš 4 paveikslų ciklo „Para“. 1906.
Popierius, pastelė. NČDM



M. K. Čiurlionis. *Ūkanos*. Popierius, pastelė. 1906. NČDM

„Naktis“ (1906), „Ūkanos“ (1906), dvylikos paveikslų cikle „Zodiakas“ (1906/7) ir sonatiniuose cikluose „Sonatoje Nr. 6“ („Žvaigždžių sonata“, 1908), „Sonatoje Nr. 7“ („Piramidžių sonata“, 1909) ir „Rex“ (1909). Daugumoje minėtų kūrinių jaučiamas ypatingas Čiurlionio santykis su paslaptingu naktiniu žvaigždėtu dangumi, kuriuo, artimųjų liudijimu, jis žavėjosi vasaromis viešėdamas Druskininkuose. Jo naktinio dangaus erdvių su žvaigždynais ir kitais dangaus kūnais vizijose neretai išnyra jį dominusių Laplace'o, Flammariono ir teosofinių idėjų pėdsakai.

Erdvės bekraštybės idėjos perteikimo įtaigumu ir koloritiniu vientisumu iš minėtų kūrinių išryškėja ciklas „Zodiakas“. Jame pirmiausia išskirčiau erdvės bekraštybę poetizuojančius paveikslus „Vandenis“, „Žuvis“, „Mergelė“ ir „Šaulys“. Visuose šiuose žalsvai gelsvo kolorito tapiniuose erdvė, kaip didžiųjų kinų peizažo tapybos meistrų paveiksluose, yra viena svarbiausių meninės išraiškos priemonių. Didžiulės jautriai niansuotos erdvės padeda išryškinti pagrindinius motyvus, o paveikslai savo vientisu koloritiniu sprendimu sukuria ypatingą atmosferą, primenančią santūriai skambančią paslaptinę senovės kinų konfucianistų vaizdingai aprašytą dangišką muziką.

Netrukus gamtos pasaulio suvokimo erdviškumas visa jėga išsiskleidžia ir Čiurlionio peizažuose, pavyzdžiui, Rytų Azijos peizažinės tapybos tradicijų



M. K. Čiurlionis. *Raigardas*. 1907. Popierius, tempera. NČDM

įkvėptame triptike „Raigardas“ (1907). Jame iš paukščio skrydžio aukštumų panoraminio peizažo pavidalu vaizduojamas įvairiomis legendomis apaugęs, greta Druskininkų esantis slėnis. Jo dekoratyvus traktavimas, ypač balta vingiuojančio upelio linija, jungianti vieną su kitu triptiko paveikslus, primena japonų dekoratyvios peizažinės tapybos kūrinius. Tačiau „Raigarde“ erdviniai planai dar neakcentuojami, o šis procesas jau ryškėja „Sonatoje Nr. 1“ („Saulės sonatoje“, 1907), ypač trečioje dalyje *Scherzo*.

Pradedant ciklu „Zodiakas“ ir triptiku „Raigardas“ aiškėjo trečioji mūsų išskirta žvilgsnio į pasaulį iš paukščio skrydžio aukštumų tendencija. Ryškiausiai ji išsiskleidė „Sonatoje Nr. 2“ („Pavasario sonata“) *Allegro* ir *Finalle* (1907) ir „Sonatoje Nr. 4“ („Vasaros sonata“) *Allegro* ir *Andante* (1908). Pastarosios pirmajame ciklo paveiksle *Allegro* žavi Rytų Azijos peizažo tapybos tradicijai būdingas žvilgsnis iš viršaus į apačioje plačiai išsidriekusias vandens erdves su juose plaukiančiais nedideliais į kinų džonkas panašiais burlaiviais. Antrojo *Andante* pirmame plane vaizduojamas milžiniškas į dangaus erdves pasineriantis medis, tarsi simbolizuojantis mitinę pasaulinio medžio idėją su apačioje besidriekiančiais erdvėje bekraščiais laukais. Šis principas praktinio įgyvendinimo vientisumu ir harmoningumu išsiskyrė paskutinėje Čiurlionio sukurtoje tapybinėje „Sonatoje Nr. 7“ („Piramidžių sonata“, 1909). Du pirmieji aptariamo ciklo paveiksiai *Allegro* ir *Andante* išsiskiria meistrišku skirtingų erdvinių planų sąveikos perteikimu.

Ir pagaliau, ketvirtoji *tuščios* erdvės estetinė vertė sureikšminanti tendencija daug byloja apie Čiurlioniui būdingą subtilų kompozicijos jausmą.

Užpildytos ir tuščios erdvės santykio jausmas arba, kitais žodžiais tariant, *tuštumos* ir *neužpildyto paveiklo ploto* emocinio poveikio galios suvokėjui supratimas, yra vienas ryškiausių jo muzikalios prigimties bruožų, bylojančių apie šios asmenybės brandą, estetinio skonio ir meninio stiliaus rafinuotumą.

Į išskirtinę erdvės ir tuštumos svarbą Čiurlionio tapyboje tuoj po jo mirties pirmasis atkreipė dėmesį rusų meno kritikas Čiudovskis. „Erdvė, – taikliai pastebėjo jis, – tai pirmapradė Čiurlionio meno stichija, būties galimybė. Erdvė – gyvenimo potencija. Čiurlioniui tuščia erdvė, kaip ir platuma, buvo toks realus vaizdavimo reiškiny, kaip daugeliui menininkų masė ar daiktiškumas. Čia aš laikau jį genialiu neišnaudotų galimybių šaukliu“ (Čiudovsky, 1914, p. 53). Kita vertus, „tuščios erdvės“ svarbos suvokimas ne tik lietuvių dailininką siejo su

Rytų Azijos dailės tradicijomis, tačiau ir rodė svarbų aukštos estetiškos kultūros meistrams būdingą nenorą perkrauti savo kūrinius neesminėmis detalėmis. Šis labai retas to meto Vakarų dailininkų kūrybos bruožas, būdingas tokioms išimtim kaip, pavyzdžiui, Johnas Whistleris, akivaizdžiai liudijo Čiurlionio tapyboje pasiektą profesionalizmo lygį ir aukštą kompozicinę kultūrą.

Kaip rodo Čiurlionio paveikslai – diptikas „Liūdesys“ (1906/7), „Mintys“ (1907), „Tyla“ (1907), „Ilgesys“ (1908) suvokdamas tuščios neužpildytos paveiklo erdvės, estetiškos užuominos, neišsakymo emocinio poveikio galią suvokėjui, jis meistriškai šį principą panaudojo žengdamas į brandų kūrybinės evoliucijos tarpsnį tapyboje. Erdvės emocinio poveikio galios aspektu abu išlikusius paveiklo „Tyla“ variantus laikyčiau pabrėžtinai lakoniškos kompozicijos ir nuotaikos perteikimo požiūriu vienais vertingiausių lietuvių dailininko sukurtų kūrinių, sudariusių prielaidas rasti harmoningiems sonatinės tapybos šedevrams.



M. K. Čiurlionis. *Ilgesys*. 1908. Popierius, pastelė
(dingęs paveikslas)

Greta mūsų aptartos erdvės, laikas yra antroji pagrindinė materijos egzistavimo forma, kuri objektyviai pasireiškia materialių objektų egzistavimo *trukme* ir jų būsenų bei įvykių, einančių vienas po kito, *kaitos* nuoseklumu. Skirtingose civilizacinėse erdvėse, epochose, kultūros ir pažinimo srityse (filosofijoje, moksle, mitologijoje, religijoje, mene) gyvuoja įvairūs požiūriai į laiko fenomeną. Civilizacijos istorijoje ilgainiui įsigalėjo dvi pagrindinės laiko sampratos: *ciklinė* ir *linijinė*. Pirmosios ištakos siejasi su nuo archajinės senovės žmonių gyvenimą nulėmusia cikline metų sezonų kaita: pavasaris, vasara, rudenis, žiema ir vėl nuo pavasario šio keturdalio ciklo pasikartojimas... Todėl ir laikas, pradedant mitinės sąmonės formavimusi, buvo suvokiamas kaip *nuolatos periodiškai pasikartojančių procesų kaita*, kuri rėmėsi, Nietzsche'ės žodžiais, „amžino grįžimo“ principu ir aiškių ribų tarp ciklo pradžios ir pabaigos išnykimu. Antrosios linijinės sampratos šalininkai laiko tėkmę įsivaizdavo kaip tiesinę raidos liniją, kai per santykį su dabartimi laiko tėkmė skleidžiasi viena kryptimi *nuo praeities į ateitį*. Šiai laiko sampratai būdingas *vienmatiskumas, tęstinumas, nenutrūkstamumas ir neišvengiamumas*.

Idėmiau žvelgiant į čiurlionišką, ypač sonatinį periodą jo paveiksluose įsigalėjusią laiko sampratą iš įvairių perspektyvų, aiškėja, kad ji siejasi ne tik su erdve, bet ir kitomis fundamentaliomis filosofinėmis kategorijomis: *amžinybe, bekraštybe, būtimi, egzistencija, tapsmu*. Pagal savo prigimtį laikas yra *vienmatis* ir *reliatyvus*, tačiau egzistavimo būdu jis gali būti *objektyvus*, nepriklausomas nuo išorinių veiksnių poveikio, arba *subjektyvus*, besiskleidžiantis žmogaus sąmonėje įvairių, tarp jų ir mums aktualių tapybai, muzikai, poezijai būdingų, *meninių vaizdinių* pavidalu. Vadinasi, pagal savo pobūdį ar sklaidos ypatumus laikas gali būti skirstomas į *ciklinį*, besisukantį ratu, ir *linijinį*, nuosekliai judantį viena negrįžtama kryptimi. Kita vertus, laikas, kaip konkrečių įvykių, aprašomų literatūriniuose tekstuose, reiškinys, gali būti apibūdinamas Bergsono pamėgta 1) „trukmės“ (*durée*) sąvoka. Čia jis taip pat gali pasižymėti 2) tęstinumu arba nutrūkstamumu; 3) bekraštyste arba baigtinumu, 4) neišvengiamumu.

Vienas autoritetingiausių čiurlionistų Aleksis Rannitas straipsnyje „Laikas Čiurlionio tapyboje“ taikliai pastebėjo, kad, žvelgiant platesniu filosofiniu žvilgsniu, laikas Čiurlionio kūryboje yra viena painiausių svarstytinų temų.



M. K. Čiurlionis. *Pavasario motyvas II*. 1907.
Popierius, tempera. NČDM



M. K. Čiurlionis. *Pavasaris IV*. 1907.
Popierius, tempera. NČDM

Čia išryškėja svarbiausi prieštaravimai, susiję su jo laiko samprata: laikas traktuojamas kaip nerealus, kaip patirtis, kuri atrodo dingstanti, kai protas bando suvokti percepcijų begalybę. Pažiūra, kad Čiurlionio mene laikas yra nerealus, galėjo remtis, anot menotyrininko, nuolatinio lietuvių menininko palinkimu į fantastinę (kartais netgi okultinę) patirtį. Ši patirtis taip pat galėjo atskleisti, kaip atrodo belaikė buvimo būklė estetiniame ir jo paveikslų vaizdiniame pavidaluose (Rannit, 1976, p. 31).

Čiurlionio tekstai ir meninių vaizdinių bei simbolių pasaulis iš tikrųjų rodo, kad laiko fenomeną jis interpretuoja remdamasis gamtamokslinėmis, filosofinėmis, estetinėmis idėjomis, tačiau greta to paveiksluose jaučiamas ir stiprus iš teosofinės pasaulėžiūros bei kitų ezoterinių mokymų plaukiantis su anapusybe, amžinybe, pomirtiniu pasauliu susijęs *nerealus* laikas. Laiko interpretacijos dailininko paveiksluose neretai susipina ir yra užgožiamos iš dzūkų folkloro gelmių išplaukiančiomis mitinėmis ciklinėmis metų laikų nuoseklios kaitos schemomis, kurių pėdsakus regime jo archajinėse meninių vaizdinių ir simbolių sistemose, taip pat paveikslų cikluose („Pavasaris“, „Pavasario

motyvas“, „Vasara“, „Žiema“), tapybinėse sonatose „Sonata Nr. 2“ („Pavasario sonata“), „Sonata Nr. 4 („Vasaros sonata“), vaizduojančiose metų sezonų kaitą.

Taigi *laikas* yra viena sudėtingiausių, sunkiausiai pasiduodančių analizei Čiurlionio estetikos ir meninės kūrybos kategorijų. Aiškindamiesi jos semantinių prasmų lauką ir konotacijas, susiduriame su šios kategorijos vartojimo ir interpretacijos įvairove. Giliau pasinerdami į laiko problemų pažinimą, neišvengiamai susiduriame ir su esmine skirtimi tarp *objektyvaus fizinio* astronominio ir *subjektyvaus metafizinio*, tiesiogiai su menininko egzistencija bei jo menine kūryba susijusio laiko, kurį *įvardijame „meninio laiko“ sąvoka*.

Konkretūs meninio laiko pavidalai, įkūnyti skirtingų Čiurlionio temų meno kūriniuose, tiesiogiai siejosi su jį konkrečiame gyvenimo tarpsnyje įaudinusiomis problemomis, vaizduotės polėkais, psichologinėmis ir emocinėmis būsenomis, meninės kūrybos procese keliamais sau uždaviniais, konkrečios meno rūšies meninės išraiškos galimybėmis ir daugybe kitų veiksmų.

Čiurlionio pabrėžtinas dėmesys laiko problematikai nebuvo atsitiktinis, kadangi jis ne tik tiesiogiai siejosi su jį apvaldžiusia laikinio meno – muzikos, ir erdvinio – tapybos glaudesnės sąveikos ieškojimo idėja, tačiau ir jo Visatos, gamtos ir žmogaus vietos kosminėje begalybėje vizijomis, įvairiais egzistencinių motyvų prisodrintais apmąstymais ir jam labai svarbiomis laikinių menų – muzikos ir poezijos santykių su erdvine tapyba problemų sprendimu.

Gvildendami laiko apraiškas Čiurlionio tapyboje, muzikoje, literatūroje turime aiškiai suvokti, kad čia kalbame ne apie filosofinių ar gamtamokslinių požiūrių suformuotą *objektyvią laiko* sampratą, o apie *subjektyvų*, neretai jausmiškai aštriai išgyvenamą laiko suvokimą, kuris išnyra jo paveiksluose įvairiais vaizdiniais pavidalais. Skirtingai nei objektyvus laikas, kuris kaip tekanti upė turi tik vieną negrįžtamą pobūdį ir negali tekėti priešinga kryptimi, *subjektyvus, neretai egzistencinį atspalvį turintis meninis laikas skleidžiasi judrioje menininko vaizduotėje, sukeldamas daugybę asociacijų*, todėl be ypatingų sunkumų nevalinagai gali tekėti atgalios, o dabartis keisčiausiai susipinti su praeitimi ir ateitimi, jungti ir pinti subjektyvioje meninėje sąmonėje įvairius meninius vaizdinius bei jų sistemas.

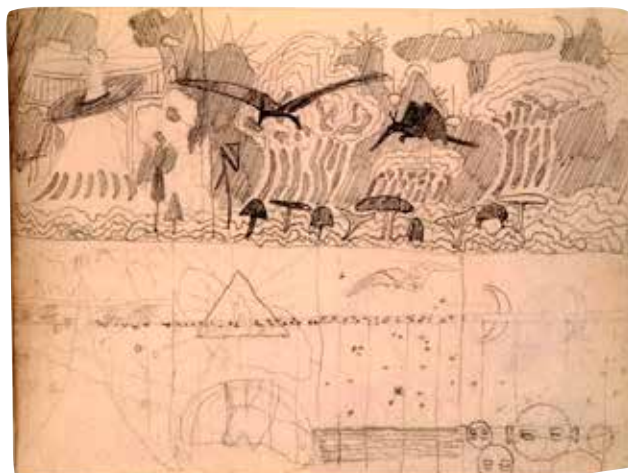
Nors kartais Čiurlionio laiškuose ir paveiksluose praslysta laiko struktūras interpretuojančių rytietišku, ezoterinių teosofijos teorijų elementų, guodžia-

masi inkarnacijos idėjomis, tačiau dažniausiai, kaip liudija egzistencinio nerimo motyvų prisodrinti jo laišakai, tapytojas puikiai suvokė, kad žmogui skirtas laikas mus supančioje objektyvioje tikrovėje yra negrįžtamas ir juda tik viena kryptimi. Tokie yra fundamentalūs gamtos pasaulio dėsniai, kurie neišvengiamai daro poveikį menininko gyvenimui ir kūrybai.

Dramatiškų motyvų prisodrinta egzistencinio laiko samprata persmelkė neilgą Čiurlionio gyvenimo ir kūrybos kelią. Iš tikrųjų, pilkos kasdienybės spalvomis nuspalvinti atskiri jo gyvenimo ir kūrybos tarpsniai įgavo ryškius egzistencinius atspalvius, tokiais atvejais jo pasaulėjautoje įsivyravdavo itin asmeniniai požiūriai. Analizuodami egzistencinių laiko struktūrų sklaidą Čiurlionio kūryboje, pirmiausia turime aiškiai nubrėžti esminę skirtį tarp *objektyvaus* neišmatuojamo tęstinio laiko ir lygiagrečiai besiskleidžiančio *subjektyvaus*, su konkretaus žmogaus būtimi suasmeninto egzistencinio laiko ir su jo kūrybine raiška tapybos, muzikos ir literatūros srityse susijusio *meninio laiko*. Pastarasis šiam menininkui taip pat, kaip ir egzistencinis, siejosi su aštriu nesustabdomos nykstančio laiko tėkmės pojūčiu, kuris atsispindėjo ir jo meniniuose vaizdiniuose.

Glaustaiariant, meninis laikas – tai laikas, kuris atkuriamas ir savitai skleidžiasi konkretaus žanro ir temos meno kūrinys. Jis, skirtingai nei objektyvus laikas, įgauna psychologizuotą atspalvį, kadangi kūrėjo ir suvokėjo pojūčiai yra subjektyvūs. Juk kūrėjas suvokdamas ir interpretuodamas meninės kūrybos procesą ir jame gimusius meno kūrinius remiasi subjektyviais tikrovės suvokimo principais. Vadinasi, meninis laikas yra dinamiškas, jis gali laisvai keisti parametrus, kryptį, judėjimo greitį, veiksmo pobūdį, gali būti orientuotas į ateitį, būti retrospektyvus, ciklinis, kūrėjo sąmonėje gali laisvai varijuoti vietomis *praeitis – dabartis – ateitis*.

Bet koks laikinio meno (muzikos, literatūros) kūrinys pirmiausia skleidžiasi laike, todėl ir jame įkūnyti meninio laiko parametrai yra svarbūs muzikos, literatūros kūrinio esmei ir savitumui suvokti. Būdamas vienu svarbiausių muzikalumo dvasios persmelktos Čiurlionio tapybinės sistemos sudėtinių segmentų, *meninis laikas* brandžiuose sonatinio periodo paveiksluose kartu tampa sąlyginiu vaizdavimo objektu. Suprantama, materialių raiškos formų neturinčio laiko tiesiogiai paveikslas pavaizduoti negalima, tačiau materialios



M. K. Čiurlionis. Sonata Nr. 6 (*Žvaigždžių sonata*). Eskizas. 1908. Popierius, pieštukas. NČDM

būties pėdsakais jį galima pateikti savita dinamika, tai yra laike besiskleidžiančių meninių vaizdinių, simbolių, ženklų, metaforų sistema. Pavyzdžiui, Rytų Azijos peizažo tapybos tradicijoje laiko tėkmė dažniausiai yra perteikiama pasitelkiant įvairius laiko tėkmės ženklinčius pokyčius arba senėjimo pėdsakus.

Meninis laikas, iškūnytas visų menų, vadinasi, ir erdviniuose vaizduojamosios dailės kūriniuose, visada yra subjektyvus ir jo suvokimo unikalumas tapyboje yra perteikiamas kiekvienam konkrečiam dailininkui būdingo individualaus meninio stiliaus ir jo esmę sudarančių meninių vaizdinių, simbolių, ženklų bei metaforų kalba. Čiurlionis, turėdamas turtingą muzikinės kūrybos patirtį ir pasižymėdamas įgimtu melodikos, ritmo jausmu, siekė tapomus motyvus pajungti laikinio meno muzikos principams. Šias jo nuostatas akivaizdžiai regime sonatinio periodo paveikslų eskizuose, pavyzdžiui, „Žvaigždžių sonatoje“ aiškiau nei spalvomis piešinių linijas maskuojančiuose tempera nutapytuose paveiksluose yra regimas muzikalių linijų išsivyravimo ir jų transformacijos į abstrakčius vaizdinius procesas.

Po minėtų virsmų Čiurlionio sonatinės tapybos cikliniuose paveiksluose kuriamų meninių vaizdinių sistemos vis dažniau skleidėsi jau ne tik vaizduojamosios dailės savastį sudarančioje panoraminėje erdvėje, tačiau ir muzikinei kalbai būdingoje meninio laiko plotmėje. Išsiviraujant sonatinio periodo pa-

veiksluose naujai meninio laiko koncepcijai, pirmenybė teikiama *ciklinei* temų plėtotei, kadangi *Čiurlionio pasaulėjautai ir tuos pačius motyvus plėtojantiems paveikslams būdingas laike besiskleidžiantis ciklinis mąstymas*, kuris jungiasi su muzikiniu laikiniu idėjų plėtojimo principu.

Laikinis, Čiurlioniui būdingas iš daugiamečio muzikinio mąstymo metų ir darbo muzikinės kompozicijos srityje plaukiantis tapybinių vaizdinių komponavimo principas (kadangi siužetiškumo svarba brandžiuose „sonatinio“ periodo Čiurlionio kūriniuose, palyginti su ankstyvaisiais „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ periodo paveikslais, blėsta) dailininkui suteikia galimybę įtraukti suvokėją į meno kūrinio supratimo procesą ir taikant įvairius ritmo pagreitinimus ar sulėtinimus vesti jį paskui save.

Čia Čiurlionis sumaniai pasitelkė neklasikinius modernistinei dailei būdingus meninės erdvės ir meninio laiko sąveikos metodus. Norėdamas išsaugoti dėmesį sonatinio periodo ciklinių paveikslų suvokėjui jis kūrė santykius tarp kūrėjo, jo kūrinių ir suvokėjo, panašius į tuos, kuriuos vėliau panaudojo savo kūriniuose „sąmonės srauto“ literatūros atstovai. Čiurlionis savo laike besiskleidžiančių tapybinių ciklų suvokėjui pasiūlo viliojančią intrigą, versdamas jį jį sutelkti pagrindinį savo dėmesį ir kartu įtraukti į savo ciklinių paveikslų temų bei motyvų nuoseklą plėtotę. Taip elgdamasis Čiurlionis atveria suvokėjui savitą žvilgsnį į slypinčius po regimybės skraiste gelminius ir savitai interpretuojamus gamtos pasaulio bei žmogaus būties reiškinius, ragina dialogui su jo plėtojamos mintimis ir emociniais išgyvenimais. Iš čia kyla visoms jo kūrybinės raiškos formoms būdingas mįslingumas, subtilios užuominos, neišsakymo arba, kitais žodžiais tariant, *non finito* principo svarba. Tai yra esminis iš Čiurlionio teosofinių pasaulėžiūrinių nuostatų išplaukiantis estetiškas ir meninės kūrybos principas.

Erdvėlaikio struktūrų integracija ir ciklinio mąstymo tapsmas

Įdėmiau pažvelgę į Čiurlionio tapybinės evoliucijos peripetijas įsitikinsime, kad ankstyvajame literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnyje (1903–1906) neoromantinės (simbolistinės) tapybos ir teosofinių idėjų poveikyje jo paveiksluose įsivyravo siužetinė, pasakojamoji, lakios vaizduotės ir fantazijos



M. K. Čiurlionis. *Liūdesys I–II*. 1906–1907. Kartonas, pastelė. NČDM

įkvėpta, artima simbolistinei pasaulio interpretacijos koncepcija. Remdamiesi ankstyvojo ir antrojo naujų meninės išraiškos formų ieškojimo etapo reprezentatyviausių darbų lyginamąja stilistine analize, galime teigti, kad antrajame kūrybos etape išryškėjęs dailininko polinkis į formalius meno kūrinių aspektus, eksperimentavimą ir naujų muzikalumo raiškos analogų ieškojimas ne tik nulėmė jo meninio stiliaus pokyčius, tačiau ir padėjo skleisti naujoms tendencijoms erdvių ir laikinių paveikslo struktūrų sąveikos srityje.

Po intensyvių 1906–1907 m. žiemos eksperimentų su menine forma išryškėjo ypatingas dėmesys meninės erdvės ir meninio laiko harmoningos sąveikos problematikai, kuri akivaizdžiai regima Čiurlionio kelyje į kokybiškai naują, jau modernistinei dailei būdingą, formalius tapybos aspektus sureikšminančią stilistiką, kurioje skirtingų erdvėlaikio aspektų bei erdvių planų sąveikos su laikinėmis struktūromis svarbos pabrėžimas jungėsi su skaidriu dekoratyviu fonu ir jautriu grafiniu piešiniu. Tapyimo manieros skaidrumas ir dekoratyvumas čia organiškai siejosi su iš Rytų Azijos peizažinės tapybos perimtais santūriais prislopintais spalviniais ir koloritiniais sprendimais bei erdvės bekraštybės perteikimo iliuzija. Ši erdvės svarbos sureikšminimo nuostata atsispindi diptike „Liūdesys“ (1906–1907), o vėliau ji tapo neatsiejama daugelio vėlesnių paveikslų kompozicinių ir perspektyvinių sprendimų dalimi.

Kita vertus, minėtos slinkty s erdvės ir skirtingų erdvių planų perteikimo srityje turėjo įtakos gilesniam Čiurlionio pasinėrimui į tapybos kūrinių vidinę

muzikalių erdvėlaikio formų architektonikos pasaulį ir atvėrė kelias abstrakcijos, poetinio siurrealizmo ir artimų kubizmui tendencijų sklaidai. Tai savo ruožtu lėmė naujų, pusiau abstrakčių, muzikalių linijinių, ritminių, arabeskinų struktūrų ir geometrizuotų formų išsigalėjimą paveiksluose bei augantį dėmesį meninio laiko problematikai.

Ieškojimų meninės formos srityje paveiktuose aptariamo tarpsnio Čiurlionio paveiksluose išryškėjusius spontaniškus, tarsi nevalingai iš pasąmonės gelmių plaukiančius potėpius sieja panašumas su pirmosios kartos abstrakcionistų ir vėliau jų paveiktų lyrinės abstrakcijos, abstraktaus ekspresionizmo atstovų bei tašistų paveikslais. Tačiau kartu su spontaniškos abstrakčios savi-raiškos tendencijomis antrojo tarpsnio kompozicijose galime išvelgti potraukį formalizuotoms arabeskinėms ir ornamentinėms struktūroms, taip pat polinkį skaidyti erdvines struktūras. Pastarosios tendencijos sieja Čiurlionį su kubistų analitiniais ir sintetiniais siekais performuoti erdvę, keičiant požiūrio taškus į tapomus objektus, įtraukiant į tapinius dinamiškas laikines struktūras bei išryškinant juose ir išmąstomas tapomų objektų formas.

Išoriškai žvelgiant, paskiri antrojo tarpsnio Čiurlionio paveiksai pagal spontanišką tapymo manierą, orientaciją į muzikalumą ir polinkį į plastinių formų numedžiaginimą artimi paskiriems abstrakčiosios dailės kūrėjų Hilmos af Klint, Vasilijaus Kandinskio, Františko Kupkos, Paulio Klee ir kitų paveikslams. Tačiau Čiurlioniui abstrakcijos, poetinio siurrealizmo ar kubizmo tendencijų tolesnės plėtotės galimybių atskleidimas *nebuvo galutinis jo ieškojimų ir atradimų tikslas, labiau svarbus pereinamasis etapas kelyje į glaudesnės meninės erdvės ir meninio laiko sąveikos įkūnijimą ir kokybiškai naujos, harmoningos, muzikalios tapybos koncepcijos sukūrimą.*

Glaudesnės meninės erdvės ir meninio laiko struktūrų sąveikos paieškų procesas ilgainiui pradėjo ryškėti savitoje Čiurlioniui būdingoje *ciklinio mąstymo koncepcijoje*, kuri nulėmė jo muzikalumo dvasios persmelktus menų integracijos ieškojimus. Charakteringą liudijimą apie Čiurlioniui būdingą ciklinio paveikslų tapymo proceso savitumą aptinkame jo sesers Valerijos prisiminimuose: „Visuomet pirmiau kada pradėdavo kokį nors paveikslą, darydavo eskizus – plonu, plonu pieštuku, vos matomus kontūrus. Ir ne vieną paveikslą. Bet jeigu jis tapė, paleiskim, vieną „Saulės sonatą“ arba „Preludą“,



M. K. Čiurlionis. *Sonata Nr. 1 (Saulės sonata). Scherzo*. 1907. Popierius, tempera. NČDM

kitą „Fugą“ – diptichą, visuomet užsibrėždavo iškart visas keturias paveikslų kompozicijas. O darydavo visuomet tokiu būdu, kad ant sienos prikabindavo vieną kartoną, tada ant jo piešdavo. Tuo pačiu momentu pereidavo kartais prie kito, lyg būtų kokios nors vienos minties tąsa, lyg atliepimas arba lyg koks skambesys vienos linijos su kita, kurios iš *allegro* pereidavo į *andante*. Man būdavo labai įdomu stebėti šitą dėl to, kad lyg ir ta pati muzika, kurios man teko labai daug girdėti, bet viskas kažkaip visai kitaip“ (Sesers rūpestis, 2012, p. 144). Šioje citatoje Valerija taikliai pastebi brolio ciklinio mąstymo savitumą ir galiausiai, kad jo muzikos dvasios persmelkti vaizduojamosios dailės paveikslai skamba kaip jai pažįstami muzikos kūriniai.

Ciklinis mąstymas laike čia greta skirtingus menus siejančios vidinės struktūrinės meno formų architektonikos išryškinimo *tapo charakteringiausiu brandaus sonatinio periodo Čiurlionio tapybinio mąstymo bruožu*, kuris esmiškai skyrė jo erdvėlaikio – tai yra erdvinių ir laikinių struktūrų sąveikos koncepciją nuo daugumos kitų pirmtakų ir amžininkų ieškojimų. Paveikslų, kuriuos jungia vienas pavadinimas, rasime ir švedės af Klint bei Kandinskio kūrybiniame palikime. Tačiau šiuo aspektu žvelgiant į jų paveikslus ir juos lyginant ryškėja esminiai skirtumai nuo Čiurlionio paveikslų. Tiesa, viena iš ankstyviausių abstrakcionizmo pradininkių af Klint tuo pačiu metu kaip ir Čiurlionis 1906 m. kūrė didžiulę 193 abstrakčių paveikslų seriją bendru pavadinimu „Paveikslai šventyklai“, tačiau jų meninės kūrybos procesą tik su didžiulėmis išlygomis galime sieti su Čiurlioniui būdingu laikiniu cikliniu mąstymu. O kitas įtakingas abstrakcionizmo pradininkas ir teoretikas Kandinskis paveikslus, pavadintus tuo pačiu pavadinimu „Kompozicija“, tiesiog numeruodavo. Taigi, abiem šiais atvejais susiduriame su visiškai kitokiomis meninės kūrybos programomis, menkai susijusiomis su Čiurlioniui būdingu, iš jo muzikinės kompozicijos įgūdžių suformuotu, laikiniams menams būdingu cikliniu mąstymu. Tačiau grįžkime prie Čiurlionio ciklinio mąstymo savitumo tapsmo peripetijų.

Jau savo tapybinio kelio pradžioje, greta paskirų paveikslų ir pamėgtų diptikų, Čiurlionis kūrė įvairių dalių didesnės apimties paveikslų ciklus, pavyzdžiui, „Laidotuvių simfoniją“ (1903) sudarė septyni paveiksai, „Rūstybę“ (1904) – trys paveiksai, „Tvaną“ (1904) – penki, dingusią „Audrą“ (1904) – šeši, „Fantazijas“ (1904–1905) – dešimt, „Pasaulio sutvėrimą“ (1905–1906) – trylika, „Zodiaką“ (1906–1907) – dvylika. Tačiau tokia ciklinių paveikslų gausa trukdė logiškai nuosekliai iš vieno paveikslų į kitą pereinančiai meninių vaizdinių ir simbolių sistemų laike plėtotei.

Ilgainiui Čiurlionis suvokė, kad organiškos menų sąveikos sumanymui įgyvendinti – 12 ar 13 paveikslų viename cikle yra akivaizdžiai per daug, o du per mažai. Todėl, skverbdamasis į skirtingus menus siejančios vidinės architektūros bei formalių struktūrinių principų pažinimą, jis sonatinio periodo ištakose, 1907 m., pradėjo ieškoti parankesnio nuosekliai loginiam ciklinės minties plėtojimui laike paveikslų skaičiaus. Šios problemos sprendimo pavyzdžius, tikriausiai, visiškai natūraliai perėmė iš jam geriausiai pažįstamos muzikos, nors XIX a. buvo plačiai paplitusios ir iš įtakingiausios racionalistinės vokiečių klasikinės estetikos ir meno filosofijos išplaukiančios, nuosekliai mąstymui parankios trijų dalių (*tėzė–antitezė–sintezė*) struktūros.

Taigi, vietoj ankstyvajame literatūrinio psichologinio simbolizmo etape vyravusios dažnai spontaniškai meninės kūrybos procese gimstančios ciklinių paveikslų skaičiaus įvairovės, sonatinio periodo ištakose Čiurlioniui vis kryptingiau orientuojantis į laikinio muzikos meno principus ir siekiant aiškesnės loginės minties plėtotės, kuriamame cikle paveikslų skaičius mažėjo. Tuomet pirmiausia kristalizavosi iš trijų paveikslų susidedantis ciklinės struktūros kaniškas modelis. Šis vizualinių struktūrų plėtojimo laike modelis tapo tarsi preliudija naujam meninio laiko problemų sprendimui kituose trijų dalių, o vėliau ir keturių dalių sonatinių paveikslų cikluose.

Palaipsniui vis tvirtesnes pozicijas Čiurlionio kūrybiniame arsenale įgaunantis trinarės pasirinktos temos plėtojimo laike struktūrinis modelis pirmiausia išryškėjo (literatūrinio) pasakojamojo pobūdžio 1907 m. sukurtuose



M. K. Čiurlionis. *Audra V.* 1904.
Popierius, tempera (dingęs paveikslas)



M. K. Čiurlionis. *Pasaka I*. 1907. Popierius, tempera. NČDM

triptikuose „Mano kelias“, „Karalaitės kelionė“, „Karalaičio kelionė“ ir „Pasaka“. Juose išaugęs dinamiškų linijų ir ritminių elementų vaidmuo ir nuoseklus kelių pagrindinių siužetinių kolizijų plėtojimas liudija apie naujus meninės erdvės sąveikos su laiku su struktūromis pokyčius, kurie natūraliai radosi iš menininkui būdingo muzikalaus ciklinio mąstymo.

Šiuose atkuriančiuose vientisą tekančio laiko srautą trinariuose paveikslų cikluose išryškėjęs ciklinis mąstymas, objektyviai vertinant, tiesė kelią muzikalumo dvasią išryškinantiems, dar aiškiau struktūruotiems, išsivaduojantiems iš literatūriškumo aukštesnio meninio lygio sonatiniams ciklams. *Ko gero, tobuliausiai tridalis tapybinio mąstymo modelis buvo praktiškai įgyvendintas trijų dalių sonatinio periodo šedevre „Sonatoje Nr. 5 („Jūros sonatoje“ 1908)*. Skirtingai nei anksčiau minėtuose trijų paveikslų cikluose, čia galime daugiau ar mažiau pagrįstai kalbėti jau apie vienos vyraujančios temos laike nuoseklią plėtotę, taigi, „Jūros sonatą“ galime traktuoti kaip vieną brandžiausių, originalios erdvėlaikio koncepcijos tapsmą liudijančių Čiurlionio sonatinės tapybos ciklą, kuriame jau ryškėja naujos vientisos meninės kūrybos strategijos kontūrai, kalbant muzikiniais terminais – su logiška laikine, neretai polifoniška

pagrindinių konkrečiai temai priklausančių vizualinių struktūrų bei motyvų plėtote.

Tačiau eksperimentuodamas su iš įvairių dalių susidedančiais ciklais, Čiurlionis tikriausiai ilgai priėjo prie išvados, kad jo erdvėlaikio koncepcijos įgyvendinimui parankesnė yra ne „Jūros sonatoje“ panaudota trijų dalių pasirinktos temos plėtojimo struktūra, o keturdalė. Vis dėlto, kas lėmė šios keturdalės struktūros kanoniško modelio pasirinkimą, nerandame jokio konceptualaus paaiškinimo paties Čiurlionio tekstuose, tačiau remdamiesi kūrinių ir meninės kūrybos proceso analize galime kelti bemaž patikimas hipotezes.

Pavyzdžiui, keturių dalių „Sonatoje Nr. 1“ („Saulės sonata“) susiduriame jau ne su vienu vientisu pasakojimu, o muzikiniais terminais kalbant – su polifoniška, susidedančia mažiausiai iš keturių savarankiškų siužetinių linijų, asociatyvia ekspozicija. Nuoseklesnė, laike besiskleidžianti, ciklinė, taip pat polifoniška meninių vaizdinių sistema ryškėja „Sonatoje Nr. 2“ („Pavasario sonata“), iš eilės vaizduojanti užgimstančio pavasario vandens srautų šėlsmą, jį keičiantį galingą vėjo srautus gimdantį vėjo malūną, slėpiningą povandeninį žuvų pasaulį ir galiausiai visatos bekraštybę simbolizuojančias erdves, kurių apačioje regimi Žemės rutulio ir dviejų aukštų Eifelio bokšto struktūrą primenantys bokštai.

Čiurlionio tapybinėse sonatose vyraujančio keturių dalių ciklo struktūros modelio, kaip ir ankstesnio tridalo, pasirinkimą galėjo pasufleruoti jau ankstesnėje meno istorijoje egzistavę kanoniški struktūriniai meninių idėjų plėtojimo laike modeliai jam dvasiškai artimiausiose dailės ir muzikos tradicijose. Šį pasirinkimą galėjo įkvėpti ryšys su jam svarbiu gamtos pasauliu ir keturdalis metų laikų nuoseklos kaitos modelis, išplitęs Rytų Azijos peizažo tapyboje, o ankstesnėje Vakarų muzikoje ryškiausiu, vos ne kultiniu tokios keturių dalių struktūros pavyzdžiu buvo italų kompozitoriaus Antonio Vivaldi koncertų



M. K. Čiurlionis. Sonata Nr. 2 (*Pavasario sonata*). Allegro. 1907. Popierius, tempera. NČDM

ciklas „Keturi metų laikai“ (it. *Le quattro stagioni*) smuikui ir orkestrui, sukurtas apie 1718–1720 m. ir išleistas su muziką lydinčiais sonetais.

Aptariamame Vivaldžio keturių koncertų cikle yra atskiri pavasariui, vasarai, rudenii, žiemai skirti koncertai, tradiciškai susidedantys iš trijų dalių, dvi iš jų – pirmą ir trečią, energija pulsuojančias, jungia vidurinė rami. Šiuose revoliucinguose meninės formos požiūriu koncertuose klausytojus žavi vėlesnei neavangardinei, po Antono Weberno sukurtai, pavyzdžiui, Luigi Ferrari konkrečiai muzikai, kaip ir Vivaldžio, būdingas meninių vaizdinių sistemos gyvybingumą palaikantis tekančių upelių čiurlenimas, paukščių čiulbėjimas, šuns lojimas, zyziančių musių, vandens lašų ir kiti natūralios gamtos apraiškas imituojantys garsai. Taigi toks natūraliais gamtos garsais alsuojantis Vivaldžio kūrinys, atrodo, galėjo būti tiesiog idealiu Čiurlionio tapybinių sonatų įkvėpimo šaltiniu, tačiau Vivaldis iki 1930 m. įvykusio audringo jo muzikos atgimimo, pavertusio minėtus koncertus vienais dažniausiai grojamų klasikinės muzikos kūrinių Vakaruose, XX a. pradžioje buvo beveik visiškai užmirštas. Taigi, vargu ar buvo žinomas Čiurlioniui, nes šio kompozitoriaus pavardė nei jo laiškuose, nei draugų liudijimuose niekur nėra minima. Todėl šią hipotezę atmesime.

Manychiau, aiškinantis keturdalės erdvėlaikio struktūros modelio įsigalėjimą sonatinio tapybinės evoliucijos tarpsnio cikluose, nepalyginti daugiau motyvuotų prielaidų yra kalbėti apie rafinuočiausios iš mums žinomų Rytų Azijos peizažinės tapybos tradicijos poveikį. Joje buvo išplitęs keturių dalių pagrindinius metų laikus vaizduojantis ir nuoseklią jų kaitą atspindintis meninio laiko struktūravimo modelis, kuris ir lėmė keturių dalių ciklinės struktūros su muzikiniiais pavadinimais įsivyravimą sonatinio periodo kūriniuose.

Vadinasi, tokioje erdvėlaikio koncepcijoje laikinis tapybos kūrinių būties aspektas jungėsi su *estetinio suvokimo ypatumais*, tai yra suvokėjo galimybėmis „skaityti“ jo akyse besiskleidžiančias meninių vaizdinių ir simbolių sistemas laike tarsi literatūrinius kūrinius su visomis kontempliuojamų vaizdinių *aprašomomis pasakojamomis siužetinėmis linijomis*. Pastarasis tapybos kūrinių estetinio suvokimo aspektas, kaip tai įtaigiai savo meno kūrinių sluoksnių tyrinėjimuose parodė lenkų fenomenologas Romanas Ingardenas, yra būdingas klasikinei realistinei, romantinei ir simbolistinei tapybos tradicijoms, kurios turi akivaizdų *trisuoks-*

niškumą, tai yra 1) tapybos priemonėmis išreikštą daikto rūšį, 2) pro šį sluoksnį ryškėjantį daiktą (materialųjį objektą), 3) literatūrinę temą (siužetą arba pasakojamąjį literatūrinį pradą), kuri rodo, kas yra išreikšta paveiksle. Tačiau šis paveikslo *teminis daugiatsuoksniškumas* praranda savo tradicinę prasmę tuomet, kai estetinio suvokimo akte susiduriame su nedaiktine, nesiųžetine, tai yra abstrakčia tapyba, kuriai *svetimas klasikinės tapybos siužetinis meno kūrinio sluoksnis* (Ingarden, 1970, p. 168–169).

Ingardenas savo tapybos teorijoje sumenkinio siužeto, literatūrinio prado reikšmę, nes jį traktavo kaip neestetinio, svetimo tikrajai meno prigimčiai prado brovimąsi į estetinių vertybių pasaulį. Abstrakčios, artimos muzikinėms paveikslo su meninėmis formomis susijusios struktūros čia aiškinamos kaip daug svarbesnės nei turiningieji siužetiniai ir literatūriniai tapybos aspektai (Ingarden, 1970, p. 169). Šio esminio skirtumo suvokimas ir išsivadavimo iš siužetiškumo galimybės, sprendžiant pirmiausia formalias menų integracijos, jų vidinės muzikalios architektonikos problemas, Čiurlioniui, tikriausiai, paaiškėjo po kelionių į Vidurio Europos kultūros centrus ir pažinties su naujausiais dailininkų ieškojimais meninės formos srityje. Netrukus antrajame kūrybinės evoliucijos etape, siekdamas *išvaduoti savo ankstyvąją simbolistinę estetikos paveiktą tapybą nuo natūralizmo ir literatūriškumo*, Čiurlionis pasinėrė į drąsius erdvinių ir laikinių struktūrų sąsajų bei meninės formos ieškojimus. Šis posūkis atvėrė jam galimybes naujame sonatiniame periode, orientuojantis į muzikinės kalbos meninės išraiškos priemonių analogų paieškas vaizduojamoje dailėje, spręsti jį apvaldžiusias harmoningos tapybos ir muzikos sąveikos problemas.

Skirtingai nei naratyviniuose menuose – literatūroje ir poezijoje, kurios atspindi *laikinių* menų specifiką, *erdviniame* mene – tapyboje susidūrimas su kitokia meninio laiko tėkme, ypač kai kalbama apie modernistinio meno formas, kuriose blėsta arba visai išnyksta klasikinei realistinei, romantinei ar



M. K. Čiurlionis. *Etiudas*. 1907.
Popierius, tempera. NČDM

neoromantinei (simbolistinei) tapybai būdingas *siužetinis* meninio laiko matmuo. Šių pokyčių pradžią regėjome antrajame Čiurlionio kūrybinės evoliucijos tarpsnyje, kai eksperimentuodamas 1906–1907 m. žiemą cikle „Žiema“ ir „Etiudė“, jis atvėrė kitokią, modernistinei abstrakčiai tapybai būdingą, bet jau nutolusią nuo tradicinio siužetiškumo, meno sampratą.

Čiurlionis 1907 m. cikluose „Vasara“ ir „Žiema“ *ižengė į naują specifinių modernistinių erdvės ir laiko santykių sprendimo plotmę*. Suvokėjas jo aptariamo periodo paveiksluose susiduria su kiek kitoku nei daugumos modernizmo atstovų požiūriu į tapybos bei muzikos problemas. Jo paveiksluose ryškėja atsiribojimas nuo realistinio tikrovės atspindėjimo ir minėtuose cikluose vis svarbesnį vaidmenį įgauna abstrakčių formų, linijų ir ritminių struktūrų visu-
ma. Vadinasi, čia jau stiprėja formalios abstrakčios tapybos tradicijai būdinga erdvinių ir laikinių struktūrų sąveikos tendencija.

Laipsniškas erdvinio meno – tapybos ir laikinio – muzikos meninės išraiškos priemonių sąveikos gilėjimo procesas išryškėjo Čiurlioniui pereinant nuo literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnio į antrąjį, intensyvių ieškojimų įvairius menus siejančios vidinės meno formų architektonikos srityje, kai jo paveiksluose simbolizmui būdingas natūralistinės meninių vaizdinių sistemas pradėjo keisti abstraktėjančių, ekspresyvių, muzikalumu dvelkiančių linijų ir formų sąveika.

Šis procesas lygiagrečiai skleidėsi tiek ciklinių paveikslų kūrimo pasitelkiant naujų meninės išraiškos priemonių arsenalą, tiek ir jau integracijos tendencijų ženklintų meno kūrinių suvokimo procese, kadangi suvokėjo žvilgsnis, judėdamas laike nuo vieno konkretaus ciklo paveikslo prie kito, artėjo ir prie kitokios, tolstančios nuo realistinės, muzikalumu dvelkiančios dailininko sukurtos modernistinės, artimos abstrakcijai ir poetiniam siurrealizmui meninių vaizdinių sistemos suvokimo. Stiprėjanti muzikalumo – tai yra laikiniams menams būdingų meninės išraiškos priemonių įtaka Čiurlionio kūryboje tiesiogiai siejosi su laike besiskleidžiančiu cikliniu mąstymu, išsigalėjusiu dėl jo daugiametės muzikinės veiklos. Minėti bruožai esmiškai skiria Čiurlionį nuo kitų tapytojų – V. Kandinskio, F. Kupkos, P. Klee, P. Mondriano, K. Malevičiaus, kurie, veikiami muzikalumo kulto, evoliucionavo nuo simbolizmo į abstrakciją.



M. K. Čiurlionis. *Drugiai*. 1906. Popierius, tempera, aliejus. NČDM

Iš tikrųjų, kai pasineriame į ne siužetinę, o abstrakčią tapybą, keičiasi laikinių ir erdvinių struktūrų reikšmingumas, kadangi menkėja ir netgi visai išnyksta įprastinis siužetinis tapybos kūrinio sluoksnis. Abstraktėjančiuose paveiksluose, pavyzdžiui „*Drugiai*“ (1906) susiduriame tik su atsietais nuo realios tikrovės *abstrakčių linijų, formų, masių, erdvių, plokštumų, spalvų santykiais*, todėl pagrindiniais meninio suvokimo objektais čia tampa kompoziciniai formalūs šių struktūrų santykiai. Suvokiant tokius meno kūrinius, į pirmą eilę iškyla pats žiūrovo, neretai žaibiškas šių formalių struktūrų estetinio suvokimo procesas, kuris tiesiogiai siejasi su suvokėjo subjektyviu laiko suvokimu.

Tiesa, vėlesniuose Čiurlionio sonatinio periodo paveiksluose, siekiančiuose išryškinti maksimalų muzikalumo efektą, retai susiduriame su visiškai abstrakčiomis formomis, nors polinkis į jų apibendrinimą, formalizaciją ir abstrahuotas arabeskes struktūras juose yra akivaizdus. Šį brandžiamą tapybinės evoliucijos etapą išryškėjusį naują meninio laiko struktūrų interpretacijos savitumą nulėmė daugiametis kūrybinis darbas muzikinės kompozicijos srityje kuriant įvairių žanrų ir formų muzikos kūrinius. Sistemingas ir kruopštus darbas su daugybe formalių ir struktūrinių muzikinės kalbos segmentų bei profesionalus jų meninės išraiškos priemonių įvaldymas neabejotinai paveikė jo paveikslų plastiką. Juose ryškėjo naujos dekoratyvėjimo, koloritinio santūrumo,

arabeskinių struktūrų gausėjimo tendencijos, augo vingrių spontaniškų linijų kuriamas muzikalumo efektas, kuris padėjo geriau perprasti skirtingus menus siejančią meno formų architektoniką.

Vis dėlto, Čiurlionio erdvėlaikio koncepcijos šerdį sudarančius sonatinio periodo ciklinius paveikslus su muzika *jungė ne tik ciklinis mąstymas ir įvairius menus siejanti panaši jų vidinė architektonika, tačiau ir teminis ryšys*, juose plėtojamų idėjų logiškas nuoseklumas bei tęstinumas, formalūs jų kompoziciniai, perspektyviniai, koloritiniai, ritminiai pagrindinių formalių struktūrų, idėjų plėtojimo panašumai ir svarbiausia – organiškasis konkretaus sumanymo ar idėjos prasminis ryšys skirtinguose vieningą ciklą sudarančiuose paveiksluose.

Erdvėlaikio struktūrų transformacijos sonatiniame periode

Dabar pereikime prie detalesnio mus labiausiai dominančių *meninės erdvės ir meninio laiko* sąveikos problemų sprendimo Čiurlionio sonatinio periodo erdvėlaikio koncepcijoje. Joje ypatingą svarbą įgauna laikinio meno – muzikos meninės išraiškos priemonių atitikmenų paieškos tapybos meninės išraiškos priemonių arsenale ir *sinkretišku*, jungiančių į visumą erdvines ir laikines struktūras erdvėlaikio fenomenų įtakos augimas. Šiuos sonatinio periodo cikliniams paveikslams būdingus laike skirtingais ritmais ir tempais besiplėtojančius ir atspindinčius dviejų pagrindinių būties formų sąryšingumą fenomenus galima jau tiesiogiai sieti su besiformuojančia nauja sinkretiška Čiurlionio *erdvėlaikio* koncepcija, kuri skleidžiasi „Žvaigždžių sonatoje“ ir kituose kosminės temos paveiksluose.

Į šį Čiurlionio brandžioje sonatinėje tapyboje ryškėjantį sinkretišką sąvokinį erdvėlaikio konstruktą dar 1975 m. atkreipė dėmesį lenkų meno teoretikas Jacekas Antoni Zieliński straipsnyje „Čiurlionis ir jo erdvėlaikio vizija“. Po ankstyvojo simbolistinio ir antrojo naujų meninės išraiškos priemonių ieškojimo etapo brandžioje sonatinio periodo lietuvių dailininko tapyboje jis išžvelgė esmines erdvės ir laiko struktūrų sąveikos slinktis, kurias tyrinėjo pasitelkdamas sinkretišką „erdvėlaikio“ sąvoką. Jam, panašiai kaip ir Berdiajevui, lietuvių tapytojas tapo „viena svarbiausių moderniajame mene erdvės daugiamačiškumo problemai atsidėjusių figūrų“ (Zieliński, 1975, p. 24).

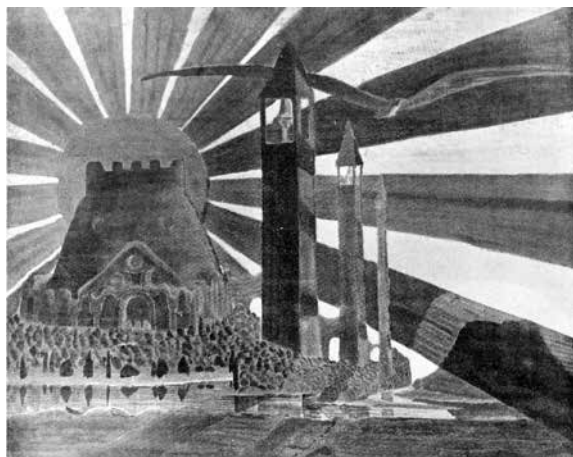
Čiurlionio kūrybos savitumą Zieliński apibūdino pasitelkdamas neologizmą *transsimbolizmas* ir apeliuodamas į sąsajas su *art nouveau*, kubizmo ir abstrakcionizmo stilistiniais bruožais jo sonatinio periodo paveiksluose. Čiurlionio 1908 m. sukurti brandūs sonatinės tapybos ciklai, kaip antai „Sonatos Nr. 3“ („Žalčio sonatos“) ir „Sonatos Nr. 4“ („Vasaros sonatos“) paveikslai, Zielińskiui tapo naujos originalios *erdvėlaikio* koncepcijos praktinio įgyvendinimo pavyzdžiu, kadangi sugerdami tikrovės vaizdus jie tarsi tapo „mažomis visatomis“, funkcionuojančiomis toje pačioje plotmėje, kurioje skleidžiasi visi universalūs erdvinių ir laikinių struktūrų sąveikos dėsniai (Zieliński, 1975, p. 23–24).

Norėčiau priminti, kad Čiurlioniui intensyviai eksperimentuojant ir pereinant tapybinėje evoliucijoje nuo antrojo į trečiąjį, sonatinį periodą jo paveiksluose ryškėjo sudėtingos erdvinių ir laikinių struktūrų sąveikos metamorfozės, pokyčiai kompozicinių ir perspektyvinių sprendimų srityse. Čiurlionio sonatinio periodo tapybinei stilikai iš tikrųjų būdingas sugebėjimas transformuotis ir įgauti įvairiausius menininko vaizduotės sukurtus pavidalus, kuriuose neretai ribos tarp vaizduotės polėkių ir tikrovės išnyksta ir pasineriama į tik šiam lietuvių menininkui būdingų teosofijos ir Rytų Azijos dailės tradicijų paveiktą vizijų pasaulį, kuriam vienodai būdingas irealumas, vidinis muzikalumas ir subtilus skirtingų meninių formų sąveikos harmonijos jausmas.

Aptariamu metu augantis Čiurlionio dėmesys erdvinių ir muzikalių laikinių struktūrų sąveikos bei abstraktėjančių formų, vingrių linijų, ritminių struktūrų vidinės architektonikos problemoms, vedančioms į savitos erdvėlaikio koncepcijos gimimą, buvo glaudžiai susijęs su sparčiu jo profesiniu tobulėjimu spalvos, kolorito ir kitų meninės išraiškos priemonių srityje. Tai padėjo jam geriausiuose tapiniuose išgauti maksimalų *erdvinių ir laikinių tapybos segmentų sąveikos muzikalumą*. Šios slinktys siejosi ir su kitais esminiais plastinio stiliaus pokyčiais, naujais erdviniais, spalviniais, koloritiniais ir jautriais grafiško piešinio, vingrių linijų, dekoratyvių arabeskinių struktūrų sprendimais, kuriuos lėmė analogų tarp tapybinės ir muzikinės kalbos meninės išraiškos priemonių paieškos. Aptariamas procesas vyko vaduojantis iš neoromantinės (simbolistinės) dailės tradicijų nubrėžtų meninės erdvės bei meninio laiko rėmų bei vaizduotės polėkius kaustančių apribojimų. Formuojantis brandžiai sonatinio periodo Čiurlionio erdvėlaikio koncepcijai, jo tapybinėje estetikoje koloritas, spalva, jos simbolika



M. K. Čiurlionis. *Juodoji saulė. Eskizas*. 1908.
Popierius, pieštukas. NČDM



M. K. Čiurlionis. *Juodoji saulė (arba Baladė)*. 1909.
Popierius, tempera

vis glaudžiau siejosi su kitais formaliaisiais plastiniais tapybos komponentais, pirmiausia su erdvinių ir laikinių problemų kompoziciniais sprendimais.

Čiurlionio tapybinio mąstymo slinktis ir naujus iš savo ankstesnės kompozitoriaus patirties pasiskolintus idėjų plėtojimo laike principus padeda geriau suvokti jo paveikslų eskizai. Siekdamas išsaugoti užgimstančio meninio sumanymo eigą, jo tėkmę perteikiančiuose spontaniškuose kontūriniuose piešiniuose, pavyzdžiui, paveikslų „Baladė“ („Juodoji saulė“, 1908) Nr. 581 ir *Allegro* „Sonatai Nr. 5“ („Jūros sonata“, 1908) eskizuose, jautriais kontūriniais piešiniais greitai perteikia savo gimstančių vizijų kontūrus, keliais štrichais nužymi pagrindines idėjų plėtojimo kryptis bei kitų meninės formos segmentų jungimą į vientisą kompoziciją. Lyginant pirminius jo besiformuojančio sumanymo šikicis ir eskizus aiškėja, kad skleidžiantis pirminio sumanymo kontūrams kūrybinis darbas Čiurlionio sąmonėje intensyviai vyksta toliau ir dažnai stipriai nutolsta nuo pirminio sumanymo idėjų. Šias meninės kūrybos procese gimstančias slinktis akivaizdžiai regime lygindami jo darbinius parengiamuosius eskizus su be išimties tobulesniais vėliau nutapytų paveikslų kompoziciniais sprendimais.

Tai, kad muzikalus, formalus ir struktūrinis, laike besiskleidžiantis sonatinių ciklų plėtojimo principas toks svarbus Čiurlionio erdvėlaikio koncepcijoje,



M. K. Čiurlionis. *Preljudas (Saulėtekis)*. 1908. Popierius, tušas, skiestas tušas. NČDM

neturėtų stebinti, kadangi geriausiai pažįstama jam buvo būtent muzikinės kalbos meninės raiškos priemonių visuma. Čia greta minėtų veiksmų išskirtinę svarbą įgavo daug metų lavinti muzikinės kompozicijos įgūdžiai, įvaldyti muzikinės dramaturgijos principai, tematizme glūdinčių meninės raiškos būdų išmanymas meno kūrinio skambėjimo procese, melodijos, tonacijos kaip įvairių tarpusavyje susijusių garsų ir akordų sistemos pažinimas, ritminių struktūrų jausmas ir įvairiausių spontaniškai gimstančių faktūrų įvaldymas. Visų šių muzikinės kalbos ir vidinės architektūros principų analogų jis ieškojo pasitelkdamas erdvinio meno tapybos meninės išraiškos priemones.

Ne mažiau svarbų vaidmenį Čiurlionio brandžios erdvėlaikio koncepcijos tapsme atlieka ir su laiko struktūromis susijusių muzikos garsų dinamikos, tai yra muzikos kūrinio garso lygių įvairovę atspindinčių analogų, paieška, pavyzdžiui, 1908 m. sukurtame „Prelude (Saulėtekis)“ tapybos meninės išraiškos priemonėse. Juk jam į autentišką muzikalumo raišką pretenduojančiuose sonatinių ciklų paveiksluose svarbu buvo sukurti tokias emocines įtampas, kurios išryškintų pagrindinių temų kulminacijas, jų kontrastingumą, atskleistų konkretaus balso diapazono skambėjimo galimybes, atvertų erdvę jo tapybinėse sonatose plačiai pasitelkiamam kontrapunktui, suprantamam kaip kelių

kartu skambančių savarankiškų melodijų junginys. Kita vertus, greta ypatingo *tembro* jausmo, išgaunamo subtiliais spalviniais sprendimais ir lanksčiomis muzikaliomis linijomis, jo erdvėlaikio koncepcijoje išskirtinę svarbą įgavo dar viena muzikai būdinga laikinė struktūra – *tempas*, kuris tiesiogiai siejosi su svarbiu skirtingų ciklo paveikslų dinamikai ne garsų, o judrių ritminių struktūrų ir formalių plastinių meninių vaizdinių ir simbolių sistemų judėjimo, plėtotės laike greičiu.

Su Čiurlionio laikinio muzikinio mąstymo savitumu tiesiogiai siejasi ir jo cikliniams paveikslams būdingas noras plėtojant pagrindinius motyvus sukurti didesnę intrigą ir pritraukti suvokėjo dėmesį. Siekdamas didesnės aprėpties ir daugiabalsiškumo, būdingo polifoninei muzikai, savo sonatinio periodo paveiksluose Čiurlionis sumaniai panaudoja ir muzikinio *kontrapunkto* analogo vaizduojamojoje dailėje meninės išraiškos galimybes. Jo esmė yra kelios lygiagrečiai ar skirtingu laiku besiskleidžiančios siužetinės arba teminės linijos, primenančios įvairių melodijų junginius, sudėtingiausius vyraujančių jų leitmotyvų susipynimus, susijungimus, išsiskyrimus, pasikeitimus vietomis, pagreitinimus ir sulėtinimus, priklausomai nuo konkrečiame ciklo paveiksle sprendžiamų uždavinių. Pasitelkdamas įtaigių simbolių ir metaforų meninės išraiškos galimybes, Čiurlionis subtilių užuominų kalba brandžiuose sonatinio periodo paveiksluose atveria suvokėjui slapčiausius dvasios polėkius, skatina jį dialogui su savo plėtojamomis mintimis, nuotaikomis bei emociniais išgyvenimais.

Vadinasi, remdamasis turtinga muzikinės kompozicijos patirtimi Čiurlionis brandaus sonatinio periodo erdvėlaikio koncepcijoje, pasitelkdamas garsų, tonacijos, ritminių struktūrų, melodijos ir kitus muzikinės kalbos segmentus, surado daugmaž artimus jų *analogus* erdvinio meno – tapybos meninės išraiškos priemonių arsenale. Jis jautė, kad sėkmingas ir veiksmingas muzikinės kalbos analogų pasitelkimas ne tik erdviniais, tačiau ir juos produktyviai papildančiais laikiniais, iš muzikinės kalbos pavyzdžių perimtais vaizduojamosios dailės meninės išraiškos priemonių analogais, jo sonatinės tapybos ciklų vertintojams sukels panašias į kokybišką muziką asociacijas, kurios jiems turės stiprų emocinį poveikį.

Tokia kryptinga originali meninės kūrybos strategija skyrė Čiurlionio sonatinio periodo paveikslus nuo kitų neoromantinės (simbolistinės) ir abstrakcijos kryptimi evoliucionavusių modernistinės generacijos tapytojų kūrinių.

Juos, žinoma, siejo tapybos lygiavimasis į muziką, tačiau skyrė esmiškai kitoks kūrybingas lietuvių menininko laikinių muzikos principų pritaikymas sonatinio periodo kūrybiniais sumanymams įgyvendinti nuosekliai pereinant nuo vieno prie kito ciklo paveikslo ir savo poreikiams panaudojant iš Rytų Azijos peizažinės tapybos tradicijos perimtus erdvinius bei laikinius kūrybos principus.

Taigi, iš ankstesnės muzikinės kompozicijos patirties perimtas sumanus laiko struktūrų analogų tapyboje pritaikymas lėmė brandžios sonatinės Čiurlionio tapybos muzikalumą. Geriausiuose jo sonatinio periodo paveiksluose regime kokybinį šuolį perspektyvos, kompozicijos, kolorito, spalvos, metaforinio ir asociatyviojo mąstymo srityse. Šios slinktyės padeda išmoningai, pasitelkiant tapyboje muzikinės kalbos analogus, ne tik *spręsti meninės erdvės ir meninio laiko harmoningos sąveikos problemas, tačiau ir praktiškai įkūnyti R. Wagnerio vientiso meninio kūrinio idėją*. Taigi Čiurlionio brandžiose tapybinėse sonatose išsivirauja plastinės formos požiūriu rafinuotesnė meninės erdvės ir meninio laiko struktūrų sąveika, kurioje įvairūs minėti formalūs plastiniai vizualios tapybos elementai pajungiami vieningiems kompozicijos principams.

Regint akivaizdžias citatas sonatinio periodo paveiksluose „Sonata Nr. 4“ („Vasaros sonata“) ir „Sonata Nr. 5“ („Jūros sonata“) aiškėja, kad Čiurlionis savo erdvėlaikio koncepcijoje išsiviravusius ciklinius idėjų ir motyvų plėtojimo laike kompozicinius, perspektyvinius, koloritinius sprendimus perėmė iš Rytų Azijos tušo tapybos ir savo reikmėms pasitelkė skaidriam kinų spalvotam tušui artimą temperos liejimo manierą, gamtos grožio aukštinimo motyvus. Čiurlionio vedliu ir įkvėpimo šaltiniu tapo harmoningas gamtos pasaulis, kuris taip pat darė poveikį keturių dalių ciklinės struktūros su muzikiniais pavadinimais išsiviravimui sonatinio periodo kūrinuose. Juose laikinės paveikslų struktūros artimai sąveikauja su vis didesnę svarbą paveikslų kompoziciniuose sprendimuose įgaunančiomis tuščiomis erdvėmis, skirtingais erdviniais planais, ritminėmis struktūromis, besiskleidžiančiomis vingrių dinamiškų linijų arba išmanių arabeskinų formų pakartojimo principais.

Visų minėtų skirtingas ištakas ir prigimtį turinčių išorinių ir vidinių veiksnių susilieėjimas Čiurlionio erdvėlaikio koncepcijoje paveikė brandžios sonatinės tapybos stilių, kuriame erdvinių ir laikinių struktūrų harmoningos sąveikos modeliai įgavo logišką užbaigtumą brandžiausiuose sonatiniuose cikluo-



M. K. Čiurlionis. Sonata Nr. 7 (*Piramidžių sonata*). Andante. 1909.
Popierius, tempera. NČDM

se – nuo „Sonatos Nr. 3“ („Žalčio sonata“) iki paskutinės jo sukurtos „Sonatos Nr. 7“ („Piramidžių sonata“). Juose taip pat susiduriame su Rytų Azijos peizažo tapybai būdinga *daugiataške* erdvine perspektyva, kuri remiasi ne tik glaudžia kinų ir japonų „trijų didžiųjų menų“ (tapybos, kaligrafijos, poezijos) sąveika, tačiau ir veiksmo dinamiškumui pabrėžti sumaniai pasitelkiamais erdviniais bei laikiniais muzikalių ritminių struktūrų pakartojimais. Čiurlionio iš ciklų susidedančiuose sonatiniuose paveiksluose, taip pat kaip ir horizontaliuose kinų peizažo tapybos ritinėliuose, vaizdinių sistemos srautas yra organizuojamas horizontalioje sekoje, suvokėjo žvilgsniui nuosekliai fiksuojant iš vieno paveikslo į kitą pereinančias dinamiškai viena kitą keičiančias meninių vaizdinių ir simbolių sistemas.

Pasinerdami į Čiurlionio brandžiai erdvėlaikio sampratai būdingą meninės erdvės ir meninio laiko harmoningos sąveikos neįprastų meninių vaizdinių ir simbolių pasaulį, kartu įžengiame į sudėtingų meninės kūrybos procesų psichologijos problemų kompetencijos sritį, kurioje keisčiausiai susipina lakios vaizduotės polėkiai su menininką supančios objektyvios tikrovės ypatumais. Vaizduotės ir fantazijos įvaizdžių įvairovės įkvėpta Čiurlionio kuriama meninė



M. K. Čiurlionis. *Sonata Nr. 3 (Žalčio sonata). Finale.*
1908. Popierius, tempera. NČDM

erdvė ir meninis laikas pasižymi neįtikėtinomis vaizdinių sistemų transformacijos galimybėmis; jo muzikaliuose sonatinės tapybos cikluose regime įvairių erdvinių planų sąveiką, neaprepiamas bekraštes erdves keičia artimam regėjimui būdingos ribotos erdvės. Būdamas atviras nuolatinėms transformacijoms, nepastovus, nuolatos tekantis tarsi vandens srautas Čiurlionio sonatinių ciklų meninis laikas pasižymi išskirtiniais persismelkimo ir kaitos sugebėjimais, jautriai atspindinčiais būties procesų tėkmę, kintamumą ir metamorfozes.

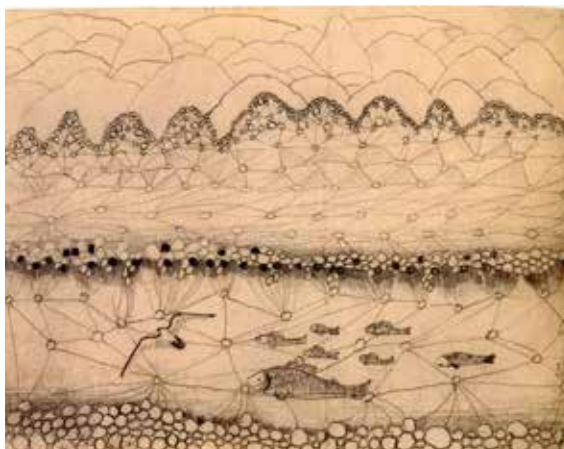
Galiausiai, meninė erdvė ir meninis laikas Čiurlionio erdvėlaikio sampratoje tiesiogiai siejasi ir su subjektyviomis dvasios būsenomis, jautriu emociniu santykiu su įvairiomis gamtos pasaulio metamorfozėms ir jam svarbiu erdvės bekraštybės pojūčiu. Brandžiausiuose sonatinio periodo cikluose „Sonata Nr. 3“ („Žalčio sonata“), „Sonata Nr. 4“ („Vasaros sonata“), „Sonata Nr. 5“ („Jūros sonata“), „Sonata Nr. 6“ („Žvaigždžių sonata“) ir „Sonata Nr. 7“ („Piramidžių sonata“) Čiurlionis skaidriomis santūriomis spalvomis, harmoningu ritminių struktūrų žaismu subtiliai perteikė specifinio čiurlioniško erdvinio-laikinio muzikalaus mąstymo savitumą. Šie sonatiniai ciklai išsiskiria vaizduotės ir fantazijos polėkių galia, kompozicinių sprendimų muzikalumu, aukšta Rytų

Azijos tapybai būdinga spalvine ir koloritine kultūra, subtiliu grafiniu piešiniu ir bekraščių erdvių emocinio poveikio galia.

Lyginant du pirmuosius sonatinės tapybos ciklus ir penkis vėlesnius, į akis krinta nepaprastai spartus Čiurlionio kompozicinio, perspektyvinio ir profesinio techninio meninio meistriškumo augimas. Vėlyvuosiuose sonatinio periodo Čiurlionio tapybos šedevruose, žavinčiuose didingomis bekraštėmis erdvėmis, ypatingą svarbą įgauna pagrindinių siužetinių linijų ir vaizdinių sistemų nuoseklus plėtojimas laike. Suvokėjo žvilgsniui minėtuose cikluose atsiveriančią organišką meninės erdvės ir meninio laiko jungtį įkvėpė iš Rytų Azijos peizažinės tapybos perimta meninių motyvų arba epizodų plėtojimo laike dramaturgija, kadangi kiekvienas dažniausiai trijų arba keturių dalių sonatinių ciklų paveikslas yra konkretus, tapybinėmis meninės išraiškos priemonėmis *sukurtas vizualinis pasakojimas ir kartu dalis to paties vientiso erdvinio ir laikinio kontinuumo arba, kitais žodžiais tariant, visuotinio būties srauto*, kurį dirbtinai skaido mūsų mąstymas, siekiantis realius reiškinius įsprausti į teorinio mąstymo schemas.

Meninio stiliaus, prislopintos žalsvai gelsvos koloritinės sistemos vientisumu ir pagrindinės temos laikinio nuoseklumo plėtojimo požiūriu viena nuosekliausių ir harmoningiausių yra „Sonata Nr. 3“ („Žalčio sonata“). Joje nuosekliai judant nuo vieno ciklo paveikslo prie kito žavi emocinė tuščios skirtingų planų erdvės galia, paveikslų vaizdinės sistemos lakoniškumas, dekoratyvumas, laipsniškas įtampos augimas ir artėjimas prie išskleistos priešais suvokėjo akis temos kulminacijos, kai tikrasis sumanymo tikslas atskleidžiamas tik paskutiniame ciklo paveiksle. Lygia greta su pagrindine tema, skirta pasakojimui apie sudėtingą tobulėjimo kelią norint pasiekti simbolinę karūną, skleidžiasi ir nežemiškos šviesos, paukščių skrydžių, prarajos tarp dviejų skirtingų pasaulių ir kitos šio polifoniško muzikalaus tapybinio ciklo potėmės.

Vienas ryškiausių žaismo meninės erdvės ir meninio laiko struktūromis pavyzdžių yra 1908 m. sukurtas trijų dalių Čiurlionio šedevras „Sonata Nr. 5“ („Jūros sonata“). Jame vaizduojant jūros erdves ir galingų gamtos stichijų šėlsmą tarsi iliustruojamos teosofinės idėjos, bylojančios apie du greta mūsų lygiagrečiai gyvuojančius pasaulius: *realų*, valdomą gamtos stichijų, ir *kitą* – *anapusinį*, rimties ir praeities pėdsakų kupiną, mums menkai pažįstamą, čia metaforiškai



M. K. Čiurlionis. *Sonata Nr. 5 (Jūros sonata)*. Eskizas. 1908.
Popierius, pieštukas. NČDM

pateikiamą kaip kitokių dėsnių ir jėgų valdomą *povandeninį* pasaulį. Visos šios įstabia dviejų skirtingų pradų sąveikos harmonija dvelkiančios tapybinės sonatos dalys veikia kaip vientisa kompozicinė ir koloritinė mįslingos simbolikos kupina meninių vaizdinių sistema. Ji pasižymi sudėtingais kompoziciniais erdviniais ir laikiniais sprendimais, trinariame cikle judant suvokėjo žvilgsniui nuo vieno paveikslų prie kito ryškėja ritminga veiksmo dinamikos kaita, pagrįsta harmoningomis įtaigių simbolių, metaforų sąveikomis, kurios nuosekliai skleidžiasi laike, tačiau skiriasi vyraujančiomis nuotaikomis ir banguojančiu vizualinių struktūrų dinamiškumu.

Pirmasis šio ciklo paveikslas *Allegro* išsiskiria dinamiškumu, nerimastinga gamtos stichijų šėlsmo atmosfera. Jame vaizduojama audringa, pasišiaušusi ir grėsmingai banguojanti, gamtos stichijų jėgą simbolizuojanti jūra, kurios pirmame plane apatinėje paveikslų dalyje meistriškai įkomponuotas žemai virš jūros bangų skriejantis dinamišką gyvybingumą ir greitą laiko tėkmę simbolizuojantis apibendrintas paukščio vaizdinys. Antrasis paveikslas *Andante*, vaizduodamas jau po vandens paviršiumi lėtai skęstantį laivą, simbolizuoja perėjimą iš gaivališkų gamtos stichijų valdomo pasaulio į kitą – rimties kupiną povandeninį, su daugeliu jūros dugne nusėdusių praeities reliktų. Šiame svetimame dinamikai slėpiningame vandens gelmių pasaulyje tarsi pasineriame

į kitą svetimą chaotiškoms gamtos stichijoms būties ir sustabdyto anapusinio laiko dimensiją. Ir pagaliau paskutinysis, trečiasis, vainikuojantis ciklą paveikslas *Finale*, vėl asocijuojasi su dinamiška būties ir ritminga gamtos procesų kaita. Metaforiškas vaizdavimas mažyčių laivelių susidūrimo ir dramatiškos kovos su galinga jūros stichiją simbolizuojančia banga, kurioje regime ir dailininką simbolizuojančius inicialus MKČ, čia įgauna žmogiškos būties tragizmą įkūnijantį egzistencinį atspalvį.

Šios trijų dalių tapybinės sonatos vieningame erdviniam laikiniame kontinuume susilydo keli brandžiai Čiurlionio erdvėlaikio vizijai būdingi bruožai. Jei žvelgsime į šį ciklą dailininko pasaulėjautos ir plėtojamų idėjų aspektu, pirmiausia į akis krinta pasirinktos temos egzistencinis, žmogaus gyvenimo laikinumą ir trapumą išreiškiantis interpretacijos savitumas. O jei pagrindiniu šio paveikslų ciklo analizės aspektu tampa formalūs plastiniai ir stilistiniai „Jūros sonatos“ aspektai, tuomet suvokėjui labiausiai imponuoja viso ciklo meninių vaizdinių sistemos vientisumas, muzikalumas, aukšta grafinio piešinio kultūra, subtilus visame cikle vyraujantis gintarinis koloritas, kuris artimas didžiųjų kinų *Song* ir *Yuan* dinastijų valdymo laikų peizažo meistrų erdviniams ir spalviniams sprendimams. Kalbant apie paskutinio aptariamo ciklo paveikslą „Finale“ kompozicinį traktavimą, piešinio linijinį pobūdį, didžiules erdves, verta priminti ir jo akivaizdžias sąsajas su Hokusajaus paveikslu „Banga“.

Panašių aliuzijų kyla detaliau analizuojant ir kitas Čiurlionio brandaus kūrybos tarpsnio tapybines sonatas. Vyraujančių motyvų ir sudėtingiausių erdvinių ir laikinių struktūrų įvairovės požiūriu labiausiai prisodrinta yra lankniškiausia dviejų dalių kosminei tematikai skirta „Sonata Nr. 6“ („Žvaigždžių sonata“). Ji skirta tos bekrastės erdvės, kuri dar vadinama kosmosu, – erdvės, esančios už Žemės atmosferos ir besikleidžiančios tarp dangaus kūnų, meniniam apmąstymui erdvėlaikyje. Jos bemaž svarbiausia tema yra erdvės ir laiko bei chaoso ir kosminės tvarkos dėsnių susidūrimas erdvėlaikyje. Šis ciklas apibūdina Visatos kosminių kūnų, žvaigždžių, planetų, kometų, žvaigždynų įvairovę ir kartu visatoje viešpataujančią kosminę tvarką kaip priešpriešą greta veikiančioms stichinėms chaoso jėgoms. Analizuojamas diptikas yra pripildytas daugybės erdvėje ir laike sudėtingiausias metamorfozes patiriančių kosminių kūnų. Jie sudaro visą bekrastės kosminės erdvės materialųjį pasaulį (objektyvią-



M. K. Čiurlionis. Sonata Nr. 6 (Žvaigždžių sonata). *Allegro*. 1908. Popierius, tempera



M. K. Čiurlionis. Sonata Nr. 6 (Žvaigždžių sonata). *Andante*. 1908. Popierius, tempera

ją) realybę, kurios atvaizdą Čiurlionis, įkvėptas Flammariono tekstų ir graviūrų, mėgo stebėti naktinio dangaus skliaute ir žavėjosi didingų kosminių procesų nuolatinėmis metamorfozėmis. Todėl pirmame „Žvaigždžių sonatos“ ciklo paveiksle *Allegro* dar viešpatauja galingos chaoso jėgos, o antrame, kupiname rimties, *Andante* – kosminės tvarkos dėsniai.

Taigi, jei apibendrintu žvilgsniu pažvelgsime į geriausiai Čiurlionio erdvėlaikio koncepcijos esmę išreiškiančius septynis tapybinių sonatų ciklus, pamatysime, kad juose pasirinktų pagrindinių erdvinių, laikinių ir ritminių struktūrų sąveikos, siužetinių linijų, motyvų, kompozicinių, perspektyvinių sprendimų traktavimas yra įvairus, tačiau visus juos sieja organiškasis meninės erdvės ir meninio laiko struktūrų ryšys, vidinis muzikalumas ir cikliniam mąstymui būdingas idėjų plėtojimas laike nuosekliai meninės kūrybos procese pereinant iš vieno ciklo paveikslo į kitą. Savo sumanymams įgyvendinti įvairiose tapybinėse sonatose, priklausomai nuo konkrečių poreikių, jis pasirenka skirtingą paveikslų skaičių. Todėl pagrindinių erdvinių ir laikinių motyvų plėtojimo dinamika ir dramaturgija konkrečių ciklų paveiksluose yra nevienoda, kartais tai vyksta nuosekliai, kartais atsiranda pauzės ar sklaidos nevienodi ritmai, o kartais netgi protrūkiai, dėl kurių išskirtinę svarbą įgauna



M. K. Čiurlionis. *Rex*. 1909. Popierius, tempera. NČDM

Čiurlionio pamėgti mįslingi neišsakymai ir estetiškos užuominos. Aptartasis pagrindinių erdvių ir laikinių struktūrų, ritmingų formų, linijų plėtojimo skirtingumas, daugiabalsiškumas, įvairių erdvėlaikio motyvų gausa iš mūsų aptartų paveikslų ciklų, pirmiausia tos pačios kosminės temos „Žvaigždžių sonatos“, pereina į erdvėlaikio struktūrų įvairovę žavintį monumentaliausią dailininko paveikslą „Rex“ (1909).

Čiurlionio kruopščiai pasirinktų skirtingų, bet susišaukiančių tarpusavyje erdvių ir laikinių struktūrų plastinis interpretavimas jo erdvėlaikio koncepcijos įkvėptuose sonatinės tapybos cikluose rodo jo išaugusį profesionalumą, meistrišką įvaldymą daugelio meninės išraiškos priemonių: tuščių erdvių, pauzių, vingrių linijų, laikinių ir erdvių formų ritmingos kaitos dramaturgijos, kuri jo cikluose sukuria muzikalumo efektą. Daugelis mūsų išvardytų meninės kūrybos principų bei meninės išraiškos priemonių, kaip regime „Vasaros sonatos“ antroje dalyje „Alegro“ išsirutuliojo iš Rytų Azijos peizažo tapybos tradicijų arba siejosi su muzikos principų ekspansija į tapybą ir užgimstančiose modernistinio meno srovėse naujomis formos, spalvos, struktūrinio mąstymo



M. K. Čiurlionis. *Sonata Nr. 4. (Vasaros sonata) Allegro*. 1908. Popierius, tempera. NČDM

ir abstrakcijos sureikšminimo tendencijomis. Būtent universalios erdvinių ir laikinių meno formų architektonikos išradingas panaudojimas Čiurlionio sonatinių ciklų paveiksluose ir literatūros kūriniuose, padėjo išgauti trokštamą muzikalumo efektą.

Savitoje „negrįžtamoje“ meninio laiko koncepcijoje besiskleidžiančios meninių vaizdinių sistemos, simboliai, metaforos Čiurlionio, kaip ir Rytų Azijos peizažo tapyboje, dažniausiai buvo pateikiami iš paukščio skrydžio aukštumų perspektyvos. Meniniai vaizdiniai sonatinės tapybos cikluose buvo nuosekliai plėtojami laikinėje plotmėje. Todėl iš kelių paveikslų sudarytų pagal laikinio meno – muzikos kūrybos principus sukurtų sonatinės tapybos ciklų *jau neįmanoma suvokti akimirkos bėgyje*, o būtina juos kontempliuoti *papunkčiui*, tarsi skaitant knygos tekstą. Žvilgsniui judant horizontaliai pagal kūrėjo cikle išskleistą meninio laiko koncepciją, atsiranda galimybė įdėmiai sekti kūrėjo nurodytomis gairėmis, tai yra *nuosekliai „skaityti“ ir perprasti visą laiką besiskleidžiančių meninių vaizdinių, simbolių, metaforų ir idėjų plėtotę nuo pradžios iki pabaigos*.

Aptartoje Čiurlionio erdvėlaikio koncepcijoje erdvinės ir laikinės struktūros susipina su archajiniais mitiniais simboliais, filosofinėmis idėjomis, teosofinėmis vizijomis ir iš įvairių civilizacinių pasaulių plaukiančiais įvaizdžiais. Visi šie skirtingi dvasinės kultūros srautai susilieja su iš knyginės kultūros, lietuvių liaudies mitologijos ir meno istorijos pasisemta simbolika. Taip gimsta savitos Čiurlionio mitopoetinės meninių vaizdinių sistemos, kuriose viešpatuoja kitoks, *oponuojantis realiai tikrovei, fantastinių vizijų bei simbolių pasaulis*. Įdėmiau žvelgiant į esmingiausius Čiurlionio kūrybinės raiškos bruožus, kartais susidaro įspūdis, kad jis sąmoningai kūrė savitą *antipasaulį*, konfrontuojantį su realiu tragizmo kupinu pasauliu.

Užsklanda

Taigi įvairiais aspektais aptarę Čiurlionio erdvėlaikio koncepciją bei meninės erdvės ir meninio laiko struktūrų vaidmenį joje, galime konstatuoti, kad šis dėmesys erdvėlaikio problematikai buvo nulemtas skirtingų veiksmų. Pirmiausia jis buvo paveiktas Čiurlionio pažintinių interesų, dėmesio kosminei, teosofinei, orientalistinei problematikai, esminių slinkčių fizikoje ir gamtos moksluose. Nemažiau svarbų vaidmenį čia turėjo ir jo sąmonę apvaldžiusi magistralinė tapybos ir muzikos harmoningos sąveikos idėja.

Ši į darnią visumą susiliejusių įvairių Čiurlionio kūrybai dariusių poveikį veiksmų visuma skatino imlų aktualijoms menininką įsitraukti į XX a. pradžios modernistinėje meninėje sąmonėje ryškėjančius naujus erdvinių ir laikinių menų sąveikų ieškojimus, dėl kurių nyko ankstesnėje realistinėje, romantinėje ir simbolistinėje Vakarų dailės tradicijoje viešpatavęs pasakojamasis pradas ir *augo dėmesys formaliems struktūriniais, skirtingus menus siejantiems vidinės muzikalių meno formų architektonikos principams*. Kiti svarbūs Čiurlionio erdvėlaikio koncepcijos savitumą lėmę veiksniai buvo jo įgimti sinesteziniai sugebėjimai ir ankstesnės ilgalaikės muzikinės kūrybos poveikyje susiformavę *ciklinio mąstymo principai*.

Pasižymėdamas meninės saviraiškos universalumu ir turėdamas turtingą muzikinės kūrybos patirtį, Čiurlionis siekė tapybos muzikalumo, vaizduojamusius objektus pajungti natūraliems gamtos ritmams. Sonatinio periodo jo

paveiksluose pirmenybė jau teikiama ciklinei temų plėtotei, ir vaizdinės struktūros juose skleidžiasi ne tik panoraminėje erdvėje, tačiau ir laike. Garsiuosiuose Čiurlionio sonatinės tapybos cikluose, kaip ir Rytų Azijos peizažinės tapybos ritinėliuose bei ciklinę metų laikų kaitą vaizduojančiuose paveiksluose, meninių vaizdinių seka, kaip ir muzikoje, skleidžiasi laike ir suvokiama laikiniu požiūriu. Skiriasi tik erdvėlaikinių struktūrų plėtojimo kryptis: Rytuose vaizdinės meno kūrinų struktūros rutuliojasi iš dešinės į kairę, o Čiurlionio paveiksluose atvirkščiai. Tačiau abiem atvejais suvokimo procesą sieja tai, kad ciklo dalies arba fragmento suvokimo laukas yra apribotas tik tam tikra žvilgsniui ir kontempliaciniam suvokimo procesui aprėpiama ribota erdve, po kurios žvilgsnis skirtingais etapais juda toliau iki ritinėlio ar ciklo pabaigos.

Laikinis muzikinio komponavimo principas (kadangi siužetiškumo svarba brandžiuose sonatinio periodo Čiurlionio kūrinuose, palyginti su ankstyvaisiais literatūrinio psichologinio simbolizmo periodo paveikslais, intensyvėja) dailininkui suteikia galimybę nepastebimai įtraukti suvokėją į meno kūrinio suvokimo procesą ir vesti jį paskui save. Naudodamas įvairius pagreitinimus bei sulėtinimus, priklausomai nuo plastinio ciklo paveikslų įtaigumo, pagrindinių temų ir leitmotyvų plėtojimo reikšmingumo, jų poveikio sankaupos ar išretinimo, jis atveria suvokėjui slapčiausius dvasios polėkius, ragina jį dialogui su savo skleidžiamomis mintimis, nuotaikomis, emociniais išgyvenimais.

Paskutiniame, sonatiniame savo tapybinės evoliucijos etape brandą pasiekęs Čiurlionis savo erdvėlaikio koncepcijoje sprendė meninės erdvės ir meninio laiko sąveikos dilemas remdamasis jam geriausiai pažįstamais laikiniais muzikinės kūrybos principais. Jis savo sonatinių tapybos ciklų idėjas nuosekliai plėtojo pasitelkdamas kanoninius muzikinės sonatos principus, kai meninių vaizdinių ir simbolių sistemos nuosekliai pereina iš vieno sonatinio ciklo paveikslų į kitą. Tokioje Čiurlionio erdvėlaikio koncepcijos įtakotoje laikiniais muzikos principai besiremiančioje meninės kūrybos strategijoje atsiskleidė Čiurlionio prieigų unikalumas. Pagrindine menų sąveikos platforma jo erdvėlaikio koncepcijoje tapo *universaliems kompozicijos principams paklūstantys dėsningumai ir visas meno rūšis siejanti vidinė meno formų architektonika*, kuri kiekvienoje konkrečioje meno rūšyje turi savo specifines ir kartu analogiškas

universalias meninės raiškos priemonės. Jos išsaugoja glaudesnės tarprūšinės erdvių ir laikinių menų sąveikos galimybes, kadangi juose veikia analogiški kompozicijos, struktūrinės sandaros, ritmikos, tonacijos, stilistinio vientisumo, sterilumo ir kiti universalūs meno formų architektonikos dėsniai.

Kita vertus, Čiurlionio erdvėlaikio koncepcijoje išskirtinę svarbą įgavo Rytų Azijos peizažo tapybos tradicija, jos kompozicijos, perspektyvos, meninės erdvės ir meninio laiko traktavimo principai, kurių veikiamo Čiurlionio sonatinio periodo paveiksluose įsigalėjo didžiulės erdvės aprėpiantis žvilgsnis į pasaulį iš paukščio skrydžio aukštumų, ypatingą svarbą įgavo skirtingų erdvių planų santykiai. Iš Rytų Azijos taip pat buvo perimti idėjų plėtojimo laike modeliai, formalūs, spalviniai ir koloritiniai sprendimai, kurie padėjo Čiurlioniui pasitelkiant vingrias ritmingas linijas išryškinti kuriamų meninių sistemų muzikalumą.

Ir galiausiai, sėkmingo Čiurlionio erdvėlaikio problemų sprendimo esmė – dėl jo universalios raiškos muzikoje, tapyboje ir literatūroje išsikristalizavęs unikalus gebėjimas visuose juose rasti meninės išraiškos priemonių analogų. Ši nuostata persmelkė originalią menininko erdvėlaikio koncepciją, kurios charakteringiausias bruožas buvo kryptingas laikinio meno – muzikos principų pritaikymas erdvinio meno – tapybos poreikiams. Čia ir atsiveria lyginant su romantikų ir simbolistų muzikinių temų naratyviniais paveikslais tas specifinis Čiurlionio erdvėlaikio koncepcijos savitumas, kuris jam geriausiuose aptartuose sonatinio periodo cikluose padėjo sukurti konceptualiai naują ne *išoriniu*, o būtent *vidiniu muzikalumu* tai yra harmoninga meno formų architektonika dvelkiančią tapybą.

Literatūra

- Andrijauskas, 2001. Андрияускас А. Космические визии в живописи М.К. Чюрлениса. XXV Академические чтения. Материалы секции „Космонавтика и культура“. Москва, p. 88–108.
- Andrijauskas, Antanas. 2011. M. K. Čiurlionis and the East. Part 1. *Lithuanus*. Chicago, vol. 57: 4, p. 65–78.
- Andrijauskas, Antanas. 2012a. Musical Paintings of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis and Modernism. *MUSIC IN ART. International Journal for Music Iconography*. New York: Vol. XXXVII, No. 1–2, Spring–Fall, p. 249–264.

- Andrijauskas, Antanas. 2012b. The Work of M. K. Čiurlionis in the Context of Modern Art. *Stanisław Wyspiański – Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: The Neighbouring of Cultures, the Borderlines of Arts*. Krakow: Academia Ignatianum Wydawnictwo WAM, p. 179–198.
- Andrijauskas, Antanas. 2013. M. K. Čiurlionis and the East. Part 2. *Lithuanus*. Chicago: vol. 59: 2, p. 30–43.
- Andrijauskas, Antanas. 2021. *Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje*. Vilnius: LKTI.
- Andrijauskas, Antanas. 2022. *Čiurlionio orientalizmo metamorfozės*. Vilnius: LKTI.
- Čiurlionis ir pasaulis. *Mokslo straipsnių rinkinys*. 2019. Sud. Salomėja Jastrumskytė. Vilnius: LKTI.
- Čiurlionis, M. K. 1960. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*. Parengė V. Čiurlionytė-Karužienė. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Čiurlionis, M. K. 1973. 2011. *Laiškai Sofijai*. Vilnius: Vaga.
- Hegel 1971: Гегель. Эстетика: в 4 т., т. 3. Москва: Искусство.
- Ingarden, Roman. 1970. *Studia z estetyki*. Tom III. Warszawa: PWN.
- Kairiūkštis, Vytautas. 1995. M. K. Čiurlionio tapybos kūryba. *Literatūra ir menas*, 1995.09.23, p. 8–9.
- Kantas, Imanuelis. 1982. *Grynojo proto kritika*. Vilnius: Mintis.
- Landsbergis, Vytautas. 2007. *Visas Čiurlionis*. Vilnius: Versus aureus.
- Rannit, Aleksis. 1975. Laikas Čiurlionio tapyboje. *Aidai*, 1975, Nr. 8, rugpiūtis.
- Rannit, Aleksis. 1984. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Lithuanian Visionary Painter*. Chicago: Lithuanian Library Press.
- Sesers rūpestis: Valerijos Čiurlionytės-Karužienės gyvenimo ir darbų eskizai. 2012. Sudarė Milda Mildažytė-Kulikauskienė. Vilnius: MELC.
- Šlapelis, Ignas. 1924. Čiurlionio kūrybos reikšmė meno istorijoje. *Milda*, 1924, Nr. 1, p. 10–21.
- Zieliński J. A. 1975. Čiurlionis i jego wizja czasoprzestrzeni. *Sztuka*, 1975, Nr. 5, p. 22–25.

INTERACTION BETWEEN ARTISTIC SPACE AND ARTISTIC TIME IN
THE SPACETIME CONCEPT OF ČIURLIONIS' SONATIC PERIOD

Summary

The article is dedicated to one of the most important but rarely researched concepts pertaining to Čiurlionis' sonatic painting – that of spacetime. It begins with a short discussion of the impact that various theories of natural exploration, particularly the revolutionary spatial and temporal ones that were developed in the early 20th century, had on his artistic work. After highlighting the expressive peculiarities of artistic time and artistic space structures in Čiurlionis' various stages of creative evolution, there follows a specific analysis of the main trends of integration between painting and music in his concept of mature sonatic period. Based on a comparative analysis of spatial and temporal structures created by the painter during his sonatic period, the article shows that the search for interaction between organic painting and music was directly connected to the artist's inherent musicality, synaesthetic abilities and previous creative experience as a composer.

To begin with, intensive search for new means of artistic expression in 1906–1907 not only highlighted stylistic trends characteristic of abstractionism and poetic surrealism in his paintings, but also led to *disclosure of similar morphological architectonics of pieces of art pertinent to all arts*. On the other hand, this search helped to find equivalents of temporal art, that is musical language, in the means of artistic expression that were based on spatial principles, and to masterly employ them in his undertaking of integrating different arts. Therefore, Čiurlionis' sonatic painting came to be dominated by cyclical time-focused principles of thought and organic *inherent musicality* derived from harmonious interaction between spatial and temporal structures that fundamentally separated his paintings formed by original concept of spacetime from other painters' works inspired by the cult of musicality or interaction of arts.

Keywords: M. K. Čiurlionis, artistic space, artistic time, timespace, interaction between painting and music, symbolism, abstractionism

II. SAKRALINIAI SIMBOLIAI

Massimo Introvigne

Sociologist, Managing Director of CESNUR,
Center for Studies on New Religions, Torino, Italy

Stabrowski and THEOSOPHY: WHAT ČIURLIONIS COULD HAVE LEARNED FROM STABROWSKI

Abstract: In all discussions about a possible influence of the ideas of the Theosophical Society on Čiurlionis, Polish symbolist painter and Theosophist Kazimierz Stabrowski, who was his mentor in Warsaw, is invariably mentioned. Several other important artists are referred to as Theosophical painters, although not all were card-carrying members of the Theosophical Society. The chapter discusses different relations between artists and Theosophy, and different artistic currents influenced by Theosophy. It then examines in which sense Stabrowski can be considered a Theosophical artist, and what Theosophical ideas he might have passed on to Čiurlionis.

Keywords: Čiurlionis, Stabrowski, Theosophy, Theosophical Society, Theosophy and the Arts.

Introduction

In 1904, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) enrolled in the newly established Warsaw School of Fine Arts, whose director was Kazimierz Stabrowski (1869–1929). Stabrowski was only six years older than Čiurlionis and the two became friends. In all discussions about a possible influence of Theosophy on Čiurlionis, Stabrowski, who was a Theosophist, plays a crucial role (Kilinskienė 2016; Andrijauskas 2021).

Indeed, during his years at the Warsaw School, Stabrowski organized and Čiurlionis participated in the so-called “wild strawberry tea parties,” which were not formal meetings of a Theosophical lodge, but included discussions of Theosophy, oriental religions, Spiritualism, and parapsychology (Kazokas 2009:54; Andriušytė-Žukienė 2006; Andrijauskas 2021).

We can call Stabrowski a Theosophical painter, and some of his paintings such as *The Consoler of Monsters* have a visible Theosophical flavor (Cavanaugh 2000:178). His Theosophical views even made him controversial in some Polish

circles and damaged his career (Piwocki 1965:19–20; Niciński 2011). Some questions, however, remain. What kind of Theosophist was Stabrowski? And how did Theosophy influence artists who were exposed to it? Answering these questions requires some preliminary notions about the Theosophical Society and its multiple connections with the artistic milieus.

The Theosophical Society and the Visual Arts

The Theosophical Society was founded in New York in 1875 by Russian aristocrat Helena Petrovna Blavatsky (1831–1891) and American lawyer Colonel Henry Steel Olcott (1832–1907). Both had a background in Spiritualism. In 1878, they moved the headquarters of the Society to Adyar, India. Blavatsky then went to London, where she died in 1891 (Campbell 1980).

In 1907, Olcott appointed as President of the Society Annie Besant (1847–1933), a former freethinker and feminist who will later have a crucial role in preparing the independence of India (Wessinger 1988; Taylor 1992). Besant took as her close associate Charles Webster Leadbeater (1854–1934), a former Anglican clergyman. Leadbeater recognized in a young Indian, Jiddu Krishnamurti (1895–1986), the future World Master (Tillett 1986; Wessinger 1988).

The Theosophical Society experienced several major crises. In 1906, Leadbeater was accused of pedophilia, which led to more than one schism. These accusations resurfaced periodically until his death in 1934 (Tillett 1986). In 1912–13, Rudolf Steiner (1861–1925) founded the Anthroposophical Society as a Theosophical Western Schism, rejecting Blavatsky's primacy of Eastern religions over Christianity (Zander 2007). In 1929, Krishnamurti publicly renounced his role as World Master and continued a career as a spiritual teacher independent from the Society (Ross 2012). The Theosophical Society survived the schisms, however, and currently still maintains some 24,000 members (CESNUR 2023).



Kazimierz Stabrowski,
The Consoler of Monsters, 1920

Only a few specialized academics studied Theosophy before 1970. In that year, art historian Sixten Ringbom (1935–1992) published a pioneer study, *The Sounding Cosmos*, claiming that Theosophy had a decisive influence on Wassily Kandinsky (1866–1944) and the genesis of modern abstract art (Ringbom 1970). Although Ringbom was criticized on several grounds (Introvigne 2018a), from then on scholars started discovering how many leading modern artists had been in touch with the Theosophical Society. In 1983, Linda Dalrymple Henderson published the first edition of her landmark study *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, where she noted how Theosophists contributed to exploring the idea of a spatial (rather than temporal) fourth dimension, which was crucially influential on modern art (Dalrymple Henderson 1983).

The relationship between the Theosophical Society and the visual arts took what we may identify as three different forms: didactic, symbolic, and abstract. These three forms did not appear chronologically one after the other. Didactic and symbolic works were produced in the same decades, and both the didactic and symbolic forms started coexisting with the abstract after the latter appeared in the early 20th century. While the didactic form attempted to represent the tenets and foundational myths of Theosophy just as traditional Christian art represented the dogmas and foundational events of Christianity, the symbolic form alluded to them through symbols. The abstract form, being inherently non-representational, did not represent Theosophical stories or ideas, but nonetheless drew on notions of beauty and form put forward in authoritative statements of Theosophical doctrine.

Theosophical Art 1: Didactic

Several Theosophists, and some scholars, found the principles of a doctrine of art in the works of Blavatsky herself. Blavatsky's comments about sacred geometry and the mystical meaning of certain shapes (including triangles and circles) influenced the subsequent development of abstract art (Welsh 1986). Theosophy appropriated the notion of sacred geometry from previous traditions, including the Greek-Roman and the Renaissance, but it is possible



Hermann Schmiechen, portraits of Masters Koot Hoomi and Morya

that Kandinsky and other artists learned it directly or indirectly from Blavatsky. It is also true that early Theosophy held artists in high regard. There is, however, no evidence that Blavatsky was personally interested in avant-garde art. Rather, she seems to have favored didactic art, illustrating the tenets of Theosophy in a conventional style, in order to make its complicated ideas more accessible.

Blavatsky's attitude to the arts is confirmed by her own amateur paintings, including some allegedly produced under the influence of spirits (Deveney 2001). Her attitude was also revealed in the course of her relationship with German painter, Hermann Schmiechen (1855–1923), who in 1884 portrayed the Masters, claiming he was painting under telepathic instructions from Blavatsky and the Masters themselves (Introigne 2018b).

During the last years of her life, Blavatsky befriended British painter Reginald Willoughby Machell (1854–1927), who was later responsible for the design of the funerary urn for her ashes. Machell left a promising career as an academic painter to focus on Theosophical works painted in a didactic style. After Blavatsky's death, he joined the schismatic group of Katherine Tingley (1847–1929) and emigrated to her Californian community of Lomaland, where he lived for 27 years. Machell's didactic art had his triumph in *The Path*, probably painted



Reginald Machell, *The Path*

in 1895, which remains a beloved Theosophical icon (Introvigne 2014a).

Theosophical Art 2: Symbolist

Other Theosophical artists did succeed in producing art relating to Theosophical symbols which was nonetheless appreciated by a wider audience. These artists appropriated a preexisting fashion: symbolism. Their art, which was both Theosophical and symbolist, emerged mostly in Belgium, where Jean Delville (1867–1953), a very active member of the Theosophical Society, persuaded several other artists to join him in a number of projects (such as journals, exhibitions, and circles) including quite explicit references to Theosophical and other esoteric themes. Delville was part

of the circle which first introduced the Theosophical Society into Belgium and remained its Belgian leader until he had to resign after Krishnamurti (whom he had strongly endorsed) announced he was not the World Teacher (Introvigne 2014c). Although he never formally joined the Theosophical Society, Fernand Khnopff (1858–1921), the greatest Belgian artist of Delville's time, also participated in these projects (Clerbois 2012).

Theosophical symbolism, however, did not emerge in Belgium only. The Belgian Theosophist artists also influenced the French group, the Nabis, whose leader Paul Sérusier (1864–1927) and his friend Paul Ranson (1864–1909) participated in the activities of the Theosophical Society. Paul Gauguin (1848–1903) also read Blavatsky's *The Secret Doctrine* and commented he had been strongly influenced by it (Bauduin 2013:436; Clerbois 2012). In Hungary, the first Theosophical circle was organized in the family castle of symbolist painter László Mednyánszky (1852–1919; see Geller 2007:4; Introvigne 2018c). In Bulgaria, the symbolist poet and painter Nikolai Rainov (1889–1954) served as chairperson of the Bulgarian Theosophical Society (Ivanova 2020:5). In Ireland, George William Russell (1867–1935), who wrote under the pseud-

onym Æ, was better-known as a poet, but was also a symbolist painter. He was deeply involved in the activities and controversies of the Theosophical Society (Mulhall 2019).

Nicholas Roerich (1874–1947) was the best-known Russian Theosophist artist and a late symbolist. Both he and his wife Helena (1879–1955) claimed they received messages from the same Masters Blavatsky had been in contact with. This eventually led to another schism from the Theosophical Society, Agni Yoga (Andreyev 2014). Roerich visited, or lived in New York in 1920, 1923–1924, 1929–1930, and in 1934. He found himself at the center of a network of artists interested in Theosophy that went from the Canadian Group of Seven to the Mexican muralists (who were both Marxist and interested in esoteric themes), and beyond (Introvigne 2016a).

French-speaking Symbolism was significantly influenced by French writer and member of the Theosophical Society Édouard Schuré (1841–1929), the author of the influential *The Great Initiates* (Schuré 1889). Among those who regarded their encounter with Schuré as crucial was poet Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), the Italian founder of Futurism. Several Italian Futurists had contacts with the Theosophical Society, including Giacomo Balla (1871–1958), the Ginanni Corradini brothers, i.e., Bruno Corra (1892–1976) and Arnaldo Ginna (1890–1982, a card-carrying member of the Society), and Umberto Boccioni (1882–1916) (Introvigne 2021). With some of these painters, we can observe the transition from symbolism to abstract art.

Theosophical Art 3: Abstract

We can follow this process from Symbolism to abstract art among artists influenced by Theosophy in the career of Czech painter František Kupka (1871–1957). He was interested both in Theosophy and in Spiritualism, and even worked as a professional Spiritualist medium in his youth (Mládek 2011).

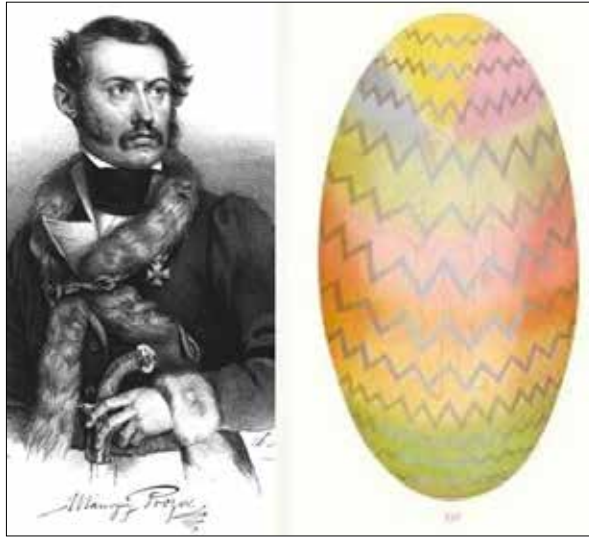
Although never his only source of inspiration, Theosophy and Steiner's lectures that he attended in Munich (when the latter was still a member of the Theosophical Society) certainly did play an important role in Kandinsky's approach to abstract art, as evidenced by his influential manifesto *Concerning*



Piet Mondrian, *Evolution* (1911), which he painted shortly after joining the Theosophical Society

the Spiritual in Art (Kandinsky 1912; see Ringbom 1970). The Dutch painter Piet Mondrian (1872–1944) was a member of the Dutch Theosophical Society, produced symbolist paintings alluding to Theosophy in his early career, and later insisted his brand of abstract art was Theosophical art par excellence (Bauduin 2013: 432; Introvigne 2014b).

In the meantime, the position of the Theosophical Society with regard to the arts had also evolved. In 1905, the future President of the Society, Besant, and Leadbeater published their important book – *Thought-Forms* (Besant and Leadbeater 1905; a typo in some editions erroneously indicated it as first published in 1901: Crow 2012). The main idea of the book was that thoughts and emotions have forms and colors, which a trained clairvoyant is able to recognize. *Thought-Forms* had been preceded in 1902 by Leadbeater’s *Man Visible and Invisible* (Leadbeater 1902). The clairvoyant who drew most of the illustrations for this book was a Lithuanian diplomat and member of the Theosophical Society – Count Mauricy Prozor (1849–1928: Bax 2014).



Count Mauricy Prozor and one illustration of *Man Visible and Invisible*

Thought-Forms and *Man Visible and Invisible* were successful because of their rich color illustrations, which some would later compare to abstract art. In fact, as Bauduin observed, in the minds of Besant and Leadbeater, these illustrations were not abstract at all, but figurative, since they were thought to faithfully represent the forms and colors of thoughts (Bauduin 2013:442–446). *Man Visible and Invisible* and *Thought-Forms* were not primarily written for artists. However, they did have a certain influence on some painters, although this influence was somewhat overestimated by Ringbom, particularly for Kandinsky. *Thought-Forms* influenced Australian modernist Roy De Maistre (1894–1968: see Alderton 2011; McFarlane 2012), as well as several Italian Futurists (Cigliana 2002), including Boccioni (Dalrymple Henderson 2018). Others, however, did not read it, and took their Theosophical inspiration directly from Blavatsky's works.

The Theosophical Society eventually realized the benefits that could be gained from acquiring the sympathy of leading artists. While Mondrian had his problems when attempting to promote his ideas among Dutch Theosophists, Curuppumullage Jinarajadasa (1875–1953), an Indian who



Lawren Harris, *Atma Buddhi Manas*, 1960

was president of the International Theosophical Society between 1945 and 1953, quickly understood how valuable artists might become for the Society. He insisted that, from Blavatsky to Besant and Leadbeater, and even in later years, an aesthetic vision that was genuinely Theosophical had gradually developed (Jinarajadasa 1927).

Only recently, through several major exhibitions, Swedish artist Hilma af Klint (1862–1944) has been recognized as a pioneer of abstract art. Af Klint was a Spiritualist who claimed to draw under the guidance of the spirits (Rousseau 2013). But she also studied Blavatsky, and became a member of the Theosophical Society. She met Steiner in 1908 and followed him when he left the Theosophical Society and founded Anthroposophy (Pasi 2015).

Lawren Harris (1885–1970), the best-known Canadian painter of the 20th century, was a very active Theosophist. Canadian artists who were either members or otherwise close to the Theosophical Society gathered around him in the Group of Seven. He also went from figurative to abstract art (Introvigne 2016b).

The Theosophical Society and the Artists: Different Relationships

These artists had different relationships with the Theosophical Society or its splinter groups:

(1) Some were influenced by Theosophy (and admitted as much in their writings), such as Kandinsky and Gauguin, but did not regard themselves as Theosophists, nor did they try to propagate Theosophy.

(2) Some were somewhat passive members of the Theosophical Society, such as Mondrian (who tried to have his artistic theories endorsed by the Society but failed) and Ginna. They belonged to the Society, but did not present themselves as Theosophists in public.

(3) Some were active members of the Society, had administrative responsibilities, proselytized for (their brand of) Theosophy, and tried to recruit other artists. These included: Machell, Delville, Harris, and Roerich.

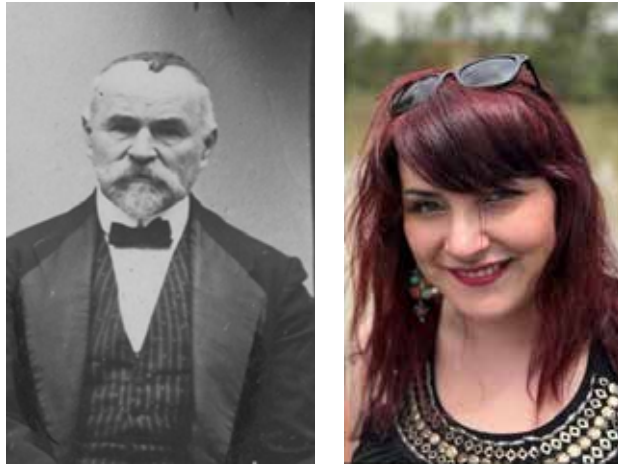
Stabrowski and the Theosophical Society

Among the above three categories, Stabrowski certainly belonged to the active members. The problem, however, is that – thanks in particular to the studies of Karolina Maria Kotkowska (Hess) – we are much more well-informed about Stabrowski's relations with the Theosophical Society from 1908 on, than in the years 1904–1905, when he was teaching Čiurlionis.

As Kotkowska reported, Stabrowski's Warsaw Theosophical lodge Alba, named after Russian Theosophist Anna A. Alba Kamiensky (1867–1953), was officially registered as part of the Russian Theosophical Society in 1908 (Hess and Dulska 2017a). One year earlier, in 1907, Stabrowski had been registered as a member of the Society as part of its London branch (Hess and Dulska 2017a, 2017b; Hess 2020:260).

From 1910, Stabrowski started a campaign asking the international Theosophical Society to recognize an autonomous Polish branch rather than considering the Polish Theosophists as members of the Russian branch. In 1912, Stabrowski legally incorporated a Warsaw Theosophical Society (Hess and Kasperek 2021:10).

However, the Adyar authorities still refused to recognize an autonomous Polish branch, as Poland was part of the Russian Empire (this would happen only in 1923 in independent Poland, thanks to the efforts of Wanda Dynowska, 1888–1971: Hess and Kasperek 2021:11). It is possible that the lack of success



Stabrowski and Polish scholar Karolina Maria Kotkowska, who uncovered several details about his Theosophical career

in securing recognition of a Polish branch was one of the factors persuading Stabrowski to leave the Theosophical Society and join Anthroposophy in 1913 (Zdrojewska-Żywiecka 2009:48). Of course, all these events occurred after Čiurlionis' death.

However, there is some evidence that Stabrowski already regarded himself as a Theosophist before receiving his card as a member of the Theosophical Society in 1907. Most scholars of Stabrowski agree that informal Theosophical gatherings led by the painter, which would later become the official meetings of the Lodge Alba of the Theosophical Society in 1908, were taking place in 1905. They had probably started earlier, some time after 1902, when Stabrowski moved from Krakow to Warsaw just after marrying sculptor Julia Janiszewska (1869–1941: Hess 2020a, Hess and Kasperek 2021:8).

Kotkowska and her colleague Małgorzata Alicja Biały (Dulska), who have studied in depth Stabrowski's relations with Theosophy, have called the attention to the cover the artist designed for the 1904 book *Fatum* by Hanna Krzemieniecka (pen name of Janina Furs-Żyrkiewicz, 1866–1930), herself a member of the earlier Polish Theosophical circle. They write that, "The figure in the image, emerging from a dark background, is probably a metaphorical representation of fate – a sign above her face a hexagram composed of a black

and white triangle, is the same as the one used in the official symbol of the Theosophical Society” (Hess and Dulska 2017b:44).

Kotkowska and Andrzej Kasperek have recently suggested that Stabrowski might have heard of Blavatsky and developed an interest in Theosophy already in the 19th century, either (or both) when he studied in Saint Petersburg from 1887 or when he traveled to the Middle East in 1892 (Hess and Kasperek 2021:9).

They also insist that in the late 19th century, there was an influential milieu of artists and writers interested in the occult in Poland, as evidenced by the tour of medium Eusapia Palladino (1854–1918) in 1893 (Hess and Kasperek 2021:7) and the widespread interest in alternative spiritual healing (Hess 2020b). There were also three Poles who had joined the Theosophical Society abroad: philosopher Wincenty Lutosławski (1863–1954) in 1887; pioneer of vegetarianism Konstanty Moes-Oskragiełło (1850–1910: see Rzeczycka and Hess 2019) in 1892; and homeopathic doctor Józef Piotr Drzewiecki (1860–1907: see Hess 2020c) in 1893. Another seven Poles joined the Turin, Italy lodge in 1904 and 1905 (Hess 2020a, 554).

According to Vida Mažrimienė, while attending Stabrowski’s informal Theosophical gatherings, Čiurlionis read Rudolf Steiner’s treatise *Theosophy* (Steiner 1904), which Steiner wrote when he was still a member of the Theosophical Society, and *Thought-Forms* (Mažrimienė 2015, 46). This shows that these books were circulating in the Warsaw circle.

Returning to the three types of art styles that were influenced by Theosophy (didactic, symbolist and abstract), Stabrowski was and remained a symbolist. In Stabrowski’s work, we cannot find the full-fledged passage to abstract art (on which, as mentioned earlier, *Thought-Forms* was somewhat influential) that we see in the careers of Kupka and Harris. Critics have however seen in some of the Polish artist’s paintings a shift to abstract imagery that is not complete, but moves out of a purely figurative approach (see Kilinskienė



Stabrowski’s grave, Powązki Cemetery, Warsaw



The cover Stabrowski designed for *Fatum* with the black and white triangle evidenced. Courtesy of Karolina Maria Kotkowska and Małgorzata Alicja Biały

2016). Čiurlionis went much further (Andriušytė-Žukienė 2002, 2004), and one may wonder what (if anything) he took from *Thought-Forms*.

Conclusion

The question remains – is the fact that Stabrowski, as were many other artists, was a member of the Theosophical Society a mere curiosity? Or did a Theosophical art, as Mondrian once claimed, exist, as something Stabrowski might have in some way passed to Čiurlionis?

One of the most important treatments of this topic is found in the writings of Lawren Harris. He claimed that Blavatsky inaugurated a new aesthetic, where art should no longer try to preach a religion or spirituality, as some Christian art did, either directly or indirectly, i.e., through symbols. Real Theosophical art, Harris concluded, should rather induce its audience to experience a higher plane of being through beauty. Although this effect may be obtained through different forms of art, Harris claimed that in this stage of human evolution, abstract art is more effective (Amber 2002).

American sociologist Howard S. Becker (1928–2023), in his important contribution to the sociology of art, argued that art is a social construction produced by worlds of art where the artist is never alone, and the work of art is co-produced by many other agents (Becker 1984). The Theosophical Society, through its special interest in art, functioned as one such agent, and contributed to the creation of one (or more) peculiar world(s) of art.

Becker's theory may perhaps also be used as a framework to study the (non-exclusive) place of Stabrowski's Theosophy in the creation of the world of art in which Čiurlionis operated.

References

- Alderton, Zoe. 2011. "Colour, Shape, and Music: The Presence of Thought Forms in Abstract Art." *Literature & Aesthetics* 21(1):236–258.
- Ambler, Dawn. 2002. "Lawren Harris: A Theosophist Who Painted." Ph.D. Diss. University of Ottawa, Ottawa.
- Andreyev, Alexandre. 2014. *The Myth of the Masters Revealed: The Occult Lives of Nikolai and Helena Roerich*. Boston: Brill.
- Andrijauskas, Antanas. 2021. *Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Andriušytė-Žukienė Rasute. 2002. *The Art of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: At the Junction of Two Epochs*. Vilnius: Organisation Committee Frankfurt.
- Andriušytė-Žukienė Rasute. 2004. *M.K. Čiurlionis: Tarp Simbolizmo ir Modernizmo*. Vilnius: Versus Aureus.
- Andriušytė-Žukienė Rasute. 2006. "Influences of 'Młoda Polska' [Young Poland] on Early Čiurlionis Art." *Lituanus: Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences* 52,1:46–65.
- Bauduin, Tessel M. 2013. "Abstract Art as 'By-Product of Astral Manifestation': The Influence of Theosophy on Abstract Art in Europe." In *Handbook of the Theosophical Current*, edited by Olav Hammer and Mikael Rothstein, 429–451. Leiden and Boston: Brill.
- Bax, Marty. 2014. "The Story of Count Prozor." *Theosophy Forward*, December 3. <https://www.theosophyforward.com/theosophy-and-the-society-in-the-public-eye/1312-the-story-of-count-prozor>. Accessed September 24, 2023.
- Becker, Howard S. 1984. *Art Worlds*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Besant, Annie, and Charles Webster Leadbeater. 1905. *Thought-Forms*. London: The Theosophical Publishing House.
- Campbell, Bruce F. 1980. *Ancient Wisdom Revived. A History of the Theosophical Movement*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Cavanaugh, Jan. 2000. *Out Looking In: Early Modern Polish Art, 1890–1918*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- CESNUR. 2023. "La Società Teosofica" (*Le religioni in Italia* online encyclopedia). <https://cesnur.com/gruppi-teosofici-e-post-teosofici/la-societa-teosofica/>. Accessed September 24, 2023.
- Cigliana, Simona. 2002. *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*. Naples: Liguori.
- Clerbois, Sébastien. 2012. *L'Ésotérisme et le symbolisme belge*. Wijnegem: Pandora Publishers.
- Crow, John L. 2012. "Thought Forms: A Bibliographic Error." *Theosophical History* XVI (3–4):126–127.

- Dalrymple Henderson, Linda. 1983. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Dalrymple Henderson, Linda. 2018. "Umberto Boccioni's *Elasticity*, Italian Futurism and the Ether of Space." In *Ether and Modernity: The Recalcitrance of an Epistemic Object in the Early Twentieth Century*, edited by Jaume Navarro, 200–224. New York: Oxford University Press.
- Deveney, John Patrick. 2001. "H.P. Blavatsky and Spirit Art." In *Ésotérisme, gnosés & imaginaire symbolique: mélanges offerts à Antoine Faivre*, edited by Richard Caron, Joscelyn Godwin, Wouter Hanegraaff and Jean-Louis Vieillard-Baron, 525–546. Leuven: Peeters.
- Géller, Katalin. 2007. "Tendances symbolistes dans l'art hongrois." *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts* XLIV: 3–10.
- Hess, Karolina Maria. 2020a. "Polska myśl teozoficzna a idee światowego. Towarzystwa Teozoficznego w latach 1905–1939. Krytyczna analiza wybranych wątków filozoficznych." Ph.D. diss. Jagiellonian University, Krakow.
- Hess, Karolina Maria. 2020b. "Czarownicy czy medycy? Polska teozofia a medycyna niekonwencjonalna na przełomie XIX i XX wieku." In *Czarownice, czarownicy, czary. Obrazy kulturowe, literackie, artystyczne*, edited by Adam Anczyk, 55–70. Krakow: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie.
- Hess, Karolina Maria. 2020c. "Drzewiecki Józef." *Kultura polska wobec zachodniej filozofii ezoterycznej w latach 1890–1939*, November 20. <http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/855>. Accessed September 24, 2023.
- Hess, Karolina Maria and Małgorzata Alicja Dulska. 2017a. "Kazimierz Stabrowski." *World Religions and Spirituality Project*, February 9, 2017. <https://wrldrels.org/2017/02/24/kazimierz-stabrowski/>. Accessed September 24, 2023.
- Hess, Karolina Maria and Małgorzata Alicja Dulska. 2017b. "Kazimierz Stabrowski's Esoteric Dimensions: Theosophy, Art, and the Vision of Femininity." *La Rosa di Paracelso* 1:41–65.
- Hess, Karolina Maria and Andrzej Kasperek. 2021. "Struggle for Recognition: Theosophy in Early 20th Century Warsaw." *Religion and Society in Central and Eastern Europe* 14 (1):3–14.
- Introvigne, Massimo. 2014a. "Reginald W. Machell (1854-1927): Blavatsky's Child, British Symbolist, American Artist." *ARIES: Journal for the Study of Western Esotericism* XIV(2): 165–189.
- Introvigne, Massimo. 2014b. "From Mondrian to Charmion von Wiegand: Neoplasticism, Theosophy and Buddhism." *Black Mirror* 0:47–39.
- Introvigne, Massimo. 2014c. "Zöllner's Knot: Jean Delville (1867–1953), Theosophy, and the Fourth Dimension." *Theosophical History* XVII(3):84–118.
- Introvigne, Massimo. 2016a. "'Theosophical' Artistic Networks in the Americas,

- 1920–1950.” *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions* 19(4):33–56.
- Introvigne, Massimo. 2016b. “Lawren Harris and the Theosophical Appropriation of Canadian Nationalism.” In *Theosophical Appropriations: Esotericism, Kabbalah, and the Transformation of Traditions*, edited by Julie Chajes and Boaz Huss, 355–386. Beer Sheva: Ben-Gurion University of the Negev Press.
- Introvigne, Massimo. 2018a. “*The Sounding Cosmos* Revisited: Sixten Ringbom and the ‘Discovery’ of Theosophical Influences on Modern Art.” *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions* 21(3):29–46
- Introvigne, Massimo. 2018b. “Painting the Masters in Britain: From Schmiechen to Scott.” In *The Occult Imagination in Britain, 1875–1947*, edited by Christine Ferguson and Andrew Radford, 206–226. London and New York: Routledge.
- Introvigne, Massimo. 2018c. “Artists and Theosophy in Present-Day Czech Republic and Slovakia”, in *Esotericism, Literature and Culture in Western and Central Europe*, edited by Nemanja Radulović, 215–223. Belgrade: Faculty of Philology–University of Belgrade.
- Introvigne, Massimo. 2021. “Futurism and Theosophy: Giacomo Balla and His Circle.” *International Yearbook of Futurism Studies* 11 :3–35.
- Ivanova, Veneta T. 2020. “Socialism with an Occult Face: Aesthetics, Spirituality, and Utopia in Late Socialist Bulgaria.” *East European Politics and Societies and Cultures* 36(2):1–24.
- Jinarajadasa, Curuppumullage. 1927. *Art as Will and Idea*. Adyar (Madras): Theosophical Publishing House.
- Kandinsky, Wassily. 1912. *Über das Geistige in der Kunst*. Munich: R. Piper.
- Kazokas, Genovaitė. 2009. *Musical Paintings: Life and Work of M. K. Čiurlionis (1875–1911)*. Vilnius: Logotipas.
- Kilinskienė, Vilma. 2016. *Kazimieras Stabrauskas. M.K. Čiurlionio Mokytojas*. Kaunas: Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus.
- Leadbeater, Charles Webster. 1902. *Man Visible and Invisible: Examples of Different Types of Men as Seen by Means of Trained Clairvoyance*. London: The Theosophical Publishing House.
- Mažrimienė, Vida. 2015. “Traces of the Work of Sandro Botticelli and Jan Matejko in the Drawings of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis”. In *M.K. Čiurlionis: Lithuanian Tale*, 36–56. Kraków: International Cultural Centre.
- McFarlane, Jenny. 2012. *Concerning the Spiritual: The Influence of the Theosophical Society on Australian Artists, 1890–1934*. Melbourne: Australian Scholarly Publishing.
- Mládek, Meda. 2011. “Central European Influences on the Work of František Kupka.” In *František Kupka: From the Jan and Meda Mládek Collection*, edited by Meda Mládek and Jan Sekera, 37–48. Prague: Museum Kampa and The Jan and Meda Mládek Foundation.
- Mulhall, Daniel. 2019. “George William Russell (A.E.) (1867–1935).” *The Green Book: Writings on Irish Gothic, Supernatural and Fantastic Literature* 13:43–51.

- Niciński, Konrad. 2011. "Kazimierz Stabrowski 'Na tle witrażu. Paw.'" *Culture.pl*, March 2011. <http://culture.pl/pl/dzielo/kazimierz-stabrowski-na-tle-witrazu-paw>. Accessed September 24, 2023.
- Pasi, Marco. 2015. "Hilma af Klint, Western Esotericism and the Problem of Modern Artistic Creativity." In *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, edited by Kurt Almqvist and Louise Belfrage, 101–116. Stockholm, Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation.
- Piwocki, Ksawery. 1965. *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie: 1904–1964*. Wrocław: Zakład narodowy imienia Ossolińskich.
- Ringbom, Sixten. 1970. *The Sounding Cosmos: A Study of Spiritualism in Kandinsky and Abstract Painting*. Turku: Åbo Akademi.
- Ross, Joseph E. 2012. *Krishnamurti's Departure from the Theosophical Society*. San Bernardino, CA: Joseph E. Ross.
- Rousseau, Pascal. 2013. "Premonitory Abstraction: Mediumism, Automatic Writing and Anticipation in the Work of Hilma af Klint." In *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*, edited by Iris Müller-Westermann with Jo Widoff, 161–175. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Rzeczycka, Monika, and Karolina Maria Hess. 2019. "Slavic Hyperboreans, Vegetarianism, and Occultism: Konstanty Moes-Oskragiello's Theories on the Sound State of a Man." In *Polish Esoteric Traditions 1890–1939, vol. 5*, edited by Agata Świerżowska, 159–175. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Schuré, Édouard. 1889. *Les grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*. Paris: Librairie Académique Perrin.
- Steiner, Rudolf. 1904. *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*. Leipzig: Verlag von Max Altmann.
- Taylor, Anne. 1992. *Annie Besant: A Biography*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Tillett, Gregory. *The Elder Brother: A Biography of Charles Webster Leadbeater*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Welsh, Robert P. 1986. "Sacred Geometry: French Symbolism and Early Abstractism." In *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, 63–87. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Wessinger, Catherine L. 1988. *Annie Besant and Progressive Messianism (1847–1933)*. Lewiston, NY and Queenston, Ontario: Edwin Mellen Press.
- Zander, Helmut. 2007. *Anthroposophie in Deutschland: Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884–1945*, 2 vol. Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht.
- Zdrojewska-Żywiecka, Anna. 2009. "Polka teozoficzna. Kobiety w Polskim Towarzystwie Teozoficznym." *Historia Pol(s)ki* 1:40–59.

Dalia Micevičiūtė

Lietuvos estetikų asociacija

KITAS ČIURLIONIS: ARCANUM ARCHETIPINĖ SIMBOLIKA IR EZOTERIOLOGINĖS ČIURLIONIO KŪRYBOS ANALIZĖS PROJEKCIJOS

Straipsnio pradžioje dėmesys telkiamas į mums nežinomą kitą Čiurlionį, kurio prigimtis netikėtai atsiskleidžia šio dailininko eskizuose ir piešiniuose-atvirlaiškiuose, iki šiol išsamiau netyrinčiuose čiurlionistų. Atvirlaiškių stiliaus esmę tiksliausiai apibūdina *arcanum* sąvoka, apimanti ir archetipinės raiškos aspektą, ir Čiurlionio *alter ego* savastį, perteikiamą spalvomis ir formomis, ir kitas įtaigios ekspresijos būsenas bei metafizines gelmes, tiesiogiai susijusias su ezoterine *arcanum* simbolių ir ženklų sistema. Meninės raiškos požiūriu *arcanum* kodų atodanga yra svarbi, kai siekiama atskleisti paslaptis ezoterinius Čiurlionio asmenybės ir jo kūrybinės saviraiškos bruožus jau ne akademinio diskurso paraštėse. Antroje straipsnio dalyje plėtojama įvairiaaspaktė ir daugiakultūrė Čiurlionio fenomeno analizė, remiantis keletu svarbių paralelių: esminėmis sufizmo nuostatomis – Henry Corbino atskleistu Suhravardžio (al-Suhrawardi) doktrinos apie šviesą ir tamsą kontekstu, – avangardinio meno apibrėžtimis, aptinkamomis Umberto Eco darbuose, taip pat Israelio Regardie ezoterine trijų stulpų idėja, padėjusia aktualizuoti išskirtinę metaforinę-alegorinę ir simbolinę klasikinio Čiurlionio artefakto – triptiko *Rex II* paveikslo (1904–1905) – reikšmę.

Raktažodžiai: kitas Čiurlionis, ekspresyvumas, atvirlaiškiai, arkanai, okultinis ezoterizmas, šviesos žmogus, fotizmas, bjaurumas, avangardo menas, naujojo meno kalba

Pirma dalis: įvadas. Čiurlionis ir arcanum paradigma

Pradžiai norėtusi tarti porą žodžių, kas tai yra *arcanum* samprata ir kokių kontekstu ji yra vartojama, siekiant apibrėžti mažiau žinomą, neįprastą visiems, kitokį Čiurlionį, kuris iškyla prieš stebėtojų akis savo atvirlaiškiais ir eskiziniais piešiniais. Kūrėjo raišką, apibūdinant ją kaip pačių giliausių menininko kūrybinių klodų ekspresiją kameriniuose piešiniuose, turbūt gan tikslinga

būtų aiškinti remiantis *arcanum* koncepcija¹. Ji straipsnyje yra pasitelkta dviem aspektais: pirmiausia kaip amžinosios pasaulio paslapties arba amžinųjų pasaulio slėpinių, kuriuos visą gyvenimą Čiurlionis siekė pažinti ir įsiskverbti į juos, kelrodė žvaigždė. Antroji *arcanum* reikšmė straipsnyje būtų daug konkretesnė. Ji susijusi su vienos giliausių hermetiškojo Vakarų ezoterizmo gijų – arkanų sistemos, kitaip įvardytinos Tarot, esmine samprata. Arkanais vadinamos 78-ios Tarot kortos – vaizdai-ženklai, taip pat reiškiantys ir okultinės tradicijos, kurios simbolizmą jie įkūnija, dvasią. *Arcanum* samprata, arba arkanų sistema, turbūt giliausiai gali pagrįsti tą neįprastą, kylančią iš giliausio pasaulinio tragizmo nuojautes Čiurlionio sieloje, meninę kalbą, kurią tiksliausiai galėtų charakterizuoti ženklo epistema. Arkanas šiuo atveju yra ženklas, iliustruojantis kiekvieną Čiurlionio nedidelių, kamerinių piešinių kaip atskiras šio piešinio prasminis kodas ir būtiškoji nuoroda į šį ženklą. Kaip įprasta, ši nuoroda Tarot sistemoje turi vieną iš 78-ių simbolinių, alegorinių, metaforinių ir kartu konkrečių pavadinimų, susijusių su vidinio adepto gyvenimo ir išorinio jį supančio pasaulio įvykiais, t. y., dažniausiai su emocinėmis-filosofinėmis šių įvykių prasmėmis ir reikšmėmis. Arkanų koncepcija mūsų atveju turbūt geriausiai pagrįstų mistinę, metafizinę ir kartu labai atvirą savo reikšme kiekvieno, nagrinėjamo atskirai kaip semantinio vieneto, Čiurlionio piešinio prasminį kodą. Taip pat ji, manytume, geriausiai tiktų bandant aiškintis ir tokio Čiurlionio kūrinio afektinį-simbolinį vaidmenį kūrėjo vidiniame sakraliajame ir išoriniame jį supančiame pasaulyje.

Straipsnio diskursas yra plėtojamas siekiant aktualizuoti Čiurlionio emocinių-afektyvinių štrichų jo kūrybos palikime – atvirlaiškių – svarbą. Tai būtų prielaida nukreipti kontekstines atvirlaiškių ir kitų spalvinių etiudų, kamerinio pobūdžio piešinių bei kai kurių tapybos darbų paraleles ir aliuzijas į vėlesnes XX a. vaizduojamosios ir muzikinės poklasikinės arba neoklasikinės kultūros

1 *Arcanum* sąvoka lotyniškai reiškia tai, kas slapta. Terminas kilęs iš senovės romėnų religinių praktikų, kurios buvo slaptos – skirtos tik pašvęstiesiems. Tai dažniausiai buvo misterijos arba žynių apeigos, atliekamos pagal jų slaptus ritualus. *Arcanum* samprata dažniausiai žymi misterijas, ezoterines žinias ir slaptus okultinius mokymus, taip pat ir vieną seniausių okultinio ezoterizmo tradicijų – Tarot sistemą. *Arcanum* – tai paslaptis, reikalinga tam, kad būtų suvokti tam tikri faktų, dėsningumų ar vidinių principų kontekstai, atsiskleidžiantys, kai iškyla gilesnio pažinimo procesų poreikis. Tai paslaptis, be kurios apsieiti neįmanoma, kai bandoma skverbti į Anapusybės plotmę, siekiant suvokti žmogaus ir visatos sąrangos dėsnius.



1. M. K. Čiurlionis. *Rytų dievas*. 1903. Popierius, tempera, spalvoti pieštukai, pastelė



2. Aleister Crowley. *Thotho Tarot. Arkanas Nerimas*

erdves. Atvirlaiškiuose siekiama nustatyti jų spalvų ir formų tarpusavio dermų bei skambėsenos savitumą, kurį tiksliausiai nusakytų *arcanum* koncepcijos kryptys:

1) Pirmiausia jos žymėtų archetipinės raiškės aspektą, apimančią tiesioginį ir netiesioginį archetipinės simbolikos – kūrėjo sąmonės būklių arba subasmenybių ir minčių formų – semantinį perteikimą piešiniuose. Juose archetipinės reikšmės dažniausiai sudaro gilaus vidinio tragizmo sąlygotos spalvų prasmės ir vaizdiniai, kurių kilmės ištakos siektų iracionalias menininko prigimties versmes. Iš pastarųjų yra kilusios ir ekspresyvosios vidinės būsenos, išsiliejusios į atvirlaiškius ir į kitus nedidelio formato kamerinius piešinius.

2) Kita šios koncepcijos tema būtų Čiurlionio *alter ego* savastis, kurią sudarytų kūpinos vidinės įtampos nerimastingos būklės, lydėjusios kūrėją kaip jo sąmonės vyksmų lygiagrete ir nekintama dimensija visą jo gyvenimą. Šiame

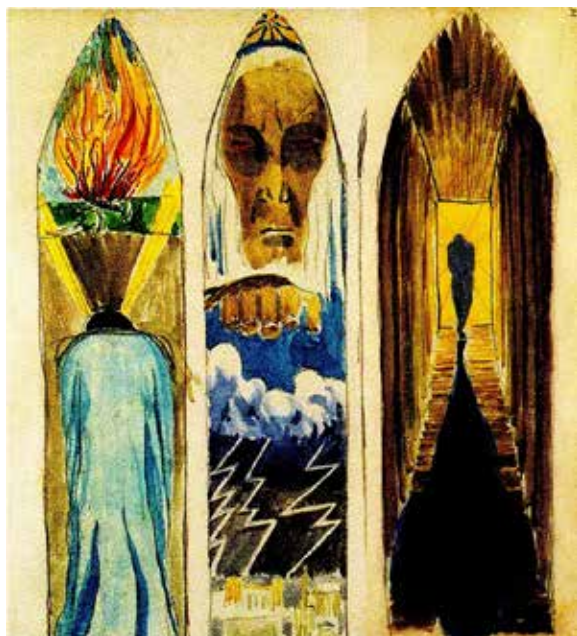
tyrime siekiama sukonkretinti Čiurlionio *alter ego* raiškos akcentus – spalvomis perteikiama, visa apimančią vidinio sielos *liepsnojimo* paradigmą, iš kurios kiltų ir kiti spalvinio-emocinio *liepsnojimo* raiškos aspektai: *Rytų dievas*, 1903 (ilustracija Nr. 1); *Karžygys*, 1903 (ilustracija Nr. 6); *Pavojus*, 1904 (ilustracija Nr. 9).

3) Trečioji šio tyrimo perspektyva būtų *ezoterinė-arkanologinė*. Ji leistų šių būsenų, perteikiamų spalvomis ir formomis, kontekstinę plotmę susieti su vadinamąja Tarot sistema kaip su *arcanum* semantinių simbolių visuma. Manytume, sąsaja su Tarot vaizdinių pasauliu ir jų archetipine prigimtimi galėtų apibūdinti čiurlioniškosios *okultinės vidinės šviesos* epistemą, kurią kaip tik ir simbolizuotų arkanai. Čia reikėtų pabrėžti, kad terminą *occultus* į akademinio diskurso lauką pirmasis Lietuvoje įvedė Antanas Andrijauskas savo monografijoje „Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje“ (Vilnius, 2021). Arkanų sistema apima savyje Vakarų pasaulio ezoterizmo giliają prasmę, alegorinę, simbolinių reiškinių kupiną visumą didžiųjų ir mažųjų misterijų pavidalu, kitaip įvardijamu Tarot. Ši senųjų būtiškųjų, arba civilizacinių monumentalinių simbolių, metaforinių ir alegorinių ženklų sistema yra perduodama kaip tradicija, tikintis, kad joje užkoduotų reiškinių palikimą sugebės dekonstruoti ateities slaptųjų žinių adeptai. Meninės raiškos aspektu tokių kodų atodanga būtų, manytume, itin reikšminga ir Čiurlionio kūrybos tyrinėjimams.

Čiurlionio raiškos priemonių arsenale galima aptikti gana ekspresyvių technikų užuomazgas, nūdien egzistuojančias turbūt tik marginalinėje čiurlionistikos tyrinėjimų zonoje. Tai būtų gija, nuolat (nors ir negausiai) gyvavusi greta ypatingo dėmesio pelniusios akademinės Čiurlionio tapybos krypties. Šią giją čia ir norėtume aktualizuoti, iš tyrinėjimo lauko „paraštės“ perkeldami ją į kūrėjo meninio palikimo – artefaktų – susidomėjimo vertą sritį.

Čiurlionis ir archetipinė arkanų simbolika

Iškalbinguose atvirlaiškiuose bei panašaus pobūdžio nedideliuose piešiniuose Čiurlionis nesąmoningai tartum išpranašavo arkanų (arba Tarot) simbolių dvasią. Šiuose Čiurlionio darbuose gilus metafizinis simbolizmas iš tikrųjų reikštų taip pat ir paslaptingosios Čiurlionio vidinės erdvės trajektorijas, nuvedančias



3. M. K. Čiurlionis. Vitražų triptiko *Mozė* eskizai. 1904.
Popierius, pieštukas, akvarelė



4. M. K. Čiurlionis. Vitražų triptiko *Jehova* eskizai. 1904.
Popierius, pieštukas, akvarelė

į *occultus* sritį. Remiantis šia kategorija, kartu su *secretum*, *arcanum*, *mysterium* sampratomis (G.O.M. 2003: 15), būtų galima pagrįsti ne vien Čiurlionio giliąsias kūrybines ištakas ir versmes, bet ir kitų menininkų kūrybos kilmės ir prasmės esmines prielaidas.

Viena svarbiausių šio tyrimo minčių būtų ta, kad Čiurlionis savo etiudiniams atvirlaiškiams, eskizams, kaip laisvės, *neakademinės* raiškos formoms, suteikė sąsąjoninių reikšmių, kurių kone tiesiogines asociacijas su mažosiomis ir didžiosiomis pasaulio misterijomis – arkanais – galėtų kelti mitinių-mistinių archetipų sėkos. Jos tartum iškyla į kūrėjo sąmonės paviršių iš intuityviosios, iracionalios kūrėjo prigimties gelmės. Tokių sekų plėtotę sudaro vaizdinių simbolių – artefaktų visuma, kuriai yra ženklus personifikuotas kiekvieno šios pasakinės – irealios mitologemos dalyvio apibendrinimas (Vitražų triptiko *Mozė* eskizai, 1904; Vitražų triptiko *Jehova* eskizai, 1904).

Čia reikėtų atkreipti dėmesį į archetipą kaip į pirmavaizdį, kuriame tarsi Leibnizo monadoje yra užkoduoti svarbiausi žmogaus sielos gyvenimo įvykiai,

virstantys impulsais išoriniam veiksmui. Tik, manytume, nuo Leibnizo monados – Absoliuto įspaudo žmogaus sieloje – archetipas skirtusi savo gelminio simbolio begalybės dvelksmu, suartinančiu jį su arkano kategorija. Arkano samprata kaip amžinosios visa ko paslapties simbolinio ženklo fenomenas būtų nepaprastai artimas Čiurlioniui troškimu atverti būties slėpinius ir savaip, autentiškai interpretuoti reiškinius, kurie supo Čiurlionį ir buvo neatsiejama jo intuicijos ir mistinių, metafizinių regėjimų dalis. Čiurlionio saviraiškos esmę, pasižyminčią unikalia ekspresija jo atvirlaiškiuose ir eskiziniuose simboliniuose piešiniuose, kaip tik ir lėmė tokio pobūdžio vaizdiniai. Jie priskirtini tiek išorinei Čiurlionio gyvenimo sričiai, tiek ir sakraliam jo vidaus ezoteriškajam pasauliui, pasižyminčiam beribe – pasakine erdve. Tačiau būtina pabrėžti, kad pati Čiurlionio *minčių formų* raiška, įamžinta jo atvirlaiškiuose, byloja apie mistiko vizijas, kurios nestokoja keistumo, neįprastumo, netgi tam tikro atšiaurumo. Tai būtų taip pat artima arkanų archetipiniam simbolizmui, kadangi šiose vizijose būtų galima įžvelgti unikalią autentišką archaiką, kurios originalumą lėmė chtoniškojo lietuvių mitologijos pasaulio aspektų atšvaitai Čiurlionio kūrybinėje vaizduotėje (*Medis ir kaukolė*, 1903).

Viena vertus, Čiurlionio atvirlaiškiai ir eskiziniai piešiniai dvelkia kone gotiškos dvasios baugia paslaptimi, esančia viena iš *arcanum* emocinių-reikšminių akcentų: *Miestas (Bokštai)*, 1906 (ilustracija Nr. 16). Kita vertus, šios Čiurlionio miniatiūros yra susijusios su okultinės tradicijos amžinuoju simboliu – Tarot arba arkanų sistema – tiek savitu atšiaurumu, tiek ir neribota vaizduote, iliustruojančia pavojus, slypinčius ir paties Čiurlionio vidiniame pasaulyje. Šie pavojai ekspresyviai, nerimastingai išsiliejo į kamerinės mąstysenos sąlygotą menininko saviraiškos plotmę kaip pasąmoninė priešara harmoningajam Čiurlionio raiškos pradui, struktūruojančiam visą klasikinę, „chrestomatinę“ tapybą ir muzikinę Čiurlionio kūrybą.

Arcanum dvasia slypi visuose Čiurlionio eskiziniuose spalviniuose piešiniuose ir atvirlaiškiuose ir ji čia iškyla kaip nenumaldoma lemtis. Lemties sąvoka tiksliausiai reprezentuotų *arkaninio* mąstymo pavyzdžius, kuriuose glūdi įvairūs Čiurlionio gyvenimo situacijų bei jo vidinio pasaulio aspektai, kuriuos iš esmės grįstų: a) visos arkanų sistemos (Tarot) reikšmių intuityvaus įamžinimo principas – *gilus simbolizmas* ir b) dažnai gan atšiauri, atsietà nuo

įprastinės pasaulėžvalgos, simbolinė, unikali arkanų (Tarot) vaizdų specifika. 78-iuose arkanuose greta šviesių reiškinių ji įgyja ir gan grėsmingos dvasinės perspektyvos – likimo, nepermaldaujamos lemties – nuojautų. Šios nuojautos, intuityviai atsispindėjusios Čiurlionio piešiniuose savo formų ir spalvų kalba, susieja reflektuotojo sąmonę su pačiomis giliausiomis egzistencinėmis dimensijomis, esančiomis visos arkanų sistemos reikšminiu kontekstu. Tai būtų gan neįprastos akademinėi žvelgsenai matricos arba išspaudai vaizduojamojoje (išorinėje) srityje ir kūrejo sąmonėje, ir jie būtų sietini su tam tikros žinios-medijos simboline manifestacija, kurios asociatyvūs tęsiniai siektų jau XX a. vidurio ir antrosios XX a. pusės dailės ir muzikos sroves.

Čiurlionio atvirlaiškiai šiame tyrime yra gretinami su Tarot arba arkanų sistema remiantis tuo, kad savąja kalba jie yra tarsi *arkaniniai*. Jie perteikia simbolius, kurie pačiam Čiurlioniui, manytume, reiškė vienokius ar kitokius jo sąmonės arba emocijų procesus. Čiurlioniškosios spalvų ir linijų formos atvirlaiškiuose įkūnija vidinių liepsnų metafiziką, suteikiančią Čiurlionio meninei sklaidai impulsų liepsnoti, degti, skambėti gan aštriai, tarsi aižančia vidine ugnimi.

Čia būtų galima atkreipti dėmesį į paveikslėlį *Karžygys*, 1903 (ilustracija Nr. 6). Jame pačios formos yra neįtikėtinais aštrios – atšiauriai, neempatiškai. Šis paveikslėlis galėtų priminti arkaninį Žynio – Išminčiaus (Hermit) archetipą Tarot sistemoje, tik Čiurlionio atveju šis Išminčiaus archetipas yra susijęs su vidinės kovos elementais kaip fatalinio karingumo simboliu. Kartu savo atšiauria ir mistiška išvaizda šis pavidalas implikuoja aliuziją arba paralelę su Tibeto atsiskyrėlio – lamos ir kartu dvasinio mokytojo vizionieriška reikšmine įžvalga. Archetipinis atšiauraus, negailestingo, reiklaus dvasinio mokytojo simbolis byloja apie gilią vidinę būtinybę kelti savo sąmonės realybės lygmenį, – kelti savo dvasingumą, – kartu intuityviai suvokiant, jog toks kelias pačiam paveikslėlio autoriui, pavaizdavusiam Karžygio–Kovotojo–Dvasinio Mokytojo archetipą, bus anaip tol nelengvas. Karžygio–Atsiskyrėlio–Išminčiaus spalvų paletė perteikia veikiau *okultinės šviesos* padiktuotą archetipinį vaizdinį, kėlusį Čiurlioniui savas taisykles vaizduoti vidinio tobulėjimo kelią dvasinio mokytojo ir kartu negailestingo Karžygio simboliu. Tokia jungtis savąja nuotaika, atmosfera būtų artima Tarot ženklų kalbai, kur tam tikri pavidalai arba gyvenimo situacijų fra-



5. M. K. Čiurlionis. *Kompozicija atvirukams*. 1903. Popierius, spalvoti pieštukai, akvarelė, pastelė

gmentai-matricos vaizdiniais simboliais įkūnija nepagražintas, tarsi apnuogintas vidinio gyvenimo būsenas ir tiesas. Kartu jie simbolizuoja išorinio pasaulio atšiaurumą, supantį tokių matricų kūrėją. Tokį vidinį dvasinį mokytoją turbūt galima sutikti tik sapnuose arba mistiniuose regėjimuose. Nepaisant kovos elemento, iš Karžygio pavidalo dvelkia slėpiningi ir gilūs dvasiniai klodai, tarsi ugnimi prasiveržiantys degančiomis aštriomis spalvomis, kurias įrėmina anaipol neestetizuotos – tarsi lūžinėjančios linijos. Šias linijų formas ir spalvų kalbą tartum kausto tam tikras Karžygio nerangumas, iš tikrųjų esantis optine-emocine iliuzija, kadangi, manytume, jis iš tiesų reiškia ir nepaprastą vidinę jėgą, tarsi sustingusią Karžygio pozoje. Tokiu būdu šiam Karžygio simboliui spalvomis ir formomis yra suteikiama didelės dvasinės galios savybių.

Tikroji Tarot arba arkanų esmė – tai *simbolizmas par excellence*. Čiurlionį su hermetiškąja arkanų tradicija pirmiausia ir sietų šis vaizdų, ženklų, kodų simbolizmas, užšifruotas keistokuose, Tarot dvasių intuityviai primenančiuose



6. M. K. Čiurlionis. *Karžygys*. 1903. Popierius, pastelė, tempera, akvarelė



7. Aleister Crowley. *Thotho Tarot*. Arkanas Lazdų Princas

kamerinio pobūdžio piešiniuose. Antras aspektas, nejučia siejantis Čiurlionį su šia tradicija, būtų įgimta *savybė sintezuoti* įvairius žinojimo lygmenis ir ženklus, kadangi tik sintezavus šiuos slaptus simbolius, įmanoma suvokti jų tarpusavio ryšių reikšmes.

Suprasti vidines ir išorines gyvenimo fenomenų reikšmes Čiurlionį nuolat skatino įgimtas pasaulio slėpinių sukeltas nuostabos jausmas, kai yra suvokiamos tokios pasaulio paslaptys, kurios suteikia gyvenimui neapsakomos ir nepakartojamos autentikos pojūtį. Čiurlionio pasaulyje šis pojūtis buvo, manytume, itin artimas jo įgimtam smalsumui ir polinkiui žavėtis aplinkinio pasaulio grožiu, kurio subtilių apraiškų kiti tiesiog nepastebėdavo. Toks polinkis būtų apibūdinamas ypatinga trauka skverbtis į amžinąsias pasaulio paslaptis, kurias savotiškai nurodo ir simbolizuoja kiekvieno arkano kodas, glūdintis arkano gelminėje semantinėje struktūroje. Kitaip tariant, interpretatoriui atverti vieno ar kito simbolio kodą, esantį arkano, o kartu ir archetipo prasminiu pagrindu,

padaeda gebėjimas sintezuoti semantinius sluoksnius, kurie arkanų sistemoje apima tris universalias ontines plotmes – Dieviškąją, žmogiškąją ir visatos. Šios hipostazės – žmogaus, visatos ir Dieviškojo prado – ne tokia radikalia ir akivaizdžia forma, kaip arkanologiniai vaizdiniai, ir sudarytų Čiurlionio atvirlaiškių ekspresijos esmę. Polinkis panašiai jungčiai Čiurlionio kūrybinį pasaulį charakterizuoja gan išsamiai, kadangi Čiurlionis visuomet puoselėjo svajonę apie menų sintezės, gal net veikiau vidinį (ne išorinį – materialųjį) Panteoną. Šis vidinis menų sintezės poreikis nepaprastai suartina Čiurlionį su Richardu Wagneriu.

Čiurlionį su arkanų sistemos specifika hipotetiškai sietų ir *pomėgis* daug ką *užšifruoti* savo kūriniuose kodais, palindromais – t. y. „kabalistiniu“ sąvokos, termino, vardo, muzikinės frazės arba jos dalies perskaitymu iš dešinės į kairę. Šis polinkis turbūt glaudžiausiai ir suartintų čiurlioniškąjį pasaulį su pačia simboliškiausia Vakarų pasaulio dvasinės kultūros tradicija – Tarot arba arkanų – kodų, šifrų, ženklų sistema. Tik reikėtų pabrėžti, kad, kurdamas pirmuosius ryškius ir ekspresyvius savo eskizinės saviraiškos pavyzdžius, kurie datuojami nuo 1903-ųjų metų, menininkas tikriausiai apskritai nieko nežinojo apie šią vieną giliausių ir seniausių Vakarų ezoterizmo tradicijos gijų. Manytume, kad tiesiogiai susidurti su šia tradicija Čiurlionis galėjo tik būdamas jau Varšuvos dailės mokyklos studentas ir kaip mokinys bendraudamas su jo itin gerbtu mokytoju Kazimieru Stabrausku, ypač besilankydamas K. Stabrausko žmonos rengtuose „žemuogių arbatėlių“ suėjimuose. Ten, tikėtina, galėjo būti praktikuojami ir tuo metu buvę populiariūs spiritizmo seansai, ir ten Čiurlionis tikriausiai galėjo patirti artimesnį sąlytį su Tarot simboliais ir ženklais.

Harmonijos ir destrukcijos fenomenas Čiurlionio atvirlaiškiuose

Čia reikėtų trumpam apsistoti ties dar viena svarbia Čiurlionio atvirlaiškių ir eskizinių piešinių ypatybe – harmonijos ir tam tikro destruktvyviai tragiško prado santykiu menininko kūryboje. Čiurlionio akademiniai kūriniai yra grįsti harmonijos principu, o atvirlaiškiai manifestuoja visai ką kita. Naujojo meno kalbos elementai dažnam galėjo asocijuotis su tam tikru iš gilaus vidinio menininko tragizmo kylančiu destrukcijos pojūčiu, priešingu harmoningam meno



8. M. K. Čiurlionis. *Kompozicija atvirukui*. 1903. Popierius, spalvoti pieštukai, pastelė

kūrinių struktūravimui. Čia galėtų pasitarnauti paralelė su Aleisterio Crowley sukurtu arkanų (Tarot) rinkiniu. Ši paralelė iš esmės reiškia šviesos ir tamsos pasaulius, nuolat besirungiančius tarpusavyje (šviesos ir tamsos pasaulių sąveika bus nagrinėjama antroje straipsnio dalyje). Tokia kova jautrioje menininko prigimtyje galėjo virsti netikėtu intuityviu impulsu iliustruoti visa persmelkiantį simbolizmą ir minėtąją harmonijos ir tragiškos *autodestrukcijos* santykį *introspektyviu tragiškojo prado vyravimu* atvirlaiškių pobūdžio darbuose. Ir jei jau būtų pradėta kalbėti apie tam tikro destruktivumo ženklus Čiurlionio štai tokio pobūdžio piešiniuose, tai tiksliausiai tokį destruktivumą apibūrinėtų *savidestrukcija*, nukreipta tiesiai į paties menininko vidų ir išreikšta keistų, neįprastų, net aštrių formų, linijų ir liepsnojančių spalvų kalba: *Rytų dievas*, 1903 (ilustracija Nr. 1).

Atvirlaiškiai paklūsta pačioms instinktyviausioms ir intuityviausioms Čiurlionio vidinio pasaulio versmėms, kai susidaro įspūdis, kad jose susikoncentruoja tokie vidiniai Čiurlionio kūrybos impulsai, kuriems nesąmoningai, intuityviai kūrėjo meninės kalbos resursuose „pasirenkamą“ bjaurumo paradigma (detaliau Umberto Eco meninės raiškos koncepcija jo redaguotuose veikaluose „Apie



9. M. K. Čiurlionis. *Pavojus*. 1904. Popierius, tempera, pastelė



10. Aleister Crowley. *Thotho Tarot. Arkanas Eonas*

Grožį“ ir „Apie Bjaurumą“ bus paminėta toliau). Ši paradigma yra lyg prieš-prieša dangiškųjų prieigų šviesai, nerealaus grožio švitesui, persmelkiantiems harmoningąjį Čiurlionio vidinio pasaulio dvelksmą. Harmonijos principas „sustyguoja“ ir niuansuoja šviesiąsias sąmonės būsenų ištakas – akademinę Čiurlionio tapybą ir muzikinę kūrybą. Tačiau atvirlaiškiei pasižymi visai kitokia raiška – ekspresyvia (ryškiomis spalvomis), savo prigimtimi neapsakomai tragiška (teminiais motyvais) ir, sakytume, gan niūria – naratyvu, kuriuo nepaprastai reikėjo išsakyti turinį liepsnojančiomis spalvomis bei gūdžiais, vidinio siaubo nuojauta stebinančiais formų pavidalais. *Liepsnojimo* fenomeną Čiurlionio atvirlaiškiuose perteikia intensyvi raudona spalva, tuo tarpu *giedros, harmonijos* pasaulį nužymi čiurlioniškoji žalsva spalva, savąja rimtimi ir išskaidrintu kontempliatyvumu sukelianti asociaciją su beribės begalybės dimensija – ramios ir giedros perspektyvos pojūčiu, tarsi nuvedančiu tolyn į čiurlioniškuosius horizontus (Andrijauskas, 2016).

Čiurlionio eskiziniams piešiniams, atvirlaiškiams yra būdingas dar vienas retas jo kūrybos perspektyvoje bruožas – tai, kad, kai yra žvelgiama į šiuos kūrinėlius, viename ir tame pačiame objekte galima iš karto pamatyti ne vieną, o mažiausiai dviejų, trijų ir daugiau pavidalų kaleidoskopą, tarsi prabėgantį stebėtojo sąmonėje panoraminiu būdu. Šis vienu metu atsiskleidžiantis keturių, penkių prasmių arba turinių sugretinimas bei sutapatinimas viename kūrinyje, manytume, yra unikalus ir nepaprastai raiškus Čiurlionio ekspresijos bruožas jo etiudiniuose piešiniuose (*Pavojus*, 1904; *Miško ošimas*, 1903). Todėl galima daryti prielaidą, kad Čiurlionio atvirlaiškiai bei eskiziniai spalviniai piešiniai yra *daugiaplaniai, daugiatemiai*, kai viename piešinyje jie yra sugretinami tam tikro paradokso būdu. Pvz., „Pavojuje“ (ilustracija Nr. 9) panoramiškai pasirodantys pavidalai būtų: šaukiantis (skambantis) varpas – degantis veidas – šaukianti burna – šaukianti zoomorfinė būtybė – liepsnojantis varpas – liepsnojantis pavojus... Manytume, čia tapo išskirti anaip tol ne visi į vieną visumą sujungti vaizdiniai arba minčių formos...

Čiurlionio atvirlaiškių mitologema ir analitinė psichologija

Kalbant apie archetipų ir arkanų santykį simbolinėje Čiurlionio mąstysenoje, būtų prasminga prisiminti Carlo Gustavo Jungo, genialaus šveicarų psichiatro, psichoterapeuto, analitinės psichologijos krypties pradininko, įvestą archetipų paradigmą, kuri pirmiausia įkūnija gelminius mitologinius simbolius. Šia savybe pasižymi ir arkanai. Jie iš esmės ir būtų archetipai, iš sąmonės gelmių, intuityviai tarsi diktavę Čiurlioniui jo piešinėlių specifiką – jo sielos mitologemą, gan tiesiogiai pasireiškiančią atvirlaiškiuose. Archetipų simbolikos ir arkanų mistikos kontekste Čiurlionio atvirlaiškiai tarsi įkūnija savo keistais, neįprastais pavidalais – gan reta savąja artefaktų kalba – nekintamą pastovų šios saviraiškos vyravimą kūrėjo pasaulyje. Šioje srityje Čiurlionis, niekieno neribojamas, galėjo išlieti impulsyvias savo sielos gelmes į nerimastingus, keliančius baugų pavojaus arba vidinio siaubo jausmą, gan rūsčius vaizdinius, kurie Čiurlionio archetipinę – arkaninę raišką ir sietų su chtoniškuoju lietuvių pasakų, sakmių, mitologijos pasauliu.

Taip pat būtų prasminga paminėti Jungo žodžius apie Tarot sistemą. Anot Jungo, tai būtų „psichologiniai vaizdiniai, simboliai, su kuriais žaidžiama taip,

kaip, regis, pasąmonė žaidžia su savo turiniu.“ Tai mintis iš 1930–1933 m. Jungo skaityto seminario „Vizijos“, kuriame buvo siekiama suaktyvinti vaizduotę (Jung 1997: 923). Jungas išskyrė mantinio (spėjamojo) Tarot aspekto svarbą savigydybai, kai ši taikomoji Tarot sistemos dalis padeda surasti intuityvų metodą, skirtą suvokti dabarties įvykiams ir reiškiniams, remiantis praeities procesų plėtotės kauzaliųjų dėsnų įsisąmoninimu. Pasak Jungo, šis metodas pagreitina individuacijos procesą, naudojant Tarot sistemą kaip praktiką, susiejančią sąmonę su pasąmonės sritimi ir tuo būdu leidžiančią savo sielos gelmėse apčiuopti „žaidybinių“ archetipinių derinių reikšmes, pranašiskai projektuojamas į dabarties ir ateities gyvenimo reiškinius.

Svarbiausias kriterijus, paskatinęs sugretinti Čiurlionio kūrybą su arkanų (Tarot) sistema, būtų *ženklas*, vienijantis Čiurlionio kūrybinį pasaulį ir Tarot specifiką. Jį galima būtų beveik neabejotinai įvardyti kaip *būties slėpinių potyrį*. Tokioje patirtyje į vieną susijungia išorinis egzoterinis veiksmas ir begalinė jo ezoterinė priežastis, per pasąmonės archetipus nuvedanti adeptą į sritį, kuri ir būtų apibrėžtina *arcanum* kategorija. Būties slėpiningumas šioje plotmėje yra esminis matmuo, iš kurio gali būti kildinami Čiurlionio kūrybos impulsai, įkūnijantys arkanų savybę įimti veiksmą ir jo priežastį kaip metafizinius rodiklius, kalbančius formomis ir spalvomis apie *iki galo nepažinų* menininko būties ir individualios sąmonės reiškinių pasaulį. Esminis čiurlioniškojo kamerinių piešinių ir arkanų sistemos panašumas bylotų apie amžinąją paslaptį, prie kurios galima priartėti tik išgyvenus vidines misterijas ir tuo būdu tartum gavus iniciacijas, leidžiančias prasiskverbti į daug mįslingesnę ir mistišką tikrovę, glūdinčią už išorinės iliuzinės gyvenimo skraistės. Į slapčiausias gyvenimo gelmes visą laiką buvo orientuota Čiurlionio įgimta kūrybiškumo savybė byloti apie šiuos mistiniu būdu patiriamus slėpinius, sudarančius karminius (likiminius) priežasties ir pasekmės ryšius, kurie saisto gyvenimą įvairialypėmis formomis, pavidalais ir neregėtų spalvų skambesiu.

Iki galo nepažinus yra ir Čiurlionio pasaulis, todėl arkanų metodo tirti šį pasaulį pasitelkimas būtų susijęs su skverbimusi į patį didžiausią slėpinį – į Čiurlionio kūrybą. Kuo giliau bus nueita šia linkme, tuo tolimesnis pasirodys šio slėpinio horizontas, dėl principinio savo nepažinumo esantis nepasiekiamas. Tiksliau, kuo giliau bus sugebėta prasiskverbti į čiurlioniškąjį pasaulį, tuo

platesnė Čiurlionio kūrybos perspektyva atsivers tyrinėtojo žvilgsniui – tarsi begalinė, nuolat patiriama misterija, kuri ir suteikia Čiurlionio pasauliui visuotinio ir amžino nepažinumo dimensiją. Tokia dimensija, manytume, yra būdinga kiekvieno Genijaus kūrybai. Čiurlionio atveju ši dimensija yra neatsiejama nuo paslapties paradigmos – *arcanum*, persmelkiančios visą Čiurlionio kūrybą ir esančios viena esminių priežasčių, sąlygojančių čiurlioniškąją sielos, dvasios ir kūrybos gelminį, simbolinį, archetipinį unikalumą. Taip pat *arcanum* siejasi ir su raiškos *non finito* principu, derančiu su *nepažinumo iki galo* kategorija kaip su esminiu Čiurlionio kūrybos ir viso jo pasaulio simboliniu ženklu. Jis nuveda atidesnį Čiurlionio kūrybos tyrinėtoją į begalinių tolių erdvę, tokią būdingą visai klasikinei Čiurlionio raiškai, ir į kiek konkretesnę, paprastesnę ir labiau tiesioginę jo atvirlaiškiuose, etiudiniuose piešiniuose ir spalvotuose eskizuose.

Antra dalis: Čiurlionis – magiškasis demiurgas

Magiškasis Čiurlionis sąmoningai nesiekė sąlyčio su okultine tradicija arba viena jos mokyklų, tačiau beveik neabejotinai buvo paveiktas šios tradicijos egregoro², priklausiusio Auksinės Aušros slaptajam ordinui, Čiurlionio metu gyvavusiam Anglijoje ir turėjusiam gan didelės įtakos apskritai visai ezoterinei Europos kultūrinio (ir ne tik kultūrinio) elito krypčiai ir spiritualistinėms jo paieškoms.

Tyrinėjant visą Čiurlionio kūrybą, ne tik atvirlaiškius, tampa aktualu pasitelkti Rytų teosofijos kategoriją, simbolizuojančią ne tik al-Suhravardžio – persų mąstytojo, mistiko, gyvenusio 1155–1191 m., *išrakizmo* – nušvitimo – mokymą, bet ir jo šviesos ir tamsos metafizikos doktriną. Rytų teosofijos samprata kontekstiškai grindžia ir genialaus šio mokymo tyrinėtojo ir aktualizuotojo Henry Corbino įžvalgas ir veikalus. Tokio pobūdžio Rytų teosofijoje Corbinas mato savitumą, susijusį su hermetiškąja, zoroastrizmo, neoplatonizmo ir su

2 Terminas egregoras reiškia tam tikrą energinį darinį – dažnai didžiulės apimties, jei pabandžius įsivaizduoti. Šis darinys susidaro kaip mentalinės patirties bendrumo jungtis. T. y., egregorai dažnai būna religiniai – pavyzdžiui krikščionybės, islamo, budizmo etc.; gali būti kaip tam tikros pasaulėžiūros žmonių emocinių-mentaliųjų procesų santapa ir sankaupa, turinti apsauginę funkciją tiems, kurių sąmonės procesus sujungia į vieną, dažniausiai didžiulį energinį darinį, fiziškai esantį tarsi dangiškosiose dimensijose, t. y., lyg aukštesnėse sferose.

musulmoniškojo sufizmo tradicijomis (Corbin 2021: 66). Čiurlionio atveju hermetiškas jo kūrybos kontekstas glūdi sąmonės ir pasąmonės sričių sąveikoje, kai visą Čiurlionio kūrybą būtų galima traktuoti kaip besiplėtojusią hermetizmo *par excellence* tradiciją erdvėje ir laike, Čiurlioniui sąmoningai to galbūt ir nesiekus. Šiuo atveju hermetizmas reiškia ypatingą vidinį grynumą – visos Čiurlionio kūrybos esminę paradigmą, tiesiogiai susijusią su giliausiais, sakraliausiais ir mistiškiausiais menininko kūrybinio intelekto požymiais, bylojančiais ir apie ypatingą pasąmonės ir jos padiktuotos intuicijos vaidmenį menininko kūryboje, ir apie jos sąlygotų formų kilmės intencionaliojoje kauzalinėje dimensijoje ištakas.

Magiškasis Čiurlionis neabejotinai turėjo gebėjimą nuspėti tolimesnę meno raidą, į kurią kryo visa jo prigimtis, ir tik tragiška, dramatiška Čiurlionio gyvenimo gijos pabaiga sutrukdė šiam menininkui tęsti savo naujojo meno kalbos plėtotę ir jos suponuotą artefaktų formavimą.

Jei pasitelktume 22-u mažorinius Tarot sistemos arkanus, Čiurlionis iškyla tarsi didysis magas, savo galiomis valdantis kūrybinio pasaulio visatas. Mago prerogatyva Tarot sistemoje reiškia sugebėjimą kurti visa, kas kreipia menininko – mago gyvenimą tokia linkme, kai savąja kūryba magas lyg „apeina“ sustabarėjusias tradicijas meniniame pasaulyje ir, nelaužydamas nė vienos šių taisyklių ir jų diktuojamų kūrybinių kanonų, o apėjęs jų ribojimus to meto kūrybinius šablonus, Čiurlionis – magas ima kurti savąjį, kupiną mistikos ir neregėto grožio bei iki tol neregėtų raiškos galimybių pasaulį, kuriam apibūdinti ir būtų tinkamiausia mago kategorija. Tikrasis magas niekuomet nepažeidžia visatos taisyklių, jis jas tiesiog „apeina“, kad galėtų kurti tai, kas jam yra būtina – štai toks Čiurlionis pasirodo kiekviename kūrinio – ar tai būtų dangiškųjų prieigų regėsenos padiktuotas giedrės pasaulis (Čiurlionio klasikiniuose kūriniuose), ar tai būtų kupini ekspresijos atvirlaiškiai, kur toji ekspresija gaivališkai prasi-veržia į sąmonės paviršių.

Taip pat Čiurlionį galėtų apibūdinti ir kitas Tarot sistemos archetipas – Išminčiaus-Atsiskyrėlio arkanas, sąlygojantis Čiurlionio poreikį atsiriboti nuo filisteriškų Čiurlionį supusių gyvenimo realijų. Toks poreikis ypač iškildavo, Čiurlioniui būnant svetur, ne namie. Atsiribodamas nuo lėkštų aplinkinio gyvenimo apraiškų, Čiurlionis ir pasuka į simbolių erdvę, sujungdamas į viena:

1) spalvų simbolizmą;

2) išorinių pavidalų – dažnai geometrinių formų – alegorines reikšmes: *Sonata Nr. 7 (Piramidžių sonata) Allegro*, 1909; *Sonata Nr. 7 (Piramidžių sonata) Andante*, 1909; *Sonata Nr. 7 (Piramidžių sonata) Scherzo*, 1909; *Auka*, 1909; *Aukuras*, 1909; *Miestas. Ciklas*, 1908;

3) skaičių simboliką, kuri nejučia reiškiasi visoje Čiurlionio kūryboje kaip *aukso pjūvio* proporcija tiek muzikoje, tiek ir dailėje. (G.O.M. 2003: 15)

Šių trijų aspektų visuma apibūdina Čiurlionį kaip demiurgą, sujungiantį į viena didžiąsias būties misterijas ir jomis grindžiantį savo vieną sakraliausių siekių – visus menų apimančios muzikinės dramos – *Gesamtkunstwerk* – įgyvendinimą kūryboje.

Čiurlionio misticismas ir metamenas

Pradedant gilintis į Čiurlioniškąjį fenomeną, visuomet dera prisiminti, kad Čiurlionis ir mistiškumas – tai dvi neatskiriamos paralelės, todėl mums būtų itin svarbu atkreipti dėmesį į Corbino mintis apie kūrėją-mistiką ir jo kuriamo meno santykinę istoriškumą, jei žiūrėtume į kūrybą kaip į istorinį paveldą: „Mistiko pareiga – byloti apie tai, kas neišsakoma [iki galo – D. M.] ir šiame išsakyme nelieta nieko iš to, ką mes vadiname „istorija“, taip pat šis išsakymas nepalieka nieko, kas būtų vadintina „istorija“ (Corbin 2006: 172). Tokia istorijos paradigma skelbia būtinybę „panirti“ į kuriamo meno gelmes ir tik ten ieškoti sakralaus meno šaknų, ką visą laiką ir darė Čiurlionis visose savo kūrybos apraiškose. Tai ir būtų Čiurlioniškoji *metaistorija*, kadangi „įvykis, apie kurį ji byloja, jau buvo pradžių pradžioje ir dar anksčiau už bet kokią įvykį, įamžintą mūsų kronikose“ (Corbin 2006: 174).

Grįžtant prie arkanologinio požiūrio į Čiurlionio kūrybą ir iškyla būtinybė pavartoti sąvoką meta-istorija, kadangi savo mistiškais polinkiais bei polėkais Čiurlionis iš esmės kūrė *metameną*: kupiną metafizinių jungčių, susiejančių sąveikos principu išorinę, egzoterinę Čiurlionio idėjų sklaidą – įforminimą su vidine, ezoterine erdve, kur kaip tik ir gimdavo metafiziniai vaizdiniai – minčių formos ir, svarbiausia, intencionalūs siekiai, nuvedę Čiurlionį prie meno sakralizacijos procesų. Henry Corbinas veikale „Šlovės šviesa ir šventasis Gralis“,

kalbėdamas jau apie muzikinę persiškosios mistikos esmę, pažymi, kad būtent „mistikai sukūrė tai, kas vadintina šventąja muzika“ (Corbin 2006: 172).

Tad, galima teigti, kad, anot Corbino, ši muzikos ir apskritai meno sakralizacija aprėpia visą kada nors sukurtą muziką (meną), ir kad „į visą muziką [meną – D. M.] dera žvelgti kaip į šventą, jei ji nukreipta į savo aukščiausią tikslą“ (Corbin 2006: 172).

Čiurlioniui aukščiausias muzikos bei meno tikslas buvo *visuotinės meno misterijos* kūrimas, kurios žanrinę-simbolinę išraišką kaip tik įkūnijo *Gesamtkunswerk* idėja. Ir štai čia reikia pabrėžti, kad čiurlioniškajam sudievinam menui priskirtinos visos jo sukurtos artefaktų rūšys – net ir atvirlaiškiečiai, bylojantys apie netikėtas ekspresyviausias Čiurlionio galimybes.

Čiurlioniškasis sinkretizmas ir šviesos žmogaus koncepcija

Spalvės-šviesos suvokimai lydėjo Čiurlionį-mistiką visą jo patirtinį-kūrybinį kelią – Čiurlioniui kiekviena spalva buvo ne tik tapati garso reiškiniui. Kūrėjo vidiniame horizonte šviečianti spalva kaip kelrodė žvaigždė pakildavo Čiurlioniui vis skirtingu, kitokiu tviskėjimu, kurio atspalvių kaitą Čiurlionis fiksavo savosios mistinės-mitinės vaizduotės rezultatus. Remiantis Corbinu, tokioje vaizduotėje gimstančią nuolatinę šviesos reiškinių kaitą reikėtų suprasti kaip kiekvieną (tikrą) kūrėją lydinčią šviesos esybę – *vidinį šviesos vedlį* – susitikimą su savo aukštesniuoju „Aš“, arba, kitaip tariant, su Dieviškąja šviesa, iš kurios visa yra kilę.

Tad, galima teigti, kad ir pačiai Čiurlionio *okultinei šviesai* – jo vidiniam ezoteriniam pasauliui – būdingas universalus dvasios sinkretizmas, sujungiantis į visumą šviesą, spalvą, skambesį, dramaturgiją, literatūrą – lingvistinį Čiurlionio raiškos aspektą. Minėtojo sinkretizmo dėmenys, net ir nedeklaruojant jo akivaizdžiai, intuityviai ir spontaniškai išsiliejo Čiurlionio kūryboje pirmiausiai į *naujosios muzikos kalbą* ir į visas šias kategorijas simbolizuojančius alegorijų ir metaforų pavidalus, užpildžiusius vaizdinę Čiurlionio raišką rafinuota atspalvių gausa.

Ypač reikėtų atkreipti dėmesį į savitos jungties atspindžius Čiurlionio žvelgsenos į pasaulį ir meną perspektyvoje. Tai būtų hermetizmo, zoroastrizmo,

neoplatonizmo ir sufizmo – Corbino išskirtų dvasinių judėjimų – tarpusavio sąveikos atšvaitai čiurlioniškojo sinkretizmo pasaulyje (Corbin 2021: 66). Tačiau jie galėjo būti Čiurlionio sinkretizmo požymiu tik su išlyga, kad jis kai kurias šių srovių juto akivaizdžiau, o kitas tik nujautė. Tikėtina, kad Čiurlioniui galėjo būti nesvetimas zoroastrizmas su savo dvasinių žvaigždynų žemėlapiais, hermetiškoji tradicija glūdėjo Čiurlionio savastyje imanentiškai, o kitos šio sinkretizmo srovės reiškėsi Čiurlionio pasaulyje veikiau kaip jo pasaulėvoką formavę intuityvūs veiksniai. Ir jei kalbėsime apie Čiurlionio kūrybinį sinkretizmą, tai kai kuriomis minėtomis dvasinės plotmės srovėmis grįstose meninėse struktūrose jas iš vidaus centruoja šis ypatingas Čiurlionio intuityvumas – autentiškas ir esantis šių lygmenų sklaidos konstanta. Šios įgimtės intuicijos raiškės simbolius sudaro keletas suasmenintų pavidalų: vienas jų, sąlygotas hermetiškojo pradmens, yra čiurlioniškajame pasaulyje tolygus tobulos gamtos pradui, Corbino sutapatinamam su šviesos pasauliui priklausančiu šviesiuoju Išminčiaus – šiuo atveju kūrėjo – *dvasiniu vedliu*. Čia būtų galima atkreipti dėmesį į archetipą, kurio gelminė prasmė čiurlioniškąjį pasaulį pripildo *okultine šviesa* – tai būtų Išminčiaus-Atsiskyrėlio (Hermit) archetipas-arkanas, simbolizuojantis vidinę, negėstančią Čiurlionio šviesą.

Corbinas mistiškąją šviesą regi viso persiškojo – ikimusulmoniškojo ir musulmoniškojo – sufizmo emanacijose. Ši Dieviškoji šviesa taip pat sklinda iš nepaprastai grynų, kupinų sakralumo dvasios Corbino idėjų ir jomis pagrįstų veikalo, kurių teorinius-metafizinius principus galima pasitelkti aiškinantis esmines dvasingumo ir kūrybiškumo problemas kitose kultūrose – ne tik Rytų teosofijoje.

Tokį Čiurlionio intuityvaus prado kontekstinį aiškinimą būtų galima pagrįsti arabų hermetiškąja tradicija, suponuojančia tobulos gamtos (veido) pavidalo archetipo sudvasinimą ir sureikšminimą. Čia reiktų pabrėžti Čiurlionio pasauliui itin svarbų tobulos gamtos – visa apimančios ir visa gimdančios – veiksnį, kaip tik gretintiną su mistiškąja musulmoniškojo sufizmo koncepcija – su šviesos pasauliui ir iš jo pas kūrėją-menininką *iš viršaus* ateinančiu *dvasiniu vedliu* – tiksliau, jo idėja.

Taigi, bet kokią idėjų sistemą, bet kokį betarpišką [kūrybinį – D. M.] potyrį, kurio šerdyje glūdi tobulos gamtos manifestacija, grindžia *šviesos žmogaus*

ir jo išgyvenamos kosminės misterijos samprata (Corbin 2021: 67). Čiurlionio angelų pasaulius, paveikslu *Auka* (1909) simbolį – Angelo pavidalą – tiesiogiai atspindi Corbino šviesos žmogaus įvaizdis. Šis žmogus ir yra lydimas vedlio dialoginio vientisumo principu. Štai apie tokią dviejų šviesos pasaulio esmių jungtį kaip tik ir byloja arabų hermetizmas iki pat al-Suhravardžio Dieviškosios metafizikos (Uždavinys, 2003).

Keturių fundamentinės kryptys, kurias išskyrė Corbinas Suhravardžio XII a. Rytų teosofijoje – hermetizmas, zoroastrizmas, neoplatonizmas ir musulmoniškasis sufizmas – su čiurlioniškuoju pasauliu sietusi neblėstančia Čiurlionio trauka į tokį nepažintą ir nepažinų Rytų pasaulį su savaisiais ženklais. Bent jau vienos Rytų tradicijos – astrologijos – ženklai Čiurlioniui visgi buvo artimi – kaip žinia, Čiurlionio bibliotekoje buvo ir Camille'o Flammariono veikalų.

Orientalizmo ilgesys – turbūt slapčiausia Čiurlionio ezoterizmo gija, kadangi visą medžiagiškąją jos sklaidą grindė tik nepaprastai laki Čiurlionio vaizduotė, susipynusi su Rytų pasaulio nostalgija ir vizijomis.

Rytų mistikos atspindžiai Čiurlionio kūryboje sunkiai atsektini, kadangi jie persmelkia šio menininko kūrybą ir ypač tapybą nepaprastai rafinuotu ir subtiliu dvelksmu – ypatingomis čiurlioniškojo vidinio tyrumo emanacijomis – lyg neregimas tylus, tačiau nuolatinis skambesys, kurio dėka atsiranda kupini šio subtilaus tylojo dvasingumo ženklai-paveikslai – Rytų ezoterizmo atspindžiai Čiurlionio kūryboje (*Mozė. I eskizas iš vitražų triptiko*, 1904; *Jehova. I eskizas iš vitražų triptiko*, 1904; *Mintis. Knygos viršelio projektas*, 1904; *Regėjimas. Iš 10 paveikslų ciklo Fantazijos*, 1904–1905; *Amžinybė*, 1906).

Rytų pasaulio atspindžiai – ypatingas čiurlioniškasis švitesys – yra turbūt pats giliausias ir sakraliausias motyvas Čiurlionio kūryboje. Su sufizmo mistikos užuominomis Čiurlioni netiesiogiai sietų tyrumas, vidinių postūmių subtilumas ir neišreiškiamybės begalybė, kurią įprasta identifikuoti su tokiu reikšmingu europietišku *non finito* principu visoje Čiurlionio kūryboje.

Čia būtų galima pridurti, kad Čiurlionio atvirlaiškiai reiškia ir gilias bei stiprias vidines kūrėjo transmutacijas, kuriose energijos perteklius ir galėjo nulemti ryškų, net drastišką šių atvirlaiškių ekspresyvumą. Tačiau net ir atvirlaiškiuose – žmogiškosios egzistencijos tragizmo ir desperacijos simboliuo-

se – šviesos žmogaus paradigma išlieka sakrali ir priklausanti tyrajam dvasios pasauliui, buvusiam visos Čiurlionio kūrybos idėjų ir proporcijų ištakomis. Tik atvirlaiškiuose šviesos žmogus stovi šešėlyje, pasitraukęs vienatvėn ir dėl to aiškiai neregimas ir nejuntamas šio stiliaus Čiurlionio darbuose.

Fotizmas ir juodoji saulė čiurlioniškosios paradigmos kontekste

Čiurlioniui iš tikrųjų būdinga tokia šviesos žmogaus esatis, kai šis šviesos žmogus, kaip pasakytų Corbinas, turi dvasinio herojaus savybių ir jau europietiškuoju kontekstu atitinka Prometėjo įvaizdį: Prometėjo su savuoju dvasiniu vedliu. Ši aplinkybė nurodo, jog Prometėjas, padovanojęs žmonijai Pažinimo ugnį, yra orientuotas į šviesą, sklindančią iš *vidinių* Rytų todėl, jog įsiklausė į savo *vidinio vedlio* balsą – *ex oriente lux* (Corbin 2021: 68). Toks vidinis herojiškumas visuomet lydėjo ir Čiurlionį – besimokant, bestudijuojant, labai daug ir intensyviai kuriant namuose. Čiurlionis šiuo požiūriu kaip dvasios titanas imdavosi rimtų ir daug galių reikalaujančių uždavinių, kuriuos jis pats sau iškeldavo, vedinas neapsakomo reiklumo sau. Šis perfekcionizmas turbūt ir buvo veiksnys, „sudeginęs“ Čiurlionio vidines galias...

Grįžtant prie šviesos žmogaus paradigmos, „tik turintys [vidinę – D. M.] dvasinę klausą įsiklauso į šviesos žmogaus įkalbinėjimus ir patarimus“ (Corbin 2021: 68).

Čia reikėtų pabrėžti, kad Čiurlionio vidinė klausia šviesai buvo turbūt pats rafinučiausias jo kūrybos instrumentas, kadangi šį igūdį – įsiklausyti į šviesą, į šviesos pasaulį – į aplinkinio pasaulio, ypač misterijų kupinos gamtos Dieviškumą, menininkas intuityviai, tačiau vis dėlto kryptingai ugdė savyje be perstojo, nuo vaikystės. Įsiklausymo į šviesą bruožas Čiurlioniui ilgainiui tapo turbūt pačiu svarbiausiu jo kūrybos požymiu, o drastiškuose atvirlaiškiuose Čiurlionio siela tartum dejuoja, praradusi viltį išgirsti dangiškąjį pasaulį, nors jo nė akimirkai nepamiršo...

Corbino *motto* veikale „Šviesos žmogus Irano sufizme“ – *L’homme de lumiere dans le soufisme iranien* (1971) – tiksliausiai perteiktą *fotizmo* sąvoka (Corbin 2021: 59) – šviesos ir spalvos fenomenų sutapimo atvejis, ypač kai tokį sutapimą kontempliuoja mistikas jo dvasinių klajonių metu – kai šie procesai

keičia jo vidinę būklę iš statiškos į dinamišką. Tokia kaita jau yra nušvitimai, kuriuos, Corbino manymu, reikėtų laikyti mistiko susitikimais su neregimuoju jo dvasiniu vedliu, nuvedančiu mistiką į gryną Dieviškąją šviesą. *Fotizmo* sąvoka taip pat reiškia „Šviesą nešančią juodumą“ ir „žaliąją šviesą“, tokią svarbią Čiurlionio spalvų metafizikai (Andrijauskas, 2016).

Ši mintis Čiurlionio kūrybos kontekste atrodo itin reikšminga, kadangi Čiurlionis, būdamas tikras mistikas, kaip jį apibūdino Stasys Šalkauskis, visą laiką sieloje juto dvasinio vedlio troškulį. Čiurlionio siela nė akimirkai nenustojo jausti dvejojo šios dialoginės vienovės prigimtį turinčio vidinio vedimo tarsi iš *viršaus*, kuris kūrėjui reiškė jo kūrybinį tęstinumą ir tolimesnę raidą link idealo – *naujos muzikos kalbos* sukūrimo ir naujų vizionieriškų praregėjimų vaizduojamajame mene – dailėje – perspektyvų, kitaip apibūdintinų sąmonės nušvitimais.

Vedlio iš šviesos pasaulio koncepcija (Corbin 2021: 64) pagrindžia vieną esminių Corbino teiginių, kad tobulos gamtos potyriai, kitaip tarus, mistiko ir jo vedlio susitikimai, suteikia pačiai gamtai hermetiškąjį kontekstą, iš tiesų paverčiantį mistiko nušvitimų sekas nuolatiniu hermetiškosios tradicijos (ir vakarietiškojo prasmės) postulavimu savąja kūryba.

Juodoji saulė ir Čiurlionio šviesos paieškos

Čia būtina paminėti, kad posakis *ex oriente lux* sufijų mąstytojų veikaluose signifikuoja ir tokias kategorijas, kaip šviesos naktis, niūrus vidurdienis arba juodoji šviesa. Islamiškojoje meditacijoje, traktuojamoje kaip aktyvi imaginacija, ir iškyla šie vaizdiniai-archetipai. Tikėtina, kad Čiurlionio atvirlaiškiai ir kiti negausūs jo ekspresijos pavyzdžiai galėjo intuityviai kilti iš juodosios šviesos paradigmos, suponuojančios tokias Čiurlionio-kūrėjo sąmonės erdves, kur tarsi nebelieka harmoningosios šviesos. Čiurlionis, kaip mistikas ir Rytų adeptas, čia pasirodo kaip juodasis demiurgas, leidžiantis iš savo sąmonės gelmių išsiveržti eschatologinės tematikos vaizdų srautui. Šią fatališką mito-poetinę eschatologinę raišką Čiurlionio sąmonei tarsi diktuoja *juodoji saulė*³, atrodytų,

3 Juodosios saulės simbolizmą tiksliausiai išreikštų *axis mundi* sąvoka – Henry Corbino žodžiais tariant, ezoterinis Logos simbolis, signifikuojantis grynąją būtį – kitabūvį. Aukščiausia šios epistemos prasme juodoji saulė yra absoliuti šviesos hipostazė. Visa ko centro požiūriu, juodoji saulė – bet kokios raiškos



11. M. K. Čiurlionis. *Kompozicija atvirukui*. 1903. Popierius, spalvoti pieštukai, akvarelė, pastelė

verčianti Čiurlionį nuolat ieškoti šviesos visose aplinkinio pasaulio apraiškose, kai kūrėjas atrodo esąs tiesiog išsekęs nuolat siekti savo raiškoje poliarinių eschatologinės šviesos tęsinių savaisiais artefaktais ir nebekontroliuoja spontaniškų šviesos priešybės sąmonėje inicijuotų gaivališkų proveržių.

Nuolatinės šviesos paieškos tarsi išsekina kūrėją ir jo artefaktais išsilieja šviesos priešybė, kuri visą laiką buvo gniaužiama pačiose atokiausiose, slapto-se Čiurlionio sąmonės erdvėse, besiribojančiose su ekspresyviais sąmonės pradais, kurių „demoniška“ prigimtis tarsi glūdi giliausiuose Čiurlionio vidaus pasaulio reiškinių pamatiniuose lygmenyse. Ji ir įgauna raiškos pobūdį vien dėlto, jog buvo visą laiką slopinama. Tik reikia pripažinti, kad Čiurlionio ekspresyviosios apraiškos tėra negausi jo kūrybinio palikimo dalis, kurios sąmoninių atspindžių galima aptikti ir klasikinės kūrėjo tapybos simboliniuose ženkluose –

pradmuo ir kartu tapatumo sau ir ne-emanacijos, skendinčios savyje ir suvokiančios tik save, simbolis. Tuo pat metu jis reiškia pirminį kūrybos impulsą, manifestuojantį metafizinį akcentą, kuris tampa laiko pradžia. Juodoji saulė yra fundamentinis, esminis šviesos ir tamsos metafizikos ezoterizmo simbolis.

alegorinėse-metaforinėse užuominose, kurios liudija Čiurlionį buvus ir gana temperamentingą. Ir čia būtina nurodyti, kad Čiurlionio sąmonės naktyje egzistuoja Aušrinės žvaigždės archetipas, kurį, sakykim, Corbinas įvardija kaip *vidurnakčio saulės* (Corbin 2021: 56) vaizdinį, tiesiogiai susijusį su Irano sufijų misterijomis ir švytintį Suhravardžio kūriniuose, kurių ekstatiškasis herojus yra Hermis [Trismegistas – D. M.].

Čiurlionio atvirlaiškių emocinių krūvių galėtų iš dalies simbolizuoti šviesos ir nakties pasauliai, kai naktis siejama su giliu, nepasotinamu aistringumu (Corbin 2021: 55). Ir čia mums būtų svarbu pasitelkti *okultinės juodosios saulės* kategorijos reliatyvumo aspektą kūrėjo sąmonės ženkluose, kai jo kūrybinį pasaulį, jo sielą ir dvasią yra apėmusi tarsi dvejopa prietema, kuri, viena vertus, jau yra „dar ne diena, tačiau ir ne naktis“ arba „jau ne naktis, bet dar ir ne diena“ (Corbin 2021: 55). Kitaip tariant, tai tokia būseną, kai sąmonės turinys yra *nei viena, nei kita* – jis egzistuoja tiesiog kitoje būtyje – kitabūvyje – nei šviesos pasaulyje, nei juodosios saulės karalystėje. Ir nors Čiurlionio atvirlaiškiai kaip gaivališkų proveržių artefaktai yra ambivalentiški, jų dvilypumas interpretuotojo sąmonėje gali būti neutralizuotas pasitelkus tauriojo vidurinio aštuoneriopo kelio paradigmą, grindžiančią jau budizmo dvasinės kultūros lauką.

Kadangi tokiu būdu Čiurlionio atvirlaiškiai iš esmės negali būti priskirti konkrečiai ir baigtinei šviesos ar tamsos dimensijai, jie tiesiog priklauso tarpinei būsenai ir neimplikuoja galutinės išvados apie jų demonologinį pobūdį. Iš tikrųjų Čiurlionio atvirlaiškiai – ekspresyvieji kūrėjo artefaktai – byloja apie nuolatinį ir primygtinių Čiurlionio šviesos paieškų kelią, kai šios šviesos nepertraukiamas teigimas nejučia nustumia kitą šios kategorijos teminį krūvį į Čiurlionio sąmoningai užgniaužiamą savyje erdves. Jos galiausiai nebeatlaiko didžiulio energinio spaudimo ir prasiveržia gaivališku, nesuvaldomu Čiurlionio *sąmonės srautu*, įamžintu tuose keistuose, dažnai drastiškuose, dramatiškuose atvirlaiškių vaizduose. Tuo metu menininko raiška nukrypsta priešinga harmonijai mene linkme, kai visas kūrėjo vidaus pasaulis, visa siela šiais fragmentiškais piešiniais tiesiog egzistenciškai šaukia, skambina pavojaus varpais ir susiduria su visiškai nykiu jausmu, jog niekas menininko sielos, jos šauksmo tiesiog negirdi... Tai turbūt yra pats tragiškiausias motyvas tokioje nepaprastoje Čiurlionio kūrybos istorijoje...

Šviesos ir tamsos doktrinos atspindžiai Čiurlionio metafizikoje

Čiurlionio kūrybinę erdvę ir aukščiausią jos raiškos kriterijų itin taikliai apibūdintų mediatyvi būseną, kai vaizdiniai-archetipai, esantys gyvais meditacijos, suprantamos kaip aktyvi imaginacija (Kiseliova-El Marassy, 2022), instrumentais, nukreipia žmogaus sąmonę į *dangiškąją ašį* arba į juodąją saulę. Šitaip orientuotai sąmonei peržengus kitabūvio slenkstį, atsiveria pasaulis, kurio šviesos esmę tegalima suvokti tik kylant aukštyn sąmonės lygmenimis. Tai – ne sąvokų, ne paradigmos ir ne universalijų pasaulis. Priešingai, tai – kitabūvis, atitinkantis konkrečią dvasinę visatą, kuriai, anot Corbino, neo-zoroastriškasis Suhravardžio platonizmas suteikia *mundus imaginialis* definiciją (Corbin 2021: 57). Todėl šioje vietoje būtų galima teigti, kad Čiurlioniui buvo nepaprastai svarbi vaizduotės sfera, jos funkcija kūrybiniame procese, kurią papildė jo giliausios intuicijos galios įžvelgti grožio esmę visame fenomenaliame pasaulyje.

Visgi atvirlaiškių estetika dažniausiai byloja apie nejučią kilusį poreikį išsakyti tai, kas „skauda“ viduje, tai, kas šokiruoja ir tai, kas „drasko“ kūrybingą sielą be gailėsčio, kai aštrių formų ir spalvų sąskambių disonuojantys fragmentai išstumia itin dažnai menininko regėtus grožio pasaulio harmoninguosius visumos sąskambius.

Čiurlionio atvirlaiškiai, galima teigti, kilo iš tamsos, tačiau ne iš tos tamsos, kuri pasiglemžia šviesą ir ją apsupa tamsa, laikydama savo įkaite. Anot manichėjų koncepcijos ir pagal Suhravardžio mokymą, šioji tamsa išties negali tapti šviesa. Tačiau yra ir kita tamsa – kaip tik šioje tamsoje galėjo užgimti patys keisčiausi Čiurlionio kūrybiniai pavidalai ir rafinučiausios vizijos. Būtent šią tamsą mistikai vadina šviesos naktimi, švytinčiąja juoduma, juodąją šviesą. Tai, anot Avicenos, vidurnakčio saulė – pirmapradis protas – arkangelas Logosas – tartum atvertis, kylanti iš tamsos *Deus absconditus*, žmogiškajai sielai tolygi viršsąmonės blyksniui sąmonės horizonte (Corbin 2021: 58).

Štai tokiems blyksniams prilygsta Čiurlionio šedevrai, liudijantys savo išskirtinę kilmę iš nušvitimo, ateinančio jau nakties prieblandoje ir reiškiančio jungtį tarp nušvitusios sąmonės pavidalų ir būties ašies – *axis mundi* – arba, kitaip tariant, juodosios saulės. Kita vertus, anot Corbino, iš tamsos *Deus*

absconditus kyla pati žmogaus siela kaip sąmonės šviesa, išnyranti, išsilaisvinanti iš pasąmonės tamsos.

Corbino minimas *fotizmas* (Corbin 2021: 59) – kai šviesa (ir spalva tuo pat metu) yra suvokiama kitomis joslėmis – ne regėjimu, – geriausiai apibūdina Čiurlionio kūrybinius procesus, kada jo siela formavo pavidalus–vaizdinius–minčių formas – glūdinčias tiek dailėje, tiek ir muzikoje. Čiurlionis kūrė kaip tik vadovaudamasis *vidine rega-klausa*, kuriai nereikėjo fiziškai matyti spalvinių fenomenų. Čiurlionis šviesą–spalvą tiesiog juto ir sėmėsi iš savo neišsenkančios vaizduotės gelmių jos pavidalus, jausdamas juos visa savo esybe, visa savo esme.

Pagal islamo filosofiją, „spalviniai fotizmai [kaip kūrėjo sąmonės fenomenai – D. M.] išreiškia ir sąlygoja vieną ir tą pačią psichokosminę struktūrą [Čiurlionio atveju – sielos visatą – D. M.]“ (Corbin 2021: 59).

Hermetiškąjį principą „*tai, kas apačioje, yra tai, kas viršuje*“ įkūnija būtent Dieviškoji tamsa – simbolių naktis, kurios plotmėje ir vyksta sielos raida. Kitais žodžiais tariant, kitabūvio tamsoje, nuolat gimdančioje šviesą, ir skleidėsi impulsyvūs ir harmoningi, spontaniški ir apgalvoti, ekspresyvūs ir romūs Čiurlionio paveikslai, išsilieję į reto unikalumo kūrinų prasminį semiologinį kontekstą. Jo savitumas – kartais autentiškai archajiškas, dažnai stipriai romantizuotas ir visada turintis polinkį plėtotis į naujojo meno kalbos paradigmą, vizionieriškai numatant naujos meninės epochos kūrybinius ženklus-formas ir jų turinius.

Jei atidžiau pažvelgtume į Suhravardžio mokymą, taptų akivaizdu, kad Suhravardis realizavo išminties prikėlimo sumanymą senovės Irano – zoroastriinės ir ikiislamiškos – Rytų teosofijos sistema, kurią pagrindė *nušvitimo* epistema. Tad, Suhravardžio filosofinėje-teosofinėje doktrinoje tapo įmanomas Platono ir Zaratustros bendrabūvis, visame Suhravardžio mokyme viešpataujant Hermiui [Trismegistui – D. M.]. Todėl čia būtų labai svarbu paminėti, kad Suhravardžio esminį mokymo pavidalą, arba veidą, hermetizme atitinkantį dangiškąjį „Aš“, t. y., *alter ego* – amžinąjį palydovą, pats Suhravardis įvardija esant tobulos gamtos kategorija. Juk Čiurlioniui gamta visada buvo Dievybės, Dieviškumo sinonimas, išplečiantis paties Dieviškojo prado ribas iki visa apimančios būties misterijos, kurioje Čiurlionio sąmonė buvo tarsi nuolat „paskendusi“ – ji šioje didingoje misterijoje tiesiog „skendėjo“, be paliovos kurdama savuosius pavidalus. Kitaip tariant, sudievinta gamta Čiurlioniui ne tik reikė aukščiausią

būties lygmenį, jį buvo jam ir nesenkantis įkvėpimo šaltinis – čiurlioniškojo *sąmonės srauto* ištakos.

Suhravardžio sufizmas ir Čiurlionio kūrybos gelminės ištakos

Corbinas kalba apie dveją tamsos esmę Suhravardžio sufizme, kai viena tamsa demoniškai užvaldo šviesą ir neleidžia jai pakilti ir nušvisti, ir kai kita tamsa – Dieviškasis nežinojimo ūkas – kaip tik gimdo ne-žinojimo šviesą. Tik esant tokiai šviesotamsai, kūrėjo sąmonę lydi asmeninis *dvasinis vedlys*. Dieviškumo ir demoniškumo dviprasmišką dualumą lemia tai, kad sąmonė neatskiria savosios dienos nuo savosios nakties. Ir čia kyla svarbi suvoktis tyrimui apie Čiurlionį: anot Corbino, egzistuoja akivaizdus egzoterinės dienos aiškumas, kai sąmonei yra diktuojamos racionalios normos, konformistiniai imperatyvai, jau išspręsti sprendimai. Ir tik kai šis akivaizdžiai racionalistinis būvis išsenka, gimsta vidurnakčio saulė, kurios horizontai yra tokie platūs ir neaprepiami, kad ši naktis tampa Dieviškąja viršsąmonės naktimi, nušvintančia pačioje sąmonės plotmėje. Kitaip tariant, šios šviesotamsos esmė yra *sąmonės nušvitimas*, paprastai gimstantis pačios sąmonės ribinėms sritims dar skendint Dieviškojo ūko prieblandoje. Tai ir yra ezoterinio Čiurlionio kūrybos aspekto esmė, čiurlioniškojo ezoterizmo kitabūvis – erdvė, kurios prieblandoje išryškėja pagrindinis Čiurlionio kūrybos principas – Dieviškasis nušvitimas, dažniausiai patiriamas ekstatiškųjų būsenų dėka. Šis nušvitimas arba nušvitimai sąlygoja Čiurlionio dažnai spontaniškas idėjas, kurias jis įgyvendindavo klasikiniuose savo kūrybos pavyzdžiuose, gvildendamas šias idėjas-pirmavaizdžius nuolatiniame kūrybos vyksme formuojamais pavidalais-formomis.

Čiurlionio atvirlaiškiuose kaip tik reiškiasi sąmonės dienos ir demoniškos nakties priešprieša, sąlygojusi nepaprasto ekspresyvumo kupinus vaizdinius, kuriuos reflektuojant net gali būti juntamas giedrės idėjas gimdančios menininko kūrybinės sąmonės „išsekimas“ ir gili neviltis dėl to, kad kūrybos šaltinis tampa ne toks intensyvus. Itin aštrūs, groteskiški atvirlaiškių vaizdiniai kaip tik gimsta toje sąmonės naktyje, kai nėra vilties išvysti tikrą šviesą, kuri prabyla asmeninio dvasinio vedlio Aušrine žvaigžde kūrėjo pasaulyje. Anoje naktyje gimsta dažnai ir bjaurumo pradą deklaruojančios atvirlaiškių formos, spalvų



12. James Ensor. *Kristaus įžengimas į Briuselį*. 1889. Aliejus, drobė

dermės, motyvai, fatališkai nujausti Čiurlionio, kuris, kaip galima spėti, dažnai negalėdavo išsivaduoti nuo jo sąmonę vis dažniau užvaldančių demoniškų apraiškų, bylojančių apie menininko vidines baimes ir eskapizmo nuotaikas, bandant „atsiplėšti“, pabėgti nuo šias vidines baimes sukeliančių vaizdų. O šie vis dažniau aplankydavo Čiurlionio sąmonines gelmes, iš kurių išsprūsdavo atvirlaiškių lūžtančios formos ir dažnai „rėkiančios“ spalvos. Visa tai susiję ir su raudonos spalvos dominavimu, kai Čiurlionio giedrės pasaulį perteikia žalioji šviesa-spalva (Andrijauskas, 2016).

Bjaurumas mene ir avangardo menas

Tačiau į savotišką bjaurumo aspektą Čiurlionio atvirlaiškiuose galima pažvelgti iš visai kitos perspektyvos. Anot Umberto Eco, jam kalbant apie avangardo meną, aiškėja mintis, kad „menininkai avangardistai dažnai vaizduodavo bjaurumą savyje ir [apskritai – D. M.] formų bjaurumą, o kai kada tiesiog [sąmoningai – D. M.] deformuodavo savo pačių vaizdinius, tačiau publika šių menininkų kūriniuose regėdavo tik meninio bjaurumo pavyzdžius“ (Eco 2007: 365).

Straipsnyje atvirlaiškių kontekstinis-semantinis aspektas yra lyginamas su Tarot reiškiniu Europos ezoterizmo vingiuose, tačiau atvirlaiškius taip pat



13. M. K. Čiurlionis. *Ivairūs piešiniai*. 1903–1904. Popierius, rudas tušas

aiškiai atspindi jų sugretinimas kad ir su belgų menininko ekspresionisto ir siurrealista Jameso Ensoro (gyv. 1860–1949) kūryba. Verta paminėti turbūt jo žinomiausią paveikslą *Kristaus įžengimas į Briuselį*. 1889 (ilustracija Nr. 12). Eco, kalbėdamas apie avangardą ir bjaurumo triumfą, remiasi Carlo Gustavo Jungo mintimis iš pastarojo esė apie Ulišą, parašytą 1932 m.: „bjaurumas šiandien yra didelių artėjančių transformacijų ženklas ir simptomas. Tai reiškia, kad tai, kas ryt bus vertinama kaip didis menas, šiandien gali pasirodyti neišvaizdu, neskoninga ir [reiškia – D. M.] kad [meninis – D.M.] skonis (atsi)lieka ir nespėja pasivyti ateinančių naujovių“ (Eco 2007: 365).

Ar galima Čiurlionį laikyti avangardo menininku? Remiantis negausiais jo atvirlaiškiais – taip. Eco, norėdamas iliustruoti avangardo meno specifiką ir vidinius mechanizmus, pasitelkia Arthuro Rimbaud laiško, 1871 m. rašyto P. Dameny, ištrauką, kur kalbama apie menininko kelią: „Poetas turi tapti aiškiaregiu, o tokiu tegali tapti besiremdamas nuolatiniu, besaikiu ir tyčiniu visų jausmų sutrikdymu...“ (Eco 2007: 366). Šį sąmoningą sutrikdymą sudaro „visos meilės, kančios, beprotybės formos“ (Ten pat: 366).

Čiurlionio atvirlaiškiai byloja ne tiek apie tokį juslių pakrikimą, kiek patvirtina bendrąją avangardo menininko teisę sąmoningai iškraipyti, suaštrinti meninės kalbos formas, spalvų jutimus ir išraišką – patį perteikiamą turinį, kai



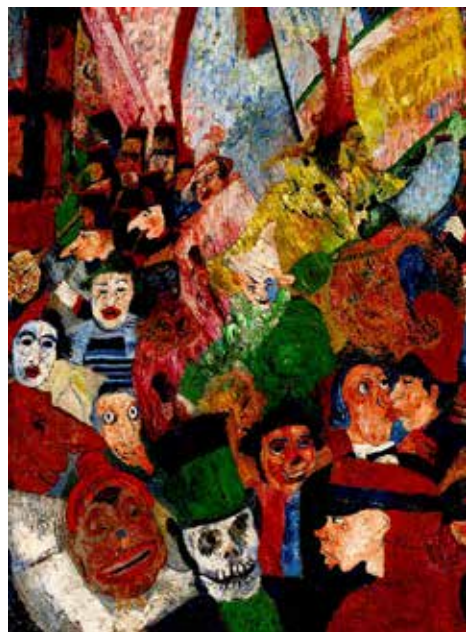
14. M. K. Čiurlionis. *Kompozicija atvirukui*. 1903. Popierius, spalvoti pieštukai, akvarelė, pastelė

jis akivaizdžiai ribojasi su grotesko mene simboliniais ženklais. Jungas savo esė „Ulisas“ aiškiai nubrėžia modernaus menininko sąmonės transformacijas jo kūrybos procesuose: „Prasmė virsta beprasmybe, o grožis – bjaurumu, prasmingumas ir beprasmiškumas tampa skausmingai panašūs, o bjaurumas, virtęs grožiu, – toks patrauklus“ (Jung 1999: 78).

Jungo ir Eco minčių bendroji nuostata išplečia vienpusį požiūrį į tokį nestandartinį fenomeną, kaip Čiurlionio atvirlaiškiei, ir nutolina nuo siauros šio reiškinio interpretacijos kaip vien tik ekspresionistinių kūrinių. Šioje vietoje iškyla būtinybė tokių piešinių pavyzdžius traktuoti remiantis daug gilesnėmis įžvalgomis, susijusiomis su ribinėmis menininko psichikos būsenomis, kai groteskiniai piešinių vaizdai iškyla kaip sąmoninga Čiurlionio vidinė valia perteikti gan bjauria forma dalykus, kuriais buvo norima „išjudinti“ filisterinės sąmonės normas. Turbūt tokio tikslo siekė ir Ensoras savuoju paveikslu *Kristaus įžengimas į Briuselį*, kai visas paveikslas tartum apnuogina Briuselio visuomenę, kuri turbūt ir sutiktų Kristų būtent taip, kaip pavaizduota paveiksle – su kaukėmis ir kaukolėmis.

Šioje vietoje neučia kyla klausimas, ar menininkas privalo visa savo kūryba ir gyvensena teigti vien harmoniją, grožį – būti tik vienoje svarstyklių pusėje – teigiamybėje – ir siekti galimybės šioje būsenoje išbūti beveik visada? Tęsiant jungiškąjį diskursą, galima teigti, kad pasąmonė iš prigimties yra linkusi kurti priešingą polių viskam, su kuo žmogus save identifikuoja. Štai kodėl dažnai kyla sunkumų, kai esame nusiteikę tik kažkam geram, šviesiam, kilniam ir tikram. Jungo mokinė Marie-Louise von Franz perspėja, kad, esant tokiam idealistiniam norui elgtis vien tik teisingai ir būti vien tik geram, kažkodėl nutinka kažkas netikėta ir mes pasijuntame besą žaislu blogio rankose. Jos išvada tokia: „Mūsų tikslas gali būti kilni elgsena, tačiau mums vis vien tenka gesinti savo aistras, kadangi, kaip žinia, jei mes sieksime būti pernelyg teisingi, būtinai susiformuos ši teisingumą kompensuojantys mūsų charakterio bruožai“ (Franz 2014: 40).

Čiurlionio atvirlaiškius būtų galima traktuoti kaip kompensacinį jo vidinio – pasąmoninio pasaulio mechanizmą ir jo padiktuotą meninę raišką, ir šis mechanizmas susiformavo Čiurlioniui nuolat siekiant būti vien grožio erdvėje, ugdyti savyje vien šviesą, visą tamsą „nustumiant“ ten, iš kur ji niekaip negalėtų ištrūkti ir įgauti išraiškos formų. Tačiau Čiurlionio ekspresionistiniai, groteskiniai paveikslėliai liudija, kad šioji tamsa vis vien prasiveržia ir užlieja visą menininko dėmesį, diktudama bjaurias, kartais šaltas ir kiek ciniškas mintis ir jų formas. Atvirlaiškių meninę kalbą priskiriant tam tikrai bjaurumo mene kategorijai, galime daryti išvadą, kad šis bjaurumas tėra begalinės šviesos priešprieša, nebesuvaldoma meninė raiška, kūrėjui neturint įgūdžių, kaip subalansuoti kraštutinių svertus. Pusiausvyros tarp šviesos ir tamsos tegalima pasiekti suvokiant savo tamsiąją pusę, sutinkant su jos egzistavimu vidiniame pasaulyje ir tik tuomet įgyjant savybę nustatyti pusiausvyrą tarp priešingų pradų. Negebėjimas pasiekti tokios pusiausvyros visose gyvenimo srityse tik



15. James Ensor. Kristaus įžengimas į Briuselį. Detalė. 1889. Aliejus, drobė

liudija Čiurlionį buvus nepataisomą idealistą, visada visa savo esybe teigusį tik šviesą, kai pripažinti savyje tamsųjį šviesos polių, be kurio ši šviesa iš tikrųjų negalėtų egzistuoti, buvo iš principo neįmanoma. Iš tiesų tokia pusiausvyra realiame pasaulyje yra bet kurios ezoterinės tradicijos sąmoningai praktikuojančio meistro savybė.

Čiurlionis ir Aleisteris Crowley

Tikroji Aleisterio Crowley (1875–1947) 1944 m. išleisto Thotho Tarot rinkinio, su kurio pavyzdžiais šiame tyrime gretinami Čiurlionio piešiniai, esmė susijusi su dvasiniais fenomenais. Pati Crowley asmenybė visada buvo vertinama gan prieštaringai, tačiau būtent Crowley buvo vienas meistrų, „magų“, kurie gebėjo savyje nustatyti ir praktikuoti pusiausvyrą tarp šviesos ir tamsos. Crowley pagrįstai laikomas vienu ryškiausių, žymiausių XX a. pradžios ezoterikų ir mistikų. Žinoma, Crowley yra ir pati kontroversiškiausia asmenybė tiek ezoterizmo erdvėje, tiek ir mistikos srityje. Crowley mokymas – Thelema – toks pat prieštaringas, jį derėtų suprasti esant daugiau alegorinį, metaforinį ir giliai simbolinį. Savo Thelemos mokymu Crowley skelbia manifestą, kad šiame Eone (Ajone) tikroji žmogaus užduotis yra pažinti patį save, suvokti tikrąją savo paskirtį pasaulyje – tikrąją savo valią – ir įsisąmoninti, kad ši paskirtis aksiomiškai sutampa su Dieviškąja valia ir galia. Šios galios esmė – meilė. Meilės samprata, kurią, be kita ko, daug kas traktavo iškraipydami jos prasmę, grindžia visą šį mokymą. Crowley nubrėžė naujas dvasinio pasaulio perspektyvas, atvėrusias ateities ezoterizmo adeptams daug vidinių patirčių ir paslapčių.

Jungas savajame „Eone“ (*Aion*, 1959) išryškina visuotinės profilio atitinkantį archetipą, grindžiantį *aš* sąmonę – būtent savęs pažinimą – giliniąsi į savasties erdves: „Savasties archetipas gali įgyti pačius įvairiausius pavidalus – nuo prakilniausių iki atgrasiausių – priklausomai nuo to, kiek šie *daimonion* pavidalai peržengia *aš* asmens akiratį“ (Jung 1999: 243). Čiurlionio atveju savasties pažinimas būtų kertinis akmuo visame jo pasaulėjautos statinyje, visame Čiurlionio savistabos, saviugdų ir pirmiausia kūrybos horizonte.

Crowley mokymo – Thelemos – esmę, anot paties šio mokymo iniciatoriaus, grindžia sintezės paradigma, sujungianti į vieną visumą religiją, magiją ir

mokslą. Sintezės aspektas Čiurlioniui buvo vienas pagrindinių jo kūrybos veiksnių, kadangi Čiurlionio didysis siekis buvo suvienyti į vieną didžiulę misteriją visų menų raišką, sukuriant menų Panteoną – *Gesamtkunstwerk*. Tačiau toks Čiurlionio ir Crowley sugretinimas įmanomas tik su esminiu patikslinimu – jie abu buvo pranašai savose srityse: Crowley – dvasinio mokymo įkūrimu ir veikla, Čiurlionis – naujojo meno kalbos suradimo siekiu ir vizionierišku tos kalbos numatymu. Atvirlaiškių specifiką būtų galima aiškinti ir kaip naujojo meno kalbos pritaikymo bandymą, jei teigsime, kad atvirlaiškiečiai buvo sukurti vadovaujantis visiškai įsisąmonintu siekiu perteikti naują sau ir gyvenamam metui retoriką. Ši atvirlaiškių bruožą nusakytų ir Ensoro paveikslų aiškinimas, kad pats Ensoras tarsi sąmoningai siekė „suerzinti“ ano meto Briuselio visuomenę, kadangi matė joje vien filisterių minią – groteskiškų kaukių sambūrį. Štai šiuo aspektu Čiurlionis, manytume, visiškai sąmoningai norėjo „sudrumsti“ savosios aplinkos miesčioniškas nuostatas ir todėl sukūrė visiškai *atvirus* (*viešus*) *laiškus* – *atvirlaiškius-atvirukus*, dedikuotus šioms nuostatoms. *Atviruose laiškuose* meninė kalba apnuogina visą filisterinės sąmonės bejėgiškumą ir infantilumą, greta katastrofiškai žemo meninio skonio vyravimo šioje visuomenėje. Čiurlionio *atviri laiškai* yra skirti tai aplinkai, kuri pati išprovokavo jų formas ir pavidalus. Juos Čiurlionis, manytume, adresavo būtent taip jo neapkęstam minios lėkštumui, brutalumui, tarsi parodydamas nelyginant veidrodyje tikrąją šios minios veidą.

Čiurlionis ir okultinis simbolizmas

Ir štai čia reikėtų prisiminti okultizmo kategoriją, kadangi Crowley'o Tarot – pats populiariausias Tarot rinkinys visos Tarot istorijos perspektyvoje – tiesiog perpildytas okultinės simbolikos. Galima būtų daryti prielaidą, kad Mircea Eliade prakalbo apie „okultizmo sprogimą“ po to, kai kaip tik paplito ir nepaprastai išpopuliarėjo Crowley inicijuotas Thotho Tarot (Eliade 2002: 98).

Kokia gi toji okultinė simbolika? Pirmiausia, tai gyvybės medis – iš karto atpažįstamas kabalistinis ženklas (DuQuette 2014: 89). Gyvybės medis savo archajine simbolika, kuri galėtų nusidrieki iki Yggdrasilio medžio europietiškos mitologinės sąmonės istorinėje perspektyvoje, ypač giliai ir gyvybingai

galėjo paveikti ir Čiurlionio vaizduotę, kai menininkas savajame didingajame *Rex* (1909) perteikė daugybės ezoterinių simbolių jungtį kartu su gyvybės medžio pirmavaizdžiu. Be abejo, Čiurlioniui ezoteriškieji jo kūrybos aspektai (ir gyvybės medis) galėjo kilti tik iš kolektyvinės sąmonės gelmių. Ir kartu gyvybės medžio pajauta Čiurlionio pasaulėvokoje glaudžiai susijusi su begaline Čiurlionio meile gamtai (*Laidotuvių simfonija. III paveikslas iš 7 paveikslų ciklo*, 1903; *Laidotuvių simfonija. IV paveikslas iš 7 paveikslų ciklo*, 1903; *Ožys*, 1903–1904. Popierius, pastelė; *Rex. II eskizas iš vitražų diptiko*, 1904; *Miško ošimas*, 1904; *Pavasaris*, 1907).

Kitą simbolių, nulėmusį Čiurlionio sąmonės kontekstus, būtų galima įvardyti kaip trauką egiptietiškiems artefaktams, kai Čiurlionis kalba laiške Sofijai apie taip labai jam patinkančias Egipto skulptūras (Andrijauskas 2022: 26). Ši susižavėjimą galėjo sukelti ir Eonų (Ajonų) kaitos dvasinė atmosfera, kurią Čiurlionis galėjo pajusti, reflektuodamas didingus archajinius Egipto kultūros ženklus. Eonų (Ajonų) kaitą sudaro trijų Eonų seka žmonijos atminties įrašuose. Tai Horo Eonas (Ajonas), atėjęs po Ozirio Eono ir Ozirio Eonas, atėjęs po Izidės Eono (DuQuette 2014: 47). Pasak Crowley, Eonų kaita vyksta ne dėl karų arba katastrofų žmonijos istorijoje. Ši seka susiformavo veikiau kaip sąmonės raidos požymis, nurodantis, jog sąmonės raida vyksta tik to, kas gera, kryptimi. Tačiau, Eonų kaitą lemia universalūs ir fundamentalūs pokyčiai pačioje sąmonėje.

Dievo Horo Eoną (Ajoną) galėtų puikiai iliustruoti Čiurlionio triptikas *Rex* (1904–1905) – būtent antrasis šio triptiko paveikslas su išdidintomis didingos dievybės pėdomis – kojų pirštais (ilustracija Nr. 17). Žinoma, čia veikiau gali kilti asociacija su graikų dievais, tačiau pats paveikslo nuotaikos didingumas kūrinio centre išryškina ir pačią svarbiausią detalę, t. y., ypatingą simbolių – tris ezoterinius ženklus, kurie yra akivaizdi Čiurlionio-mistiko palikta mįslė ateities kartoms. Paveikslo centre pavaizduoti rašmenys tik įrodo Čiurlionio trauką viskam, kas mistiška. Šie trys rašmenys iš esmės yra patys akivaizdžiausi okultinių-mistinių žinių įrodymai Čiurlionio kūryboje. Konkrečiau juos apibūdžiant, būtina pažymėti, kad šie trys akivaizdžios ezoterinės gijos Čiurlionio mąstysenoje simboliai priklauso astrologinei-alcheminei tradicijai: dešinėje yra Saturno ženklas iš alcheminės-astrologinės simbolių sistemos. Kiti du iš

kairės esantys ženklai mums yra ne tokie aiškūs: pirmasis iš kairės ženklas panašiausias į Žuvų simbolinį atitikmenį, tik šis ženklas Čiurlionio nutapytas turbūt sąmoningai netaisyklingai, viduriniai trys brūkšniai kol kas mums lieka mįslė. Su Egipto dvasinių paslapčių dvelksmu yra susijusi ir Tarot sistemos kilmė, daugelio apibrėžiama kaip senovės Egipto civilizacijos pėdsakai Europos dvasinėje kultūroje ir tradicijoje.

Trečia okultinių ženklų paralelė, aptinkama čiurlioniškajame pasaulyje, – tai *vidinis regėjimas* ir *vidinis balsas*. Tyrinėjant Čiurlionio kūrybą ir jos vidinius impulsus, šios dvi sąmonės procesų dimensijos, kurių atspindžiai yra taip pat ir Crowley mokymo esmė, tampa ištis svarbios. Čiurlionio atveju jos reiškia besąlygišką savo vidinių, dažnai itin keistų, neįprastų vaizdinių regėjimą-girdėjimą kūrėjo vidiniame pasaulyje, kai šie vaizdiniai yra iškeliama į sąmonę iš sąmoninių lygmenų ir yra perkeliama į kūrybinės sąmonės paviršių.

Crowley'o Thotho Tarot rinkinyje tokie vidiniai regėjimai sąlygoja meninę sudėtingų ir daugiaprasmių neįprastų vaizdų interpretaciją. Didžio menininko Čiurlionio kūryboje vieni tokių vidinių vaizdų gali būti nuostabiai gražūs, kiti – niūrūs ir net šiurpūs. Tai atvirlaiškių pavyzdžiai ir kai kurie fluorofortai ir monotipijos, kurių ryškiausias pavyzdys būtų *Miestas (Bokštai)*.1906 (ilustracija Nr. 16), dar kiti gali pasirodyti net šventvagiški, ypač dogminėje sociumo vertinimo tradicijoje. Ir visi šie vaizdiniai, lygiai kaip ir daugelis senovės pranašų regėjimų-vizijų, lieka nesuprasti iki to meto, kol nebus surasti raktai juos atverti ir suvokti jų gilią, simbolinę prasmę.

Anot Crowley, mes esame prie Naujojo Eono (Ajono) slenksčio – tarpsnio žmonijos istorijoje, kuriame yra ženklūs tokie veiksniai, kaip intelektinis ir dvasinis žmonijos augimas, subrendimas ir žmonijos atrasti savirealizacijos būdai (DuQuette 2014: 57). Tačiau jei lygintume Crowley ir Čiurlionio pažiūras, Čiurlionio žvelgsena į to meto dvasinius, kultūrinius ir socialinius reiškinius atrodo esanti fatališkai niūresnė ir daug skausmingesnė nei Crowley. Šitokią nuostatą Čiurlionio savivokoje lėmė ir ypatingas menininko jautrumas, gilus visų jo meto fenomenų jautimas, besiribojantis su pasibjaurėjimu ano meto visuomenės meno supratimu ir skoniu. Čiurlioniui lemtinga buvo ir nepaprastai sudėtinga finansinė jo situacija, kai ieškodamas būdų, kaip perteikti vis rafi-
nuotesnius vaizduotės potėpius, jis tiesiog negalėjo įsigyti jo subtilų meninį



16. M. K. Čiurlionis. *Miestas (Bokštai)*.
1906. Kiniškas šilko popierius, spalvotas
ir paspalvintas fluorofortas

skonių ir gilų profesionalumą atitinkančių meninių priemonių – instrumentų (Andrijauskas 2022: 47).

Vidinio vaizdų ir vaizdinių girdėjimo fenomeną – balso, kuris „veda“, vadovaudamas vidinei vaizdų regėsenai, – ir vadintume *okultiniu*, kadangi šis reiškinytis – vidinė keisčiausių vaizdinių regėseną – ribojasi su mistikų patiriamomis vizijomis, kurių neįmanoma interpretuoti racionaliai. Visų laikų mistikų regėjimai-vizijos buvo labai asmenišką ir todėl likdavo neaiškinamos ir autentiškos.

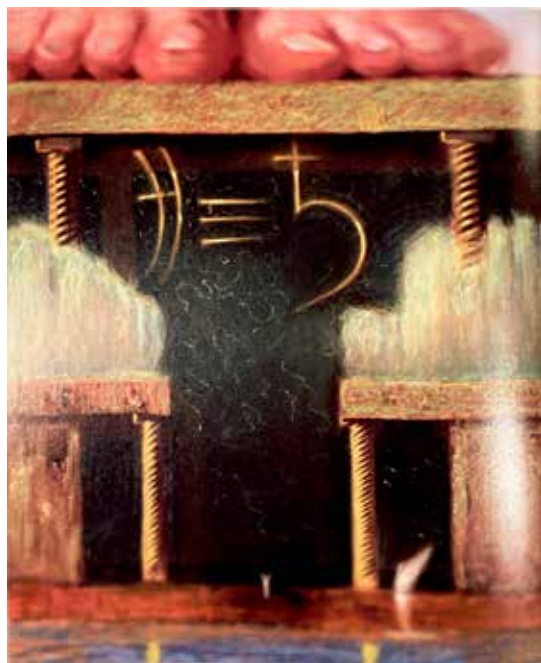
Tokias vizijas patyrė tiek Čiurlionis, tiek ir Crowley, tik skirtumas tarp šių dviejų, iš esmės labai skirtingos prigimtį mistikų būtų tas, kad Crowley visą laiką sąmoningai juto ir suprato savo vizijų neįprastumą – metafizinį, antgamtinį, kurį jam padiktavo vidinis balsas, sklindantis *iš viršaus*. Čiurlioniui jo vizijos buvo itin sakrali, savistabai sunkiai pasiduodanti terpė, kai menininkas aiškiai

juto savo regėjimų vidinį uždaramą, konfrontuojantį su išorinio pasaulio normomis ir *ratio* padiktuotais aiškinimais, akivaizdžiai supaprastinančiais jo vizijų *nepažinumą baigtinės šių vizijų akimirkos požiūriu* – neįprastą ir nepaaiškinamą iracionalų pasaulį, kupiną esybių, būtybių ir pavidalų-veidų, kurių tiesioginis perkėlimas į išorinę plotmę Čiurlioniui būtų reiškęs jo paties esmės, jo sielos patirčių desakralizaciją ir profanaciją.

Israelis Regardie ir trijų stulpų teorija

Israelis Regardie – mistikas, Crowley asmeninis sekretorius, Auksinės Aušros ordino narys – atkreipia dėmesį į tai, kad bet kokią dvasinę mokyklą adeptas, siekdamas vidinės pusiausvyros, gali nukreipti savo dėmesį ir energinius išteklius į dviejų stulpų meditaciją ir vidinę refleksiją, jei tik šio proceso trajektorijos yra orientuotos aukštyn – link Dieviškumo paieškų. Šie du stulpai

išdėstyti vidinėje dvasios šventovėje taip, kad jie yra tarsi šios šventovės atramos, simboli-zuojančios Rytus ir Vakarus, Šiaurę ir Pietus. Kadangi tai šviesos ir tamsos priešprieša – du-alumo atitikmuo, viena šių atraminių kolonų vaizduojama balta spalva, kita – juoda. Šiuos ontinius stulpus galime matyti septintame didžiajame Tarot sistemos arkane „Važiuo-klė“. Jei tarp šių dviejų kolonų vidinėmis savo pastangomis adeptas neįterpia trečiosios, gali nutikti taip, kad vidinės jo galios ir reikš nesubalansuotą jėgą (Regardie 2015: 14). Būties sąrangoje šis dualumas kompensuojamas tre-čiuoju dėmeniu, kuris ir sujungia priešingus pradus gyvenimo triadoje. Čia būtų svarbu atkreipti dėmesį į šios trejybės simbolį, kuris mums rūpės daugiau kaip Izidės, Ozirio ir Horo terneris⁴. Jis mums yra ypač svarbus tuo, kad yra pavaizduotas Čiurlionio triptiko *Rex*



17. M. K. Čiurlionis. *II paveikslas iš triptiko Rex*. 1904–1905. Popierius, pastelė

II paveiksle (1904–1905), kur tarp dviejų šoninių stulpų-kolonų tarsi nejučia įsiterpia dvasinis-sakralus – ezoterinis – trečiojo stulpo-kolonos nematomas, tačiau nujaučiamas pavidalas. Vidurinioji Čiurlionio ternerio dalis kaip tik ir tampa reikšmingiausia, kadangi joje yra pavaizduoti trys ezoteriniai simbo-liai-rašmenys, kuriuos mes jau bandėme iššifruoti. Manytume, kad šis paties plačiausio stulpo-kolonos įžvelgimas suponuoja svarbią išvadą: Čiurlionis aiš-kiai juto paveiklo centro vaidmenį ir šiuo trečiuoju dėmeniu struktūravo visą paveikslą – ir tai įvykdė su didžiule vidine jėga, kurios tiesioginė išraiška ir yra tie trys mįslingi, slaptieji simboliai. Čiurlionio triptiko II paveikslas akivaizdžiai

4 Terneris (lot. tridalis, trejopas) – tai trys dėmenys arba trys sąvokos okultizmo tradicijoje, dvi kurių yra tarpusavyje kaip priešybės – bineriai. Vidurinis ternerio dėmuo, t. y., trečias, dažnai yra tarpinės funkcijos, sujungiančios šias dvi priešybes į vieną sistemą, sudarydamas priešingų polių mastelio keitimo principą; kitaip tarus, trečiasis tridalės struktūros dėmuo panaikina arba neutralizuoja terneryje – šioje struktūroje – įtampą, susidarančią tarp dviejų priešybių, kurias jis sujungia.



18. M. K. Čiurlionis. *Triptikas Rex*. 1904–1905. Popierius, pastelė

prisodrintas galingos energijos, juntamos pradedant šifruoti šio paveikslo simbolius, iš esmės reiškiančius Čiurlionio justą slaptą Egipto misterijų dvelksmą jam taip patikusiose egiptietiškosiose skulptūrose.

Thotho Tarot, avangardo menas ir atvirų laiškų kalba

Tačiau grįžkime prie Aleisterio Crowley ir jo Thotho Tarot simbolikos, mums tampančios itin reikšminga, kadangi ji turbūt vienintelė gali nurodyti Čiurlionio *atvirų laiškų* gelminius veiksnius, impulsus ir dvasinę motyvaciją. Crowley'o Thotho Tarot viešpatauja keistas, kerintis neįprastumas ir tuo pat metu Crowley'o simboliai yra naujoviški savam metui, kadangi perteikia iš esmės vien dvasines žmogaus kolizijas, jei lygintume su pačiu populiariausiu Tarot – Arthuro Edwardo Waite'o rinkiniu, kur užkoduotos visos išorinio gyvenimo teatro scenos, situacijos ir jų prasmės. Šiuo aspektu Čiurlionio keistų ir neįprastų *atvirų laiškų* meninė kalba atrodo esanti net drąsesnė ir novatoriškesnė, nei Crowley dvasiniai piešiniai, tačiau šis teiginys turi esminę išlygą – Čiurlionis buvo menininkas vizionierius ir gilus profesionalas, o Crowley'o Tarot piešiniais lyg ir trūktų profesionalesnių štrichų. Šiam teiginiui pagrįsti egzistuoja ir kita išlyga – Crowley'o Tarot perteikia vien dvasinius reiškinius, todėl jo vaizdinių

kalba ir atrodo kiek supaprastinta ir tuo pat metu simboliška, jei reflektuotume Crowley'o Thotho Tarot pavyzdžius, siekdami aptikti juose gilesnių vien meninės raiškos aspiracijų. Esmė ta, kad Crowley'o Tarot ir Čiurlionio *atvirų laiškų* sukūrimo prielaidos yra skirtingos: Čiurlionio atvirlaiškiai yra kilę iš jo pasąmonės gelmių aštrių, dažnai skausmingų, net „demoniškų“ vaizdinių pavidalais, ne tik reiškiančiais menininko neviltį, bet ir galinčiais būti naujojo meno kalbos pradmenimis, o Crowley'o Tarot paskirtis ir kilmės aplinkybės priklauso sąmoningam ezoterikos pasaulio apraiškų perteikimui, kai tikslingai orientuojamasi į ezoteriologines – giliąsias, užslėptas vaizdų reikšmes.

Čiurlionis ir naujojo meno trajektorijos

Anot telemitų, Eonų (Ajonų) kaitoje 1904-ieji metai reiškė mirštančio Dievo Ozirio epochos pabaigą. Ši pabaiga taip pat gali būti pavadinta ir Kalijugos nu-grimzdimu istorijos praeitin ir naujos epochos – Vandenio atėjimu. Mirštančio Dievo kulminaciją reikštų krikščionybė, o jos ištakos būtų gnostikų filosofija. Jungas savo veikale „Psichologija ir alchemija“ apibrėžia gnosticizmo kilmę esant natūralia psichologinių dėsningumų pasekme (Ganther 2011: 11). Jungas pažymi, kad esminės krikščionybės idėjos, jų kilmė glūdi gnostinės filosofijos ištakose, kuri, besiremddama psichologiniais dėsningumais, paprasčiausiai *turėjo* susiformuoti tuo metu, kai klasikinės [antikos – D. M.] religijos paseno (Jung 1980 : 35). Eonų (Ajonų) kaitos požiūriu Čiurlionio menas buvo pranašiškas, kadangi pats Čiurlionis juto ateinant naują epochą ir kūrė darbus, savo menine kalba artėjančius prie naujosios kalbos įsigalėjimo mene.

Jei pažvelgtume į muzikinę Čiurlionio kūrybą, aiškiausias tokių opusų pavyzdys gali būti jo Fuga op. 34 b-moll fortepijonui, kurios idėjos prototipu galima laikyti Richardo Strausso *Mirtį ir pragiedrėjimą*. (*Tod und Verklärung*, Op. 24) dėl kūrinio atmosferos praskaidrėjimo į opuso pabaigą. Tuo tarpu Čiurlionio simfonizmo potėpius, charakterizuojančius jau patį Čiurlionio simfonizmą kaip poromantinį, visiškai pilnatviškai atspindi ankstyvasis Arnoldo Schoenbergo kūrinys *Pragiedrėjusi naktis* styginių sekstetui (*Verklärte Nacht*, Op. 4) – šis opusas savo sonorika, ypač kūrinio pradžioje, tarsi pakartoja Čiurlionio simfonizmo spalvas, išsiskleidusias ir Čiurlionio

Kvartete, kurį pagrįstai galima traktuoti kaip Schoenbergo kūrinio meninės kalbos preambulę.

Schoenbergas itin nuosekliai tęsia Čiurlionio muzikinę kalbėseną taip, kad net sunku patikėti, jog jis nieko nežinojo apie lietuvių Genijų. Čiurlionio ir Schoenbergo opusų – Čiurlionio Kvarteto ir *Verklärte Nacht* kontekstinis tapatumas tiesiog akivaizdus tragizmo ir nušvitimo muzikinėje kalboje deklavimu, dar neatsisakant tonalumo, nors jau aiškiai juntant atonalųjį muzikinį diskursą. Taip pat Čiurlionio Kvarteto estetizmą ir stilistinį savitumą galima be išlygų sugretinti su Schoenbergo *Pragiedrėjusios nakties* menine koncepcija, aiškiausiai pasireiškiančia simfoninio-sonorinio skambesio niuansuose ir harmoniniuose sprendimuose. Šis akivaizdus dviejų opusų – Čiurlionio Kvarteto instrumentalizmo ir Schoenbergo *Pragiedrėjusios nakties* simfonizmo principų sutapimas stulbinantis.

Muzikinės kalbos požiūriu Schoenbergas, tarsi perėmęs estafetę iš Čiurlionio, nuosekliai plėtoja ir Čiurlionio Kvarteto bei iš dalies Čiurlionio simfoninių poemų meninės kalbos specifiką: Schoenbergo *Pragiedrėjusioje naktyje* visą laiką girdimas Čiurlionis – tik praturtintas ir išplėstas paties simfonizmo estetikos ir struktūros prigimtimi – nebe kamerine, o išreiškiama poromantiniu didelės sudėties orkestru, lyg nujaučiamu kūrinyje styginių sekstetui. Instrumentiniai štrichai, Čiurlionio įkomponuoti į muzikinę-harmoninę jo Kvarteto ir į simfoninių poemų kalbą, šiame Schoenbergo opuse stulbinamai panašūs į Čiurlionio meninę stilistinę kalbą.

Tad, galima daryti išvadą, kad ir Čiurlionio *atviri laišakai* pasiekė visišką išsilaisvinimą iš klampaus aplinkos diktuojamo emocinio-dvasinio „komforto“ zonos ir Čiurlionis savo *viešais laiškais* prakalbo visiškai novatoriška kalba – nebe giedrai romantine, o realistiškai ironiška, su tam tikrais alegorizuoto cinizmo bruožais, užslėptais protarpėmis tiesmukoje laiškų raiškoje. Tokia kalba Čiurlionis savaisiais laiškais tarsi kreipėsi į jo meto bendrosios sąmonės padiktuotą filisterinį miesčionišką skonį, lyg norėdamas aštriais kreipiniais „išjudinti“ šio skonio sustabarėjimą ir vidinį tuštumą.

Viešų atvirų laiškų meninę kalbėseną itin atitiko Čiurlionio fortepijoninės muzikos raida nuo miniatiūrinių, kamerinių *perlų* – muzikinių arabeskinų *haiku* fortepijonui – iki nepaprastai konceptualizuotos vėlyvųjų opusų skambėsenos,

kurią ir vainikuoja Fuga b-moll Op. 34. Ši fuga – bene sudėtingiausias Čiurlionio fortepijoninis kūrinys dar ir dėlto, kad jos menine kalba ir ja reiškiamo turinio aspektu Čiurlionis čia jau peržengia naujos meninės stilstikos slenkstį ir pranoksta visą ligtolinę savo kūrybinę raišką, numatydamas aiškius naujos epochos – naujojo Eono (Ajono) – meninės mąstysenos dėsningumus.

Atviri Čiurlionio laišakai ir Fuga b-moll savo novatoriška, neįprasta menine kalba pranašiskai skelbia ateinant naują epochą su nauju turiniu ir naujojo meno raiška. Ši naujojo meno kalba dėl savo neįprasto ir itin konceptualizuoto pobūdžio iš pradžių net gali kiek „atgrasyti“ esantį ir jau nueinantį praeitin meninį skonį. Tačiau, jei kaip kontekstą pasitelktume kad ir Ensoro skelbiamą žinią savajam metui, Schoenbergo kelią į dodekafoninį mąstymą, Albano Bergo, Antono Weberno „išėjimą“ savąja kūryba į naująjį konceptualumą, tai šio naujojo konceptualumo pradininkas neabejotinai būtų Čiurlionis. Ir jei nebūtų taip fatališkai, tragiškai ir siurrealistiškai nutrūkusi jo gyvenimo gija, šiandien turėtume artefaktus, atitinkančius, o gal ir pranokstančius Ensorą, Schoenbergą, ekspresionistinius Bergo ieškojimus ir konceptualųjį Weberno minimalizmą.

Išvados

Straipsnyje, siekiant praskleisti Čiurlionio paslapties uždangą, pasitelkus komparatyvistinį tyrimo metodą, buvo panaudotas arkanologinis žvelgsenos į Čiurlionio paslapties gelmes aspektas. Šį aspektą geriausiai perteikia *arcanum* koncepcija, apimanti esminius Čiurlionio kūrybos impulsus ir gaires, nuvedančias tiek į mįslingas, kupinas Dieviškosios metafizikos Čiurlionio sielos gelmes, tiek ir į tamsesnes giliausių sąmoninių menininko kūrybos impulsų sritis, be kurių neįmanoma įsivaizduoti čiurlioniškojo pasaulio visumos. Archetipinė *arcanum* kategorija itin tinka tada, kai nužymimos vienaip ar kitaip straipsnyje pavartotos tokios sąvokos, kaip *slaptas simbolis*, *slaptas ženklas*. Taip pat ši sąvoka buvo pavartota Tarot fenomeno kontekstu, reikšdama 78-is arkanus – gyvenimiškojo teatro situacijų simboliką ir dvasinio gyvenimo įvairiaaspektį kontekstą, kurį geriausiai atitinka XX a. pradžios žymiausio mistiko ir ezoteriko Aleisterio Crowley inicijuota Thotho Tarot kortų-vaizdų sistema, nepaprastai panaši į Čiurlionio atvirlaiškių stilistinę spalvų ir formų kalbą. Tyrimo eigoje paaiškėjo, kad *arcanum*

kaip paslaptinių kultūrinių simbolių ir ženklų raktas labiausiai tinka dekoduoti ir dekonstruoti aksiominiu tapusį Čiurlionio simbolizmą, persmelkiantį paslapties dvelksmu visą šio menininko kūrybą. Ir tuo pat metu, taikant *arcanum* koncepciją žymėti paslapties dimensijai Čiurlionio kūryboje, ši giliai simbolinė kategorija lieka *atvira, nebaigtinė*, kadangi pats paslaptiškumo, mįslingumo aspektas Čiurlionio kūryboje visada turi ir turės *neišreiškiamumo* ir *neišsakymo iki galo* atspalvį – Čiurlionio pasaulyje esantį esminę konstantą, ženklinančią ir pačios *arcanum* koncepcijos sklaidą čiurlioniškojo fenomeno tyrinėjimo lauke.

Pagrindinė išvada, prie kurios buvo prieita, daugiaaspekčių lyginamuoju būdu nagrinėjant Čiurlionio fenomeną, yra ta, kad Čiurlionis ne tik *neišsako mas iki galo*, jis dar ir *nepažinus iki galo*. Čiurlionio *nepažinumas* apima gausybę gelminių intuityvių spalvinių niuansų, įvardijamų *fotizmais* – spalvos ir šviesos santapomis, taip pat aprėpia raiškos būdų modelį, kai neapsiribojama vien tik išoriškai suvokiamais aiškiais formos ir spalvos jungties išsakymais – ar tai būtų dailė, ar muzika. Visada egzistuoja paralelinis, užslėptas Čiurlionio pasaulis, pasižymintis *neaprepiamumo* kategorija – ezoterine sakraliąja erdve, kuri Čiurlioniui buvo ir *šviesa ir tamsa*, gimdanti šią šviesą.

Aiškiausiai Čiurlionio kūrybos horizontus nusakytų *metameno* kategorija, kai Čiurlionis, tarsi *magas-demiurgas*, sujungia savąją kūrybine sąmone ištisas visatas į vieną – sujungia vidujai girdimą visomis julsėmis spalvą, garsinę jos išraišką, vaizdo dramaturgiją ir gebėjimą ryškiu ir itin savitu žodžiu lakiai apibendrinti savyje ir aplinkoje vykstančius procesus.

Svarbiausia išvada, kuri kilo tyrinėjant atvirlaiškius ir artimus jų dvasiai negausius fluorofortus, eskizus, yra ta, kad jie – Čiurlionio *laiko ženklai, atviri vieši kreipiniai* – skirti tai apsupčiai, kurios jis buvo labai ribojamas kūrybinių prioritetų požiūriu – itin prasto skonio dominavimu ir fizinių aplinkybių aspektu. Taip pat buvo prieita prie išvados, kad ši *atvirų laiškų* koncepcija, sugretinanti tokio pobūdžio Čiurlionio artefaktus su Jameso Ensoro menu, aiškiausiai iliustruoja jaučiančio ir suprantančio menininko reakciją į aplinkinio pasaulio beprasmybę.

Greta tokios – groteskiškai ciniškos – postuluojamų vaizdinių prasme raiškos prieš mūsų akis vėl iškyla didingasis Čiurlionis, nutapęs triptiką *Rex* (1904–1905) su mįslingais išdidintais slaptais, *okultiniais* ženklais, *sucentruojan-*

čiais visą triptiką – ne tik antrąjį, vidurinį paveikslą. Šie ženklai stulbina tuo, jog yra akivaizdūs ezoterinio Čiurlionio pasaulio (ir jo traktavimo) įrodymai. Jie yra tokie akivaizdūs, jog susidaro įspūdis, kad, reflektuojant Čiurlionio meną, į šiuos ženklus žvelgiama taip, tarsi jie būtų it perregimas veidrodis, sujungiantis savyje aiškų atvaizdą ir būdą pereiti per šį atvaizdą, išeinant už įprastos regimybės ribų į begalinius Čiurlionio tolius. Ši optinė paveikslo savybė priartėti prie slaptųjų Čiurlionio erdvių, esančių jau už perregimo veidrodžio, gali būti susieta su atspirtimi, skirta pasiekti Anapussybei...

Tiriant šiuo požiūriu nepažinumo ženklus, tiesiogiai susijusius su Anapussybės atšvaitais, suvoktina tai, kad jie sujungia į viena ir *šviesotamsos kitabūvį*, ir *šviesos žmogaus* okultinį dvelksmą, ir *juodosios saulės* kaip *axis mundi* vidinį kūrybinį principą, esantį nepaprastai svarbų, kai bandoma įvardyti tikrąsias Čiurlionio kūrybos ištakas, inspiravusias jo kūrybos impulsų versmes. Čiurlionio nepažinumo ženklai, pasireiškę ekspresionistiniais etiudais-atvirlaiškiais, tampa jo *atvirais ženklais*, adresuotais siauros filisterinės sąmonės fetišams, atspindėtiems šiuose Čiurlionio *laiko ženkluose*.

Čiurlionio nepažinumas taip pat sąlygoja išvadą, kad einant šio nepažinumo pažinimo taku, atsivers ir kiti – naujesni, gaivesni – jo kūrybos aspektai, kurie bus tokie pat *nepažinūs iki galo*, kaip ir novatoriški, ir vizionieriškai pranašiški. Štai tokie ženklai atvers galimybes naujoms išvalgom, kurios vis vien bus *nebaigtinės* – tarsi rafinuoti, dvelkiantys amžinybe kinų peizažinės tapybos senųjų meistrų štrichai, tokie panašūs į Čiurlionio Fugos eglutes iš diptiko *Preljudas. Fuga* (1908), – į piešinį, tiesiogiai vaizduojantį muziką ir esantį tokį pat trapų ir jautrų, kokie trapūs ir jautrūs yra senųjų kinų meistrų kūrinių potėpiai ir kontūrai.

Pačius Čiurlionio nepažinumo kontūrus ir sudarys begalinis poreikis prasiskverbti į jo kūrybos ir sielos paslaptis, vis naujai išskylančias tyrimo lauke mįslingais, švelniais, subtiliais arba kartkartėmis nepaprastai ekspresyviais čiurlioniškojo braižo kontekstais, greta kurių visada egzistuos *naujojo meno kalbos* paradigma – čiurlioniškai įstabai, neįprasta ir be galo savita. Ši paradigma žymės naujas gaires Čiurlionio tyrinėjimo adeptams vis gausėjančia linkme, kadangi koks *nepažinūs iki galo* yra Čiurlionis, tokie *nebaigtiniai* bus ir žvelgimo į Čiurlionį būdai su savosiomis projekcijomis į begalinį-sakralų-ezoterinį Čiurlionio vidinį šviesos pasaulį.

Literatūra

1. Andrijauskas, Antanas. 2016. M. K. Čiurlionio erdvės ir žalsvų tonų tapybinė metafizika. Internetinė prieiga: <https://aplinkkeliai.lt/musu-tekstai/akademybe/m-k-ciurlionio-erdve%CC%83s-ir-zalsvu-tonu-tapybine-metafizika/>.
2. Andrijauskas, Antanas. 2017. Artimųjų Rytų, Indijos ir Islamo pasaulių estetika ir meno teorija. Estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija: Rytai – Vakariai. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
3. Andrijauskas, Antanas. 2021. Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje. Vilnius: Logos.
4. Andrijauskas, Antanas. 2022. Čiurlionio orientalizmo metamorfozės. Serija: Čiurlionio kūrybos tyrinėjimai. Trečioji knyga. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
5. Corbin, Henry. 1994. The Man of Light in Iranian Sufism. NY: OMEGA PUBLICATIONS. (EBook).
6. Corbin, 2021: Корбен, Анри. Световой человек в иранском суфизме Ислам: классика и современность. Москва: ООО „Сафра“. (EBook).
7. Corbin, 2006: Корбен, Анри. Свет Славы и Святой Грааль./ Пер. с франц., англ. и фарси. Москва: Волшебная Гора. (EBook).
8. Crowley, Aleister. 2010. The Book of Thoth. A short Essay on the Tarot of the Egyptians by THE MASTER THERION (Aleister Crowley). NOCT PRESS. (EBook).
9. Crowley, 2015: Кроули, Алистер. Книга Тота. Москва: Издательство „Ганга“. (EBook).
10. Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. 1975. Kūriniai fortepijonui. Antras papildytas leidimas. Parengė ir redagavo Jadvyga Čiurlionytė. Vilnius: Vaga.
11. Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. 2007. Albumas. Pirmasis leidimas. Kaunas: Šviesa.
12. Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. Piešiniai, kompozicijų eskizai, grafika. 2007. Katalogas. Sudarė Milda Mildažytė- Kulikauskienė. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras.
13. Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. 2021. Tapyba. Painting. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras.
14. DuQuette, 2014: Дюккет, Лон Майло. „Таро Тота“ Алистера Кроули. Москва: Гарпократ. (EBook).
15. DuQuette, Lon Milo. 2017. Understanding Aleister Crowley's Thoth Tarot. New Edition. Newburyport, MA: Weiser Books. (EBook).
16. Eco, Umberto. 2007. On Ugliness. Edited by Umberto Eco. Milan: Rizzoli International Publications, Inc. (EBook).
17. Eco, 2007: Эко, Умберто. История Уродства под редакцией Умберто Эко. Москва: СЛОВО/ SLOVO. (EBook).

18. Eliade, Mircea. 1978. Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions. The University of Chicago. (EBook).
19. Eliade, 2002: Элиаде, Мирча. Оккультизм, колдовство и моды в культуре. (EBook).
20. Franz, 2014: Франц, Мария Луиза. Золотой Осёл Апулея. Архетипы трансформации. Москва: Клуб Касталия. (EBook).
21. Franz, Marie-Louise von. 2017. The Golden Ass of Apuleius. The Liberation of the Feminine in Man. Revised Edition. SHAMBHALA Boulder. A C. G. Jung Foundation Book. (EBook).
22. G.O.M., 2003: Г.О.М. Курс Энциклопедии Оккультизма. Читанный в 1911–1912 академическом году в городе Санкт-Петербурге. Составила ученица Но. 40 F. F. R. C. R. Москва: Энигма. Том I.
23. G.O.M., 2007: Г.О.М. Медитации на Арканы Таро. Дополнения к Энциклопедии Оккультизма. Лекции 1921 года. Москва: Энигма.
24. G.O.M., 2014: Г.О.М. Минорные Арканы Таро. Инициация в традицию этического герметизма. Киев: София. (EBook).
25. Gunther, J. Daniel. 2009. Initiation in The Aeon of Child. The Inward Journey. New York: Ibis Press. (EBook).
26. Gunther, 2011: Гантер, Дж. Дэниел. Мистицизм Алистера Кроули. Посвящение в Эоне Ребёнка: Путешествие внутрь. Москва: Гарпократ, Castalia. (EBook).
27. Gunther, J. Daniel. 2014. The Angel and The Abyss. The Inward Journey. New York: Ibis Press. (EBook).
28. Jung, Carl Gustav. 1980. Psychology and Alchemy. Second Edition. Edited and translated by Gerhard Adler & R. F. C. Hull (Collected Works of C. G. Jung. Bollingen series XX). Complete Digital Edition, Volume 12. Princeton University Press. (EBook).
29. Jung, Carl Gustav. 1997. *Visions: Notes of the Seminar given in 1930–1934 by C. G. Jung*, edited by Claire Douglas. Vol. 2. (Princeton NJ, Princeton University Press, Bollingen Series XCIX). (EBook).
30. Jung, Carl Gustav. 1999. Psichoanalizė ir filosofija. Rinktinė. Sudarė Antanas Andrijauskas ir Antanas Rybelis. Vilnius: Pradai.
31. Kiseliova-El Marassy, Ina. 2022. Įsivaizduoti Anapusybę: imaginacinis pasaulis Suhravardžio filosofijoje. Vilnius: Sovijus. Internetinė prieiga: <https://www.lituanistika.lt/content/101701>.
32. Mazepus, 2017: Мазепус, Владимир Владимирович. Conspectus Arcanorum. О Великих Арканах Таро. Лекции прочитанные в Новосибирске в 1995 году. Москва: Энигма. (EBook).
33. Regardie, Israel. 2004. The Middle Pillar. The Balance Between Mind and Magic. Edited and annotated with a new material by Chic Cicero, Sandra Tabatha Cicero. St. Paul, Minesota, U.S.A.: Llewellyn Publications. (EBook).

34. Regardie, 2015: Регарди, Израель. Срединный Столп. Баланс магии и науки. Москва: Клуб Касталия. (EBook).
35. Šmakov, 1993: Шмаков, Владимир. Священная Книга Тота. Великие Арканы Таро. Абсолютные начала синтетической философии эзотеризма. Киев: София. (EBook).
36. Tomberg, 2000: Томберг, Валентин. Медитации на Таро. Путешествие к истокам христианского герметизма. Киев: София. (EBook).
37. Uždavins, Algis. 2003. Hikmat ilahiya: al-Suhrawardžio dieviškoji metafizika idėjų mutacijos požiūriu. Vilnius: Kultūros ir meno institutas. Internetinė prieiga: <http://www.litlogos.eu/eidos/research/uzdavins.html>

UNKNOWN ČIURLIONIS: THE ARCHETYPAL SYMBOLISM OF ARCANUM AND ESOTERIC PROJECTIONS OF ČIURLIONIS' ART

Summary

The first part of the article focuses on the hitherto unknown side of Čiurlionis, whose nature unexpectedly reveals itself in this artist's sketches and postcard drawings, which have not been studied in detail by Čiurlionis researchers so far. The essence of the style of these postcards is most accurately described by the concept of *arcanum*, which encompasses both the aspect of archetypal expression and Čiurlionis's *alter ego*, conveyed through colours and forms; the *arcanum* concept also includes other states of spectacular expression and metaphysical depths, directly related to the esoteric system of *arcanum* symbols and signs.

It is important to make the *arcanum* codes explicit and foreground them in the artist's stylistic idiom if the aim is to reveal the mysterious esoteric features of Čiurlionis's personality and his creative self-expression in the centre of academic discourse, and not on its margins.

The second part of the paper develops a multi-faceted and multi-cultural analysis of the Čiurlionis phenomenon, drawing on several important parallels: the fundamental tenets of Sufism (the context of al-Suhrawardī's doctrine of light and darkness, as revealed by Henry Corbin), the definitions of avant-garde art found in Umberto Eco's works, and Israel Regardie's esoteric idea of the three pillars, which helped to identify the unique metaphorical-allegorical-symbolic meaning of Čiurlionis's classic artefact *Trypticus Rex, Painting No. II* (1904/1905).

Keywords: the other Čiurlionis, expressiveness, postcards, arcana, occult esotericism, man of light, photism, ugliness, avant-garde art, language of new art

Laura Ivanova

Nepriklausoma autorė

SAKRALINIŲ SIMBOLIŲ KALBA ČIURLIONIO SONATINĖJE KŪRYBOJE

Daugybė straipsnių buvo skirta simbolinės raiškos analizei Čiurlionio kūryboje. Atrodytų, neverta kartotis. Tačiau gerokai išpurentoje dirvoje kaskart bręsta naujos sėklos ir naujos mintys, žadinančios vaizduotę. Neišsemiama Čiurlionio kūrybos gelmė ir neapbrėptami pločiai tyrinėtojams yra didesnis ar mažesnis slėpinys, ir kas kartą prisilietę prie didžiojo menininko kūrinių turime galimybę dar kartą bandyti įminti pilnatviško žmogaus išsiskleidimo pasaulyje mįslę. Prakalbinti sakralinius simbolius, kurių gausu Čiurlionio tapyboje, gali būti vienas iš kelių, praveriančių slaptingą uždangą.

Čiurlionio būta nežemiškos karalystės kūrėjo. Kastuko vaizduotę žadino turtingos Dzūkijos gamtos, ypač ošiančių miškų, nakties mėnulio spindesio, žvaigždžių, neapbrėptų tolių, gilios paslaptingos jūros, tolimų pasaulių matmenys. Varšuvoje greta muzikos Čiurlionis aistringai gilinosi į gamtos mokslus, astronomiją, kosmogoniją, mineralogiją, filosofiją, istoriją, psichologiją ir kitus mokslus¹. Jį domino visas pasaulis ir visa už Saulės. Ne veltui savo atsiminimuose apie brolių sesuo Jadvyga rašė: „Mintimi milžinas – širdimi vaikas“, ieškojęs „mažame Dzūkijos kampelyje didelės gyvenimo tiesos“². Kad Čiurlionio būta nepaprastai paveikaus, liudijo jo bičiuliai. „Jis turėjo kažkokią vidinę šviesią jėgą, kurią intuityviai pajusdavo kiti ir jai pasiduodavo.“³ Čiurlionis, kaip būdinga iškilios sielos žmogui, skleidė Šviesą savo kūriniuose. Todėl sakraliniai simboliai pasirinkti nagrinėti neatsitiktinai – pastebint pašvęstųjų misterijoms būdingą perėjimų simboliką. Sakralinių perėjimų žymenų – tiltų ir vartų – gausu Čiurlionio brandaus laikotarpio tapyboje.

Raktažodžiai: Čiurlionis, Blavatskaja, sakralinė geometrija, kosmologija, ezoterinė simbolika, Samotrakė, žaltys, sauliškoji sąmonė.

Norėčiau pradėti nuo atsitiktinio, o gal subtilaus vedimo padiktuoto pavadinimo „Sonatiniai M. K. Čiurlionio garsovaizdžiai“ sąsają su teosofų Annie Besant ir Charleso W. Leabeaterio žmonių aurų ir minties formų studijomis. Judviejų įsitikinimu, garsai yra tiesiogiai susiję su spalva ir forma, o visų šių segmentų

1 Čiurlionytė, 1970, p. 55.

2 Ten pat, p. 13.

3 Ten pat, p. 15.

sąveika meninėje sąmonėje kuria skirtingų formų *garsovaizdžius*⁴. Skaitant šias eilutes Antano Andrijausko knygoje tapo akivaizdu, kad konferencijų ciklo pavadinimas atėjo neatsitiktinai. Čiurlionio kūrybinė dvasia yra išskirtinės meninės asmenybės, peržengiančios vienos kurios dimensijos raišką, bruožas. Šių formų, spalvų ir garsų susijungimą Čiurlionio kūryboje pavadinčiau *sakralinės geometrijos muzikine tapyba*. Bet apie viską nuo pradžių.

Pastaruojau laikotarpiu gyvenau su Čiurlioniu. „Vežiausi“ Jį širdyje į Samotrakės salą, kurioje praleidau birželio pirmąją dekadą. Ši sala nuo seno žinoma kaip stichijų valdovų – kabirų – misterijų sala. Man lankantis Samotrakės šventykloje, kurioje vykdavo misterijos, iškilo prieš akis akivaizdūs ženklai, tarsi liudijimai, jog Čiurlionis intuityviai žinojęs pašvęstųjų taisykles. Visa tai jam buvę tarsi gyvenimų pynės, išnirdavusios permatomuose teptuko judesiuose. Vidinės šventyklos atgarsius išvydau Čiurlionio sonatose. Pašvęstieji žinojo, jog siekiant patekti į senąsias šventyklas reikėdavę pereiti per tris tiltus arba vartus ir tik tuomet, gavus leidimą, buvo patenkama į sakraliąją šventyklos dalį. Šis perėjimas kartu buvo tiltas į vidinę savo širdies šventyklą.

Kiekvienoje Čiurlionio sonatoje galime atrasti paveikslą, kuriame pavaizduoti trys lygmenys: trys tiltai, trys vartai, trys žvaigždės, trys kalnai, kurie gali simbolizuoti lygmenis į vidinę šventyklą, kur žaltys galėtų reikšti tos Šventyklos sergėtoją arba išminčių – *Tą, kuris pažino*. Verta paminėti, jog stichijų valdovai kabirai buvo formų kūrėjai. Kabirų simbolis – dvi susivijusios gyvatės. O gyvatė daugelyje sakralių tradicijų buvo siejama su žinojimu, todėl laikoma žynio simboliu. Dar viena alegorija – Φίδια (Serpentes), graikų k. – žaltys, o serpentinas – tamsiai žalias mineralas, randamas Samotrakės saloje.

Pirmajame ir paskutiniame Žalčio *sonatos* paveiksluose – *Allegro* ir *Finale* – regime aibę svarbių sakralinių simbolių: vartus, olą ir saulę virš jos, mistinę liepsną virš kalvos (*Allegro* fragmentas, 1 pav.) bei tris kalvas, tris šviesulius, tiltus tarp kalvų (*Finale* paveiksle). Regime apie šias kalvas susirangiusią mistinę žalčio kūną ir karūną, kuri atsiduria pirmajame plane priešais dekoruotą aukuro sieną (2 pav.).

4 Andrijauskas, 2021, p. 40.



1 pav. M. K. Čiurlionis. *Žalčio sonata. Allegro* fragmentas. 1908. Popierius, tempera

Karūna yra labai plačias reikšmės įgyjantis simbolis. Ji paprastai siejama su aristokratiška kilme ir karališkomis galiomis. Tačiau ne Čiurlioniui. Karūna jam greičiau buvo pažinimo simbolis. Nes tas, kuris savo sąmonėje *pažino*, gali įeiti į Saulę. Čia norisi prisiminti, jog Čiurlioniui karūnomis pasipuošę buvo didingi Kaukazo kalnai, kuriuos jis regėjo keliaudamas su Volmanų šeima 1905 m. Savo laiškuose Čiurlionis dalijasi: „Mačiau kalnus, kurių galvas glostė debesys, mačiau ir išdidžias sniego viršūnes, kurios aukštai viršum visų debesų, laikė savo spindinčias karūnas, [...]”. Ėjome tuomet pėsti, ir tas kelias, kaip sapnas, visą gyvenimą liks atmintyje.⁵ Kelias yra vienu svarbiausių leitmotyvų, pasikartojančių Čiurlionio paveiksluose. *Žalčio* sonatos paveiksle *Allegro* žaltys sutampa su keliu, kurį turi nueiti į viršų kopiantysis, o paveiksle *Finale* žaltys vainikuoja viršukalnes ir yra tarsi kelionės tikslo – išsiveržimas iš pasaulio irėjimas *savuoju keliu*.

Apie *savąjį kelią* mums kužda ženklai. Išsyk už karūnos esančioje aukuro sienoje matome žmogų trijose padėtyse: atsiklaupiantį, nusilenkiantį lig žemės bei pakylantį visu ūgiu ir ištiesiantį rankas į Saulę (žr. 2 pav.). Šie judesiai Čiur-

5 Čiurlionytė, 1970, p. 161. (Citauta iš M. K. Č. „Apie muziką ir dailę“. Laiško nr. 164, p. 186–187.)



2 pav. M. K. Čiurlionis. *Žalčio sonata. Finale* fragmentas. 1908. Popierius, tempera

lionio pavaizduoti neatsitiktinai – tai yra tikriausias Saulės pagarbinimo ženklas kaip buvimas arčiau Šviesos, Pažinimo, Tiesos. Iš šių subtilių besikartojančių ženklų įvairiuose tapybos fragmentuose galime pajusti senovės Egipto ir Tolimųjų Rytų atgarsius, suprasti Čiurlionį buvus *Šviesos* nešėją, *Sauliškosios sąmonės* atvėrėją.

Kairėje ir dešinėje žmogaus pusėse matome tris pirmines geometrines figūras ar struktūras: apskritimą, trikampį bei keturkampį. Bene svarbiausiu šaltiniu šiems simboliams nagrinėti laikyčiau Jelenos Blavatskajos „Slaptąją doktriną“, nors panašių reikšmių bei sąsajų galima rasti ir sakralinių simbolių žodynuose. Pastaraisiais metais nemažai dėmesio yra skiriama Čiurlionio kūrybos ir teosofijos ryšių analizei⁶. Prof. Massimo Introvigne beveik prieš dešimtmetį savo straipsnyje nagrinėjo teosofijos ir svarbių Čiurlioniui asmenybių ryšius. Neatsitiktinai ir šio pranešimo autorė pasitelks teosofijos žinią. Tačiau kiek

6 Paminėtini svarbiausi: Antano Andrijausko knyga „Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje“ (2021), Genovaitė Kazokas (2009), Gabriella di Milia straipsniai (1980; 1983; 2010 su Daugelis) bei Massimo Introvigne „Čiurlionis' Theosophy: Myth or Reality?“ (2013) bei pranešimas „Čiurlionis and Theosophy: A Misunderstood Relationship“ (2022).



3 pav. M. K. Čiurlionis. *Inicialas D* (A), *inicialas K* (B). 1908. Popierius, tušas⁷

kitaip – ne per socialinių ryšių analizę su Kazimieru Stabrausku, Camille’iu Flammarionu ir kitais, bet ikonografiniu pjūviu praskleisdama sakralinius simbolius Čiurlionio kūryboje. Šis kelias rizikingas ir mažiau žinomas, tačiau kaip tik todėl verta juo eiti.

Sakralinė geometrija Čiurlionio tapyboje

Galima teigti, jog žmogus yra nata, skambantis garsas, virpesys. Kaip ir visa, kas yra visatoje, yra skambantys indai. Skambantys Čiurlionio paveikslai – ezoterinės kelionės provaizdžiai – atveria sakralinių simbolių pripildytą reginių pasaulį. Šiai kelionei reikalingi riboženkliai – tapybinės raiškos formos. Žalčio sonata buvo nutapyta 1908-aisiais. Tuo metu Konstantino tapiniuose gausu kosmologijos simbolikos bei sakralinės geometrijos formų: apskritimo, trikampio, kvadrato bei tiltų, vartų, olų, piramidžių, bokštų. Šie metai sutampa su *produktyviausiais Čiurlionio sonatinės kūrybos metais*, kuomet buvo nutapytos keturios sonatos: 3-ioji – *Žalčio sonata*, 4-oji – *Vasaros sonata*; 5-oji – *Jūros sonata* ir 6-oji – *Žvaigždžių sonata*. Šiais metais Čiurlionio tapybinėje kūryboje – vinjetėse ir raidžių eskizuose taip pat regime pasikartojant sakralinės geometrijos simbolius: apskritimą, trikampį ir kvadratą (žr. 3–6 pav.).

Galima numanyti, jog 1908 m. Čiurlionio vaizduotę žadino kosmologijos ir sakralinės geometrijos sritys, neatmetant ir teosofinių idėjų įtakos. Vertėtų

⁷ M. K. Čiurlionis, 2007, p. 81, 85.

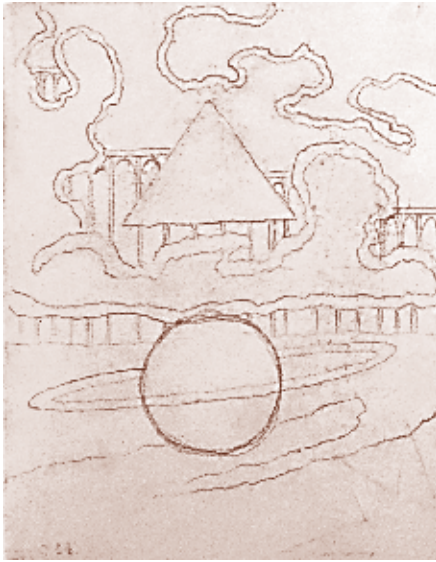


4 pav. M. K. Čiurlionis. Vilnetės (Kompozicijos) eskizas, 1908⁸. Popierius, tušas (A), pieštukas (B)

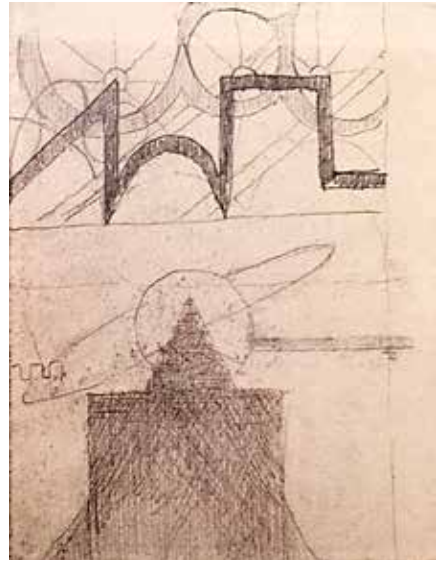
plačiau praskleisti, kas slypi už šių formų. Visa prasideda nuo taško arba nuo apskritimo, kuris tapatus skaičiui 1 – vienas. Vienetas visais laikais buvo siejamas su tobulumu, pirmapradiškumu, su *Tuo*, nuo kurio viskas prasidėjo. Lotyniškai *solus* reiškia vienatiškumą. *Solus* vėliau transformavosi į saulę – *sol*. Visa ko pradžia gali būti laikoma Bendrąja Sąmone, Didžiąją Šviesa, o religijose – Dievu. Dvasiniai mokymai ir kryptys, pavyzdžiui teurgija, kurią nuostabiai išskleidė Algis Uždavinys, kalba apie grįžimą „*namo*“. Tai yra žmogiškos sąmonės grįžimo į dievišką sąmonę, iš kurios išsiliejo ar atsidalijo visos dieviškos dalelės, siekis. Čiurlionio paveiksluose įvairiomis formomis reiškiasi ryšio su Bendrąja Sąmone, arba Didžiąja Šviesa, kūrimo ir atkūrimo leitmotyvas. Saulės pagarbinimas Žalčio sonatos paveiksle *Finale* yra vienas iš jų.

Skaičiai 3, 4 ir 7, remiantis Blavatskajos „Slaptosios doktrinos“ XI skyriaus „Hebdomado paslaptys“ tekstu, yra slapti skaičiai, reiškiantys atitin-

8 Ten pat, p. 44, 305.



5 pav. M. K. Čiurlionis. *Žvaigždžių sonata. Andante.*⁹ Popierius, pieštukas



6 pav. M. K. Čiurlionis. Figūros ir kompozicijų eskizai. 1909. pieštukas

kamai Šviesą (*Light*), Gyvenimą (*Life*) ir Sąjungą (*Union*)¹⁰. Šviesa gali būti suvokiama kaip trejybinis dieviškumo aspektas: nemanifestuotas Logos, universali Idėja ir aktyvus Intelektas. Remiantis „Antropoteosofijos“ I tomu, į viršų nukreiptas trikampis yra Dvasios trikampis, o trys jo linijos reiškia tris pažinimo arba žinojimo aspektus: *tai, kas turėtų būti pažinta; Žinojimas arba Jis; bei tas, kuris pažįsta*¹¹. Gyvenimas, kuris išpildomas keturiuose dimensijose, reiškiasi per keturis kūnus: eterinį, fizinį, astralinį bei mentalinį; taip pat reiškiasi keturiomis stichijomis: Oru, Ugnimi, Žeme ir Vandeniu, bei keturiomis pasaulio kryptimis: šiaure, pietumis, rytais ir vakarais. Sudėję trejybinių dievišką ir keturlytį žemišką aspektą gauname tobulą skaičių – 7. Graikų mituose šis skaičius siejamas su T (*Tau*) arba Γ (*Gamma*) raidėmis, siejamas su žemės simboliu (*Gaia*) ir su amžinuoju gyvenimu, nes tai, kas žemiška, yra nukreipta į dievišką. Ezoterinės simbolikos pripildytas yra

⁹ Ten pat, p. 337.

¹⁰ Blavatsky, 2012, p. 1377.

¹¹ Astrėja, 2010, p. 27.



7 pav. M. K. Čiurlionis. *Regėjimas*. 1904–1905. Popierius, pastelė

Čiurlionio paveikslas *Regėjimas* (žr. 7 pav.), kuriame mistiškai siejasi tobulas skaičius 7 ir amžinasis gyvenimas.

Tau kryžius, kurį apšvišęs žaltys didingos Saulės fone, gali būti nuoroda į pašvęstojo kelią. Galbūt šiame paveiksle perteikti teosifinių idėjų blyksniai jaunojo tapytojo sąmonėje.

Svarbu atkreipti dėmesį, jog Žalčio sonatos paveiksle *Finale* Čiurlionio pavaizduoti trikampiai atitinka sakralinės ezoterinės simbolikos trikampius: du sujungti trikampiai, vienas kurių nukreiptas į viršų, o kitas – žemyn. Okultine prasme, du sujungti trikampiai simbolizuoja Ugnį ir Vandenį. Į viršų kylantis trikampis reiškia savo liepsnomis kylančią į viršų Ugnį, o žemyn nukreiptas trikampis simbolizuoja žemyn srūvantį Vandenį¹². Du sujungti trikampiai su-

¹² Gettings, 1981, p. 254.



8 pav. M. K. Čiurlionis. *Žalčio sonata. Scherzo fragmentas*. 1908.
Popierius, tempera



9 pav. Romėnų kaducėjaus simbolis.

daro Dovydo žvaigždę arba Saliamono antspaudą. Remiantis antropoteosofijos tekstais, į viršų nukreiptas trikampis reiškia *sakralinę arba paslėptąją išmintį*, o nukreiptas žemyn – *atveriamą ir atvertą išmintį*¹³. Regis, Čiurlioniui abu keliai ar kryptys buvo pažįstami, tačiau labiausiai jis rūpinosi atvertimi: *atskleisti visatos grožį ir perduoti jį žmonėms*.

Rombas, kurį aiškiai galime įžvelgti nutapytame žalčio kūne sonatos *Scherzo* paveiksle (8 pav.), okultine prasme reikštų ugnies ir vandens sąjungą. Žaltys senojoje romėnų tradicijoje kaip kaducėjaus (lot. *caduceus*) simbolis reiškė ugnį ir vandenį. Kaducėjus yra keturių elementų – lazdelės, atitinkančios žemę, sparnų – orą, žalčių – ugnį ir vandenį, integracija (pagal analogiją su banguojančiu bangų ir liepsnos judėjimu)¹⁴.

Remiantis ezoteriniu budizmu, kaducėjaus lazdelė atitinka pasaulio ašį, o du žalčiai nurodo jėgą, vadinamą *kundalini*, kuri, pasak tantristinio mokymo,

¹³ Astrėja. 2010. p. 29.

¹⁴ Circlot, 1971, p. 36.



10 pav. M. K. Čiurlionis. Triptikas *Karalaičio kelionė II* (A), III (B). 1907. Drobė, tempera.

miega susivyniojusi prie stuburo pagrindo ir yra evoliucinės galios simbolis¹⁵. Todėl žaltys Žalčio sonatoje, tikėtina, yra susijęs su vidinėmis galiomis, kurias reikia įvaldyti. Ypač *Scherzo* paveiksle, išniręs iš vandenų žaltys įgyja paslaptinę galios simbolį, tarsi būtų visagalio Kūrėjo lazda.

Apskritai žalčio garbinimas (*ophiolatraea* – dieviškosios ar šventosios gyvačių prigimties garbinimas arba priskyrimas) buvo paplitęs senojoje aisčių kultūroje. Žaltys kiekvienuose namuose buvo gerbiamas, per šventes jam buvo aukojama.

Mitologijoje sparnuotasis žalčio brolis drakonas saugodavęs šventyklą, pilių ar olų, kuriose paslėptas lobis, vartus. Drakono vardas kilęs iš graikiško žodžio δέρκομαι [derkomai] – matyti, intensyviai žiūrėti. Todėl drakonas siejamas su pramatymu, išmintimi. Taip pat ir Čiurlionio paveikslų cikle *Karalaičio kelionė* regime su drakonu susiremiantį karalaitį, o kitame paveiksle – nuostabią šventyklą arba pilį, kas iliustruoja karalaičio pergalę ir pasiektą kelionės tikslą.

Drakonas svarbią simbolinę reikšmę įgyja Rytuose. Simbolių žodyne pateikiama keletas drakono reikšmių: „bendrai Kinijos drakonas simbolizuoja

¹⁵ Ten pat.



11 pav. M. K. Čiurlionis. Penkių paveikslų ciklas *Tvanas III* (A), V (B). 1904. Popierius, pastelė

nedorybės įvaldymą ir sublimaciją, nes tai reiškia, kad „drakonas nugalėtas“, kaip tas, kuris paklūsta šv. Jurgiui tik jį įveikęs.“¹⁶

Užsklanda

Pabaigai norisi pridurti: simboliška yra tai, jog Čiurlionis nutapė septynias sonatas, kiekvieną išskleisdamas keturiomis muzikinėmis formomis – *allegro*, *andante*, *scherzo*, *finale*, ir visose savo sonatose išryškino bent vieną trejybinių universumo aspektą. Pasaulis yra kupinas stebuklų. Čiurlionis gyvas mūsų stebuklinėje vaizduotėje, kurią žadina mitologinio kredo atvertis. Prisimenu jo sesers Jadvygos pasidalintą kūčių vakaro laukimo akimirką, kuomet Kastukas išbėga pro gryčios duris ir danguje išvydęs pirmąją žvaigždę iškilmingai praneša, kad metas sėsti prie šventinio stalo ir ragauti devynis valgius.

Regis, labiausiai Čiurlioniui rūpėjo sužadinti žmogaus sielos virpesius. Kad žvelgdamas į paveikslą jis išvystų sielos dalelę, ištirpusią beribiame visatos

¹⁶ Circlot, 1971, p. 87.



12 pav. M. K. Čiurlionis. *Žalčio sonata. Scherzo fragmentas*. 1908. Popierius, tempera

grožyje. Kad jis norėtų stiebtis į tą grožį. Kodėl žaltys? Gal būta akistatos, gal sapno, gal pranašystės ar stingdančios tylos? Buvęs tikruoju džiaugsmo apaštalu mylimiesiems, Čiurlionis tapo liūdno lemties riteriu savo vienatyje.

Taip kaip kinų kultūroje drakonas mistiškai sujungia dangų su žeme, iššaukdamas lietu, – „Drakono / žaibo / lietaus / vaisingumo asociacija paplitusi archajiškuose kinų tekstuose, todėl pasakiškas gyvūnas tampa jungiamąja grandimi tarp Aukštutinių Vandenių ir Žemės. Kai „Žemė susijungia su drakonu“ reiškia, kad lyja“¹⁷, – taip žaltys Čiurlionio kūriniuose yra *mistinis vedlys* tarp dangiškojo ir žemiškojo pasaulių, arba hierofantas, stebintis, ką mažas žmogus, stovintis ant skardžio atbrailos, pasirinks.

Ar gali mažas žmogus įiminti didžio Kūrėjo mįslę? Čiurlionis, pasirinkęs išreikšti regimus ir skambančius kūrinius per harmoningą grožį, artėjo prie pilnatviškos pasaulio atverties ir Tiesos, kurią visada siekė atskleisti.

¹⁷ Circlot, 1971, p. 87.

Literatūra

- Andrijauskas A. „Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje“, Vilnius: LKTI, 2021.
- Astrėja. „Antropoteosofija. Žmogaus suvokiama dieviškoji išmintis“, Vilnius: Tiamata, 2010.
- Blavatsky J. P. „The Secret Doctrine“, Alexandrian library, 2012.
- Circlot J. E. „Dictionary of Symbols“ II ed., London: Routledge, 1971.
- Čiurlionis M. K. „Piešiniai, kompozicijų eskizai, grafika“, sud. Milda Mildažytė-Kulikauskienė / Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007.
- Čiurlionytė J. „Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį“, Vilnius: Vaga, 1970.
- Gettings F. „Dictionary of Occult, Hermetic and Alchemical Sigils“, London, Boston, and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Laura Ivanova

THE LANGUAGE OF SACRED SYMBOLS IN ČIURLIONIS SONATIC CREATION

Summary

Many articles were devoted to the analysis of symbolic expression in Čiurlionis' work. It would seem that it is not worth repeating. However, in the well-trodden soil, new seeds and new thoughts that awaken the imagination are always maturing. The inexhaustible depth and unfathomable breadth of Čiurlionis' work is more or less a mystery to researchers, and every time we touch the works of the great artist, we have the opportunity to once again try to solve the riddle of a full-fledged human unfolding in the world. Talking about sacred symbols, which are abundant in Čiurlionis' painting, can be one of the ways to open the secret veil.

Čiurlionis was the creator of an extraterrestrial kingdom. Kastukas' imagination was stimulated by the rich nature of Dzūkija, especially the rustling forests, the moonlight at night, the stars, the immeasurable distances, the deep mysterious sea, the dimensions of distant worlds. In Warsaw, alongside music, Čiurlionis passionately delved into natural sciences, astronomy, cosmogony, mineralogy, philosophy, history, psychology and other sciences. He was interested in the whole world and everything beyond the Sun. It is not for nothing that sister Jadvyga wrote about her brother in her memoirs: "A giant in his mind – a child in his heart", who was looking for "the great truth of life in a small corner of Dzūkija". His friends testified that Čiurlionis was extremely influential. "He had some kind of inner light force that others intuitively felt and surrendered to." Čiurlionis, as is characteristic of a person with a noble soul, spread Light in his works. Therefore, the sacred symbols chosen to be examined are not accidental – noting the symbolism of transitions characteristic of the consecrated mysteries. Signs of sacred transitions – bridges and gates – are abundant in the paintings of Čiurlionis' mature period.

Key words: Čiurlionis, Blavatskaya, sacred geometry, cosmology, esoteric symbolism, Samothrace, serpent, solar consciousness.

III. RYTĖTIŠKI ASPEKTAI

Zhang Bin, Julius Vaitkevičius

Nanjing University

BRIDGING WORLDS: SNAKE WORSHIP, ORIENTALISM,
AND MYTHOLOGICAL MEDIATION THROUGH ČIURLIONIS'
SONATA OF THE SERPENT

Abstract: The article delves into the multifaceted cultural and mythological aspects of snake veneration in both Lithuanian and Chinese contexts. It explores the historical interplay between these ancient civilizations and examines the practical implications of Lithuanian artist M. K. Čiurlionis' work, particularly his "Sonata of the Serpent," within the framework of contemporary globalization. The commonality of snake culture, its role as a mediator between Heaven and Earth, and its association with the feminine are analyzed across these cultures. The article also considers the aesthetic and oriental influences in Čiurlionis' artistic expression, suggesting a deeper connection between Lithuanian and Eastern traditions.

Key words: snake culture, serpent culture, Lithuanian folklore, Chinese mythology, Čiurlionis, Sonata of the Serpent

The year 1908 was significantly important in the life and career of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. During this period, he was deeply enamored with his fiancée Sofia Kymantaitė, as they prepared for their upcoming wedding on New Year's Day. Concurrently, Čiurlionis produced several drawings and paintings inspired by native Lithuanian cultural legends: the postcard drawings for the opera *Jūratė* and four paintings known as Sonata of the Serpent series. Notably, in the year 2022 there was an international symposium dedicated to Sonata of the Serpent that took place in his hometown of Druskininkai. This event reignited fervent interest in the legend of Žilvinas' serpent and its connection to Lithuanian snake culture, captivating Eastern audiences once again.

While we acknowledge that we are not professional researchers or field investigators of Lithuanian culture, our aim is to delve into the analysis and appreciation of Čiurlionis and his Sonata of the Serpent from the perspective of comparative culture and mythology. Our focus lies in exploring the similarities and differences in the origin, transformation, and evolution of snake veneration

within Lithuanian and Chinese contexts. Furthermore, we intend to explore the historical interplay that existed among the ancient civilizations of Eurasia and to discern the practical implications of Čiurlionis' work within the framework of contemporary globalization.

1 Commonality of snake culture under polytheistic worship system

Anthropological research has revealed that snake worship was widespread during the matriarchal periods of the Mesolithic and Neolithic Ages, constituting one of the most enduring forms of animal veneration in the annals of the history of religion (Gimbutas and Joseph 1991). Be it within Chinese or Lithuanian contexts, the serpent deity occupies a pivotal role in the myths of various Eurasian nations.

While the serpent in the Christian Garden of Eden is often associated with malevolence due to its role in deceiving Eve into consuming the forbidden fruit, both China and Lithuania exhibit a comparably benign and strikingly similar disposition towards snakes. Regions inhabited by snakes tend to be relatively devoid of rats and other pestilent small creatures, thus safeguarding essential food supplies crucial for human survival. In both Chinese and Lithuanian cultures, a fundamental ethos of reverence and care towards domesticated snakes is prevalent.

Within Lithuanian cultural beliefs, the snake assumes multifaceted roles, serving as the emissary of the sun goddess Saulė, often embodies the goddess of Earth Žemyna, and even the deity of the netherworld Vėlinas. The snake stands as the custodian of family well-being and symbolizes fertility, capable of bestowing bountiful harvests and prosperity upon humanity. Moreover, the narratives depict instances of snakes engaging in matrimony with humans, exemplified by the legend of Žilvinas, and procreating alongside them. Evidence of this reverence is substantiated by the discovery of clay sculptures depicting the king of grass snakes within the first half of the 15th century (Andriuškevičius



Figure 1: Plate style fireplace hearth. The first half of the 15th century. Hearths found in Vilnius' Lower Castle are typical examples of hearths as a coat of arms.



Figure 2: Olaus Magnus' Carta Marina 1538 and the Coat of Arms of Lithuania

2002). Remarkably, the 1538 map “Olaus Magnus’ Carta Marina” portrays the snake on the Lithuanian coat of arms, emblemizing the Lithuanian state for a significant period.

Remarkably, the 1538 map “Olaus Magnus’ Carta Marina” portrays the snake on the Lithuanian badge, emblemizing the Lithuanian state for a significant period.

Similar to Lithuania, Chinese individuals, particularly those residing in the southern rice paddies, held the snakes in high esteem, often calling them “little dragons”. Traditional Chinese rural abodes, known for their chill and dampness, frequently harbor snakes. However, these serpentine residents are viewed as auspicious omens. This reverence is reflected in the cultural norm of not harming domestic snakes. Should one experience apprehension towards these creatures, the preferred approach involves utilizing fragrances and repellents to coax the snake away, rather than resorting to direct harm.



Figure 3: Temple of Snake King, Nanping, Fujian Province, China



Figure 4: Temple of Snake King, George Town, Malaysia

In regions spanning southern China, Malaysia, Vietnam, and other areas influenced by Chinese cultural practices, the snake assumes the mantle of a protective deity safeguarding families or locales. Evidently, numerous snake temples have been erected across these territories for devotional purposes.

1.1 Snake controls water

Snakes often inhabit aquatic environments, leading to their frequent association with water deities. Within cultural symbolism, snakes are commonly linked to femininity, aligning with concepts of women, the moon, and water. In the Lithuanian narrative, Žilvinas, the prince of grass snakes, emerges as a sea-dwelling god. His serpentine subjects, after enduring deceit from geese, sheep, and cows, ultimately employ the threat of floods and droughts to compel the return of Eglė through marriage.

Among Native American Indians, a belief in a winged serpent with horned attributes symbolizing rain fertility for the land was entrenched (Golan 2008). Within Chinese cultural paradigms, the snake is affiliated with yin energy, while the dragon corresponds to yang energy, constituting the only animal pair within the zodiac of the twelve animals.

Operating as a unified force, the snake and the dragon reign as the rulers of mountains and oceans, governing wind and rain. The *Classic of Mountains and Seas* 山海经, an early Chinese geographical work, documented an extensive history of snake veneration in the country's prehistoric eras. Throughout the

Classic of Mountains and Seas¹, the serpent god motif recurs an impressive 92 times. Predominant visual depictions can be categorized into four archetypes: the snake god, the deity of grass snakes, the humanheaded serpent body, and the avian-headed snake god. Many Chinese snake deities bear a resemblance to their Indian counterparts, often portrayed as winged serpents. Their appearances closely intertwine with the themes of floods and droughts, exemplified by renowned figures like Fei Wei 肥遗 and Hua She 化蛇 in the *Classic of Mountains and Seas*.

The mountain appears to have a knife-like cut. It has a rectangular shape on all sides. The mountain's elevation exceeds five thousand feet and it spans ten miles in all directions. The mountain is uninhabited by animals. Within the mountains, there exists a snake species known as Fei Wei. They possess two pairs of wings and six feet. When sighted, Fei Wei snakes serve as an omen for an approaching drought.

On Yang Mountain there are many stones, but no grass or trees. It is from here that the Yang River originates and flows to the north into the Yishui River. There are many Hua-she snakes in the Yang River, with human faces, doglike bodies, birdlike wings, and snakelike movements. The sound of the snake's cry is "Bihoo! Bihoo!". If someone sees them, it means that the river is going to flood.

Natural atmospheric phenomena such as rainbows, lightning, and thunder, intricately linked to water vapor, have historically been envisaged as dragons,

1 In ancient China, there was a saying that there were "Three Great Wonderful Books", referring to the *I Ching*, the *Yellow Emperor's Classic of Internal Medicine*, and the *Classic of Mountains and Seas*. These three books, all of which originated in prehistoric times and have no authors, contain important information about early Chinese philosophy, medicine, and geography. The exact date of the creation of the *Classic of Mountains and Seas* is not known, but it was written around the time between the Warring States Period and the beginning of the Han Dynasty (475 BC-8). Since then, due to Confucianism's disbelief in ghosts and spirits, the *Classic of Mountains and Seas* has long been considered a fictional account of anecdotes and not taken seriously by the mainstream Chinese intellectual class. It was not until the archaeological discoveries of the Sanxingdui Civilization in Sichuan in recent years, when many unearthed artifacts began to match the descriptions in the *Classic of Mountains and Seas*, thus the scholarly community began to recognize the special significance of the *Classic of Mountains and Seas*, like Homer's epic, for historiography.

snakes, or even airborne serpents in the mythologies of early civilizations. The Chinese ideogram of rainbow “hong” 虹 encompasses the element of “snake (worm)” 蛇 (虫) and portrays a sprawling, colorful serpent within the heavens. Within Chinese mythos, the rainbow is attributed to the dragon’s exhalation of cloud vapor. As a Daoist text *Lie Zi* 列子 elaborates, “The rainbow, clouds, mist, wind, and rain all stem from the accumulated qi of the heavens.”

Notably, Australian Aboriginal mythology shares striking similarities with the Chinese legends, centered around a celestial rainbow snake whose body extends to form a bridge-like rainbow that traverses the entire sky (Golan, 2003).

1.2 Snake and The Feminine

Within Australian mythology, the rainbow snake is also attributed to controlling the menstruation of women, thereby highlighting an additional dimension of the connection within human snake culture: a prevalent association of snake deities with the female gender (Skinner 2001). Early human societies often held female deities as symbols of fertility and creation. This intimate tie between snakes and women to some extent symbolizes the female as “the mother of Nature” (Alban 2003). Women in these societies undertook roles as protectors, gatherers, nurturers, and caretakers, often encountering snakes at riverbanks due to their involvement in primitive gathering activities (Mandt 2000). This familiarity nurtured the notion of close communication between women and snakes.

Archaeological findings in northern Europe depict a multitude of serpentine motifs that appear to represent women (Mandt 2000). Additionally, serpent-shaped artifacts have been frequently unearthed in early female burials from the Shijia River Culture (2500–2000 BC) in southern China (Jinzhou Museum 2008).

Across various cultural mythological frameworks, a consistent thread emerges: the universal presence of a female serpent god embodying the essence of creation. This “mother serpent” assumes a pivotal role in early civilizational constructs. Examples include the ancient Egyptian cobra goddess Wadjet, the Hindu snake woman Naga Kanya, and the American Inca civilization’s ocean



Figure 5: The ancient Egyptian gold amulet of Wadjet



Figure 6: The Indian Snake Goddess Naga Kanya



Figure 7: Chinese mythological Human Creator Nüwa and Fuxi



Figure 8: Statue of Ishtar or Ereshkigal, 1800–1750 B.C.E., Old Babylonian, baked straw-tempered clay, 49 × 37 × 4.8 cm, British Museum

and fertility goddess, Mama Qucha. In Chinese mythology, Nuwa, a goddess characterized by a human head and a snake body, is credited with the creation of humanity. She took to the sky to mend the damage inflicted upon it by the gods' warfare, thus safeguarding her creation.

Duality stands out as a defining attribute of snake deities across cultures. The amalgamation of the “snake-woman” archetype embodies notions of fertility, reproduction, and bestowal, yet also encapsulates the peril associated with snakes. Additionally, the biological traits of shedding and hibernation align with ancient civilizations' perception of snakes as vessels of “life-death-regeneration” cycles. The female serpent god represents the convergence of creation and destruction, embodying both benevolence and malevolence. For instance, Ishtar, the Sumerian and Babylonian goddess of ancient Mesopotamia, wields creative and life-bestowing powers, while her counterpart, Ereshkigal, guides humanity through death into the underworld, ultimately leading to rebirth (Grobelaar 2020).

In the Lithuanian grass snake princess legend, Eglė, although a human being, exhibits pronounced dualistic traits. While she brings love to Žilvinas and creates life, she also carries an element of inevitable death. Her curse ends

human existence for her four offspring, but creates eternal existence upon four trees, thus embodying both the facets of life and death.

1.3 The snake as a mediator between Heaven and Earth

An enduring and universal aspect of snake worship lies in their role as spiritual beings facilitating communication between human beings and gods. The fusion of snakebird-man held widespread significance in early divine belief systems. Birds' flight was revered as a conduit for traversing between the mortal and divine realms, while snakes, akin to antennae, bestowed humans with psychic prowess and the ability to ascend spiritually. Notably, the ancient Aegean civilizations of Crete and Minoan showcased goddesses and sorceresses wielding two snakes as symbols of their mystical prowess.

China, too, boasts an abundance of documented accounts and archaeological evidence concerning the snake god. The *Classic of Mountains and Seas* portrays numerous tribal shamans and priests brandishing two snakes in their hands, signifying their divine authority:

There is a mountain called Fufu with gold inside and sulfur mines underneath. The mountain has many mulberry and bamboo trees. There lived a mountain god named Yuer who had a human body and two snakes in her hands, and often appeared in the rivers and pits of the mountain, and when she went in and out, there was light all around her.

There is a country called Wu Xian (the state of witches) in the north of Nuchou, where people carry a green snake in their right hand and a red snake in their left hand. There is a mountain called Deng Bao Mountain, which is the entrance for the wizards to go through the sky and the Earth.

To the east of Nie'er Land is the land of Bo Fu, where humans are extremely large. The people who live there have a green snake in their right hand and a yellow snake in their left hand.

Within the realm of Chinese mythology and folklore, a recurring motif emerges: the god with a snake earring. This depiction portrays a snake worn



Figure 9: The Snake Goddess, from the Temple Repositories at Knossos, 1650–1550 BC. Archaeological Museum of Heraklion.



Figure 10: The younger snake goddess from the Palace of Knossos. Heraklion Archaeological Museum.

as an earring atop the head, symbolizing a distinct status and extraordinary capabilities. The Classic of Mountains and Seas references nine instances of gods or giants described as god with a snake earring. Contemporary folk ornaments and unearthed artifacts provide ample evidence that this imagery of the snake as an adornment harkens back to ancient rituals and customs.

In this tradition, the dragon and snake tandem acts as a communication conduit bridging Heaven and Earth, as well as facilitating interactions between humans and deities. The presence of a jade ring featuring a snake or dragon serves as a testament to the possessor's capacity to commune with celestial entities (Ye 2016). Notably, the Sanxingdui 三星堆 archaeological site in Sichuan Province, southwestern China, yields a trove of bronzes that illuminated the flourishing bird-snake-human worship among the Baiyue, Miao-Yao, and Dong-dai ethnic groups along the Yangtze River during pre-historic times.



Figure 11: Snake Earrings of the Miao People



Figure 12: A Snake Earring god on a Warring State (475–221 BC) period Weapon



Figure 13: Bronze Divine Tree of Sanxingdui Culture (2500–1400 BC)

Illustrated in Figure 13, the bronze sacred tree emblematic of Sanxingdui culture portrays a tableau of nine birds safeguarding the Fusuo sacred tree, enabling communication between serpent gods, humanity, and celestial beings. Archaeological evidence, both in Western and Eastern contexts, underscores the notion that mastery over snakes signifies the ability to establish communion with the divine (Li 2015).

2 Discussions on M.K. Čiurlionis' Sonata of the Serpent

The widespread practice of serpent worship across Eurasia offers a comprehensive cultural backdrop for delving into Čiurlionis' Sonata of the Serpent. Notably, Čiurlionis displayed receptiveness towards deities and entities from the otherworld, particularly from Eastern realms. His visits to the Russian Hermitage and the Alexander III Museum exposed him to a diverse array of Eastern artifacts, sparking his fascination:

You know, what wondrous things there are here, it's scary! There are these old Assyrian bricks with these scary winged gods on them, but it seems to me that I know them perfectly well (I don't know where from) and that they are my gods. There are Egyptian sculptures, which I'm terribly fond of and which Zosie is very fond of, and Greek sculptures and all sorts of other things, and a lot of them. And the paintings! – You'll see. (Landsbergis 2011, 163–64)

In 1908, Čiurlionis engaged with Lithuanian ancient folk culture to craft a series of works grounded in Lithuanian cultural themes. This endeavor included his Jūrate opera in collaboration with Sofia, as well as the Rūtos series depicting thunder gods and the Žalčio series. These undertakings, clearly rooted in non-Catholic and ancient folk traditions, were perceived by Čiurlionis as genuinely Lithuanian cultural symbols. Concurrent with the contemporary revelation of linguistic parallels between Lithuanian and Indian Sanskrit languages, it's plausible that this inclination towards “imagining the East” within the national culture exerted a significant influence on Čiurlionis' distinct subject matter and artistic approach. The motivation behind Sonata of the Serpent emerges as Čiurlionis' homage to and embodiment of Lithuanian national traditions.

Among the four paintings of Sonata of the Serpent, the second Andante and the fourth Finale have particularly captured my attention. In both these pieces, sizeable serpents emerge from water's edge, ascending towards the skies and mountains. Notably, the second painting depicts a serpent soaring through the air, casting its gaze upon the figures on the mountain and the birds in the canyon. This imagery resonates strongly with the concept of the Teng Snake prevalent in ancient Chinese literature.

The Teng Snake, distinguished as a divine serpent, is explicitly identified in the Shuowen Jiezi (*Explaining and Analyzing Characters*) 说文解字 as 騰 Teng, a divine snake. Its distinction from ordinary snakes led to the creation of a unique character in ancient Chinese script. The Teng snake is renowned for its capacity to fly, with Xunzi 荀子 elucidating it as “the Teng snake flies without feet”. During the Han Dynasty, Liu Xiang's Huainanzi 淮南子 and



Figure 14: Ancient twenty-eight constellations of the Song Dynasty preserved at the Suzhou Temple of Literature



Figure 15: Star charts of the Teng Snake Stella, Tang Dynasty (618–907), preserved in the Mogao Caves at Dunhuang, British Library S. 3326

Huan Kuan's *Discussion on Salt and Iron* 盐铁论 both describe the Teng snake as “roaming in the mist”, while the “real dragon rides in the clouds”. This signifies that the Teng snake’s flight does not necessitate wings; it effortlessly navigates through mountains and water enveloped in mist, while dragons soar higher in the sky and traverse clouds.

The distinct triad of stars adorning the Great Serpent in the paintings is noteworthy. In ancient Chinese astrology, the Dragon Serpent constitutes an independent constellation situated within the Xuanwu Chamber of the Northern Heaven among the TwentyEight Constellations, governing 22 stars. [In ancient China, it was believed that the world of the Celestial Empire, like the government of mankind, was governed by officials set up by the central government, and that the Chamber of Departments was a region of the northern sky divided into eleven constellations, the largest of which was the Palace Guard, with 45 stars under its jurisdiction, followed by the Flying Serpent, with 22 stars under its jurisdiction.] This astronomical alignment bears resemblance to the ancient Indian astrological system of Nakshatra, which divides the celestial expanse into 27 zones and displays remarkable correspondence with the Chinese constellation system (Roughton, Steele, and Walker 2004). Given

Čiurlionis' affinity for theosophy and ancient Orientalism, it's conceivable that he explored the amalgamation of the Great Serpent and the stars to convey his comprehension of astrology and theology.

The second painting of *Andante* portrays the serpent bathed in the luminance of stars, and the entire scene unfolds with a deliberate slowness, as indicated by the term *andante*. Starlight gently disperses the clouds that enshroud the mountains. The serpent gracefully navigates the air, a majestic bird soars above the valley, and at the focal point, a human figure kneels in prayer. Although distinct in appearance, the serpent, the human, and the bird are essentially facets of a unified entity, serving as various avatars of the divine within Čiurlionis' perspective. The radiance emanating from the three stars illuminates each of these subjects, which inherently unite into one whole. A subtle symmetry emerges with the serpent-bird-human trio along the picture's diagonal axis. This arrangement encapsulates the concept of divine harmony and unity, depicting the interface between Heaven and Earth, where God's incarnation coalesces.

In the fourth painting, *Finale*, the three stars descend behind the mountains, transforming into halos, while the serpent, as it wends its way up the mountain, becomes infused with the radiance of divinity. Notably, the serpent's trajectory appears directed towards the human crown, ultimately leading into the expansive cavern at the mountain's base. Within this cavern lies an alternate realm, marked by clouds and trees, indicative of another world. The steps on the right side of the composition can be interpreted as representing Heaven (parallel to the mountain's summit and the holy light), humanity (symbolized by the crown, akin to the castle), and the earthly domain (aligned with the cave at the bottom). The serpent, thus, emerges as the intermediary deity that fosters communication between these three distinct realms.

My interest in Sonata of the Serpent's portrayal of canyons and mountains is wellfounded, considering Lithuania's predominantly flat terrain characterized by large lakes and extensive forests, with snakes primarily inhabiting areas near water bodies. The vast plains of Eastern Europe traditionally lack towering mountains and deep valleys. However, Čiurlionis dedicates a substantial portion of Sonata of the Serpent to mountainous and valley landscapes that



Figure 16: M. K. Čiurlionis. *Sonata No. 3 (Sonata of the Serpent)*. *Andante*. 1908. Paper, tempera. NČDM



Figure 17: M. K. Čiurlionis. *Sonata No. 3 (Sonata of the Serpent)*. *Finale*. 1908. Paper, tempera. NČDM



Figure 18: Chaodong Rock



Figure 19: Cave of the Flying Dragon

contrast with his homeland's topography. Indeed, Čiurlionis' visit to Anapa in 1905 and his exploration of the Caucasus Mountains, where he documented photographs and sketched various scenes along the Anapa seashore, *Cliff by the Sea*, greatly impacted him. It's likely that these experiences contributed significantly to his artistic perspective, infusing his vision of mountains into *Sonata of the Serpent*. This amalgamation likely reflects his diverse sentiments associated with these landscapes.

Nonetheless, it's plausible that the depictions of mountains and canyons within *Sonata of the Sea* struck Čiurlionis as more than just geographical elements. These scenes might have resonated with him on a spiritual level, providing an expansive stage for the gods and facilitating a deeper connection with the divine. The grandeur and majesty of mountains and canyons could have symbolized a heightened plane for divine interaction and contemplation, transcending the physical limitations of his native landscape.

It is interesting to note that Čiurlionis' work has been a very magical experience for me. Just this summer, I was traveling in the famous Enshi Grand Canyon in central China, it was afternoon, people in the car were sleepy, and I was about to fall asleep, when I suddenly saw a magnificent scene outside the car window.

The car was driving along a hundred meters deep ravine, opposite the ravine was a mountain terrace. At the edge of the terrace were cliffs several hundred feet high, and the terrace had luxuriant trees, and also villages and towns and homes. It was as if I had suddenly entered the world of a Čiurlionis painting, as if I was the one standing on the edge of the cliff with a view of the terrace on the other side. If there had been a rainbow in the sky at that moment, I would have thought it was a snake or a dragon. At that moment, I felt that the world Čiurlionis wanted to express, was all around me.

What's more, Enshi is a karst landscape with countless caves under the high mountains, the largest of which is called Tenglong Cave. According to the local Tujia legend, this is the place where a big snake lives, and the snake comes to shed its skin in this cave once every 500 years. The cave is more than 70 meters high and 60 kilometers long. We played inside for a whole day, the cave is so big that you need a car to explore it, there are theaters, stations, restaurants, just like the fourth finale painted at the foot of the mountain, and when you enter it, it is a completely different vast world.

Enshi is an autonomous region of the Tujia and Miao ethnic minorities in southern China, and the Tai-Kadai language ethnic group was known as the "Southern Barbarians" in ancient times, and the *Shuo Wen Jie Zi* defines these people as: "Southern Barbarians are snake worshippers". Čiurlionis' painting world is so similar to this area, it surprised me.

3 Summary

The veneration of serpents finds widespread presence in ancient human civilizations and occupies a significant locus within Lithuanian folk culture. Often endowed with dominion over water, the serpent deity embodies qualities of femininity and creation. This phenomenon is recurrent across multiple ancient human civilizations, encompassing Chinese mythology as well, where the divine serpent assumes an accessory role, facilitating communication between the realms of Heaven and Earth in diverse civilizations.

In the year 1908, the decision by Čiurlionis to undertake a creative endeavor centered on the theme of Lithuanian culture, as a means to convey the ethos of national independence, naturally led him to embrace the distinctive milieu of Lithuanian snake culture. Within the tenets of traditional Lithuanian culture, the belief in gods and goddesses stands as a testament to the acknowledgment of diversity and uniqueness within the historical context of that epoch. As Čiurlionis sought to articulate the singular facets of Lithuanian culture, his creative process – both consciously and unconsciously – infused an aura of distinctiveness and autonomy through the “otherworldly” thematic elements and modes of artistic expression. This deliberate emphasis serves to beckon subsequent generations of enthusiasts to contemplate the aesthetic dimensions of its orientality.

The aesthetic facet of orientality is further underscored, whether through deliberate or inadvertent means, via the incorporation of themes and techniques encapsulating the notion of another world. This design not only accentuates the autonomy and distinctiveness of the culture, but also prompts future admirers to actively engage in discerning its intrinsic orientality.

Antanas Andrijauskas, in his work “Čiurlionis Music Painting and Modernism”, contends that Čiurlionis’ paintings are centered on the aesthetics of natural beauty and the boundlessness of space. They encompass the portrayal of emptiness and infinitude, while employing a bird’s-eye perspective that extends the visual narrative beyond the confines of the frame. Concomitantly, calligraphic and decorative elements, symbolism, and understated color palettes are harnessed within his artworks. Moreover, the depiction of time, marked by

sinuous lines and rhythmic movements, gives rise to an aesthetic characterized by “non finito” and “ineffability”, bearing affinity with the artistic ethos of Far Eastern traditions (Andrijauskas 2012).

It is posited that the manifestation of Orientalism within Čiurlionis’ oeuvre transcends mere surface aesthetics. This Oriental influence entails not only the impact of prevailing European trends of Orientalism and *Japonisme* on composition, line, and form in his works, but extends to the nuanced understanding and representation of Oriental “divinity”. The impact of *Japonisme* on Čiurlionis’ compositional approach, lines, and forms parallels his conception and portrayal of the Eastern notion of “divinity”. This influence is imbricated within his artistic language.

While advancing Lithuanian ethnography, beyond the confines of indigenous folk cultural heritage, the Oriental imagery fostered by the remarkable phonetic correspondence between Lithuanian and Sanskrit could have exerted a certain sway on Čiurlionis. Evidently inclined to embrace these Oriental deities, his magnum opus, *Sonata of the Serpent*, finds its foundation in Lithuanian folk beliefs. Through a discourse that eschews Catholicism and potentially involves metaphysical “transcendent vision”, Čiurlionis adroitly delineates the divine realm within an Oriental landscape backdrop.

It is posited that the manifestation of Orientalism within Čiurlionis’ oeuvre transcends mere surface aesthetics. This Oriental influence entails not only the impact of prevailing European trends of Orientalism and Japaneseism on composition, line, and form in his works, but extends to the nuanced understanding and representation of Oriental “divinity.” The Japaneseism’s impact on Čiurlionis’s compositional approach, lines, and forms parallels his conception and portrayal of the Eastern notion of “divinity.” This influence is imbricated within his artistic language.

While advancing Lithuanian ethnography, beyond the confines of indigenous folk cultural heritage, the Oriental imagery fostered by the remarkable phonetic correspondence between Lithuanian and Sanskrit could have exerted a certain sway on Čiurlionis. Evidently inclined to embrace these Oriental deities, his magnum opus, *Žalčio Sonata*, finds its foundation in Lithuanian folk beliefs. Through a discourse that eschews Catholicism and potentially

involves metaphysical “hyper-vision”, Čiurlionis adroitly delineates the divine realm within an Oriental landscape backdrop.

References

- [1] Alban, Gillian. 2003. *Melusine the Serpent Goddess in AS Byatt's Possession and in Mythology*. Lexington Books.
- [2] Andrijauskas, Antanas. 2012. “Musical Paintings of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis and Modernism”. *Music in Art* 37 (1/2): 249–64.
- [3] Andriuškevičius, Alfonsas, ed. 2002. *Lietuvos dailės istorija*. Vilnius: Vilniaus Dailės Akademijos Leidykla.
- [4] Golan, Ariel. 2008. *Prehistoric Religion: Mythology, Symbolism*. A. Golan.
- [5] Grobbelaar, Denise. 2020. “The Descent of Inanna – Ancient Mesopotamian Goddess”. 11 2020. <http://www.denisegrobbelaar.com/blog/the-descent-of-inanna-ancient-mesopotamian-goddess>.
- [6] Jingzhou Museum. 2008. *Shijiahe Cultural jades*. Cultural Relics Publishing House.
- [7] Landsbergis, Vytautas. 2011. *Laiškai Sofijai*. 2011. M. K. Čiurlionis. Vilnius: Vaga.
- [8] Li, Jiangtao, *Sacrifice with the Snake, the research on Bronze standing man in Sanxingdui Culture*.
- [9] *Journal of Hubei Academy of Fine Arts*, 1(2015): 78–81
- [10] Mandt, Gro. 2000. “Fragments of Ancient Beliefs: The Snake as a Multivocal Symbol in Nordic Mythology”. *ReVision* 23 (1): 17–17.
- [11] Gimbutas, Marija, and Campbell Joseph. 1991. *The Language of the Goddess*. 1st Edition. Harper San Francisco.
- [12] Roughton, N. A., J. M. Steele, and Walker C. B. F. 2004. “A Late Babylonian Normal and Ziqpu Star Text”. *Archive for History of Exact Sciences* 58 (6): 537–72. <https://doi.org/10.1007/s00407-004-0083-8>.
- [13] Skinner, Andrew C. 2001. “Serpent Symbols and Salvation in the Ancient Near East and the Book of Mormon”. *Journal of Book of Mormon Studies* 10 (2): 8.
- [14] Ye, Shuxian, *Mythological Identification of the Newly Excavated Jade Peninsula with Two Heads found in Shijiahe—Archaeological Evidence for the “Serpent” in the Classic of Mountains and Seas*, *Folk Art* 26.5 (2016) 26–35 <https://doi.org/10.16564/j.cnki.1003-2568.2016.05.005>

Yumiko Nunokawa

Waseda University, Japan

THE INFLUENCE OF *JAPONISME*, THE OLD TESTAMENT, AND LITHUANIAN MYTHOLOGY ON THE SERIES OF PAINTINGS *SONATA* OF THE SERPENT BY M. K. ČIURLIONIS

The influence of *Japonisme* on the paintings of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) has been briefly researched since 2009 and has been mentioned frequently in my articles. My previous research presumed that the only *ukiyo-e* prints that Čiurlionis might have seen were *ukiyo-e* prints and original *Nikuhitsu-ga* paintings donated by Feliks Jasieński, which were actually included in the catalogues of several exhibitions of the *ukiyo-e* collection held at the National Museum in Kraków. However, we have now discovered that the number of *ukiyo-e* prints actually donated by Feliks Jasieński to the museum amounts to more than 5,000, and considering that Čiurlionis visited museums in Prague, Dresden, Nuremberg, Munich and Vienna in 1906, the number of *ukiyo-e* prints he might have seen was in fact much larger. Therefore, the scope of the research has been expanded to include the famous *ukiyo-e* series by Katsushika Hokusai (1760–1849) and Utagawa Hiroshige (1797–1858), which would have already been introduced to Europe at that time. Since the paintings *Allegro*, *Andante*, *Scherzo* and *Finale* from the series of paintings *Sonata of the Serpent* were intensively created in Druskininkai in the summer of 1908, in this article, we will look at the paintings he created from the beginning of 1908 until the end of August 1908, before his departure for St. Petersburg, and will discuss the influence of *Japonisme*, the Old Testament, Lithuanian mythology and the fairy-tale fragments found in his series of paintings *Sonata of the Serpent* and paintings with serpent motifs created during that period.

Keywords: Čiurlionis, Landsbergis, Hokusai, Hiroshige, *ukiyo-e*, *Japonisme*

1. The influence of *Japonisme* on Čiurlionis' paintings from the first half of 1908

The influence of *Japonisme* on the paintings of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) has been briefly researched since 2009 and has been mentioned

frequently in my articles. Previous studies have assumed that the only *ukiyo-e* prints that Čiurlionis might have seen were two probable occasions when Čiurlionis saw the *ukiyo-e*: the first exhibition was of Japanese *ukiyo-e* prints held in J. Kriwult's salon in 1900–01 and the second was at the beginning of 1901, at the exhibition of Feliks Jasieński's famous collection of Japanese arts, both of which were held in Warsaw during his stay there (Alber 1990: 14–17). However, we have now discovered that “the number of *ukiyo-e* prints donated by Feliks Jasieński to the museum amounts to more than 5000” (Alberowa and Martini 1997: 7), and considering that Čiurlionis visited museums in Prague, Dresden, Nuremberg, Munich and Vienna in 1906, the number of *ukiyo-e* prints he might have seen was in fact much larger. As the *Sonata of the Serpent* becomes increasingly complex, the influence of *Japonisme* on the sonata is not as evident as on the *Sonatas of Spring*, *Sonatas of Summer* and *Sonatas of the Sea* that I have already shown in my previous research. Since Čiurlionis never once mentions the influence of Japanese art on his artwork, the influence of *Japonisme* shown here is almost entirely hypothetical.

The series of paintings *Sonata of the Serpent* by Čiurlionis were painted intensively in Druskininkai in the summer of 1908. Therefore, this time we would like to examine the influence of *Japonisme* on his paintings painted in the first half of 1908, the same year in which the paintings of the sonata were created.

First, let's look at the painting *Prelude* from the triptych cycle *Fantasy* (1908) (Fig. 1-1). In this painting, influence from Utagawa Hiroshige's *ukiyo-e* print can be seen. In my previous research, we discussed several *Japonisme* influences on the paintings of Čiurlionis from Hiroshige's *ukiyo-e* series *One Hundred Famous Views of Edo* (1856–58), but this painting seems to have been influenced by a different series of *ukiyo-e*, *The Fifty-Three Stations of the Tōkaidō* especially from the first scene of the series.

Here, we would like to focus on the two poles with circular balls on their heads in the centre of Čiurlionis' painting *Prelude* (Fig. 1-1). This might be inspired by the two poles of festival decorations in Hiroshige's *ukiyo-e* print *Stations One: Morning View of Nihonbashi*. (ca. 1833–34) (Fig. 1-2). Since this is the first scene in Hiroshige's *ukiyo-e* series *The Fifty-Three Stations of the Tōkaidō*, it is highly likely that Čiurlionis saw this *ukiyo-e*, and that it must have left a strong impression on him.



Fig. 1-1 M. K. Čiurlionis. *Prelude from the triptych "Fantasy"*. 1908. Paper, tempera



Fig. 1-2 Hiroshige. *Stations One: Morning View of Nihonbashi*



Fig. 2-1 M. K. Čiurlionis. *The City from the cycle "The City"*. 1908. Paper, tempera, gouache



Fig. 2-2 Hiroshige. *Stations One: Morning View of Nihonbashi*

It is worth observing here that Čiurlionis depicted a large number of bridges in his paintings. Hokusai also created a series of *ukiyo-e* prints dedicated exclusively to bridges. In short, both Čiurlionis and Hokusai had a special attachment to bridges, but what was most surprising was that there is another version of Hiroshige's *Nihonbashi* scene (Fig. 2-2), in which a large bridge and two festival poles are depicted together (The words *hashi* and *bashi* mean “bridge” in Japanese).



Fig. 2-3 Hokusai. *Tenma Bridge at Settsu Province*

Čiurlionis' *Prelude* (Fig. 1-1), introduced earlier, was painted at around the same period as this painting, *The City No. 2* (Fig. 2-1), and the *ukiyo-e* that Čiurlionis saw might have been another version (Fig. 2-2). Therefore, it is likely that the large bridge painted upside down in this painting *The City No. 2* was influenced by the large bridge depicted in this *ukiyo-e*, another version of Hiroshige's *Nihonbashi* (Fig. 2-2). Alternatively, it cannot be denied that the bridge depicted in Čiurlionis' painting *The City No. 2* (Fig. 2-1) might have been influenced by another *ukiyo-e* – *Tenma Bridge at Settsu Province*, from the series *Remarkable Views of Bridges in Various Provinces* (Fig. 2-3) depicted by Katsushika Hokusai, shown here.

Čiurlionis painted the diptych *Prelude Fugue* in the first half of 1908, both of which seem to have been influenced by Katsushika Hokusai's *ukiyo-e* prints. First, look at Čiurlionis' monochrome watercolour *Prelude* from the diptych *Prelude Fugue* (Fig. 3-1). As mentioned in my previous research, although Hokusai did not paint any boats like Čiurlionis did here, he left several line drawings, and these line drawings by Hokusai, *Ōmori* (Fig. 3-2) and *Fuji with Rafts in the Rushes* (Fig. 3-3), respectively, are taken from the same series – *One Hundred Views of Mount Fuji* Vol. 1, (1834), and they seem to have influenced the depiction style of *Prelude* by Čiurlionis (Fig. 3-1). The fact that *Prelude* was painted in monochrome suggests another strong indication of the influence of Hokusai's drawings.



Fig. 3-1 Left M. K. Čiurlionis. *Prelude* from the diptych "Prelude. Fugue". 1908



Fig. 3-2 Middle Hokusai Omori
Detached page from *One Hundred Views of Mount Fuji*,
Vol. 1, 1834



Fig. 3-3 Right Hokusai Fuji with
Rafts in the Rushes Detached
page from *One Hundred Views of Mount Fuji*, Vol. 1, 1834

Next, let us look at the painting *Fugue* from the diptych *Prelude Fugue* (Fig. 4-1) by Čiurlionis. Here Čiurlionis depicts forest trees reflected on the surface of the water, which might also have been inspired by the reflection of Mount Fuji on the surface of the water in Hokusai's *ukiyo-e* print *Reflection in Lake at Misaka in Kai Province* from the series *Thirty-six Views of Mount Fuji* (ca. 1830–1832) (Fig. 4-2). We know there are many beautiful lakes in Lithuania that can reflect such beautiful forest reflections, so this could be an example of places found in both Lithuania and Japan, but if Čiurlionis had seen this *ukiyo-e*, he might have been inspired by the idea of painting reflections on the surface of the water from this *ukiyo-e* here, together with *Andante* in the *Sonata of the Serpent* (Fig. 6-1), which will be discussed later. Incidentally, this *ukiyo-e* print by Hokusai is from the same series *Thirty-six Views of Mount Fuji*, which has often been cited in my previous research.

2. The Influence of Japonisme on the series of paintings *Sonata of the Serpent*

As previously mentioned, the series of paintings *Sonata of the Serpent* by Čiurlionis were painted intensively in Druskininkai in the summer of 1908. In



Fig. 4-1 M. K. Čiurlionis. *Fugue* from the diptych "Prelude. Fugue". 1908. Paper, tempera



Fig. 4-2 Hokusai. *Reflection in Lake at Misaka in Kai Province* from the series *Thirty-six Views of Mount Fuji*, ca. 1830–1832



Fig. 5-1 M. K. Čiurlionis. *Sonata No. 3 (Sonata of the Serpent). Allegro*. 1908. Paper, tempera



Fig. 5-2 Hokusai. *Old View of the Eight-part Bridge at Yatsushashi in Mikawa Province*

my previous research, only one influence from *Japonisme* on this sonata has been mentioned, however, having had the opportunity to re-examine each of the sonata series in detail, we have reconsidered them and have discovered some new facts, so let's look at them here.

Firstly, let us look at *Allegro* from the series of paintings *Sonata of the Serpent* (1908) (Fig. 5-1). As for this painting, as mentioned in my article published in 2015, the influence of the eight bridges in Hokusai's *ukiyo-e* print, *Old View of*

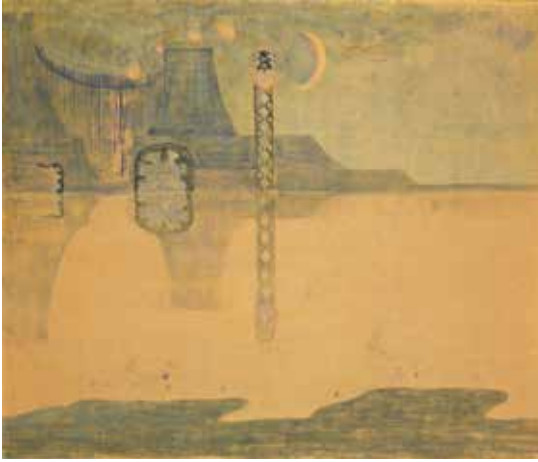


Fig. 6-1 M. K. Čiurlionis. *Sonata No. 3 (Sonata of the Serpent). Scherzo*. 1908. Paper, tempera

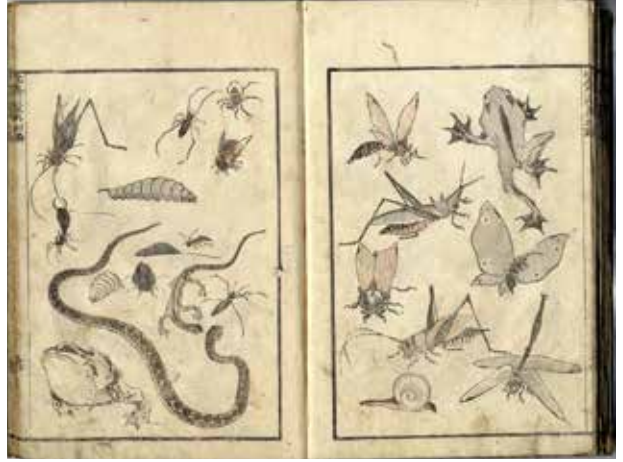


Fig. 6-2 Hokusai. *Manga*. Vol. 1



Fig. 7-1 M. K. Čiurlionis. *Sonata No. 3 (Sonata of the Serpent). Andante*. 1908. Paper, tempera



Fig. 7-2 Hokusai. *The Suspension Bridge on the Border of Hida and Etchū Provinces*

the Eight-part Bridge at Yatsuhashi in Mikawa Province from Remarkable Views of Bridges in Various Provinces (1834) (Fig. 5-2) could be observed. In addition to this, a new fact discovered this time is that Čiurlionis also painted a small mountain behind the bridge in the painting *Allegro*. This could also be an influence from the mountain depicted together with the bridge in the same *ukiyo-e* print (Fig. 5-2) by Hokusai.



Fig. 8-1 M. K. Čiurlionis. *Sonata No. 3 (Sonata of the Serpent). Finale* (detail). 1908. Paper, tempera



Fig. 8-2 Hokusai. *Spider webs* from the series "One Hundred Views of Mount Fuji", Vol. 1

Next, let's look at the second painting in this series, *Andante* by Čiurlionis (Fig. 6-1). If we look closely at the blank space in the middle of this painting, we will notice that the mountains are reflected on the surface of the water. This is similar to the depiction in the *Fugue* (Fig. 4-1) that we saw earlier, although the shapes of the mountains are different, the influence of Hokusai's *ukiyo-e* print *Reflection in Lake at Misaka in Kai Province* from the series *Thirty-six Views of Mount Fuji* (ca. 1830–1832) (Fig. 4-2) could be found here.

In addition, if we look closely at this painting, we can see that Čiurlionis paints insects like butterflies and dragonflies flying by the water's edge. Hokusai also left sketches of snakes, butterflies, dragonflies and other creatures in the first volume of his own sketchbooks called *Hokusai Manga, Vol. 1* (Fig. 6-2). In my previous research, we found that Čiurlionis once quoted a fragment of a sketch by Hokusai from another page of the same booklet *Hokusai Manga Vol. 1*, and it is not certain whether he referred to this volume for this painting this time.

Now let's look at the third painting in this series – *Scherzo* (Fig. 7-1) by Čiurlionis. Here we observe some influence from *The Suspension Bridge on the Border of Hida and Etchū Provinces* (Fig. 7-2), from the same series *Remarkable Views of Bridges in Various Provinces* as Hokusai's *ukiyo-e* of the bridge. The



Fig. 9-1 M. K. Čiurlionis. *Sonata No. 3 (Sonata of the Serpent). Finale*. 1908. Paper, tempera



Fig. 9-2 Hokusai. *The Arched Bridge at Kameido Tenjin Shrine (Kameido Tenjin Taikobashi)*

depiction of the two divided hills and the birds flying between them in this *ukiyo-e* by Hokusai seems to resemble the painting *Scherzo* (Fig. 7-1) by Čiurlionis.

And finally, let us look at the last painting in this series – *Finale* (Fig. 9-1) by Čiurlionis. There is no obvious influence from *ukiyo-e* found in this painting, but if we were to say something, a line drawing with spider webs (Fig. 8-2) in the same series *One Hundred Views of Mount Fuji* Vol. 1, (1834) as the Hokusai line drawings mentioned above might have influenced the spider webs painted behind the *Finale* (detail) (Fig. 8-1) by Čiurlionis. In addition, the tunnel-like semi-circles in this painting might have been influenced by *The Arched Bridge at Kameido Tenjin Shrine* (ca. 1830; Fig. 9-2) from the same series *Remarkable Views of Bridges in Various Provinces* as two *ukiyo-e* prints by Hokusai that we saw earlier, but these might be mere coincidences.

3. The influence of the Old Testament on Čiurlionis' paintings with serpent motifs

Although we have seen some influence from *Japonisme* on the series of paintings *Sonata of the Serpent*, we have found almost no influence at all on the serpent itself, which is also the title of the series. Therefore, here we would like to consider the source of the inspiration for the serpents themselves in

Sonata of the Serpent. Since Čiurlionis was Lithuanian and lived in the middle of the wilderness, we can imagine that serpents were around, but there seems to be more than one reason why he named his series of paintings *Sonata of the Serpent*.

One of the answers to that question can be found in a short footnote in a book written by Professor Vytautas Landsbergis (b. 1932), *M. K. Čiurlionis. Time and Content* (1992). According to the professor, “In Čiurlionis’ native land, relics of pagan worship of the serpent as a protective household deity survived as late as the 20th century in country folk’s reverence for and feeding of snakes” (Landsbergis 1992: 99). Therefore, that fact written in this quote by the professor turned our imagination into conviction; indeed, the serpents were very special to the Lithuanian people.

Now, let us look at some of the serpent motifs in the paintings of Čiurlionis. One of the earliest examples of this is the painting *Vision* painted from 1904–1905 in Warsaw (Fig. 10-1). Čiurlionis had had no formal secondary education, and was eager to learn about different fields of studies on his own. In particular, the “Biblical Prophets and Psalms also won his admiration for their depth of emotion and richness of imagery; some of his early choral works were settings of Psalms” (Landsbergis 1992: 27). As a composer and a musician, Čiurlionis was the director of the Vilnius Kanklės Society from the end of 1907 to 1908, composing the cantata “De Profundis” and arranging Lithuanian folk songs. So, as a painter he must have painted paintings inspired by the Old Testament.

Furthermore, the professor’s words shown next imply that the serpent depicted in this painting *Vision* by Čiurlionis is influenced by the Old Testament: “The artist was drawn to the images in the Old Testament (he had read Psalms and the Prophets), and to those of the Apocalypse, but he showed no interest in commenting upon the moral pronouncements or the idea of redemption in the New Testament” (Landsbergis 1992: 111).

Therefore, the serpent motif in this painting entitled *Vision* can be assumed to be derived from Nehushtan, or the Brazen Serpent of the Old Testament.

It might not need to be said, but the details of the story of the Nehushtan, or the Brazen Serpent (Fig. 10-2) of the Biblical allegory are given below:



Fig. 10-1 M. K. Čiurlionis. *Vision* from the cycle of 10 paintings "Fantasies". 1904/5. Paper, pastel

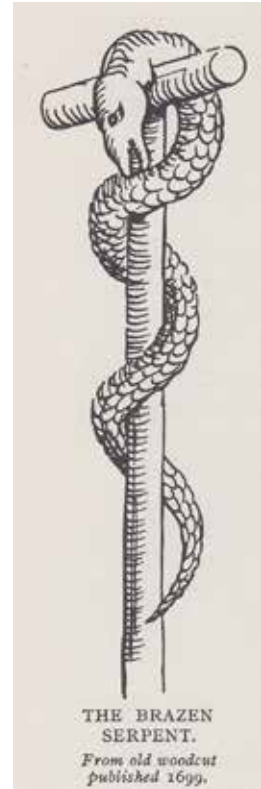


Fig. 10-2 Howey. *The Brazen Serpent*

“But the people grew impatient on the way;⁶ they spoke against God and against Moses, and said, “Why have you brought us up out of Egypt to die in the wilderness? There is no bread! There is no water! And we detest this miserable food!”

“Then the LORD sent venomous snakes among them; they bit the people and many Israelites died.⁷ The people came to Moses and said, “We sinned when we spoke against the LORD and against you. Pray that the LORD will take the snakes away from us.” So Moses prayed for the people.

⁸The LORD said to Moses, “Make a snake and put it up on a pole; anyone who is bitten can look at it and live.”⁹ So Moses made a bronze

snake and put it up on a pole. Then when anyone was bitten by a snake and looked at the bronze snake, they lived.

(Numbers 21: 4–9)

The serpent painted in this painting *Vision* could also be associated with Asclepius, the Greek god of medicine in Greek Mythology, but given the fact that Čiurlionis was a favorite reader of the Old Testament, it is likely that the painting here was inspired by the Nehushtan, or the Brazen Serpent in the Old Testament.

Furthermore, Čiurlionis most likely also got inspired by the idea of “The Creation” from the Old Testament. As a painter, he completed a series of paintings on the theme of *The Creation of the World* in 1905 or 1906, and as a composer, Čiurlionis began work on his symphonic poem *The Creation of the World* in March 1907, which means that he created both paintings and music on this theme, not only as a composer, but also as a painter.

Interestingly, in Čiurlionis’ *The Creation of the World* (XII: No. 12) (Fig. 11-1) from the series of paintings *The Creation of the World*, which seem to depict a world in the sea, a serpent-like creature is illustrated. This serpent-like creature might also be derived from the Nehushtan in the Old Testament. Therefore, the Nehushtan in the Old Testament is likely to have been the source of inspiration for the series of paintings *Sonata of the Serpent*, in later years.

4. The influence of Lithuanian mythology on Čiurlionis’ paintings with serpent motifs

The serpent-like creature and stars in the sea depicted in Čiurlionis’ *The Creation of the World* (XII: No. 12) (Fig. 11-1) from the series of paintings *The Creation of the World* that we just saw in the previous section reminded us of certain sketches. Having written an article in 2014 on the similarities among the narratives, protagonists’ costumes and stage art in Nikolai Rimsky-Korsakov’s (1844–1908) opera “Sadko” and Čiurlionis’ unrealised opera “Jūratė”, we were reminded of these stage decoration sketches for the opera “Jūratė” (1908; Figs. 11-2 and 11-3) depicted by Čiurlionis when we saw the aforementioned painting Čiurlionis’ *The Creation of the World* (XII: No. 12) (Fig. 11-1).



Fig. 11-1 M. K. Čiurlionis. *Creation of the World*. XII from the cycle of 13 paintings. 1905/6. Paper, tempera



Fig. 11-2 M. K. Čiurlionis. Sketch for the Scenery of the Opera "Jūratė". 1908. Paper, pencil



Fig. 11-3 M. K. Čiurlionis. Sketch for the Scenery of the Opera "Jūratė". 1908. Paper, pencil

From July to early August 1908, shortly after he had painted his series of paintings *Sonata of the Serpent*, Čiurlionis began planning the opera "Jūratė" in Palanga with his fiancée Sofija Kymantaitė, and he painted scenes from the sea for the stage. The opera was based on the Lithuanian mythological legend "Jūratė ir Kastytis" which tells the story about the Queen of the Baltic Sea. The original story "Królowa Morza Bałtyckiego" (The Queen of the Baltic Sea) was first published by Ludwik Adam Juciewicz in his *Wspomnienia Żmudzi* (*Samogitian Memoirs*, 1842), (Gaidauskienė 2011: 577).

It is not certain whether Čiurlionis had the idea for the opera "Jūratė" in his mind in 1905 when he was working on the series of paintings *The Creation of the World*, or whether he remembered painting No. 12 from the series when

he began planning the opera in 1908, or whether the sketches might have been made similarly by mere coincidence. However, the fact that a snake-like creature is also depicted in these two sketches suggests that Čiurlionis had a particular formality to the serpent at a certain period in his life.

There is also a Lithuanian myth about a serpent queen called “Eglė, the Queen of Serpents”, but here we have only mentioned the sketches of the unrealised opera “Jūratė”, which Čiurlionis had once planned, and the serpents depicted in the sketches.

5. The fragments of fairy tales in the series of paintings

Sonata of the Serpent

Whereas we saw many musical fragments in the *Sonata of the Spring* that we studied last year, we could not find any musical fragments in the *Sonata of the Serpent*. If anything, Čiurlionis might have tried to express rhythmic patterns by changing the way the serpents were depicted – zigzagging in *Allegro*, straight vertical in *Andante*, straight horizontal in *Scherzo*, along mountain ridges in *Finale*; it cannot be said that this is a musical influence. What was found instead in *Sonata of the Serpent* were fragments of fairy tales (see Figs. 5-1, 6-1, 7-1, and 9-1).

In addition to abovementioned influence of *Japonisme* and the Nehushtan in the Old Testament, some fragments of fairy tales such as: kings, crowns, castles, fortresses, etc. are depicted in the series of paintings *Sonata of the Serpent*.

Here, let us briefly look at some of the fragments from that fairy tale in the *Sonata of the Serpent*. Although nothing was seen in the second painting, *Andante* (Fig. 6-1), a fortress-like structure is depicted in the left foreground of the first painting of the series *Allegro* (Fig. 5-1). The third painting *Scherzo* (Fig. 7-1) also shows a tower in the middle, as well as a small crowned king-like figure standing at the top of the hill on the right. In the final painting, *Finale* (Fig. 9-1), two castles are depicted in the centre of the painting and in the mountains behind them, while only a crown without a king is depicted on an altar (or pyramid) with hieroglyphics in the right foreground. Čiurlionis might have tried to incorporate some narrative storyline by depicting fragments from fairy tales in these paintings without depicting a musical narrative, but



Fig. 12 Andrei Rublev. *Trinity*. In the State Tretyakov Gallery, Moscow

unfortunately it was not possible to discover what the key storyline was.

Finally, we would like to discuss the three mountains depicted in the last painting in this series, *Finale of the Sonata of the Serpent* (Fig. 9-1). Why are the “three” mountains depicted in this painting? And why are there no kings illustrated, but only a crown placed forlornly on top of the altar (or pyramid)? On the question of why three mountains were depicted, we considered that Čiurlionis might have painted the Holy Trinity from the Old Testament, therefore it was three. Čiurlionis painted three mountains with halo-like lights, which might have been modelled after three angels who visited Abraham at the Oak of Mamre (Genesis 18:1–8) in the Old Testament depicted in *The Trinity* (1411 or 1425–27) by Andrei Rublev (born between 1360 and 1370; died between 1427

and 1430) (Fig. 12). Čiurlionis made his first trip to St. Petersburg at the end of August 1908 after he had painted the *Sonata of the Serpent* series. The *Finale* painting suggests this journey.

6. Conclusion

The theme of the Čiurlionis Conference in summer 2022, *The Sonata of the Serpent*, provided us with a good opportunity to reconsider Čiurlionis and the serpent. I have been researching “the influence of *Japonisme* on Čiurlionis’ paintings” since 2009, and this time I was once again inspired to consider “the influence of *Japonisme* on the *Sonata of the Serpent*, but to be honest, Čiurlionis’ paintings became more complex as he aged, and the influence of *Japonisme* on the *Sonata of the Serpent* was not as clear as in previous years, but rather more obscure.

However, now that we know that the number of *ukiyo-e* prints donated to the National Museum in Kraków by Feliks Jasieński is around 5,000, the

number of *ukiyo-e* prints that Čiurlionis most likely actually saw has increased and opened new research possibilities for us. In addition to discovering that both Čiurlionis and Hokusai were obsessed with bridges and produced similar paintings and *ukiyo-e* prints, it was also an extraordinary pleasure for me to discover similar depictions of mountains reflected on water in both Lithuanian and Japanese nature, in the works of both Čiurlionis and Hokusai.

Finally, since I am from a small democratic country in Asia namely Japan, I am not familiar with the Old Testament or the fairy tales and myths of European countries, however, my research this time also gave me a good opportunity to consider other aspects of the *Sonata of the Serpent*, besides its influence from *Japonisme*. We were able to observe influence from the Brazen Serpent in the Old Testament, and even Lithuanian Mythology, and fragments from fairy tales scattered among the paintings of *the Sonata*, and paintings with serpent motifs, which led to new discoveries and insights.

References

1. Books

- Alberowa, Z., and Martini, M. 1997. *Hiroshige: an exhibition of woodblock prints to mark the 200th anniversary of the artist's birth* (exhibition catalogue). Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Goštautas, S. ed., 1994. *Čiurlionis: Painter and Composer, Collected Essays and Notes, 1906-1989*. Vilnius: Vaga.
- Howey, M. O., 1955. *The Encircled Serpent*. New York: Richmond.
- Kikuchi, S. ed., 1980. *Porando hizo ukiyo-e meisakuten* (Exhibition of *ukiyo-e* Masterpieces in Polish Collection: exhibition catalogue). Tokyo: Kyodo Tsushin.
- Landsbergis, Vytautas, 1992. *M. K. Čiurlionis. Time and Content*. Vilnius: Lituania.
- Mildažytė-Kulikauskienė, Milda., 2007. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: piešiniai, kompozicijų eskizai, grafika: katalogas*. [Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: drawings, sketches of compositions, prints: catalogue]. Vilnius: Mokslo ir Enciklopedijų Leidybos Institutas.
- Segiguchi, T. ed., 1990. *Porando no nippon ten* (Japan in the fin-de-siècle Poland: Feliks Jasieński's Collection of Japanese Art and Polish Modernism) (exhibition catalogue). Tokyo: JCC.
- Sugimoto, R. ed., 1999. *Porando Kurakufu Kokuritsu Hakubutsukan: Ukiyo-e meihin ten* (Ukiyo-e from Cracow revisiting Japan) (exhibition catalogue). Gifu: Gifu City Museum of History.

2. Articles

Alber, Z., 1990. The Feliks Jasieński's Collection in the National Museum of Cracow. In: T. Sekiguchi, ed. *Porando no nippon ten (Japan in the fin-de-siècle Poland: Feliks Jasieński's Collection of Japanese Art and Polish Modernism)* (exhibition catalogue), Tokyo: JCC, pp. 14-17.

Gaidauskienė, Nida, "The Unfinished Opera by the Čiurlionis': Grimaces of a Synthesis of Art and Life", *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911) His Time and Our Time: The collection of studies and scientific articles*: Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija, Vilnius 2011, pp. 544-579.

Martini, M., 1999. Feliks 'Manggha' Jasieński and his Oriental Collection. *Ukiyo-e from Cracow revisiting Japan*. Translated by K. Malcharek (exhibition catalogue). Gifu: Gifu City Museum of History, pp. 162-66.

Nunokawa, Y., 2015. The Influence of Japonisme on Art of M. K. Čiurlionis and His Contemporaries. *International Journal of Area Studies*, vol. 10, nr. 1, pp. 85-118.

3. Websites

Zubovas, R., 2010. *Biography*. Available at: < <http://ciurlionis.eu/en/ciurlionis/> > [Accessed on June 29th, 2022].

IV. KULTŪRINIAI KONTEKSTAI

ŽALČIO KAIP IŠŠŪKIO IR TRANSFORMACIJOS SEMANTIKA ČIURLIONIO KŪRYBOJE IR JOS KULTŪRINIAI KONTEKSTAI

Žalčio vaizdinys Čiurlionio dailėje įvairuoja: vienur jis iškyla kaip akivaizdus biologinis įvaizdis, kitur – kaip sunkiau atpažįstamas plastinis kompozicinis paveikslų elementas. Tačiau esminė dailininko kūrybos ypatybė ta, kad žalčio vaizdinys nėra tiesmukai realistinis, o vaizduojamas dekoratyviai arba suabstraktintai ir yra kupinas metaforiškumo ir simbolikos. Reikia pripažinti, kad žalčio semantika Čiurlionio dailėje iki šiol nėra išsamiau nagrinėta. Kadangi Čiurlionis savo kūryboje ne tik rėmėsi vietine lietuviškąja žalčio mitopoetikos tradicija, bet ir atsižvelgė į platesnę gyvatės ikonografijos semantiką Vakarų bei Rytų civilizacijose, todėl aktualu įdėmiau pažvelgti į čiurlionišką žalčio simboliką ne tik vietiniame, bet ir kitų kultūrų kontekste. Juo labiau, kad skirtingai nuo kitų Vakarų kultūros dailininkų, Čiurlionio ryšys su visuotinai žinoma krikščioniška, taip pat senovės graikų ir romėnų, egiptiečių, žydų, indų ir kinų bei teosofijos simbolika nėra išsamiau nagrinėtas.

Šiuo tikslu pasitelkti ikonografinis, ikonologinis ir semiotinis bei komparatyvinis metodai ir semiotinės prieigos, išplėtos Viačeslavo Ivanovo ir Vladimiro Toporovo (Ivanov, Toporov 1977), Jurijaus Lotmano (2005, 2011), Algirdo Juliaus Greimo (1989), Julijos Kristevos (1980) ir kt., darbuose padeda atskleisti Čiurlionio meninės kalbos vaizdinių elementų kaip pranešimų semantinių figūrų reikšmes bei jų intertekstualų ryšį su kultūros ir jos tradicijos (ypač mitopoetinės) kodais ir archetipais. Komparatyvinė analizė leidžia atsekti Čiurlionio vaizdinių kaip kultūrinių skolinių, asociacijų ar citatų ištakas ir kilmę, kuri savo ruožtu suteikia papildomų duomenų apie dailininko plėtotą žalčio vaizdinio semantikos lauką.

Globalėjanti informacinio lauko plėtra įgalina atrasti daugiau gerai žinomų Čiurlionio simbolių atitikmenų kitose kultūrose, atsekti universalesnį jų pobūdį

ir pamėginti perskaityti Čiurlionio kūrybą kitų kultūrų simbolikos kontekste. Kita vertus, aiškėja dailininko siekis perteikti ir interpretuoti simbolius kaip atvirą kodą, kurį galime toliau kūrybingai skaityti, plėtoti žiūrovams ir tyrėjams savo asmeninę semiozę, gilindamiesi į konkrečių jo pasitelktų simbolių įvairių keliama asociaciją tiek savosios, tiek konkrečios kitos istorinės kultūros, tiek Čiurlioniui tuo metu nežinotų, bet dabartyje pažinių „egzotinių“ simbolių kontekste. Įdomu tai, kad racionaliai ir intuityviai Čiurlionio pasitelkti kultūriniai simboliai, dabartyje globalėjant jų sampratos kontekstui ir panoramai, visgi nesukelia prieštarų, o palyginti darniai siejasi su numanoma „pirmine“ šio menininko koncepcija.

Žinant artimą Čiurlionio ryšį su tradicine kaimo kultūra, akivaizdu, kad dailininko simbolių įvairių lauką, jo estetiką maitino ir lietuvių liaudies kultūra (ypač archajiškieji jos mitopoetiniai įvairūs ir simboliai, neretai archetipiniai, universalumu pasižymintys pradai). Dar reikšmingesnė menininko pasaulėžiūrai buvo profesionalioji to meto kultūra, kurioje sklandė teosofijos, astrologijos, orientalizmo, mitologijos, kosmologijos / kosmogonijos idėjos, be to, dailininkas sėmėsi įvairių ir iš krikščionybės. Todėl aktualu toliau plėtoti šių sričių simbolių dailininko kūryboje paieškas ir aiškinimus, atsekti jų ryšius, asociacijas, panašumus, atitikmenis bei kontaminacijas tiek su vietinės tradicijos, tiek su kitų Eurazijos kultūrų mitologinio pobūdžio simboliais, įvairiais, vaizdiniais ir ženklais, susijusiais su žalčiu ir (ar) gyvate.

Duomenų apie žalčio simboliką lietuvių kultūroje gausu Jurgio Elisono (1932: 3–231), Jono Balio (2022), Daivos Vaitkevičienės (2018: 31–58), Ritos Balkutės (2004) aprašytuose lietuvių tikėjimuose. Lietuvių liaudies dailėje žalčio tipo ženklų gyvybingumo kosmogoninę simboliką anksčiau nagrinėjo Juzefas Perkovskis (1999: 22, 33, 133, 223), Marija Gimbutienė (Gimbutas, 1958), Pranė Dundulienė (1979), Elvyra Usačiovaitė (1998: 61–71). Apie įvijos ženklo semantiką ir jos ištakas lietuvių juostų raštuose ir kalviškoje kryždirbystėje yra rašęs šio straipsnio autorius (Tumėnas 2002: 217–219). Žalčio įvairių kilmės ir senosios simbolikos hipotetinio interpretavimo požiūriu aktualumo neprara XX a. 6-ajame dešimtmetyje paskelbti Boriso Rybakovo straipsniai apie spiralės semantiką Ukrainoje eneolito epochoje gyvavusioje Tripoljės kultūros keramikoje (Rybakov 1965, 1: 24–47; 1965, 2: 13–33).

Žalčio vaizdinį Čiurlionio kūryboje savo monografijoje nagrinėjo JAV žydų kilmės išeivis iš Sovietų Rusijos rusų rašytojas, eseistas, menotyrininkas Feliksas Rozineris (1936–1997). Jis pabrėžė gyvatės įvaizdžio ir jo mitinės simbolikos visuotinumą ir siejimą su vaisingumu, žeme, moters vaisingumu, vandeniu, lietumi ir drauge su namų židiniu, ugnimi (ypač dangaus) ir su apvaisinančiu pradū. Menotyrininkas atskleidė Čiurlionio gyvatės simbolio ryšį su liaudies kultūros tradicija, kurią liudija pasaka „Eglė žalčių karalienė“. Rozineris pabrėžė jos veikėjų galimybę susisiekti su povandeniniu pasauliu. Panašią ryšinininko tarp trijų pasaulių idėją jis išvelgė ir Čiurlionio „Žalčio sonatoje“. Gyvatės / žalčio simboliką šioje sonatoje tyrėjas aiškino kaip giliai ezoterinę, susijusią su gyvybe ir išmintimi. Jis atkreipė dėmesį į tai, kad šiame cikle Čiurlionis visiškai atsisakė negatyviųjų, bestiarinių gyvatės simbolikos aspektų (būdingų hebrajų ir viduramžių Europos tradicijai – V. T.). Čiurlionio paveiksluose gyvatė iškyla šliaužianti ir skrendanti per pasaulius, kaip dievybės ar dieviškumo brendimo ir įvairių paslaptinių pasaulių dievo, jo apoteozės („Žalčio sonata (Sonata III). Finale“, 1908 m.) (11 pav. b) metafora (Roziner 1993: 240–244). O aiškindamas gyvatės, apsvijusios T raidės pavidalo kryžių, simboliką paveiksle „Regėjimas“ jis išvelgė sąsają su teosofijos emblemika: T raidės bei gyvatės, apsvijusios T formos kryžių, ženklai buvo būdingi teosofų draugijos leidinių viršeliams; T kryžius su apsvijusia gyvate simbolizavo teosofijos mokymą. Todėl, menotyrininko nuomone, šis Čiurlinio paveikslas liudija dailininko žinias ar dėmesį teosofijai. Rozineris aptiko ir vieną iš Jelenos Blavatskajos (Helena Blavatsky) redaguoto prancūzų teosofijos žurnalo „Mėlynasis lotosas“ (*La Lotus Bleu*) numerį, kurio viršelyje greta T formos kryžiaus su apsvijusia gyvate emblemos centrinėje dalyje pateiktas tekančios saulės fone augančio lotoso vaizdinys (Roziner 1993: 380).

Žalčio vaizdinio Čiurlionio „Regėjime“ sąsajas su teosofijos emblematika ir orientalizmu išvelgė ir Nijolė Tumėnienė (1998, 2: 57–63). Tačiau reikia pripažinti, kad dar stokojame detalesnio ir visapusiškesnio žvilgsnio į žalčio vaizdinių semantikos ir pavidalų įvairovę Čiurlionio dailėje ir daugialypius jos ikonografijos kontekstus: lietuvių liaudies ir baltų kultūros, Europos ir Azijos religijų, mitologijos ir dailės istorijos.

Žalčio vaizdinio pobūdis Čiurlionio meninio požiūrio į gamtą kontekste

Aiškindamiesi Čiurlionio santykį su tradicine liaudies pasaulėjauta pastebime, kad žalčio įvaizdis jo kūryboje yra labai tradicinis, kita vertus – itin talpus ir užkoduotas, be to, dėl gerokai platesnio, globalesnio dailininko požiūrio žaltys įgyja kitokių nei tradicinėje kultūroje bei ornamentikoje bruožų: daugybę aspektų aprėpianti žalčio semantika jo paveiksluose visų pirma susijusi ne tiek su „etnografinė“ pasaulėžiūra ar mitologinėmis, filosofinėmis bei teosofinėmis dailininko nuostatomis ar žiniomis, kiek su savita, giliai asmeniška panteistinio pobūdžio dailininko estetika, kurią, kalbėdami šiuolaikiniais terminais, galime pavadinti ekologine ar net postantropocene.

Siekdami suvokti žalčio vaizdinių prasmę Čiurlionio paveiksluose, pirmiausia galime pripažinti, kad žaltys, greta augalijos apraiškų bei antropomorfinių ar antropomorfinio pobūdžio vaizdinių, dailininko yra pasitelkiamas kaip vienas iš svarbesnių semantinių vaizdinių elementų. Taigi, teikdamas tokią didelę reikšmę šiam ropliui, menininkas akivaizdžiai rodo išskirtinį filosofinį-mitologinį dėmesį gamtos didybei ir jos formų įstabumui. Antai paveikslų ciklo „Tvanas“ (1904 m.) III ir V kūriniuose prie kalnų ir miesto tvoros danguje vaizduojamas milžiniškas žaltys, primenantis lietaus debesis ir tokiu būdu išreiškiantis gamtos stichijų didybę ir pranašumą prieš žmogaus civilizaciją (12 pav. c, d). O kitame paveikslų cikle „Žalčio sonata (Sonata III)“ (10 pav. k., 11 pav. a) žaltys iškyla kaip labai reikšmingas ir įtakingas gyvis, tarytum milžiniškas išdidintas totemas, stebintis ir (ar) globojantis menkutį žmogelį (numanomą paveikslų autorių), keliaujantį kalnais ir tarpekliais. Toks ne tik emociškai, bet ir filosofškai, egzistenciškai gilus atsigręžimas į gamtą ir jos didybę, drauge su sudvasinta iki religingumo jos samprata, pripažįstančia lemiamą gamtos įtaką žmogaus būčiai ir mąstymui, buvo išskirtinis ne tik to meto Lietuvos kultūroje – toks santykis su biosfera iki šio išlieka itin savitas, unikalus ir išskirtinis lietuvių dailės kontekste. Čiurlionio pasaulėžiūra ir estetika suskamba ypač aktualiai dabarties ekologinės krizės akivaizdoje bei iškilusių postantropoceno mokslo ir meno paradigmų kontekste, kai atsisakant antropocentrizmo esminis dėmesys krypta į žmogaus ryšį su gamta ir santykius su ne žmonėmis, o

žmogaus interesų ir galių (apimant ir meną) vyravimą gamtos atžvilgiu keičia rūpestis tvariu ekologišku civilizacijos sambūviu ir sinergija su gamta ir visa aplinka (Ferrando 2016: 159–173; Michna 2021: 245–261; Horn 2020: 159–172; Davidova, Zavoletas 2020: 203–212).

Apžėlgus Čiurlionio dailės visumą galima pastebėti, kad žalčio vaizdinys menininko kūryboje reiškiasi keturiais aspektais: a) kaip mitologinis-religinis simbolis, ženklas, vaizdinys; b) kaip mitopoetinis įvaizdis; c) kaip asociatyvus vaizdinys ar metafora; d) kaip plastinės kalbos forma, kompozicinė struktūra, išreiškianti tam tikrą metaforą.

Čiurlionio paveikslų žalčio vaizdinio kaip ženklo ir ornamento tarpkultūriniai ir religiniai kontekstai

Žaltys, kaip konkretus, aiškiai atpažįstamas, akivaizdus ženklas-simbolis, glaudžiai susijęs su archajiškais krikščionybės tradicijos bruožais bei vietine lietuviška-baltiška pasaulėžiūra, liaudies dailės tradicija, iškyla 1909 metais tapytuose paveiksluose „Žemaičių koplytstulpiai“, „Lietuviškos kapinės“ ir „Kapinių motyvas“ (1 pav.).

Saviti žalčio ornamentai būdingi lietuvių metalo kryžiams-saulutėms bei mediniams kryžiams, kurių Čiurlionis gausiai matė Lietuvoje, ypač žemaičių tautodailėje. Šias etnografinės patirtis jis įkūnijo minėtuose paveiksluose „Žemaičių koplytstulpiai“ ir „Lietuviškos kapinės“ ir „Kapinių motyvas“, kurie liudija, jog kryžių spinduliai bei kitos žalčio pavidalo puošybos detalės krikščioniškuose lietuvių liaudies dailės memorialiniuose paminkluose patraukė Čiurlionio dėmesį.

Žalčio voliutos elementas dailininko sukomponuotame mažosios architektūros objekte „Žemaičių koplytstulpiuose“ pasižymi gyvūninio prado stiprumu, o tokia biomorfizavimo tendencija liudija semantinę slinktį nuo ornamentinio paveldo citavimo link asocijavimo su žalčio semantikos lauku.

Gamtiskai mistifikuotas ir drauge transcendentines kontaminacijas kelia „Lietuviškų kapinių“ paveikslas, kuriame žaltiškų puošybos elementų kupini stogastulpiai gamtiškai didingame ir paslaptینگame naktiniame žvaigždėtame peizaže alsuoja gamtameldiškumu dvasingumu. Galima prisiminti, jog tuo metu



1 pav. Žaltiški ornamentai Čiurlionio etnografinių kryžių peizažuose ir kraštovaizdžių kompozicijose, tapytose 1909 m.: a) „Žemaičių koplytstulpiai“ ir paveiklo fragmentas, b) „Lietuviškos kapinės“ ir paveiklo fragmentas, c) „Kapinių motyvas“ ir paveiklo fragmentas

ir Jonas Basanavičius itin domėjosi lietuvių kryžiais ir jų simbolika, išvelgė juose ne tik krikščioniškosios, bet ir senesnės baltų tradicijos tąsą (Basanavičius 1970: 124–155). Žvelgdami į šios paveikslus visos dailininko kūrybos kontekste, galime

daryti išvadą, jog dailininkas žalčio ornamentą regi ne tik kaip etnografinę detalę ar citatą, bet drauge apmąsto ir šio simbolio archajiškumą. Juk žalčio pavidalo spinduliai kryžiuose – vienas seniausių būdingų krikščioniškų dekoratyviųjų elementų Lietuvoje ir sykiu glaudžiai susijęs su senaisiais lietuvių tikėjimais, tradicine pasaulėžiūra ir mitopoetika. Žalčiuko pavidalas ar žaltiškos asociacijos raštuose, primenančiuose profesionaliosios dailės voliutas ir meandrus, yra būdingi ir lietuvių liaudies medžio bei metalo kryždirbystės, interjero medžio drožybos dirbinių (verpsčių ir prieverpsčių), baldų, architektūros dekorui. Žalčio pavidalų pasitaiko ir margučių puošyboje bei rinktinių juostų raštuose. Su tokiais artefaktais dailininkas neabejotinai susidūrė ne tik kasdienybėje, bet ir pirmosiose Lietuvių dailės parodose Vilniuje.

Tradicinėje lietuvių ornamentikoje matome, kad vietoj žalčio galvos vaizduojamos ir aguonų galvutės ar pumpurai, ar buožgalvius primenantys dariniai. Patys banguoti kryžių spinduliai neretai derinami su tiesiais saulės spinduliais. Šie krikščioniški ornamentai drauge kelia tam tikras platesnes asociacijas, kurios lietuvių kultūroje gali būti siejamos ir su senesne tradicija. Tradicinėje lietuvių kryždirbystės ornamentikoje galima tikėtis profesionaliosios dailės įtakos, o antkapiniuose krikštuose pasirodantys gyvačių poros su apskritomis galvomis įvaizdžiai krikštų šonuose yra gerokai archajiškesnės kilmės, šis ženklas gali būti siejamas su dvyniška pėrėjimo apeigų, tarpininkavimo ir globos mitologija. Margučiuose aptinkamas archajiškas žalčiuko ženklas-ornamentas sietinas su kosmogonine gyvybingumo simbolika. Šio biomorfinio ženklo ištakas galima atsekti eneolito Tripolės (ukr. Tripylje) keramikos spiralės tipo ženkluose, kurie netgi tampa daugelio dekorų kompozicijų konstrukcijos pagrindu (2 pav. a; 15 pav.). Rybakovas spiralės, įvijos ženklus Tripolės keramikoje priskyrė gyvatinei ornamentikai ir siejo juos su dangiška saulės judėjimo dangaus skliautu simbolika (Rybakov 1965). Gilinantis į gyvatės ar žalčio – įvijos ženklo, kaip gyvybingumo galios, semantiką, verta atkreipti dėmesį į šių roplių ryšį su universalia kiaušinio kosmogonine semantika. Turint omenyje tai, kad kiaušinius deda ne tik paukščiai, bet ir gyvatės / žalčiai, ir tai, kad kiaušinio pavidalas yra tarsi kertinis archajiškosios keramikos formų pagrindas – gyvatės ir kiaušinio formų sąsaja Tripolės indų keramikoje atrodo itin logiška. Apibūdintą semantinę kiaušinio – paukščio ir gyvatės sąsają Tripolės keramikoje liudija ne tik



2 pav. Spiralės ir įvijos Tripolės, Airijos keltų ir senovės baltų bei tradicinėje tautodailės ornamentikoje:

a) Tripolės eneolito keramikoje (Rybakov, 1965), b) *Turoe stone* akmuo, ornamentuotas spiraliniais raštais (Airija, I a. pr. Kr. – I a.), c) trimis įvijomis dekoruotos buožių galvos, rastos Vilniaus Žemutinėje pilyje, XII a. (Nacionalinis muziejus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai), d) tradicinis Velykų margutis, ČDM Li 88, M. Sutkevičienė, 1961 m.

joje vyraujantis įvijų dekoras, bet ir gausios deivės – paukštės tipo skulptūrinių atvaizdų atmainos.

Vadinasi, archajiškas žalčio ženklų lietuvių margučių dekore ištakas galima atsekti iš eneolitinės Tripolės-Kukutenio kultūros ornamentikos (2 pav. a, d; 15 pav.). Šią mintį patvirtina ir tarpiniai vėlesnių kultūrų apeiginiai artefaktai – pavyzdžiui, panašus yra kultinis keltų akmuo *Turoe stone* (stovintis Arijoje) (I a. pr. Kr. – I a.), tankiai dekoruotas įvairiausių dydžių ir krypčių augaliniu įvijos konstrukcijos ornamentu (2 pav. b).

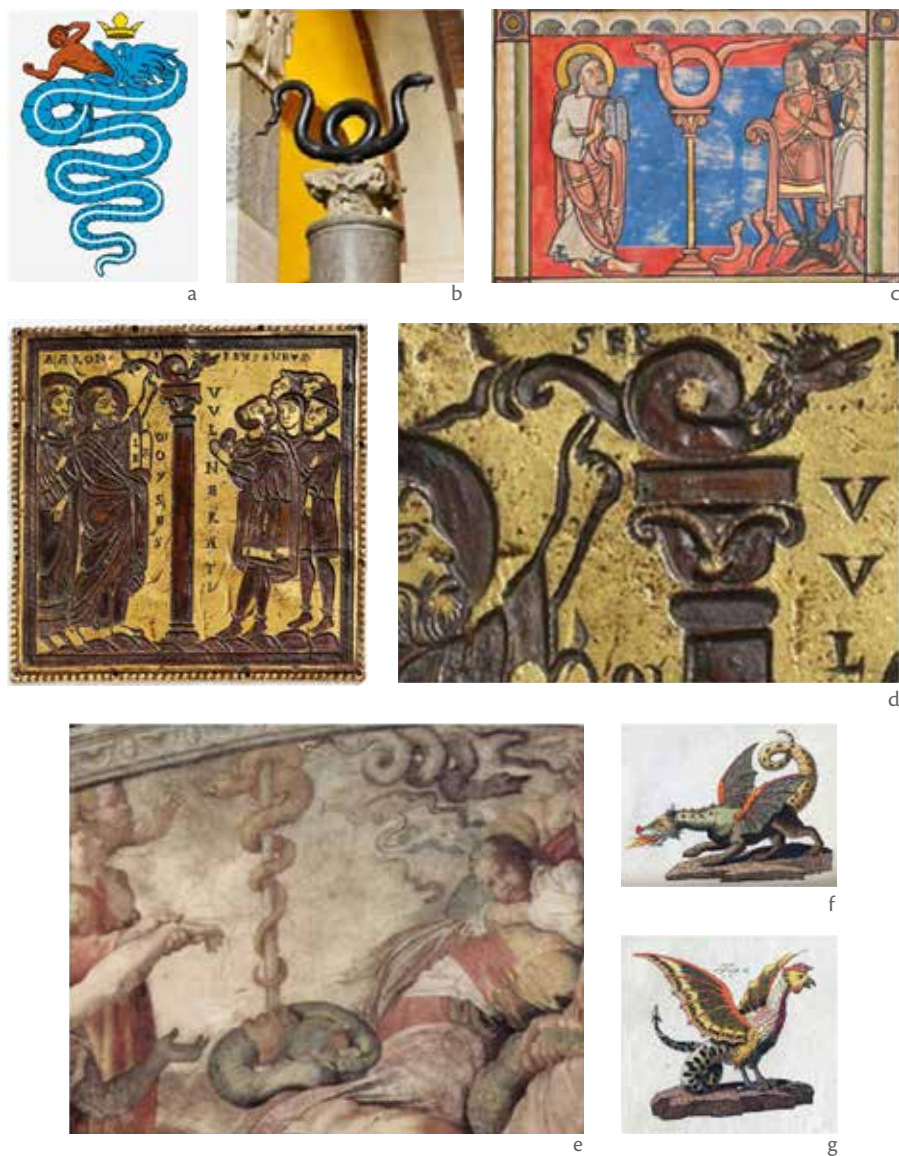
Panašiomis įvijomis, primenančiomis tiek Tripolės-Kukutenio, tiek Airijos keltų dekorą, yra išraižytos ir ikikrikščioniškos semantikos, tikėtina, apeiginių medinių buožių galvos, rastos Žemutinėje pilyje Vilniuje (2 pav. c).

Spiralinių augalinių formų mitiškumą liudija ir tai, kad daugelyje kultūrų tie augalai, kurių pavidaluose ši forma yra stipriai išreikšta – jiems priskiriama ypatinga simbolika: galime prisiminti paparčio pumpurus, vynuogių, apynių, pupų, žirnių ūsus. Įdomu pastebėti, kad net ir krikščioniškųjų žalčio / gyvatės pavidalo kryžių – saulės spindulių semantikos ištakos ganėtinai archajiškos.

Nors kiti Lietuvos dailėtyrininkai banguotų saulės spindulių – žalčiukų kryžiuose ornamentą sieja su baroku, mano tyrimai rodo, jog šis ornamentas jau buvo žinomas Lietuvoje gotikos ir renesanso sandūros laikotarpiu (Vilniaus Šv. Pranciškaus Asyžiečio (Bernardinų), Šv. Mikalojaus bažnyčių lubų dekoras). Jo ištakas atseku iš gotikos ir renesanso laikotarpio Šiaurės Italijos. Šis ornamentas – spinduliuojančios saulės – ypač ryškus Milane Sforcų pilies ir Švč. Mergelės Marijos Maloningosios (*Santa Maria dela Gracia*) bažnyčios lubų freskų puošyboje. Banguotų spindulių (gyvatės pavidalo spindulių) saulės vaizdinys tyrėjų yra siejamas su Milano herbu, kuriame vaizduojama gyvatė, ryjanti kūdikį.

Tokia slibino žmogėdros mitologema buvo žinoma dar senovės Graikijoje – slibiną Pytoną (*Python, Πύθων*) nugalabijo Apolonas. Ji būdinga ir viduramžių Europai: gerai žinoma šv. Jurgio, nugalėjusio slibiną, legenda; Lietuvoje garsėjo legenda apie Vilniaus bastėjos *Baziliską* (slibiną su gaidžio galva) – pabaisą, rijusią žmones (Naramowski 1724); o Krokuvoje gyveno slibinas, kuris negavęs mėsos rydavęs žmones (Kadłubkonis [1190–1208], I, 5–7; Bielowski 1872: 256–258) – galiausiai Vilniaus slibinas buvo nugalėtas rūtų šakele, o Krokuvos – pašėrus avikailiu, prikimštu parako).

Heraldinis Milano simbolis – milžiniškas žaltys *Biscione*, ryjantis kūdikį – buvo ir XIII a. Milaną užvaldžiusių Viskončių giminės ženklas (3 pav. a). Tačiau šis ženklas Viskončių herbe yra kildinamas iš dar kito, kadaise labai įspūdingo Milano vietinio įvaizdžio – Milano Šv. Ambraziejaus bažnyčios *Bronzinės gyvatės* skulptūros ant romėniškos kolonos. Pasak padavimų, ši *Bronzinė gyvatė* atsidūrė Milano Šv. Ambraziejaus bažnyčioje XI a., kai Bizantijos (Rytų Romos imperijos) imperatorius Bazilijus II ją 1007 m. padovanojo Šventosios Romos



3 pav. Žalčio, *Bronzinės gyvatės*, *Slibino* ir *Bazilisko* vaizdavimo sąsajos Europos dailėje: a) Žaltys Bescia ryjantis kūdikį – Viskončių giminės ir Milano herbe; b) *Bronzinė gyvatė Nehuštanas* ant romėniškos kolonos. Milano Šv. Ambraziejaus bažnyčia XI a.; c) Mozė prie Nehuštano, manuskriptas iš Lježo, Prancūzija; d) vario, aukso ir emalės plokštelė „Mozė ir bronzinė gyvatė“, 1160 m., Maso slėnis, Prancūzija; Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas, M. 59-1952; e) Mikelandželo 1508 m. freska (fragmentas) Siksto koplyčioje Vatikane, kurioje vaizduojama stulpą apšivijusi *Bronzinė Mozės gyvatė* – Jahvės įsikūnijimas ir simbolis; f) slibinas F. J. Bertucho knygos „*Bilderbuch für Kinder*“ iliustracijoje (1801 m., Vol. 1, p. 176); g) *Baziliskas*, kaip slibinas su gaidžio galva (Tas pat, 1801, Vol. 1, p. 176)

imperijos imperatoriui Otonui II. Pradžioje ji stovėjo vieniša ant kolonos bažnyčios kairiame šone, vėliau ją papildė dešinėje ant kitos kolonos įtaisytas kryžius (3 pav. b). Pasakojama, kad ši gyvatė – tai autentiška *Bronzinė gyvatė Nehuštanas* (*Nehushtan*), kurią Mozė padarė tam, kad iš Egipto nelaisvės ištrūkę žydai ją garbindami kaip Jahvės apraišką ir malonę išsaugotų savo gyvybę nuo juos užplūdusių nuodingų gyvačių įkandimų.

Ikonografijos požiūriu Milano bažnyčios *Bronzinė gyvatė* įkvėpė nemažai dailės kūrinių. Pavyzdžiui, prie tos pačios bronzinės gyvatės ant kolonos yra pavaizduotas stovintis Mozė su dekalogu rankose bei grupė besimeldžiančiųjų iliuminuotame prancūzų manuskripte iš Lježo¹. Tos pačios ikonografijos yra ir viduramžių aukso plokštelė². „Mozė ir bronzinė gyvatė“ (1160) iš Maso slėnio, Prancūzijoje (3 pav. c–d).

Šio bronzinės gyvatės ant kolonos įvaizdžio transformaciją į sparnuotąjį slibiną – *Baziliską*, tupintį ant kolonos, matome prancūzų gotikos stiliaus manuskripto „Biblijos moralai“ iliustracijoje [Bible moralisée...]. Vėliau susiformavo tokia hibridinio pobūdžio *Bazilisko* ikonografija, kurioje minėtosios gyvatės išvaizda įgyja dar ir šikšnosparnio sparnus ir gaidžio galvą. Taip *Baziliskas* vaizduojamas XIX a. pr. Friedricho Johanno Bertucho (1747–1822) knygoje (Bertuch 180: 1176). Beje, būtent taip buvo įsivaizduojamas ir Vilniaus bastėjos *Baziliskas* (3 pav. f, g). Panašiai, su šikšnosparnio sparnais, bet turintis šuns galvą ir iš nasrų spjaudantis ugnį, Bertucho knygoje vaizduojamas ir slibinas.

Viduramžių Europoje *Bronzinė gyvatė* buvo vaizduojama ir kaip apsivijusi Y raidės pavidalo stulpą. Tokį atvaizdą matome Kelno / Kolonjės (*Cologne*) katedros gotikiniame vitraže, kuriame *Bronzinė gyvatė* gretinama su *Nukryžiuotuoju* kitoje kompozicijoje³, bei Renesanso dailininko paveiksle⁴. Meno istorijoje vienas garsiausių šios *Bronzinės Mozės gyvatės* atvaizdų – Mikelandželo 1508 m. freska Siksto koplyčioje, vaizduojanti stulpą apsivijusią gyvatę (3 pav. e).

Panašiai *Bronzinę gyvatę* vaizdavo ir Rubensas, Tintoretas bei Van Deikas. Agnolo Bronzino (1503–1572) pavaizdavo gyvatę, apsivijusią T pavidalo

1 <https://www.podles.org/dialogue/wp-content/uploads/Nehustan-french-medieval.jpg>.

2 <https://www.podles.org/dialogue/wp-content/uploads/Nehushtan-plaque.jpg>.

3 <https://www.podles.org/dialogue/wp-content/uploads/Brazen-Serpent-and-Cross-Cologne.jpg>.

4 *Évangélique d'Averbode*. Université de Liège. Bibliothèque, Manuscrit 363, fol. 86r.: <https://www.podles.org/dialogue/wp-content/uploads/Fiery-Serpents-medieval.jpg>



4 pav. *Nehuštano ir Nukryžiuotojo bei Kalvarijų kryžiaus gretinimas katalikiškoje ikonografijoje: a) Jan III van Cleve (1646 m. Venle – 1716 m. Gente) „Bronzinė gyvatė ir Mozė bei Šventojo Kryžiaus atradimas“, XVII–XVIII a., tušas, popierius, Gento dailės muziejus, Nr. 1950-W-40; b) Kelno (Cologne) katedros vitražas, vaizduojantis *Nehuštano* ant Y pavidalo stulpo, ir gretimai – *Nukryžiuotąjį*, Vokietija, XIX a.; c) *Bronzinė gyvatė* religinės grafikos kūrinyje, populiariame interneto erdvėje (<https://www.podles.org/dialogue/wp-content/uploads/Brazen-Serpent-and-Cross-Cologne.jpg>); d) G. Dorė „Bronzinė gyvatė“, „Biblijos“ iliustracija, 1866.*

stulpą („Bronzinė gyvatė“, 1540–1545, Palazzo Vecchio, Florencija). Tą pačią ikonografiją savaip plėtojo XIX a. pavaizdavo prancūzų grafikas G. Dorė. Jis pavaizdavo gyvatę, apsivyniojusią kryžių (4 pav. d).

XX a. įsivyravo *Bronzinės gyvatės* ikonografija, kurioje gyvatė vaizduojama apsivyniojusi T raidės pavidalo stulpą. Interneto vizualinės kultūros laukuose galima aptikti savitą šio simbolio interpretaciją žydų religinėje grafikoje (deja, jos šaltinis nenurodytas), kurios atvaizde gyvatės galva apsupta saulės aureolės⁵ (4 pav. c).

5 <https://www.deviantart.com/phosphorus-sulphur/art/Nehustan-590717921>.



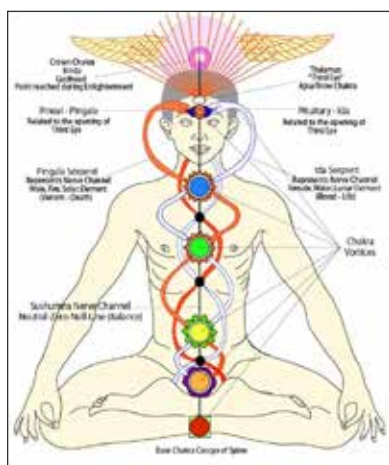
5 pav. Skeptrą apšivijusios gyvatės ženklų atmainos: a) Asklepijo ženklas, senovės Graikija; b) Pasaulio sveikatos organizacijos emblema; c) šiuolaikinis farmacijos, medicinos ženklas; d) kaducėjaus ženklas – Hermio simbolis: gyvačių pora, apšivijusi sparnuotą skeptrą; e) šumerų dievybė Ningišzida (IV–III tūkst. pr. Kr.); f) Lietuvos greitosios medicininės pagalbos logotipas

Kitos atvaizdų atmainos, kuriose *Nukryžiuotasis* gretinamas su *Nehuštanu*, kaip jo atitikmuo, yra grindžiamos Naujojo Testamento prilyginimu: „Niekas nėra pakilęs į dangų, kaip tik Žmogaus Sūnus, kuris nužengė iš dangaus ir yra danguje. Kaip Mozė dykumoje iškėlė žaltį, taip turi būti iškeltas ir Žmogaus Sūnus, kad kiekvienas, kuris jį tiki, turėtų amžinąjį gyvenimą. Dievas taip pamilo pasaulį, jog atidavė savo viengimį Sūnų, kad kiekvienas, kuris jį tiki, nepažūtų, bet turėtų amžinąjį gyvenimą. Dievas juk nesiuntė savo Sūnaus į pasaulį, kad jis pasaulį pasmerktų, bet kad pasaulis per jį būtų išgelbėtas. Kas jį tiki, tas nebus pasmerktas, o kas netiki, jau yra nuteistas už tai, kad netiki Dievo viengimio Sūnaus vardu“ (Evangelija pagal Joną: 3: 13–18).

Tęsiant stulpą / kryžių apšivijusios gyvatės ikonografijos sklaidos analizę, reikia atkreipti dėmesį ir į tai, kad Mikelandželas *Bronzinės gyvatės* atvaizdui pasirinko kitą vaizdinį, primenantį senovės graikų medicinos dievybės Eskulapo (Asklepijo) ikonografiją: šį graikų dievą simbolizavo gyvatė, apšivijusi Y raidės pavidalo skeptrą (Mitologijos enciklopedija 1999, 2: 279; Beresnevičius 1999, 3: 13–14; Lock, Last, Dunea 2001: 261). Vėliau Asklepijo ženklas buvo



a



b



c

6 pav. Senieji ir šiuolaikiniai populiariaji hindų jogos tradicijos įvaizdžiai: a) Višnuitų Šėša Naga altorius, vaizduojantis ir dievą Višnų su žmona Lakšme tarp kobra. Putapartis, Anantapuro r., Andhra Pradešo valstija, Indija. Autoriaus nuotr.; b) piešinys, aiškinantis kundalini jogos procesą, jungiant hinduistinę vertikaliai per čiakrasbesipinančiųgyvačių ir teosofinį-alcheminį sparnuoto kaducėjaus įvaizdžius (<https://fractalenlightenment.com/18423/chakras/kundalini-rising-part-7-the-crown-chakra>); c) medituojančio Šivos su apsvijusiomis kobromis ikoninis atvaizdas (<https://www.pinterest.com/pin/430164201912870635/>)

pritaikytas medicinos emblemikoje – tai akivaizdžiausiai patvirtina Pasaulio sveikatos organizacijos emblema. Be to, šis Asklepijo ženklas modernybėje buvo transformuotas ir į farmacijos emblema, dar vadinamą higienos taure: tai gyvatė, apsvijusi taurę. Be to, senajame pasaulyje taip pat buvo žinomas kitoks gyvatinis ženklas – *kaducėjaus* (lotyniškai *caduceus*, sen. graikiškai

κηρύκειον – *kerukeion*) simbolis, kurį sudarė skeptrą apšivijusios dvi gyvatės (archajiškoje versijoje – priešingų lyčių). Senovės graikų mitologijoje skeptras su jį apšivijusių gyvačių pora ir sparnais viršuje buvo dievo Hermio simbolis, o vėlesnėje graikų-egiptiečių mitologijoje siejamas su jo hipostaze – Hermiu Trismegistu. Romėnų mitologijoje šį skeptrą dešinėje rankoje laiko Merkurius – dievų pasiuntinys. Seniausias kaducėjaus tipo atvaizdas atsekamas kaip šumerų dievybės Ningišzidos ženklas (4–3 tūkst. m. pr. Kr.) (Lachman 2011, 3; Friedlander 1992). Kaducėjaus simbolį ant *Gudea* vazos, skirtos libacijai, išsamiai išnagrinėjęs A. L. Frothinghamas, pasirėmęs ir rašytiniais šaltiniais, padarė išvadą, kad čia vaizduojama kaducėjaus pavidalo dievybė Ningišzida, kuri buvo patarnaujanti viršesnei žemės Deivei Motinai Ištar arba retesniais atvejais jos sūnui – Saulės dievui Šamaš. Šią kaducėjaus pavidalo dievybę, įkūnijančią gyvybės jėgą, jis siejo ir su Gyvybės medžiu (Frothingham 1916: 175–211) (5 pav).

Kaducėjaus tipo ženklai, įkūnijantys dviejų spirale susipynusių gyvačių simboliką, buvo žinomi ir Senosios Europos civilizacijoje ir yra iki šiol gyvybingi hinduizmo tradicijoje. Indijoje kobra siejama su radža jogos simbolika – gyvybinės ir dvasinės energijos *kundalini* simboliu (kundalini teka viduriniu dvasinio stuburo kanalu tarp dviejų it gyvatės susipinančių priešingų energijų *idala* ir *pingala*). Septyngalvė ar paprasta kobra taip pat simbolizuoja kosminę gyvatę – Šėšą Anantą, ant kurios kosminiame vandenyne miega dievas Višnu – pasaulio kūrėjas ir palaikytojas. Dvi susipynusios kobros hinduizmo ikonografijoje taip pat siejamos su Šėša Naga, kuri yra būdingas višnuizmo altorių atributas. Kobra, kaip pasaulio griovėjo ir transformatoriaus Šivos (Rudros), o kitais atvejais – kaip Šivos Absoliuto simbolis, vaizduojama ir apšivyniojusi ant Šivos kaklo, galvos, rankų arba apsisukusi kosminį kiaušinį *linga* – dieviškos pirmapradės ir drauge galutinės tobulybės simbolį (6 pav.).

Graikų mitologijoje apie kaducėjaus skeptro kilmę pasakojama, jog Apolonas, gavęs dovanų iš savo pusbrolio Hermio lyrą, padarytą iš vėžlio kiauto, paprašė iš jo leidimo vadintis lyros išradėju, už tai jam atsidėkodamas padovanojo stebuklingą skeptrą (anksčiau tai buvo Apolono piemens lazda) (Pseudo-Apollodorus I–II a., I, 9: 15), kurį įteikdamas Apolonas tarė Hermiui: „Iš tiesų aš vienintelį tave paversiu ženklu nemirtingiesiems ir visiems į juos panašiams, kuriais nuoširdžiai pasitikiu ir gerbiu. Be to, aš duosiu tau nuostabią

gerovės ir sveikatos lazda: ji yra iš aukso, su trimis šakomis ir saugos tave nuo sužeidimų, išpildydama kiekvieną užduotį, tiek žodžių, tiek darbų, kurie yra geri, kuriuos aš tvirtinu žinąs per Dzeuso ištartį“ (Himnas Hermiui, *Homērikoi hūmnoi*, IV: 523). Apie tolesnį kaducėjaus skeptro likimą Merkurijaus (Hermio) rankose pasakojama, jog kai suteikė Apolonui leidimą vadintis lyros išradėju, jis, laikydamas rankoje už tai gautą dovanų iš Aplono lazda, nukeliavo į Arkadiją. Ir pamatė dvi gyvates, kurių kūnai buvo susipynę, nes jos akivaizdžiai kovojo. Tada jis padėjo tarp jų lazda ir jos išsiskyrė, todėl tarė, kad šios lazdos paskirtis yra nešti taiką. Kai kurie, darydami kaducėjų, pritvirtina prie strypo dvi ant jo susipynusias gyvates, nes Merkurijui atrodė, kad jos atneša taiką. Sekdami jo pavyzdžiu, naudoja tokį skeptrą atletikos varžybose ir kitose panašaus pobūdžio varžybose“ (Pseudo-Hyginus, II a., 2: 7). Beje, gyvatės sieja Hermį ne tik su Apolonu (kuris, ne tik padovanojo jam kaducėjaus skeptrą, bet ir jaunystėje nugalabijo Žemės deivės sūnų gyvatę-slibiną Pitoną (*Pythōn*), bet ir su Apolono sūnumi Asklepiju (šio gydančio dievo atributas – lazda su ją apsisuvusią gyvate).

Verta atkreipti dėmesį į tai, kad dviejų skirtingų (ir todėl susipykusių ir kovojusių) gyvačių mitologemos kilmė gali būti susijusi su senesne, matyt ikiindoeuropietiška, graikų tradicija, kurioje žinoti skirtingų lyčių gyvatės-slibinai. Moteriška slibinė (sen. graik. *Drakaina*) Delfinė (*Delphyne* reiškia įščias) buvo kitokia nei vyriška gyvatė-slibinas Tifonas (*Typhon* – žodžio reikšmė kildinama iš „rūkyti“). Tifonas, kovojęs su Dzeusu ir jo užmuštas (žr. „Titanomachija“) kartais buvo tapatinamas su minėtu Apolono užmuštuoju slibinu Pitonu. Senesne samprata abiejų lyčių slibinai galėjo būti gerosios žemės dvasios, saugančios šventyklas.

Panaši buvo ir išliko teigiama senovės kinų mitinio Drakono samprata, pagal kurią jis buvo dvilypės prigimties – tūnodamas po vandeniu, ramus ir šaltas įkūnijo pasyvųjį *Jin*, o iškilęs į dangų išreiškė veiklųjį karštą pradą *Jan* (Pankenier 2013: 46-47).

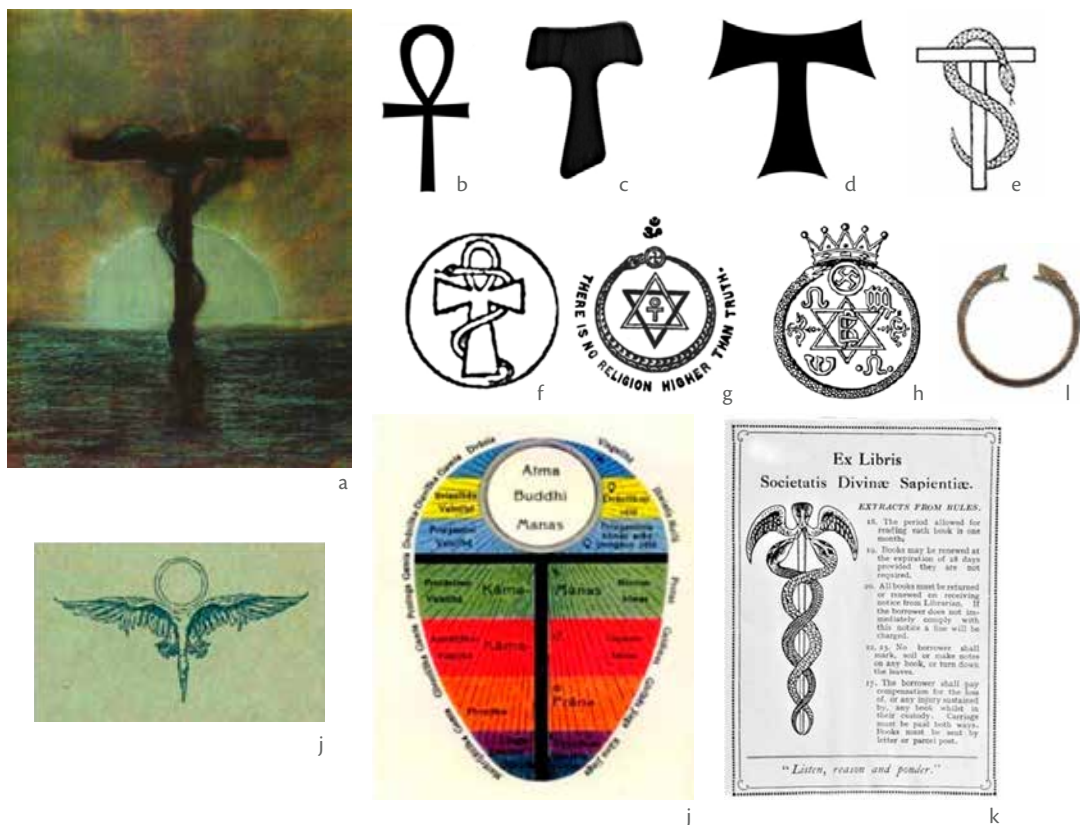
Taigi, apžvelgus stulpą apsisivyniojusio žalčio arba gyvatės vaizdinių vietinį ir kitų kultūrų tarptautinį kontekstą, kyla logiškas klausimas – kokia gyvatės ar žalčio, apsisivyniojusio T raidės pavidalo stulpą, semantika Čiurlionio paveiksle „Regėjimas“ iš ciklo „Fantazijos“ (1904–1905)?

Čiurlionis paveiksle „Regėjimas“ (7 pav. a) ikonografijos požiūriu akivaizdžiai krikščioniškai vaizduoja Mozės gyvatę *Nehuštana*, tačiau jos vaizdinį papildo

jūroje besileidžiančios saulės peizažu. Šį vaizdinį galėtume interpretuoti ir kaip tekančią saulę, bet tada reiktų pripažinti, kad Čiurlionis tarsi paneigė mūsų geografinėje erdvėje įprastą Baltijos jūroje besileidžiančios saulės stereotipą. Taigi, dailininko regėjimas tarytum jungia pasaulinio tvano pabaigos (ramaus vandens), tekančios saulės, kaip naujos vilties ryto, ir *Bronzinės gyvatės* – kaip dievo suteikto Jahvės išikūnijimo ir simbolio, kurio garbinimas gali išgelbėti žmoniją nuo mirties, įvaizdžius. Taigi, šio archajiško ir retai vartojamo Biblijos simbolio interpretacijai Čiurlionis galėjo teikti dvasinio susitaikymo, atgailos, Dievo gailestingumo ir gelbėjimo simboliką. Drauge čia iškyla ir savitai perteikiama visai dailininko kūrybai būdinga idėja apie kuklų ir integralų žmogaus santykį su milžiniškomis ir galingomis gamtos stichijomis, per kurias reiškiasi Absoliutas.

Kita vertus, būtų tendencinga apsiriboti vien krikščioniška bibline žalčio semantikos interpretacija šiame Čiurlionio paveiksle. Galimas dalykas, jog pirmine paskata Čiurlioniui susidomėti *Nehuštano* simboliu buvo pažintis su teosofija ir jos simboliais. Reikia atkreipti dėmesį į tai, kad krikščioniškoje ikonografijoje *Nehuštano* simbolio skeptro forma įvairuoja nuo paprasto stulpo link Y raidės pavidalo skeptro arba T raidės pavidalo kryžiaus ir galiausiai iki tikro krikščioniško kryžiaus. Todėl reikšminga, jog Čiurlionis pasirinko būtent T pavidalo kryžiaus formą, artimą egiptietiškam kryžiui. Mat būtent teosofai iškelė ir domėjosi primirštu egiptietišku T ir O junginio pavidalo *Ankh* kryžiumi, kurį redukavę į T pavidalo ženklą *Tau* siekė sąsajos ir su krikščionyste, ir su alchemija, ir su pirmąja *Teosofijos* vardo raide. Krikščionybėje kryžius *Tau* šiuo metu labiausiai siejamas su pranciškonų ordino emblemika (7 pav.).

Teosofinę *Tau* ir egiptietiško *Ankh* kryžių įvaizdžių interpretaciją Lietuvoje savo leidiniuose ypač puoselėjo Čiurlionio bendraamžis filosofas ir rašytojas Vydūnas. Sparnuota *Ankh* kryžiaus su ratu viršuje interpretacija sudarė Vydūno namų leidyklos logotipą, kurį iki 1913 m. jis įkomponuodavo savo knygų viršeliuose (7 pav. j). Pavaizduodamas Visatos sąrangą Vydūnas pasitelkė *Tau* kryžių, kuris viduryje dalina kosminę Visatos sąmonės kiaušinių į tris lygmenis (Vidūnas 1907) (7 pav. i). Kita vertus, vėliau gimusių Čiurlionio „Žvaigždžių sonatos“ „Allegro“ ir „Andante“ paveikslų (1908 m.) debesų, dūmų ar kosminių ūkų žaltiškos formų plastikos kompozicija ir net simbolika turi akivaizdžių sąsajų su šiuo Vydūno Visatos brėžiniu. Vadinas, kiek anksčiau



7 pav. Gyvatės ant kryžiaus ženklas Čiurlionio „Regėjime“ palyginimas su teosofijos simboliais, ženklais ir emblemomis bei jų sąsajomis su senovės Egipto, hebrajų kabalos ir hindų tradicijomis: a) Čiurlionio „Regėjimas“ (1904-1905); b) Egipto kryžius *Ankh*; c) hebrajų *Tau* raidės pavidalo kryžiaus atmaina – ekumeninis šv. Pranciškaus kryžius; d) kryžiaus *Tau* atmaina – šv. Antano kryžius; l) apyrankė su gyvačių galvomis – dabartinis Indijos liaudies menas; e) teosofinis kryžius su gyvate; f) teosofų logotipas – Egipto kryžiaus su gyvate interpretacija; g) teosofų draugijos emblema: indiškios ikonografijos gyvatė, ryjanti savo uodegą, kurios gale – gyvatinė svastika rate, o centre – Saliamono antspaudas arba Dovydo žvaigždė su Egipto kryžiumi *Ankh* viduje; h) teosofų emblema su gyvate, ryjančia savo uodegą, su svastika rate ir karūna viršuje bei kabalistinėmis raidėmis greta Dovydo žvaigždės emblemos centre; i) *Ankh* tipo kryžiaus teosofinė interpretacija Vydūno „Visatos sąrange“ (1907 m.); j) Vydūno leidinių logotipas – sparnuota *Ankh* kryžiaus interpretacija; k) teosofų draugijos ekslibris su Hermio kaducėjaus simbolis

pasirodęs Čiurlionio „Regėjimas“ (7 pav. a) bei vėliau gimę „Žvaigždžių sonatų“ paveikslai susišaukė su to meto kultūros erdvėje sklindžiusiomis teosofinėmis idėjomis ir vaizdiniais.

Dėmesį gyvatei matome ir kitoje teosofų draugijos emblemikoje, kurią žinojo Čiurlionis – tai ratu besisukanti gyvatė, ryjanti savo pačios uodegą.



a



b

8 pav. Gyvatė, ryjanti savo uodegą: a) Tutanchamono kapo lobio artefakto fragmentas, XIII a. p. m. e., Egipto muziejaus, Kairas; b) Drakonas *Uroboras* (*Ouroboros*) – gyvsidabrio simbolis. Alcheminis traktatas, iliustruotas dailininko Lucas'o Jennis'o: *Lambspringk Nobilis Germany Philosophi Antiqui Libellus*, 1625, *De lapide philosophico. E Germanico versu Latine Redditus, per Nicolaum Barnaudum Delphinatē Medicum, bujus Scientia Studiosissimum*, Francofurti, Apud Hermannum a Sānde

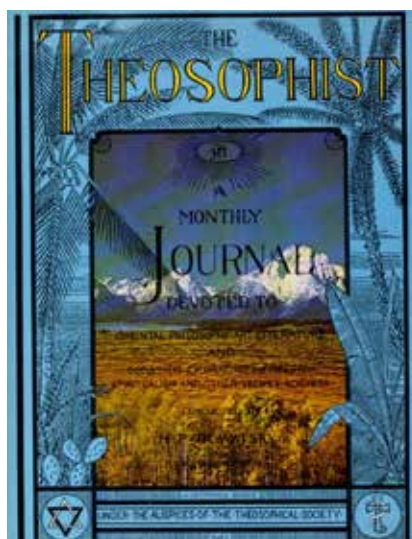
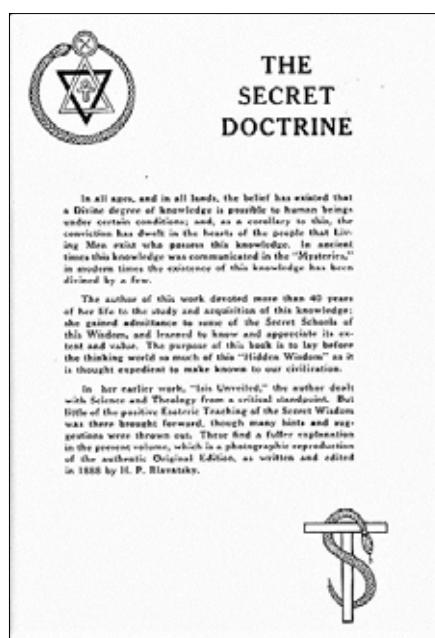
Ši mitinės gyvatės *uroboro* (sen. graikų *ouroboros*) įvaizdį Europos gnostikai, hermetikai ir alchemikai perėmė iš senovės Egipto bei senovės graikų tradicijų. Egipte gyvatė buvo dieviškosios išminties simbolis, o besisukanti ratu ir ryjanti savo uodegą – amžinybės simbolis (8 pav.). Be to, panašų įvaizdį ir ženklą turėjo ir indų civilizacija. Patys teosofai *uroboro* įvaizdį ar ženklą aiškino kaip simbolizuojantį amžinybę ir begalybę bei visų kūnų, susidariusių Visatoje iš pirmapradės ugnies ūko, rutulinę formą (Blavatsky 1993, I: 74, 94, 103; II: 582). Jis drauge simbolizavo ir reinkarnaciją bei atsinaujinimą. Šį įvaizdį teosofai siejo su pasaulio ir būties, gyvenimo prasmės pažinimo, amžinos gyvenimo tvarkos idėja. Teosofai savo emblemikoje naudojo ir T ženklo, kurį apsivijusi dešinėn žiūrinti gyvatė, simbolį (7 pav. e-h; 9 pav.).

Blavatskaja savo teosofinėje „Slaptojoje doktrinoje“ (1888 m.) itin išsamiai aptarė religinę istorinę gyvatės simboliką ir jos ikonografiją Egipto, Graikijos, Indijos bei Europos gnostikų, hermetikų ir alchemikų tradicijoje. Ji atskleidė, kad gyvatė yra išminties (Blavatsky 1993, I: 95, 102, 389, 476, 721; II: 30, 103, 189, 224, 434, 604), Absoliuto išminties, žinojimo pilnatvės (I: 442), okultinių žinių (II: 30), gnosticizmo (I: 102, 435; II: 293, 404), dvasinio, inicijuoto mokinio (adepto) ir inicijuotojo (I: 389, 435; II: 98; 296, 370, 381, 397), astralinės šviesos (dvasinės-gy-

vybinės energijos) (I: 103, 275) bei centrinės dvasinės saulės (II: 224), amžinybės (I: 390, 437, 438; II: 224, 296) ir begalybės (I: 95; II: 394), atjaunėjimo (I: 95, 435), dvasios (II: 394) simbolis. Ji nusakė tokias gyvatės įvaizdžio atmainas, kaip indų kosminė begalinė gyvatė / dievybė *Šėša Ananta*, apsivijusi pasaulį (I: 438; II: 52, 103, 105); Slibinas, išminties Slibinas (II: 29, 244, 403, 501), dvinaris *Androginas*, žmogaus sukūrėjas (II: 224, 406); *kaducėjus* (I: 275), *Bronzinė gyvatė* (I: 390; II: 218, 381, 495), gnostikų žydų *Abrasaksas* (pirminė, aukščiausia galia) – Amžinoji saulė (II: 224), *Ophiomorphos* ir *ophitai* (I: 445; II: 220, 407), sparnuota gyvatė – kuriantis Dievas (I: 389); tamsa, šešėlis, blogis, velnias, demonas (*Vritra*), šėtonas, žmogaus nuopuolis (I: 240, 216, 441, 476; II: 29, 35, 117, 214, 224, 399, 406, 533, 621), gyvatė Edeno sode (I: 446, 454; II: 556, 739); nemirtingumas ir laikas (I: 435), Elohimas (II: 406), Visatos evoliucija (II: 530); falinis, sėklos, moters apvaisinimo simbolis (I: 390; II: 65, 109, 429), Dievai ir Atlantai (II: 799), Hermis (I: 102), Jahvė (I: 102, 446, 454, 512; II: 407), Jėzus ir jo išmintis (I: 103, 381), Ozyris (I: 471); gyvatė prie pasaulio kiaušinio (I: 94, 95), Logosas (I: 389), Dzeusas (II: 433, 438), Viešpats Dievas (Blavatsky 1993, II: 226, 282), Višnu (II: 103), Dievo dvasia (I: 103); Pasaulio, Makrokosminis, Gyvybės, Šventas medis (I: 434–437; II: 102, 103, 109; 226). Gyvatė siejama ir su svastika (II: 103, 105) bei *Tau* kryžiumi (II: 225).

Toks tarpkultūrinis, tarpreliginis, universalizuotas požiūris į gyvatės simboliką buvo būdingas teosofų pasaulėžiūrai. Taigi, dailės istorijos pavyzdžių bei kultūrinių, dvasinių ir religinių paskatų Čiurlioniui susidomėti archajišku žalčio / gyvatės simboliu ir jį užkoduotai daugialypiškai interpretuoti yra apstu. Todėl logiška daryti išvadą, jog būtent dėl teosofijos įtakos Čiurlionio kūryboje išsirutuliojo toks savitas ir išskirtinai integralus požiūris į vietinės baltų kultūros, krikščionybės bei archajiškų civilizacijų simbolius.

Žalčių poros simbolis žinomas ir baltų tradicijoje: tokios yra žalvario pasaginės segės su žalčių galvomis galuose ir su uodegą primenančiu segtuku. Žinomos ir ratinės segės, kuriose svastikos pavidalu sukasi keturi žalčiukai rate – labiausiai tikėtina, kad tai apsauginis ženklas, sietas su kosminės gyvybės ir ugnies simboliška: nes ratas pačia universaliausia prasme sietas su dangaus sfera, saulės judėjimu, o žalčiukai – su gyvybės idėja. Keista jog archeologinių baltų segių su žalčių galvomis galuose tradicijos (10 pav. a-e) atitikmenį regime dabarties Indijos liaudies mene: čia paplitę žalvario apyrankės su gyvačių galvomis galuose (7 pav. l).



9 pav. Teosofų leidinių viršeliai ir antraštiniai, įžanginiai puslapiai: a) *Le Lotus Bleu: Publication de la Société Theosophique „Hermès“*; b) H. P. Blavatsky *The Secret Doctrine*, 1888; faksmilinis įžangos puslapis (1925 m. pakartotinio leidimo); c) žurnalas *A Monthly Journal Devoted to Oriental Philosophy, Art, Literature and Occultism: Embracing Mesmerism, Spiritualism, and Other Secret Sciences*, Conducted by H. P. Blavatsky, Volume 1: October 1879 – September 1880.

Kita vertus vertikaliai vingiuojantis žalčio pavidalas mistinės prigimties Čiurlionio paveiksle „Regėjimas“ tipologiškai artimas Utenos krašto padavimo apie žaltį Vyžį meniniam įvaizdinimui. Šis padavimas ir jo kontekstas rodo stereotipinę žalčio įvaizdžio reikšmę lietuvių tradicijoje. Dabartinė Vyžuonų (Utenos r.) Šv. Jurgio bažnyčia statyta 1793 m. (pirmoji gotikinė bažnyčia buvo pastatyta Vytauto Didžiojo 1406 m.) garsėja jos lauko sienoje įmūryta pagonybės laikais garbinto dievaičio Vyžo galva. Senovinė nemaža akmeninė žalčio Vyžo galva buvo atgabenta į Vyžuonų bažnyčios rūšį iš miestelio prieigose stūksančio Kartuvių kalno pilialkalnio (Kvyklys 1965: 101), kur, pasak padavimų, vykdavo žalčio Vyžo garbinimo apeigos. Ant Kartuvių kalno yra geometrinio išdėstymo akmenynas, galėjęs turėti kulto ir astronominę paskirtį. Mitologinę semantiką atitinka ir kita šios bažnyčios aplinka. Vyžuonų Šv. Jurgio bažnyčioje yra palaidotas (tikslī vieta nebežinoma) Mikalojus Kristupas Radvila Perkūnas (1547–1603), o bažnyčios papėdėje iš kalno šlaito trykšta Žalčio šaltinis. Beje, Vyžuonų gyvenvietės pavadinimas kildinamas iš Vyžuonos upelio vardo, kuris etimologiškai siejamas su liet. *vyžti* – vingiuoti, baltų-slavų **vénz* ir ide. **Uengh* – lenkti (plg. *vingis*) (Mažiulis 1981: 10). Su šia šaknimi sietini ir vingiuojančių žalčių ir gyvačių įvardijimai: aukštaič. *užas* – žaltys, rus. *уж* – žaltys, lenk. *węż* – gyvatė, *wąż* – žaltys. Vingiuojantį žalčio pavidalą turėjusio lietuvių dievo vertikalus atvaizdas yra įamžintas dabartiniame Vyžuonų herbe. Prie kelio į Vyžuonas atvykstančius pasitinka medinis Karūnuoto žalčio Vyžo skulptūrinis stulpas, sukurtas 2016 m. tautodailininko medžio skulptoriaus Vytauto Šemelio. Įdomus sutapimas, jog šių vaizdinių prototipas – Glėbo ežero (Varėnos apyl.) prieigose iškilusi tautodailininko Stasio Karanausko (gim. Vyžuonų apylinkėse) išdrožta ir tautodailininko Vytauto Jaručio (1936–2017) metalo karūna vainikuota medinė „Žalčio Žilvino“ skulptūra Čiurlionio kelyje (1983). Dabar stovi šios skulptūros atnaujinta kopija, atlikta varėniškių skulptoriaus Mindaugo Vyšniausko ir kalvio Stasio Truncės (10 pav. f–j).

Taigi, tiek siauresnės tiesioginės Čiurlionio simbolinio mąstymo nuorodos, tiek platesnis žalčio / gyvatės simbolikos kontekstas suteikia galimybę giliau apmąstyti žalčio semantiką, gimusią Čiurlionio paveiksluose, tiek racialesniu būdu (Europos profesionaliosios dailės ikonografija), tiek intuityvesniu keliu (etnografiniai ženklai ir folkloriniai įvaizdžiai). Pažymėtina, kad Čiurlionis akivaizdžiai stipriai interpretavo tiek teosofų išvadas, tiek savo savarankiškai



10 pav. Žalčio vaizdinys lietuvių kultūroje: a-b) besisukanti žalčių svastika kuršių segėse; c) baltų apyrankė su žalčių galvomis galuose; d-e) pasaginės baltų segės su žalčių galvomis; f) Vyžuonų herbas, 2005 m.; g–h) pagonybėje garbinto žalčio Vyžo galva, įmūryta į Vyžuonų bažnyčios (XVIII a. pab.) sieną; i) tautodailės paminklas Žalčiui Vyžui Vyžuonose, Utenos r.; j) Čiurlionio kelio skulptūra „Žaltys Žilvinas“ Glėbo ežero pakrantėje, Varėnos apylinkėse, 1977 m. skulptūros kopija: skulptorius tautodailininkas M. Vyšniauskas, metalo karūna – S. Truncės, 2022 m. k) Iš vandens išniręs stačias žaltys Čiurlionio „Žalčio sonatoje. Andante“, 1908 m.

sukauptas žinias apie pasaulio religijų ir mitologijų ikonografiją: jis itin daug dėmesio teikė būtent vietinei, lietuviškai žalčio, o ne gyvatės simbolikai, savo paveikslų pavadinimams pasirinkdamas „žalčio“ vardą. Kita vertus, greta lietuvių folkloro („Eglės pasaka“ – tai užuomina į pasaką „Eglė žalčių karalienė“) ir ornamentikos („Lietuviškos kapinės“, „Žemaičių koplytstulpiai“) (1 pav.), jį įkvėpė teosofų pasaulėžiūros tarpreliginis integralumas ir sintezė. Tai paskatino ir jį kūryboje semantiškai integraliai įtraukti tiek Egipto, tiek Europos ir Azijos, tiek Biblijos, tiek teosofijos ženklus. Juos pasitelkė itin kūrybingai, įdiegdamas atvirą semantikos aiškinimo raktą, kuris dėl slėpiningumo, nepakankamo aiškumo skatina pačių žiūrovų interpretacijas ir atradimus.

Tolesnė Čiurlionio pasitelktų žalčio įvaizdžių analizė atveria kelius, suprasti, kad dailininkas pasitelkia religinius ženklus, emblemas ir mitinių personažų atributus ar apraiškas (hipostazes) labiau kaip folklorinius ar mitopoetinius įvaizdžius ir perteikia juos kaip savosios mitopoetinės kūrybos išraišką, kurioje pirminis šaltinis ar citata tampa sunkiau atpažįstama.

2. Žaltys Čiurlionio dailėje kaip mitopoetinis simbolinis vaizdinys

Čiurlionis, veikiausiai pasitelkdamas teosofų pateiktas išvadas apie gyvatės simbolikos tarptautinę įvairovę ir drauge giluminę okultinę vienovę, „Žalčio sonatos“ paveiksluose žaltį vaizduoja kaip labai konkretų mitopoetinį personažą, akivaizdžiai susietą su tilto tarp skirtingų pasaulių ar tarp labai sunkiai įveikiamų žmogaus tobulėjimo pakopų ar kliūčių arba kaip dvasinio tobulėjimo, transformacijos, dvasinio brendimo ir tapsmo kelio simbolį (11 pav. a). Atskirai stovinti karūna, kuri tradiciniuose įvaizdžiuose taip pat siejama su aukščiausiu tikslu ir tobulo pilnatve ar kovotojo pergale tampant savo paties vidinių pasaulių valdovu, Čiurlionio tapyboje gali simbolizuoti pasiektą ar siekiamą dvasinės kelionės tikslą, juo labiau kad pasirodo paskutinėje ciklo dalyje (11 pav. b). Čia verta prisiminti, jog su gyvate Blavatskaja siejo dvasinio, inicijuoto mokinio (adepto) ir inicijuotojo, okultinių žinių, žinojimo pilnatvės, Absoliuto išminties, Gyvybės, Pasaulio medžio (tai apima ir mitinio tilto įvaizdį) simboliką.

Galima pabrėžti, jog „Pasaulio sutvėrimo“ ciklo XII paveiksle (12 pav. a) vešlios pirmapradės gamtos terpėje paveikslo centre povandeniniame pasaulyje šliaužianti gyvatė ar žaltys pasirodo visiškai ne bibliniu (kaip erotinio pobūdžio piktosios dvasios įsikūnijimas), o laukinės, sveikos, civilizacijos nesužalotos gamtos estetinio žavesio, tobulo pavidalu. Kitaip tariant, Čiurlionio paveiksle pateikiama kosmologinė, tiesiog muzikali ir estetizuota gamtos didybės vizija nėra susijusi su bibline gėrio ir blogio kovos bei žmogaus gundymo nusidėti tema. Dailininko sukurtas vaizdinys veikiau siejasi su teosofų pabrėžta istorine gyvatės, kaip tobulos Dievybės (virš kurios – žvaigždės įvaizdis) įsikūnijimo, galbūt net ir su ekologinės išminties, atjaunėjimo, Dievo dvasios apraiškos, žydų *Abrasakso* (pirminė, aukščiausia galia), nemirtingumo ir laiko, Visatos evoliucijos archajiška, archetipine simbolika.

„Čiurlionio kelyje“ iš Varėnos į Druskininkus 1977 m. buvo pastatyta tautodailininko S. Karanausko skulptūra „Žaltys Žilvinas“, primenanti bene patį ryškiausią su žalčio įvaizdžiu siejamą lietuvių tautosakos veikėją pasakoje „Eglė žalčių karalienė“. Tačiau Čiurlionio kūryboje ši sąsaja yra labiau archetipinio pobūdžio, nes tiesiogiai menininkas Žalčio Žilvino temos neplėtojo. Tik triptiko „Pasaka“ III paveiksle (1907) karalaitės su milžinišku vandens paukščiu vaizdi-



a



b

11 pav. Čiurlionio „Žalčio sonatos (Sonata III)“ ciklo (1908 m.) paveikslai: a) „Scherzo“ – jame žaltys primena mitinio tilto, jungties įvaizdį; b) „Finale“ – jame vaizduojama ir karūna atskirai stovinti ant sosto pavidalo kalno

nyje galima mėginti įžvelgti sąsają su žalčių karaliene Egle. Taigi, S. Karanausko skulptūra tarsi liudytų, jog plačioji visuomenė žaltį ir žaltiškas formas Čiurlionio paveiksluose sieja su žalčio-Žilvino archetipu.

Žalčio įvaizdis, kaip susijęs su lietuvių mitologine tautosaka, bene ryškiausiai gali būti atsektas paveiksluose „Tvanas III“ ir „Tvanas V“ (abu 1904 m.), kuriuose pavaizduota gyvatė danguje tarp debesų gali būti aiškinama kaip lietuvių, ypač dzūkų, mitinėje pasaulėžiūroje paplitęs vaivorykštės, kaip Smako, Slibino, arba Straublio, Laumės, siurbiančių vandenį iš ežerų ir upių į dangų, o paskui išliejančių jį lietumi per audras, įvaizdis. „Tvane III“ šviesą spinduliuojantis gyvatės rausvas mėlis kuria keisto, paslaptį patrauklaus ir nevisiškai materialaus darinio, tarpinio tarp debesies ir šviesos, išpūdį. Lietaus debesis primena grėsminga gyvatė „Tvane V“. O gyvatės galva pastarajame paveiksle netgi primena jau minėto žalčio Vyžo galvą, kurią Čiurlionis kažin ar matė – tai greičiau atsitiktinis arba intuityvus sutapimas (12 pav. c, d).

3. Asociatyvūs žalčio vaizdiniai ir metaforos

Kartais Čiurlionio paveikslų formų kompozicinė sandara arba vyraujančios kompozicinės linijos asocijuojasi su žalčio įvaizdžiu arba jį primena. Tokiais atvejais visai kompozicijai suteikiama tam tikra perkeltinė prasmė, susijusi su žalčio, gyvatės ar jiems artimų mitopoetinių būtybių simbolika.



a



b



c



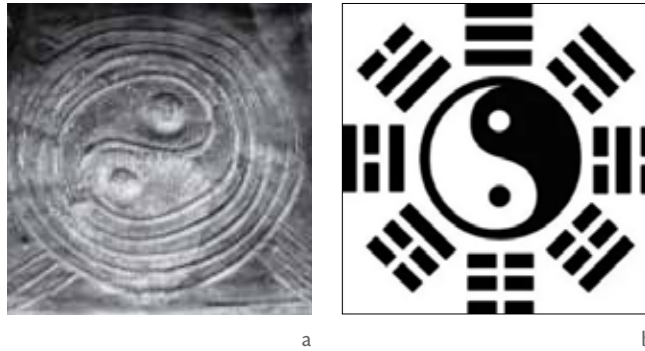
d



e

12 pav. Žalčio vaizdinytys Čiurlionio paveiksluose ir jo atitikmenys: a) „Pasaulio sutvėrimo“ ciklo XII paveikslas (1905–1906); b) įvija banguotas žalčio pavidalas „Čiurlionio kelyje“ tautodailininko St. Karanausko skulptūra „Žaltys Žilvinas“, metalo karūna – kalvio V. Jaručio (Glėbo ežero pakrantė, Varėnos apylinkės), 1977 m.; c) „Tvanas. III (1904) ird; „Tvan.“ (1904); e) Vyžuonų bažnyčios žalčio Vyžo galvos piešinys

Čiurlionio įkūnytą žalčio įvaizdžio semantikos atitikmenų – dviejų skirtingų (tonų, judesio krypčių) susipynusių gyvačių pavidalo simbolį galime atsekti ir Senosios Europos civilizacijoje, ir senovės Kinijoje: tai *Ji-Čing* (sen. kinų *Yi-Ching*) – sistemos simbolis *Tai-Či* (*Tai Chi*) arba *Tai-Džitu* (*Taijitu*), apimantis *Jin* (*Yin*) ir *Jan* (*Yang*) pradų ženklus, kuris eneolitinės Senosios Europos Tripolės kultūros (Ukraina) mene (15 pav.) aptinkamas keturiais tūkstantmečiais anksčiau nei Kinijoje, ir yra itin logiškai susijęs su Senosios Europos kultūroje vyravusia spiralės, įvijos tipo ornamentika. Tuo tarpu Kinijoje *Tai Či* ženklo pavidalas pasirodo gerokai vėliau tik XI a. neokonfucianizme (13 pav;

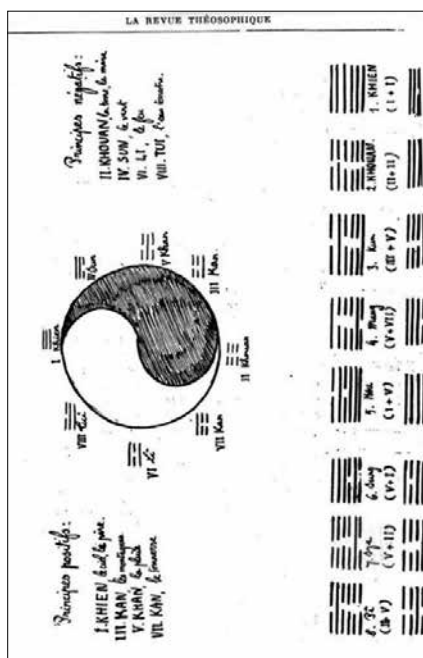


13 pav. Neolitinės senosios Europos civilizacijos Tripolės kultūros (Ukraina) ir kinų daoizmo tradicijos ženklų atitikmenys: a) įvijos ornamentas Tripolėje (4200 – 4000 m. pr. Kr.); b) kinų *Tai Či* ženklas, aptinkamas nuo XI a.

14 pav.). Nors, kita vertus, nuo X a. pr. Kr. Kinijoje gyvuoja itin stipri daoistinė ontologinė jo semantiką pagrindžianti tradicija, siejama su būrimo, kosmologijos ir filosofijos veikalu „Permainų knyga“ – *Ji-Čing* (*I Ching* arba *Yijing*).

Aiškinantis Čiurlionio žaltinės tematikos paveikslų įkvėpimo šaltinius, reikšmingas ir tas faktas, jog teosofai savo leidiniuose XIX a. buvo atkreipę dėmesį ir į okultinę Kinijos tradiciją *Ji-Čing* (apimančią ir maginę matematiką-geometriją), įkūnytą 64 „Permainų knygos“ heksagramose (Amaravella [M.S.T.] 1889, 1 : 33–42). Straipsnyje pateikiamas ir pirminis šios sistemos ženklas (17 pav.). Ar tie specifiniai veikalai pasiekė Čiurlionį ar jo rato draugus ir pažįstamus, kurie galėjo pasidalinti tomis žiniomis, nežinome. Tačiau tikimybė, jog to meto intelektualinėje erdvėje šios idėjos plevėno, yra labai nemaža.

Kinai *Tai Či* ženklą (13 pav. b) aiškina, kaip vaizduojantį visaapimančius dvilypio pasaulio pradus – priešingų viena kitą papildančių *Jin-Jan* (*Yin-Yang*) energijų, kurios sudaro visos būties pagrindą, pusiausvyrą. *Tai-Či* reikšmė apima ir pirminės ramybės būseną, ir kūrybingą energiją – taip nusakoma būties vyksmų šerdis. Ženklo kompozicija simboliškai išreiškia šių galių pastovumą ir nekintamumą sukamosi ratu centre. O dvilypės tamsios ir šviesios bangos įkomponavimas rate simbolizuoja šių galių primapradi slypėjimą ir nepasireikškimą tobulame būvyje iki pasaulio raidos, kai nebuvo nei pradžios nei pabaigos (Hansson 2017: 2-3).



14 pav. Kinų *Tai Či* spiralių ženklas straipsnyje pristančame okultinę kinų *Ji-Čing* tradiciją XIX a. pab. Prancūzijos teosofų leidinyje pristatymas. Amaravella [M.S.T.]. Les Classiques Chinois, *La Revue Theosophique* (1889, Nr. 1 (21 May), p. 40)

Kinų skirtingų (šviesios ir tamsios) susivijusių gyvačių sąveikos ženklas *Tai Či* geometrinės kompozicijos principą ir simboliką primena Čiurlionio „Žvaigždžių sonatos (Sonata VI)“ ciklo paveiksliai „Allegro“ ir „Andante“ (1908). Jie vaizduoja tamsių ir šviesių pailgų, vingiuotai banguotų žaltiško pavidalo kosminių debesų ar dūmų (ūkų) sampynas ar pakaitomis vingiuojančias jų juostas – taip išreiškiama mintis apie kosminį priešingybių dermės sąrangos principą (pvz., šviesos ir tamsos, žemės ir dangaus) (15 a, b). Tokiu būdu šių Čiurlionio simbolių ir plastinių formų panašumai su kinų *Tai-Či* arba *Jin-Jan* ženklu kelia mintį, jog juose darni gyvatinių formų pusiausvyra tarytum išreiškia pakilimą virš gėrio ir blogio kovos problematikos, tokios aktualios žemiškame būties lygmenyje. Paveiksle „Allegro“ žaltiškai kaitomi šviesūs ir tamsūs išilgai plaukiantys debesys tarytum metaforiškai išreiškia mintį apie dvilypę, dualią žmogiškąją žemišką pasaulio sampratą, kurią statmenai augančia evoliucijos kryptimi skrodžia angelo

„šūvis“ į aukščiausiąjį dangų, palikdamas už savęs tartum raketos dūmų pėdsaką (15 pav. a). Arba paveiksle „Andante“ ši šviesių ir tamsių žaltiškų debesų sąveika „įkvepia“ besirangančius tamsius debesų dūmų žalčius pakilti į aukštesnes dvasines padanges, kurias simbolizuoja piramidės fone vaikštantis angelas. Čia tamsesnį žalčio pavidalą įgyja kosminio ūko upė, kuri teka kaip kelias, ateinantis iš kosmoso platybių, paliečiantis žemę ir kylantis toliau aukštyn. Tai akivaizdi evoliucijos, dvasinio kelio kosmosu metafora (15 pav. b).

Tokioje Čiurlionio paveikslų įvaizdžių sąrangoje galima atpažinti kompozicijų atitikmenį hindų tradicijos *Kundalini* jogos schemai, kurioje vaizduojami gyvybinių energijų tekėjimo kanalai *nadžiai* (sanskrito *nadi*): *ida* ir *pingala* bei *sušumna* (pastaruoju kanalu, pažadinta žmogaus dvasinio augimo, kyla *kundalini šakti* – aukščiausioji žmogaus galia, įsivaizduojama, kaip snaudžianti žmogaus stuburo apačioje dieviška gyvatė, suteikianti aiškairegystę, gydymą ir kitas malones (6 pav.; 15 pav. d). Hinduizmo dievui pasaulio puoselėtoji Višnui skirtose kultinėse statulėlėse antropomorfinė dievybė vaizduojama įsitaisiusi aukšiausioje susipynusių kobraų vertikalės vietoje ant kaklo ties jų galvomis. Kompozicijos požiūriu Čiurlionio „Žvaigždžių sonatoje. Allegro“ vaizduojamas panašus vertikalus angelo pakilimo takas į aukščiausiąjį dangų (15 pav. a, e). Šią prielaidą patvirtina ir itin panašių motyvų Vydūno nupiešta Visatos sąrangos schema: aukščiausiosios sąmonės, nušviestos saulės disko spindulių dangų nuo žemiškosios erdvės skiria gulsčia juosta dviem trečdaliais nutolusi nuo atvaizdo apačios ir šią tamsią tiesią juostą palaiko statmena styga (Čiurlionio paveiksle daugybė šviesių stygų). Remdamiesi tokiomis analogijomis, šiuos Čiurlionio paveikslus galime suvokti kaip žaibiško dvasinio augimo ir milžiniško proveržio alegoriją. Žinoma, mažai tikėtina, kad Čiurlionis buvo nuodugniau susipažinęs su joga, tačiau greičiausiai čia susiduriame su intuityviai suvoktais ir originaliai interpretuotais archetipais ar jų užuominomis (15 pav. c, d, e, f).

Kita vertus, šiuose Čiurlionio paveiksluose pastebima žaltiškų pavidalų asociacija su žemės, padangių ir dangaus vandenimis visiškai atitinka archajišką žalčio kaip ryšininko tarp įvairių pasaulių (ne tik materialių, bet ir dvasinių) sampratą, būdingą ir lietuvių tradicijai.

Kiek kitoks, panašesnis į krikščioniškąjį ar hebrajiškąjį, Čiurlionio požiūris į žaltiškai vinguriuojančius baltą ir juodą aukuro dūmus paveiksle „Auka“



a



b



c



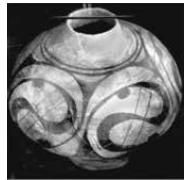
d



d



f



g

15 pav. Čiurlionio „Žvaigždžių sonatos (Sonata VI)“ ciklo (1908) paveikslų žaltiškų metaforiškų formų palyginimas su Vydūno Visatos sąrangos schema, kinų daoizmo tradicijos *Tai Či* ir hindų *Kundalini* įvaizdžiais bei Senosios Europos civilizacijos Tripolės kultūros (Ukraina) oranmentais: a) „Žvaigždžių sonata. Allegro“, b) „Žvaigždžių sonata. „Andante“; c) Vydūno sukurta „Visatos sąrangos“ schema (Vidūnas 1907) panaši į Čiurlionio „Žvaigždžių sonatos“ kompoziciją ir jos motyvus; d) hindų *Kundalini jogos* šiuolaikinė schema populiari internete; e) Subrahmanjam tarp kobra poros vaizdinys tradicinėje religinėje hindų skulptūroje (Puttaparthi, Indija); f) šiuolaikinė *Tai Či (Jin-Jan)* emblema populiari internete; g) Irijų, susivijusių gyvačių poros ženklai eneolitinės Tripolės kultūros keramikos indų ir autentiško šventyklos „modelio“ (4200–4000 m. pr. Kr.) bei vėlesnės tradicijos bronzos a. (V–IV a. p. m. e.) indo dekore (Sergejaus Platonovo ir Sergejaus Tarutos privati kolekcija, Ukraina. Autoriaus nuotr., 2004 m.)

(1909). Čia akivaizdžiai pabrėžiamas gėrio, dorybės – tikros, nuoširdžios ir dievui priimtinos aukos, kuri kyla į dausas – skirtumas nuo juodo netyros aukos dūmo – nekyrančio aukštyn per angelo ratą, o nusileidžianti žemyn. Tačiau ir čia galima išvelgti netiesioginę asociaciją su šviesia ir tamsia gyvate teosofų emblemikoje bei kinų dao tradicijoje (16 pav.).

Šviesaus „pavasari“, tirpstančio“ karūnuoto slibino-žalčio, kaip žiemos šalčio ir ledo personifikacijos, metaforiškas vaizdinys ryškėja „Pavasario sonatoje Allegro“



a



b

16 pav. Juoda ir balta gyvinė forma Čiurlionio kūryboje, teosofų ir kinų emblemikoje neodaoizmo:
a) Čiurlionio „Auka“ (1909); b) teosofų kaducėjus, kinų daoistinis *Tai-Či* ženklas
su *Ji-Čingo* heksagramų ratu

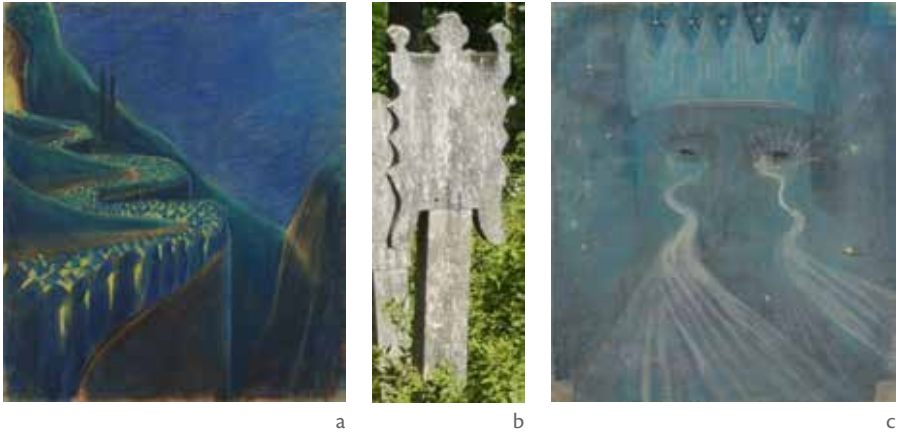
(1907), kurioje itin ramiai ir nedramatiškai įkūnijama pavasarinio gamtos virsmo dvasinės potekstės ir paslapties idėja (17 pav.). Panašų mitinio dangaus slibino atitikmenį žinome kinų tradicijoje, kurioje jis kildinamas iš upių ar kitų vandens telkinių ir pirmaisia siejamas su vandens pradū, taip pat ir su dangaus vandenimis (lietumi, perkūnija, debesimis ir pan.) bei su Drakono žvaigždynu (jungiančiu Svarstyklių ir Skorpiono žvaigždynus) (Pankenier 2013: 44–45). Be to jam priskiriamos ir vėsos bei neregimumo, ir karščio bei ryškaus švytėjimo savybės, kurias išreiškia su juo siejamos „Permainų knygoje“ aprašytos *Jin* (*Yin*) ir *Jan* (*Yang*) heksagramos (Pankenier 2013: 46–47). Mitinis drakonas (*long*), gebantis perkeisti savo pavidalus ir net išnykti, visų pirma simbolizuoja permainingas, bet galiausiai naudingas gamtos galias ir galią transformuotis (Pankenier 2013: 38). Senojoje kinų kultūroje Drakono žvaigždyno judėjimas dangaus skliautu buvo siejamas su žemdirbyste – iškildamas virš pietų horizonto (po žiemos pobūvio po vandeniu) jis lemdavo pavasario žemės darbų pradžią, o leisdamasis rudenį – derliaus nuėmimo laikmetį (Pankenier 2013: 47–48). Taigi, Čiurlionis tartytum išmanydamas kinų mitologiją, intuityviai pasitelkė Slibino įvaizdį simboliškai išreikšti vandens prado transformacijai pavasarį. Tačiau jeigu išoriškai grėsmingas (nelyginant koks



17 pav. Čiurlionio slibinas „Pavasario sonatoje. Allegro“ (1907) ir kinų drakonas, popierius (<https://wallpaperaccess.com/ancient-chinese-art>)

nors chtoniškas Užgavėnių personažas) nasrus rodantis Čiurlionio „slibinas“ čia asocijuojasi su žiemos šalčio sustingdyto ledo ir sniego baltumu, tai į jį panašus kinų slibinas-drakonas kiek kitoks, jis tradiciškai siejamas ne su šalčiu, o su kaitra ir dailės vaizdiniuose gretinams su saule (17 pav.). Tačiau pavasarį stipriau pasireiškiančios šviesos, šilumos ir vandens aspektu – čiurlioniška aliuzija į slibiną pakankamai panašėja į kinų įvaizdį, kurį Čiurlionis vienaip ar kitaip šiame paveiksle apmąsto, interpretuoja, nors ir netiesiogiai. Kita vertus, žaltys, kaip intensyvaus dvasinio gyvenimo ir tobulėjimo, transformacijos metafora, tampa artimas vidinei, dvasinei kinų drakono simbolikai, reiškiančiai aukščiausią priešybės apjungiančią išmintį (Pankenier 2013: 40-55). Tačiau, reikia pabrėžti, kad tiek šiame tirpstančio slibino įvaizdyje, tiek kituose Čiurlionio vaizdiniuose apskritai, stiprios kovos idėja iš esmės nėra plėtojama, nes labiau pabrėžiama pasaulio darnaus dvilypumo idėja.

Žalčio metafora Čiurlionio paveiksluose yra susijusi ir su filosofinio pobūdžio koncepcijomis, gyvenimo kaip dvasinės raidos, dvasinės kelionės idėja. „Laidotuvių simfonijos“ ciklo VI paveiksle aiškėja į kalną vingiuojančios laidotuvių procesijos panašumas į žaltį (18 pav. a). Ši vaizdinė metafora primena mitopoetinį žalčio įvaizdį, kuris baltų tradicijoje, greta kitų reiškinių, siejamas



18 pav. Žalčio pavidalo vaizdinio Čiurlionio paveiksluose ir jų atitikmenys: a) „Laidotuvių simfonija. VI“; b) Laidotuvių simfonijos. VI mirusiųjų eisenos formos tipologinis panašumas į Neringos lietuvininkų krikštų (Nida) porinius gyvatinus ornamentus; c) Žaltiškio pavidalo ašarų upeliai „Amžinybėje“ (1906)

ir su pomirtiniu pasauliu, protėviu keliu bei mirusiais. Tai patvirtina dviejų žalčių porą primenantys įvaizdžiai, būdingi lietuvininkų krikštams (18 pav. b). Drauge žaltys siejamas ir su gimimu–mirtimi–atgimimu. Kita vertus, prisiminus teosofinį istorinės žalčio simbolikos aiškinimą, iškyla jo asocijacijos ne tik su atjaunėjimu, atgimimu, bet ir gyvatės kaip dvasinio kelio ir tobulėjimo simbolika, kurią sustiprina laidotuvių procesijos ar mirusiųjų eisenos kilimo į egzotišką kalną vaizdinys.

Vaizduodamas „Amžinybę“ (1906) (18 pav. c), dailininkas pasitelkė tarytum tradicinį vyrišką Dievo Tėvo, ar Valdovo-Viešpaties, lyg Kosminio protėvio galvos vaizdinį. Tačiau netikėtai jam priskiria ašarų upelius, kurie tekėdami iš jo akių ir žaltiškai vingiuodami virsta šviesos spinduliais. Tagi Kosminio laiko Valdovo ašarų upeliai tolimai primena žalčius. Tokia žalčio metafora tampa tarytum dar viena nuoroda į teosofinį gyvatės kaip amžinybės simbolizmą.

4. Kompozicinė forma ar struktūra kaip žalčio metafora

Čiurlionio kūryboje pasitaiko žaltiškio pavidalo, tarytum ornamentinės kompozicijų struktūrų, kurioms būdingas daugiaerdvis daugiaplaniškumas, kompozicinės dinamikos kryptingumas.



a



b



c



d

19 pav. Serpantininės, gyvatinės formos gamtos pavidalai Čiurlionio paveikluose: a) „Rex“ (1909); b) „Pasaulio sutvėrimas“, VIII (1905–1906); c) „Pasaulio sutvėrimas“, X (1905–1906), d) „Marso pasaulis“ (1904–1905)

Tai paveikslai, kuriuose vaizduojami serpantino pavidalo keliai ar upės, ar augalija („Rex“, 1909; „Pasaulio sutvėrimas“, VIII, 1905–1906; „Pasaulio sutvėrimas“, X, 1905–1906; „Marso pasaulis“, 1904–1905) (19 pav.).

Arba tokiais žaltiškais plastikos motyvais atskiriamos skirtingos erdvės-pasauliai („Žalčio sonata. Allegro“, 1908) (20 pav. a). Arba kompozicija surenčiama iš panašios erdvės plotų, kurie dėstomi lyg vingiuojantys upeliai ar bangos, ar vingiuojančios juostos, primenančios žalčio formų plastiką („Jūros sonata. Allegro“ (1908); „Himnas II“ (1906), „Vasaros sonata (Sonata IV). Allegro“ (1908); „Saulės sonata (Sonata I), Szcherzo“, 1907) (20 pav. b, c, d, e).

„Žalčio sonatoje. Finale“ (1908 m.) (20 pav. f) trijų kalnų, primenančių išminčių povyžas, viršūnės supa it saulę švytinčios aureolės, kurios it plaukai ar kasos driekiasi per pečius ir jungiasi į vientisą žalčio pavidalo juostą, kuri galiausiai virsta žalčiu, artėjančiu evoliucijos laiptais žemyn prie karūnos.

Visos šios asociatyvios, gerokai abstrahuoto vaizdavimo priemonės skatina žiūrovo vaizduotę iracionaliai susieti matomą vaizdą su žalčiui artimais archetipais ir tokiu būdu savarankiškai dalyvauti kūrybiniame paveikslų semiozės procese.

Išvados

Čiurlionio atsigręžimas į gamtą ir jos didybę, buvo ne tik jausminis romantiškas, bet ir filosofiškas, egzistencinis, pripažįstantis jos lemiamą įtaką žmogaus



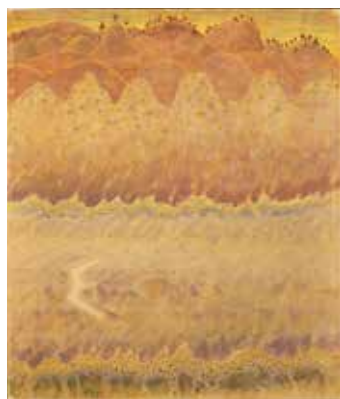
a



b



c



d



e



f

20 pav. Žaltiškios formos, skiriančios erdves Čiurlionio paveiksluose: a) „Žalčio sonata (Sonata III). Allegro“ (1908), b) „Saulės sonata (Sonata I). Szcherzo“; c) „Vasaros sonata (Sonata IV). Allegro“ (1908); d) „Jūros sonata. Allegro“ (1908); e) „Himnas II. Iš trijų paveikslų ciklo“ (1906); f) „Žalčio sonata. Finale“ (1908)

būčiai. Toks sudvasintas, filosofinis santykis su biosfera išlieka būdingas lietuvių dailei iki dabar. Čiurlionio pasaulėžiūra ir estetika skamba ypač aktualiai dabarties ekologinės krizės akivaizdoje bei iškilusių postantropoceno mokslo ir meno paradigimų kontekste, kai atsisakant antropocentrizmo dėmesys krypsta į žmogaus santykį su gamta bei ne žmonėmis, o siekį „nugalėti gamtą“ keičia rūpestis tvariu ekologišku civilizacijos sambūviu ir sinergija su gamta ir visa aplinka.

Žaltys, greta augalijos apraiškų bei antropomorfinio pobūdžio vaizdinių, Čiurlionio dailėje aiškėja kaip viena iš svarbesnių semantinių-vaizdinių figūrų. Teikdamas tokią didelę reikšmę šiam ropliui, menininkas akivaizdžiai rodo išskirtinį dėmesį ne tik gamtos didybei, jos formų įstabumui, bet kartu pasitelkia žalčio vaizdinį, filosofškai ir mitopoetiškai aiškindamas būtį ir pasaulį.

Žalčio archetipo vaizdinys menininko kūryboje reiškiasi keturiais aspektais: a) kaip mitologinis-religinis simbolis, ženklas, vaizdinys; b) kaip mitopoeinis įvaizdis; c) kaip asociatyvus vaizdinys ar metafora; d) kaip plastinės kalbos forma, kompozicinė struktūra, išreiškianti tam tikrą metaforą.

Žalčio įvaizdžiui Čiurlionio dailėje būdingas ekologinis ir gamtovaizdinis bei metafizinis integralumas. Žaltys čia ir pirmą kartą gamtos bei jos formų (augalijos, vandens, debesų) sandaros pagrindas, ir drauge povandeninio bei vandens pasaulio gyventojas, kuris pasirodo ir virš vandens, ir pievose, ir kalnuose ir danguje, ir kosmose, ir galiausiai – vidiniuose, dvasiniuose, fantastiniuose peizažuose. Žaltį, kaip tradicinį ornamentą, atpažįstame ir lietuvių smulkiosios memorialinės architektūros motyvuose Čiurlionio tapyboje.

Aiškinantis žalčio motyvo ar jį primenančių vaizdinių asociacijų archetipinę semantiką Čiurlionio dailėje pagrindinis dėmesys čia sutelktas į nagrinėjamų įvaizdžių kultūrinį-meninį kontekstą, kurį dailininkas ne tik pažinojo arba galimai žinojo, bet ir savotiškai intuityviai atitiko, plėtodamas kultūros semiosferoje (apimant ir liaudies dailę bei archeologinę juvelyrinę) glūdinčius kodinius S tipo formų, ženklų ir ornamentų bei gyvatės / žalčio mitopoetikos pavidalus. Tyrime atsekta ir tolimesnė čiurlionio žalčio semantinių figūrų intertekstuali interpretacija ar kodiniai atitiktumai lietuvių dabarties tautodailėje.

Čiurlionio kūryboje atpažįstame ir biblinę gyvatės simboliką, ir archajiškąjį jos klodą, susijusį su senovės Egipto, Šumerų, senovės Graikijos mitologine šio įvaizdžio ir ženklinio vaizdinio simbolika. Joje gausu atitiktumų ir su baltiškais žalčio simbolikos aspektais, susijusiais su kosmogoninės, toteminės kilmės, protėvių kulto ir dievybių herofanijos semantika. Išryškėjo, jog Čiurlionio puoselėta žalčio simbolika išskirtinė ir savita tuo, kad dailininkas jai visiškai neteikė erotinio, falinio semantikos aspekto, kuris yra būdingas tiek lietuvių tradicijai (pasakoje „Eglė žalčių karalienė“), tiek Biblijai ir kt.. Čiurlioniui įtaką darė ne tik teosofų puoselėta konkreti istoriškai ir religiškai integrali gyvatės, kaip dieviško įvaizdžio, susijusio su

krizių įveikimu, dvasiniu augimu ir transformacija, idėja bei teosofinė emblemika, bet ir teosofų atlikti religiniai, mitologiniai ir mitopoetiniai gyvatės įvaizdžio ir ženklų raidos, jų tarpkultūrinių istorinių raidos ryšių bei universalesnių tarpkultūrinių tipologinių atitikmenų plačioje laiko ir geografinės erdvės perspektyvoje tyrimai. Greičiausiai būtent pažintis su teosofija lėmė išskirtinai platų Čiurlionio domėjimąsi senųjų civilizacijų bei kultūrų vaizdiniais (*slibinas Ningišzida, Nehuštan* skeptras, *Kaducejus, Ankh* kryžius, *Tau* kryžius, *kundalini* įvijos, *uroboras*).

Aiškinantis čiurlioniškąsias žalčio semantikos interpretacijas iškyla klausimas apie jo kūrybos simbolinių figūrų santykį Senosios Europos civilizacijos Tripolės kultūros (Ukraina) bei kinų dao tradicijos *Tai-Či* dviejų gyvačių poros kodu. Su šiuo ratu besipinančių gyvačių poros kinų dao tradicijos ženklu Čiurlionis galėjo susidurti, nes apie jį kalbėjo teosofai, žinia apie jį sklido besidominančių orientalizmu kultūros puoselėtojų ratuose, tačiau jokių apčiuopiamesnių įrodymų apie tai neturime, o duomenys apie eneolitinės Senosios Europos kultūros ornamentą Čiurlionio gyvenimo laiku dar neplito. Išryškėjo ir Čiurlionio vaizdinių figūrų bei kompozicijų sąsajos su teosofinėmis-filosofinėmis Vydūno idėjomis, jo leidinių logotipais bei Visatos sampratos schemomis.

Čiurlioniška žalčio vaizdinių ir žaltiškų formų samprata ne tik tipologiškai, archetipiškai susijusi su liaudies dailės medžio paminklų (skulptūrų, antkapių), margučių tradicija bet ir su architektūros paveldo (Žalčio Vyžio „galva“ įmūryta Vyžuonų bažnyčioje) bei archeologinių papuošalų motyvais.

Čiurlionio kūrybos plastinėje kalboje glūdintys itin panašūs kodai ir tie patys mitopoetiniai archetipai drauge su jiems teikiama filosofine potekste apie pasaulio kosmogoninį dvilypumą byloja apie dailininko plėtotos meninės kalbos, jos ornamentiškos ženkliškos semantinių figūrų tarpkultūriškumą, istorinį integralumą bei tęstinumą. Tai liudija ir stiprų meninės intuicijos veiksnį dailininko kūryboje, kuris būdingas ezoterinei pasaulėžiūrai.

Taigi, tyrimas atskleidė platesnę žalčio archetipo, kaip vizualizuoto lietuvių mitopoetinės tradicijos kodo, raišką Lietuvos dailėje ir kartu Čiurlionio žaltiškų vaizdinių vietinį kultūrinį integralumą bei platų tarpkultūrinį kontekstualumą, pateikiant savitą visuminio būties, gamtos ir civilizacijos darnaus sambūvio galimybės viziją.

Bibliografijos sąrašas

- Mitologijos enciklopedija*. 1999. T. 2. Vilnius: Vaga.
- Amaravella [M.S.T.]. 1889. Les Classiques Chinois, *La Revue Theosophique*, Nr. 1 (21 May), p. 33–42.
- Balkutė, Rita (sud.), Zavjalova, Marija (spec. red.). 2004. *Liaudies magija: užkalbėjimai, maldelės, pasakojimai XX a. pab. – XXI a. pr. Lietuvoje*. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras. [CD].
- Basanavičius, Jonas. 1970. Lietuvių kryžiai archeologijos šviesoje, Jonas Basanavičius, *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Vaga, p. 124–155.
- Beresnevičius, Gintaras. 1999. Eskulapas ir Aušautas Lietuvių ir prūsų gydymo dievo problema, *Liaudies kultūra*, Nr. 3, p. 13–14.
- Bertuch, Friedrich Johann. 1801. *Bilderbuch für Kinder*. Vol. 1. Weimar: Industrie Comp-toir,
- Bible moralisée, texte latin avec la traduction, jusqu'à Isaïe*. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 166, fol. 40v. Blavatsky, Helena Petrovna. 1993. *The Secret Doctrine*, Vol. I, II. Wheaton, IL: Theosophical Publishing House.
- Davidova, Marie; Zavoleas, Yannis. 2020. Post-Anthropocene: the Design After the Human Centered Design Age, D. Holzer, W. Nakapan, A. Globa, I. Koh, *RE: Anthropocene, Proceedings of the 25th International Conference of the Association for Computer – Aided Architectural Design Research in Asia (CAADRIA)*. Hong Kong: CAADRIA, Vol. 2, p. 203–212.
- Dundulienė, Pranė. 1979. *Žaltys ir jo simboliai lietuvių liaudies mene ir žodinėje kūryboje*. Vilnius: Lietuvos TSR Aukštojo ir specialiojo vidurinio mokslo ministerijos Leidybinė redakcinė taryba.
- Évangélaire d'Averbode*. Université de Liège. Bibliothèque, Manuscript 363.
- Evangelija pagal Joną*. 2005. Biblija arba Šventasis raštas. Trečias pataisytas ir papildytas ekumeninis leidimas. Senasis Testamentas, Naujasis testamentas. Vilnius: Lietuvos Biblijos Draugija, p. 163–208.
- Ferrando, Francesca. 2016. The Party of the Anthropocene: Post-humanism, Environmentalism and the Post-Anthropocentric Paradigm Shift, *Relations*, November, p. 159–173.
- Friedlander, Walter J. 1992. *The Golden Wand of Medicine. The History of Caduceus Symbol in Medicine*. Westport, USA: Greenwood Publishing Group.
- Frothingham, A. L. 1916. Babylonian origin of Hermes the Snakegod, and of the Caduceus, *American Journal of Archaeology*, p. 175–211.
- Gimbutas, Maria. 1958. *The Ancient Symbolism in Lithuanian Folk Art. (Memoirs of the American Folklore Society)*. Philadelphia: American Folklore Society.

- Greimas, Algirdas J. (Frank Collins and Paul Perron – transl.). 1989. Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts. *New Literary History*, Vol. 20, No. 3, Greimassian Semiotics (Spring, 1989), p. 627-649.
- Hansson, Joacim. 2017. Representativity and Complementarity in Tai Chi as Embodied Documentation. *Proceedings from the Document Academy*, Vol. 4, Iss. 2, p. 1-24.
- Himnas Hermiui (IV), *Homeriniai himnai (Homērikoī hūmnoi)*, VII-VI a. p. m e., : Hymn 4 to Hermes. 1914. Hesiod. *The Homeric Hymns and Homerica with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White*. London: William Heinemann, New York: The Macmillan Co.
- Horn, Eva. 2020. Challenges for an Aesthetics of the Anthropocene, G. Dürbeck, Ph. Hüpkes (eds.), *The Anthropocenic Turn*. Oxon, New York: Routledge, p. 159-172.
- Ivanov, Viačeslav V.; Toporov, Vladimir N. 1977. Struktūrno-tipologičeskij podchod k semantičeskoi interpretacii proizvedenij izobrazitelnogo iskusstva v diachroničeskom aspekte. *Trudy po znakovym sistemam*, T. 8, s. 103-120 (rusųk.).
- Kadłubkonis, Vincentii [1190-1208]. *Chronica seu originale regum et principum Poloniae* I, 5-7: Bielowski, August (wyd.), *Monumenta Poloniae historica. Pomniki dziejowe polski*. Tom II, Lwów: Nakładem Własnym, 1872, s. 256-258.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Kvyklys, Bronius. 1965. *Mūsų Lietuva*, T. II. Boston: Lietuvių enciklopedijos leidykla.
- Lachman, Gary. 2011. *The Qest for Hermes Trismigestus*, Chapter 3. Edinburgh: Floris Books.
- Lock, Stephen; Last, John M.; Dunea, George. 2001. *The Oxford Illustrated Companion to Medicine*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Lotman, J. 2005 (1984). On the Semiosphere (translated by Clark, W.). *Sign System Studies*, No. 33 (1), p. 205-227.
- Lotman, J. 2011. The Place of Art Among Other Modelling Systems. *Sign System Studies*, No. 39 (2/4), p. 249-270.
- Michna, Natalia Anna. 2021. Art Beyond the Anthropocene: A Philosophical Analysis of Selected Examples of Post-Anthropocentric Art in the Context of Ecological Change, *Journal of Asia-Pacific Pop Culture*, No. 2, Vol. 6, p. 245-261.
- Naramowski, Adam I. 1724. *Facies rerum sarmaticum in face Regni Poloniae, Magniq[ue] Ducatus Litvaniae gestarum, duobus libris succincte expressa*. Vilnae: Typis Unicersit[atis] Soc[ietatis] Jesu. Bk. 1.
- Pankenier, Dawid W. 2013. *Astrology and Cosmology in Early China. Conforming Earth to Heawen*. New York: Cambridge University Press.
- Perkovskis, Juzefas. 1999. *Žemaičių liaudies meno ornamentas: forma ir simbolika*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.
- Pseudo-Apollodorus. [I-II a.]. *Bibliotheca*.

Pseudo-Hyginus. [II a.]. *Astronomica*.

Rybakov, Boris A. 1965. Kosmogonija i mifologija zemledelcev eneolita, *Sovetskaja archeologija*, № 1, c. 24–47; № 2, c. 13–33 (rusų k.).

Roziner, Feliks. 1993. *Iskusstvo Čiurlionisa: Žizn, ličnost, žyvopis, muzyka, poezija, filosofija tvorčestva*. Moskva: Terra (rusų k.).

Tumėnas, Vytautas. 2002. *Lietuvių tradicinių rinktinių juostų ornamentas: tipologija ir semantika*. *Lietuvos etnologija*, 9. Vilnius: Diemedis.

Tumėnienė, Nijolė. 1998. Mikalojaus Konstantino Čiurlionio vaizdų simbolika (motyvo prasmė), *Menotyra*, Nr. 2, p. 57–63.

Vidūnas. 1907. *Visatos sąranga*. Tilžėje.

THE GRASS SNAKE AS A SEMANTIC MOTIF FOR CHALLENGE AND
TRANSFORMATION IN ČIURLIONIS' WORKS AND ITS CULTURAL
CONTEXTS

Summary

The multimodal image of the grass snake in Čiurlionis' art works is revealed not just as a biological motif, but also as a more challengingly recognisable visual compositional element in his paintings. The grass snake image is not directly realistic, more often it is expressed in a decorative or abstract forms and is filled with metaphor and symbolism.

In this research, in order to reveal the semantics behind the idea of crises and transformation in Čiurlionis' grass snake image, I use the iconographic, iconological and comparative methods and the semiotic approaches developed by V. Ivanov and V. Toporov, J. Lotman, A. J. Greimas and J. Kristeva. This helps reveal the meanings of the semantic figures in the visual elements in Čiurlionis' art language as messages and their intertextual connection to codes of culture and tradition (especially the mytho-poetic aspect). The comparative analysis allows tracing the origins of the artist's images as cultural borrowings, associations or citations, exposing the more universal character of Čiurlionis' visual symbols and facilitates to read the artist's work not just in the context of Lithuanian (Baltic) symbolism, but in that of other cultures as well.

The research brings to light the artist's aim to convey and interpret symbols as an open code, which we can creatively read into further, thereby developing our own personal semiosis. Its important to stress that Čiurlionis' interpretations of cultural symbols, amid the present-day globalisation of their conceptual context and panorama, do not arouse contradictions in understanding, rather, they relatively harmoniously connect to the artist's envisaged conception.

The grass snake in Čiurlionis' art is important semantic-visual figure, being expressed in four aspects: a) as a mythological-religious symbol, sign and image; b) as a mytho-poetic image; c) as associative imagery or metaphor;

and d) as an artistic language form, or compositional structure, expressing a certain metaphor.

The Čiurlion-esque grass snake image is typified by ecological, landscape-based and metaphysical integrity. The grass snake here is also the structural basis of primordial nature and its forms (flora, water, clouds), while also being an inhabitant of the underwater and semi-aquatic worlds that appears above the water, amid grasslands, in the mountains and in the sky, in the cosmos, and ultimately – in internal, spiritual, fantasy landscapes. We also recognise the grass snake as an element of traditional Lithuanian ornament of small memorial architecture in painter's landscapes.

Čiurlionis was guided not only by the local Lithuanian grass snake mytho-poetical tradition, he also took into account the broader semantics of snake iconography, interpreting the biblical Brazen Serpent (Nehushtan) symbolism along with its archaic code relating to the ancient Egyptian and Sumerian tradition, later uniquely transformed in ancient Greek and Roman mythological iconography. The sematic cosmogonic, totemic, ancestral cult and hierophany of the deities aspects of the grass snake are distinctly evident in his paintings. The artist did not impart his grass snakes with any erotic or phallic semantics, which are characteristic in both the Lithuanian tradition (as in the folktale *Eglė, queen of the grass snakes*) and the biblical Adam and Eve myth. Čiurlionis was influenced by theosophists' ideas about the divine snake symbolism developed by the early civilisations: a historically and religiously integrated, interculturally universal symbolism associated with overcoming crises, spiritual growth and transformation. I trace the typological Čiurlion-esque grass snake semantic interpretation's connection to the pair of intertwined snakes code of the *Cucuteni–Trypillia culture* from Chalcolithic Old European civilisation (Romania, Ukraine,) and the Chinese Taoist Tai Chi sign. Čiurlionis may have come across the latter Chinese cultural sign through theosophy or Orientalism, whereas information about the Old European ornament was not yet widespread in his times. However, the similar codes hidden in his work, along with the philosophical subtext they carry about the cosmogonic duality of the world, are testimony of the artistic language he developed and its ornamental sign motifs as signifiers of the interculturality, historic integrality and continuity of

semantic figures. This is evidence also of the strong artistic intuition factor in the painter's work, which is characteristic of the esoteric worldview.

The research revealed the expression of the grass snake as a visualised code of the Lithuanian mytho-poetic tradition in Čiurlionis' artwork, and the local cultural integrity and broad intercultural contextuality of his grass snake imagery, by which the artist conveyed his unique vision of the consummate integrality of being and the harmonious coexistence of nature and civilisation. The artist's acknowledgement of the grandeur of nature via the grass snake image was not so much emotionally romantic as philosophical, existential, cosmological and ontological. It is these particular aesthetic provisions of his that are as relevant as ever in light of present-day crises and amid those that have emerged in the context of post-anthropocene sciences and arts paradigms, when by rejecting anthropocentrism, the aim becomes ensuring a sustainable, ecological civilisational coexistence and synergy with nature and the whole environment.

Rokas Zubovas

„M. K. Čiurlionio simfoninės poemos „Jūra“ versija fortepijonui keturioms rankoms. Kai kurios paslaptys įmintos, tačiau vienas klausimas išlieka neatsakytas“

Artėjant 150-osioms M. K. Čiurlionio metinėms, kiekvienas kompozitoriaus ir dailininko kūrybos puoselėtojas ieško kelių, kaip pasiekti, kad Čiurlionio kūrybinis palikimas pagaliau užimtų deramą vietą pasaulio kultūros istorijoje. 2018 metais Paryžiuje rengta Baltijos šalių simbolizmo paroda „Laukinės sielos“ dar kartą akivaizdžiai pademonstravo, kad, pateikiant Čiurlionio kūrybą drauge su jo laikmečio geriausių kūrėjų darbais, dar labiau išryškėja jo tapybos išskirtinumas ir unikalumas, savo minties ir raiškos galia pranokstantis tuo pat metu kūrusių tapytojų darbus. Deja, svarbiausią Čiurlionio muzikos kūrinį, jo didžiąją simfoninę poemą „Jūra“ yra ypatingai sudėtinga gyvai pristatyti pasaulio šalių muzikos mylėtojams – tai sąlygoje ekonominės simfoninių orkestrų sąlygos. O muzikos įrašai, kaip ir net pačios geriausios raiškos tapybos darbų reprodukcijos, tik dalinai išsprendžia šį klausimą. Svarstant, kaip galima pasiekti, kad pasaulio koncertinėse scenose „Jūra“ skambėtų dažniau, prisiminkime iki pirmojo pasaulinio karo egzistavusią tradiciją skambinti fortepijonu simfoninius kūrinius.

Dėl šių aplinkybių, pasirodžius Dariaus Kučinsko neįkainojamai monografijai, pirmą kartą apimančiai visus Čiurlionio muzikos rankraščius, „Chronologinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos katalogas“, mane labai suintrigavo įrašas p. 348:

R. 2.1.5, 00996 – 01039 -1162 (2 x 581) t. transkripcija dviem fortepijonams grafito pieštuku (J. Čiurlionytės nuorašas); įrašai „M. K. Čiurlionis, „Mars“ simfoniška poema dideliam orkestrui; a Mme Bronislava Wolman“.

Iš įrašo galima suprasti, kad egzistavo paties kompozitoriaus padaryta simfoninės poemos „Jūra“ transkripcija dviem fortepijonams, ir kad jauniausioji

kompozitoriaus sesuo Jadvyga Čiurlionytė atliko autorinės transkripcijos „nuo-
rašą“. Dar labiau nustebau, kada kalbėdamasis su prof. Vytautu Landsbergiu apie
įvairius čiurlionistikos dalykus supratau, kad jis apie tokią simfoninės poemos
„Jūra“ versiją nėra nieko girdėjęs.

Kelis metus man tai buvo tiesiog įdomūs čiurlionistikos faktai, tam tikra nedi-
delė paslaptis, tačiau artimesnė pažintis su Debussy simfoniniu triptiku „La mer“
(„Jūra“) naujai aktualizavo šiuos klausimus. Žvalgydamasis po Debussy kūrybinį
palikimą, ieškodamas jo kūrinių, kuriuos galima būtų skambinti fortepijoniniam
duetui, atradau, kad yra paties kompozitoriaus parengta autorinė simfoninio
triptiko versija fortepijonui keturioms rankoms. Jau anksčiau su Sonata buvome
groję Debussy simfoninės poemos „Pavasaris“ ir jo simfonijos h-moll versijas
vienam fortepijonui keturioms rankoms, tad jau žinojome, kad kompozitorius,
kuris buvo ir puikus pianistas, labai meistriškai pritaikydavo savo simfoninius
kūrinius fortepijonui, ir jie labai gerai skamba koncertiniame atlikime. Tiesa, abu
minėtieji kūriniai – „Pavasaris“ ir simfonija – pamesti, ir egzistuoja tik autorinė-
mis adaptacijos fortepijonui keturiomis rankomis, o „La mer“ – pats didžiausias
pasaulio koncertinėse scenose labai dažnai skambantis, įspūdingiausias Debussy
simfoninis opusas, dar yra ir laikomas vienu svarbiausiu dvidešimtojo amžiaus
pradžios simfoninės muzikos kūriniu. Gilinantis į „La mer“ istoriją taip pat labai
suintrigavo faktas, kad kūrinių Debussy pradėjo kurti 1903 metais, tais pačiais,
kuriais yra sukurta ir pirmoji eskizinė Čiurlionio „Jūros“ versija.

Debussy praktika parengti savo paties kūrinių versijas fortepijonui ketu-
rioms rankoms, pastūmėjo pasiaiškinti giliau, kodėl ši praktika egzistavo. Čia
priežastis yra pakankamai paprasta: istoriniu laikotarpiu iki muzikos įrašų ir
transliacijų tapimu vyraujančia muzikos gyvavimo praktika, fortepijonas sutei-
kė geriausias galimybes muzikos mylėtojams ir profesionalams susipažinti su
naujausia muzika – juk nebuvo paprasta, vien užsinorėjus bet kuriame Europos
miestelyje išgirsti scenoje Mozarto, Verdi, ar Vagnerio operą, orkestru atlikti
naujausią Beethoveno, Brahms'o ar Brucknerio simfoniją.

Iki devynioliktojo amžiaus vidurio labai greitai technologine prasme besi-
vystantis fortepijonas, tapo instrumentu, gebančiu apimti visą orkestro skalę – ir
dinamine, ir registru, ir faktūros prasme. Šimtmečio pradžioje, iki maždaug 1830
metų, egzistavo orkestro redukavimo styginių kvartetui arba kvintetui prakti-

ka – atsiminkime Mozarto ir Beethoveno autorinius savo klavyrinių koncertų adaptavimus fortepijonui ir styginių kvartetui, iki šiol atliekamus ir scenoje. Tačiau po 1830 metų, sparčiai vystantis ir orkestrinei muzikai ir fortepijono galimybėms, pagrindiniu transkripcijų instrumentu tapo labiau neutralaus garso ir gausesnius faktūrinius resursus turintis fortepijonas, juolab, kad šis instrumentas iš aristokratiškos prabangos prekės tuo metu pasidarė ir ekonomiškai prieinamas vidurinei klasei, bei tapo svarbia kultūrinio prestižo dalimi. Tais laikais mokėjimas skambinti šiuo instrumentu tapo gero išsilavinimo dalimi. Kūrinių aranžuotės fortepijonui tapo tokiu natūraliu reiškiniu, kad net ir Robertas Šumanas, recenzuodamas Hektoro Berliozo „Fantastinę“ simfoniją, savo straipsnyje prisipažįsta, kad jo įžvalgos ir kūrinio analizė buvo pagrįsta Liszto atliktos Berliozo kūrinio adaptacijos fortepijonui versijos studija. Panašiai Mendelssohno „Vasarvidžio nakties sapno“ uvertiūrą analizuoja ir muzikos kritikas Georgas Finkas, tik šiuo atveju, jis su minimumu kūrinio „susipažįsta“ iš autoriaus atliktos transkripcijos fortepijonui keturiomis rankomis.

Didžioji dauguma kompozitorių XIX a. antrojoje pusėje pažindavo savo kolegų kūrinius būtent skambindami juos drauge su kuo nors keturiomis rankomis fortepijonu. Ir tai tęsiasi iki pat pirmojo pasaulinio karo – vienas iš istoriškai garsesnių tokių atvejų buvo susijęs ir su pačiu Debussy. Igoris Stravinskis, novatoriškųjų baletų autorius, savo revoliucinį „Stebuklingąjį pavasarį“ pristatė savo didžiausiam autoritetui – Debussy, pagrodamas drauge su juo versiją fortepijonui keturiomis rankomis. Kaip atsimena pats autorius savo autobiografijoje, Claude Debussy, pergrojęs drauge su Stravinskiu jo naująjį baletą, nieko netaręs pakilo ir išėjo iš kambario.

Devynioliktojo amžiaus viduryje simfoninių kūrinių adaptacija tampa ypač populiari, nes atsiranda vis besiplečianti komercinė paklausa nesudėtingai, mėgėjams prieinamos populiarios muzikos leidybai. Štai nuo 1852 iki 1859 metų egzistuoja arti dešimties skirtingų visų Mozarto simfonijų adaptacijų fortepijonui keturiomis rankomis, ir į šį skaičių neįeina piratinės ir nelicenzijuotos versijos. Daugelis garsiausių kompozitorių, tokių kaip Brahmsas, Bizė ir kiti, nelaikė prasta praktika priimti pelningų užsakymų atlikti kitų kompozitorių kūrinių perdirbimus fortepijonui keturioms rankoms. Todėl fortepijoną gerai valdantys autoriai, tokie kaip Ravelis ar Debussy, patys parengė praktiškai

visų savo simfoninių ir scenos kūrinių transkripcijas fortepijonui keturiomis rankomis, taip išlaikydami kokybės reikalavimą ir užtikrindami, kad jų kūriniai skambės ir bus girdimi jų pačių autorine versija.

Taigi, „La mer“ adaptacija fortepijonui keturioms rankoms, kurią pats Debussy atliko 1905 metais, buvo tradicijos pagimdytas reiškinys, veikiausiai padėjęs klausytojams iš anksto pasirengti novatoriškai kompozitoriaus stiliškai, kuri sukėlė tokią priešiškos kritikos laviną po pirmojo kūrinio atlikimo Paryžiuje 1905 metais. Antrasis atlikimas, praėjus dviems metams po pirmosios premjeros, buvo nepalyginamai palankiau sutiktas, ir kūrinys dar iki pirmojo pasaulinio karo tapo svarbia koncertinio repertuaro dalimi.

Kaip žinia, Čiurlionio simfoninė poema „Jūra“, nors pradėta kurti lygiai taip pačiais metais, kaip ir Debussy „La mer“, neturėjo tokios palankios atlikimo kloties. Pirmą kartą atlikta tik 1936 metais Kaune, minint autoriaus 25-ąsias mirties metines, ji iki šiol dėl susiklosčiusių istorinių ir kultūrinių aplinkybių, neužima deramos vietos pasauliniame simfoninės muzikos repertuare.

Tačiau mes turime unikalų istorinį paradoksą: du svarbiausi jūros stichijai skirti simfoniniai kūriniai yra pradėti kurti taip pačiais metais. Ir tai padarė du kompozitoriai, kuriems visiškai nesvetimas buvo spalvų bei vaizdinių pasaulis ir kurie, giliai panteistiškai pergyvendami gamtą ir peizažą, siekė panaikinti griežtas ribas tarp tapybos ir muzikos saviraiškų. Štai, Debussy yra pasakęs, kad „Muzika yra paslaptingas matematinis procesas, kurio elementai yra Begalybės dalis... Nėra nieko muzikalesnio už saulėlydį. Tas, kuris jaučia tai, ką mato, neras geresnio tobulesnio vystymo pavyzdžio jokioje knygoje, nei toje, kurią, deja, muzikai skaito tikrai per daug retai – Gamtos knygoje.“

Žvelgiant į šias dvi marinistines garso drobes, neįmanoma nepastebėti begalės giminingų aspektų. Štai, Debussy savo kompoziciją pavadina „Trys eskizai simfoniniam orkestui“, taip kūrinį pakreipdamas link tapybos žanrui būdingesnio pavadinimo. O ir trijų „eskizų“ pavadinimai kūrinį pastato į gretą su impresionistų tapybos darbais: „Jūra nuo aušros iki vidurdienio“; „Bangų žaismas“; „Vėjo ir jūros dialogas“. Čia verta palyginti, kad Čiurlionio literatūriniame kūrinyje „Jūra“, kuris galimai buvo parašytas kaip programinė iliustracija simfoninei poemai „Jūra“, Čiurlionis naudoja tuos pačius pagrindinius jūros personažus: saulę („tolimos saulės tavo gelmėse skandina savo mirkčiojantį,

paslaptinę mieguistą žvilgsnį”), vėjas (“Ir ėjo iš jūros atsakymas, tyliai uždamas, supdamas kranto žoles, kurios linguodamos kuždėjo: “tai vėjas, vėjas, vėjas.”) ir, aišku, bangos (“Kokia baisi gauja! Nuo horizonto iki horizonto bangos, bangos, bangos...”). O pagrindinis skirtumas tarp dviejų kūrinių – tai kad vienas yra impresionisto žvilgsnis į jūros stichiją, o kitas – simbolisto. Todėl ir natūralu, kad vienam kompozitoriui svarbiausia yra sukurti nenuilstančio mirgėjimo, žaismo, kitimo įspūdį, ir kūrinys tampa tarsi seka marinistinių paveikslų, sekančių vienas kitą, tarsi atsitiktinai, kaip keičiasi saulės spindulių kritimo kampas, kaip valiūkiškai žaidžia bangų grupuotės, kaip kad nenuspėjamai keičiasi vėjo gūsiai. Ir tik protarpiais pro tą šydą pasimato gelmė ir jūros monumentalumo pajautimas. Tuo tarpu simbolistas pradeda nuo jūros mitologemos – jos galybės, didybės ir amžinumo kontempliacijos, bet neišvengiamai jūros istorijoje atranda vietos ir vėjo gūsis, ir saulės spindulio žaismas ant raibuliuojančio paviršiaus. Tačiau Čiurlionio „Jūra“ savo esme išlieka epinis, mitologinis kūrinys.

Sumanius vienoje programoje priešpastatyti šias dvi monumentalias muzikines drobes, iškilo reikalas išsiaiškinti, kur nuves tas Dariaus Kučinsko monografijoje paminėtas Jadvygos Čiurlionytės “nuorašas”.

Iš pirmo žvilgsio, rankraštis, saugomas Jadvygos Čiurlionytės archive, gali priminti nuorašą, tačiau, pažvelgus detaliau, kyla daug klausimų: dviejų pianistų partijos pateiktos atskirai paraleliniuose puslapiuose, o tai nurodo, kad variantas skirtas skambinti ne dviems fortepijonams, o vienam fortepijonui keturioms rankoms, kadangi šiuo notacijos principu naudojantis, du pianistai tuo pačiu metu skaito natas esančias gretimuose puslapiuose, o vertimai abiem pianistams turi būti suderinti. Priklausomai nuo natų skaičiaus taktuose, kai kur notacija yra labai erdvi, o kitose vietose – labai suspausta. Ši notacija yra įmanoma tik perrašant iš egzistuojančio šaltinio, kuriame visa partitūra būtų surašyti vertikalčiai. Tačiau jau pirmuosiuose puslapiuose galima pastebėti, kad Jadvyga ne vien perrašinėja: matomi pataisymai, pakeitimai, redagavimas rašymo metu, kas nurodytų, jog tai labiau kūrybinį darbą, o ne perrašinėjimą primenantis procesas. Būtų labai sunku įtarti, kad Jadvyga redaguoja ir keičia perrašinėdama egzistuojančią kompozitoriaus versiją. Yra ir dar vienas netikslumas Dariaus Kučinsko įrašė – tai nuoroda, kad Jadvygos rankraštis yra nepilnas. Esamas rankraštis yra 608 taktų, kaip ir Čiurlionio „Jūros“ partitūra ir akivaizdžiai užsibaigia lygai taip pat, kaip

ir simfoninė poema. Išanalizavus Jadvygos rankraštį kyla dar opesnis klausimas: kas yra tas šaltinis, kuriuo vadovaudamasi Jadvyga tveria „Jūros“ transkripciją fortepijonui keturioms rankoms? Antrasis, nemažiau intriguojantis klausimas: kada ir kodėl Jadvyga imasi šio milžiniško darbo?

Įdomu tai, kad pati Jadvyga niekada savo straipsniuose, ar laiškuose, ar užrašuose, neužsiminė apie Čiurlionio „Jūros“ transkripciją fortepijonui keturioms rankoms, o jos darbas prie šio kūrinio, kaip galima suprasti iš laisvai prieinamų istorinių šaltinių, buvo šiek tiek kitokio pobūdžio. Po pirmojo Čiurlionio „Jūros“ atlikimo 1926 metais Kaune, minint Čiurlionio 25 mirties metines, Vladas Jakubėnas „Vaire“ rašė, kad „Jūra“ atlikta pirmą kartą, nes iki tol atlikimą stabdė netiksli partitūra: „Pieštuku rašytoje partitūroje nėra beveik jokių dinamikos ženklų. Visa tai neesminės smulkmenos, kurias lengvai ir per trumpą laiką būtų pašalinęs pats autorius. Dabar gi šis sunkus koregavimo darbas teko atlikti velionio seseriai Jadvygai Čiurlionytei ir dirigentui Baliui Dvarionui, kurie kiauromis naktimis medžiojo trūkstamus diezus ir bemolius partitūroje, ir, kas ypač svarbu, tikrino perrašytąsias orkestro partijas“.

Jakubėnas V. Muzikos apžvalga // Vairas, 1936 Nr. 5, p. 482-485.

Į šį kolegų komentarą, pati Jadvyga tais pačiais metais „Lietuvoas aide“ atsakė taip: „Kadangi Švietimo ministerijos buvo pavesta „Jūros“ partitūrą prieš jos pastatymą peržiūrėti ir tvarkyti, jaučiu pareigą nušviesti tikrą dalyko padėtį. Dėl pačios „Jūros“ partitūros turiu štai ką pasakyti: jokių kliūčių joje pastatymui neradau. Buvo smulkių ortografinių neapsižiūrėjimo klaidų ir, galbūt, to nepatogumo, kad „Jūros“ rankraštis, iš tiesų, labai smulkiai rašytas ir kai kur pieštuku, tačiau jokių stambesnių klaidų nei instrumentacijoj, nei bendrame sąskambyje nebuvo. Taip pat buvo savo vietoje ir svarbieji dinaminiai ženklai. Kas kita „Jūros“ pastatymą vykdant, tenai buvo kliūčių, pav., nebuvo orkestre poemai reikalingų dviejų arfų, taip pat teko ir be vargonų apsieiti.“

Kad „Jūros“ partitūra buvo tvarkoje, parodo jau tas, kad per tris repeticijas galima buvo veikalą pastatyti. Žinoma, didelis čia nuopelnas dirigento Dvariono, kurs su atidumu ir meile ją išstudijavo ir, jokių kliūčių iš šalies nepaisydamas, savo entuziazmą lig galo išlaikė.“

Čiurlionytė j. „Keli paaiškinimai dėl M. K. Čiurlionies simfoninės poemos „Jūra“ // Lietuvos aidas, 1936 balandžio 28.

Šis komentaras akivaizdžiai iliustruoja, kaip detalai Jadvyga 1936 metais buvo susipažinus su partitūra, ir kaip aukštai vertino didįjį savo brolio opusą. Bet komentaras nieko neatsako į klausimą dėl transkripcijos. Tai yra vienintelis Jadvygos straipsnis, kuriame ji komentuoja Čiurlionio simfoninę poemą „Jūra“, ir čia ji mini užrašymo skaitymo sudėtingumą dėl „smulkaus užrašymo“, iš to kyla mintis, kad transkripcija tuo metu dar nebuvo atlikta.

1957 metų įvykiai, kada kompozitorių sąjungoje buvo svarstomas Čiurlionio „Jūros“ redakcijos, atliktos Eduardo Balsio, atlikimas, taip labai akivaizdžiai pademonstruoja, kaip detalai ir giliai Jadvyga Čiurlionytė žino brolio partitūrą. Raštu atsiųstame komentare, Jadvyga išreiškia vienintelį prašymą dėl Balsio padarytų orkestruotė pakeitimų kūrinyje: „... vienoje vietoje galima būtų nedaryti pakeitimų, būtent reprizoje, kur pirmą kartą anglų ragas groja puikią, gražią liaudies stiliaus melodiją. [Melodija užrašyta] Tam nereikia ją sustiprinti obojumi, nes ji tuomet įgauna labai ryškios, rėžiančios spalvos, kuri šios melodijos charakterį neatitinka.“

Simfoninės poemos transkripcijos fortepijonui keturioms rankoms klausimais nemažai diskutavau su muzikologu ir kompozitoriumi Charalampos Efthimiou, kuris po mūsų pokalbių apsilankė Jadvygos Čiurlionytės archyve ir ten atrado niekieno anksčiau nemintus dar du Jadvygos pradėtus Čiurlionio „Jūros“ rankraščius, kurių analizė nenuginčijamai atskleidžia, kad Jadvyga pati atliko simfoninės poemos transkripciją fortepijonui keturioms rankoms.

Pirmasis rankraštis – tai taip vadinamas kūrinio klavyras, tarsi atvirkščias simfoninio kūrinio edukacijos procesas. Jį paprastai trijose penklinėse padaro pats kompozitorius, dar iki kūrinio orkestravimo pražios, suformuodamas būsimas registines ir faktūros apimtis. Jadvyga čia sukėlė iš partitūros daugumą natų, išskyrė pagrindines melodines linijas. Taip pat galima lengvai pastebėti, kad po pirmojo natų surašymo, veikiausiai pati Jadvyga dar papildė klavyrą, įrašydamas trūkstamas melodines ir faktūrines detales. Šis rankraštis nutrūksta prasidėjus kūrinio vystymo padalai 205 takte.

Antrasis naujai identifikuotas rankraštis – tai akivaizdus Jadvygos siekis sukurti „Jūros“ transkripciją fortepijonui keturioms rankoms. Pati Jadvyga tai užrašo tituliname rankraščio puslapyje vokiškai. Puslapio viršuje parašyta „Jūra“ Čiurlionis, o apačioje „Klavierauscugo bandymai Jadvygos Čiurlionytės“.

Ir kitame lape Jadvyga pradeda keturiuose penklinėse, kaip ir priklauso darant transkripciją fortepijonui keturioms rankoms, užrašinėti simfoninę poemą „Jūra“. Taip pat matosi iš karto vykdomi ir teksto tikslinimai bei redagavimas – jau antrame takte išbraukia iš pradžių įrašytus platesnius faktūrinius akordus. Taip suformuojamas šaltinis, iš kurio Jadvyga vėliau formavo trečiąją rankraštį, minimą Dariaus Kučinsko monografijoje.

Į antrą išsiskeltą klausimą: kada Jadvyga atliko šį milžinišką darbą, taip pat randame atsakymą antrajame rankraštyje. Dešimtajame rankraščio puslapyje mėlynu pieštuku įrašyta data gruodžio 29, o greta, kitu mėlynu rašikliu, 1936 metai. Jadvyga ir toliau sistemingai pažymi datomis darbo progresą: 10 psl – 30 XII; 11 psl – 31 XII; 13 psl – 4 I; 15 psl – 7 I; ir taip nuosekliai iki 30 psl – 2 II. Tada dėl man nežinomų priežasčių darbas akivaizdžiai kuriam laikui sustoja. Kitas įrašas 31 psl yra 15 VII. Šis rankraštis nutrūksta 55 puslapyje, jau kūrinio reprizoje, 382 takte.

Apibendrinant galima teigti, kad tyrimas atskleidė, kad Jadvyga Čiurlionytė pati 1936–1937 metais, jau po pirmojo kūrinio atlikimo Kaune, padarė visą Čiurlionio simfoninės poemos „Jūra“ transkripciją fortepijonui keturioms rankoms. Tačiau lieka neaišku, kodėl pati Jadvyga niekur neužsimena apie šį milžinišką indėlį į Čiurlionio kūrybos puoselėjimą.

Taip pat apibendrinant norisi pažymėti, kad nuo 2022 metų scenoje vienoje programoje pirmą kartą nuskambėjo tais pačiais metais prieš šimtmetį pradėtos komponuoti dvi didžiosios marinistinės muzikinės kompozicijos: pasaulyje pripažintas vienas svarbiausių dvidešimto amžiaus pradžios simfonizmo pavyzdys Debussy trys eskizai simfoniniam orkestrui „La mer“ ir beveik niekam nežinoma Čiurlionio simfoninė poema „Jūra“. Skambėjo šios „Jūros“ taip, kaip prieš šimtą metų būtų skambėjusios dažname kultūringos Europos mieste – atliekamos fortepijonu keturiomis rankomis. Simboliška, kad šios programos premjera įvyko Čiurlionio gimtojoje Varėnoje 2022 m. balandžio mėnesį. O per metus programa „Skambančios spalvų jūros. Čiurlionis ir Debussy“ apkeliavo nemažai Lietuvos regionų miestų, skambėjo Latvijoje, Didžiojoje Britanijoje, Belgijoje, JAV ir Pietų Korėjoje, taip bent iš dalies praveriant klausytojams duris į nepakartojamą Čiurlionio kuriamą jūrų stichijos pasaulį.

Žilvinas Svirgis

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

ŽALČIO SONATA

Išvadas

Čiurlionis kūrė ypatingu metu, XX amžiaus pradžioje Vakarų pasaulis pasikeičia neatpažįstamai. Silpnėja krikščionybės įtaka, transformuojasi vaizduojamieji menai, realistinę pasaulėjautą keičia viena už kitą ekspresyvesnė tapyba, prasideda atoninės muzikos sąjūdis, keičiasi ir mokslas – klasikinę fiziką keičia reliatyvumo ir kvantinė teorijos. Apibendrinami šiuos pokyčius galime sakyti, kad tai laikotarpis, kuomet deterministinę pasaulėjautą išstumia naujas pasaulis, kuriame pats žmogus atlieka lemtingą vaidmenį. Nielsas Bohras, vienas iš kvantinės fizikos kūrėjų, šį kultūrinį poslinkį trumpai bet lakoniškai apibūdina gerai žinomu posakiu: „Ieškodami gyvenimo harmonijos nepamirškime, kad būties dramoje mes patys esame ir aktoriai, ir žiūrovai.“¹

Iki tol vyravusios klasikinės pasaulėjautos veikiamas žmogus buvo tik stebėtojas, o naujame pasaulyje stiprėja suvokimas, kad sąmonė yra ne pasyvi, bet aktyvi, kitaip tariant, žmogus gyvena pasaulyje, kurį jis pats ir kuria. Šiame istoriniame kontekste ypatingai suskamba ir Čiurlionio laiško, rašyto susikrimtusiam jaunesniam broliui, žodžiai: „Žmogaus siela neturi glamžyti savo sparnų, tame sraigės kiaute, kuris vadinasi „aš“, sunku jai tada. Bet kuo plačiau sparnus išskleis, kuo didesnę ratą apskries, tuo bus lengviau, tuo laimingesnis bus žmogus.“²

Bandydami suprasti sielos sparnų metaforą Čiurlionio laiške, tam tikra prasme galime sakyti, kad išorinis žmogaus pasaulis yra neatskiriamas nuo jo vidinio pasaulio. Vidinio pasaulio sampratą plėtojęs Carlas Jungas, rašo, kad jam pačiam esminę ir lemtingą reikšmę visą laiką turėjo ne išorinio, o būtent vidinio

1 Discussion with Einstein on Epistemological Problems in Atomic Physics, in P. A. Schilpp (ed.), Albert Einstein: Philosopher Scientist (1949), p. 236.

2 Vytautas Landsbergis. Debesies laivu. Vilnius: Dominicus Lituanus, 2022, p. 133.

pasaulio dalykai. Jungas pastebi, kad paradoksaliai tai, kas vidujybėje turėtų būti arčiausia ir suprantamiausia, yra labai neįprasta ir sunkiai suvokiama. Sielos slėpinius šis mąstytojas atveria pasitelkęs kolektyvinės sąmonės ir kultūrinių archetipų sampratą, kurios padės giliau pažvelgti ir į Čiurlionio *Žalčio sonatą*.

Į šį kūrinių žvelgsime pirmiausia kaip į tam tikrą sakralų meną, sakytumę, kontempliacijai skirtas ikonas, vaizduojančias būtent dvasinio pasaulio dimensijas. Nesileisdami į kultūrinio ikonų fenomeno aptartį, čia tik trumpai paminėsime, kad, pavyzdžiui, krikščionybėje, kaip ir kitose vaizduojamąjį meną puoselėjančiose dvasinėse tradicijose, ikonografija naudoja kontempliacijai skirtus vaizdinius, kurie nukreipia dėmesį nuo išorinio pasaulio į vidujybę atsiveriantį sielos pasaulį, apie kurį dažniausiai kalbama naudojant dvasinių išgyvenimų ir būsenų kalbą.

Iš Čiurlionio laiškų žinome, kad jis buvo ypač jautrus ir dėmesingas kūrinyje išreikštomis būsenoms. Kaip jis nerimaudavo, kai kelias dienas iš eilės jam nepavykdavo pasiekti norimų niuansų. 1908 metų birželį, tapydamas *Žalčio sonatą* ir *Vasaros sonatą*, jis rašo Sofijai: „Žinai dėl tos tapybos į neviltį įpuoliau. Visą dieną šiandien tapiau ir vakare sunaikinau, o tai retai man pasitaiko. Niekada neišeina, o tai, kas jau yra, kabo ant sienos kaip sąžinės priekaištas ir šnabžda man visomis savo spalvomis apie negabumą, apie storaodiškumą ir kitus liūdnus dalykus. Zose, gal aš tau to nerodysiu? Nepyksti?“ (LS 33-34).

Sielos būsenų tapymas esmingai skiriasi nuo regimojo pasaulio vaizdavimo. Toks tapymas vaizduoja patį išgyvenimą, kurį tam tikru būdu gali išgyventi ir žiūrovas. Galime sakyti, kad toks kūrinys pavirsta tam tikra paties kūrėjo egzistencine patirties išraiška, kuri tarsi empatiškai perduodama žiūrovui.

Pusiausvyra tarp išorinio ir vidinio pasaulio

Iškilus egzistenciniams klausimams Vakaruose, atsiduriame labai keblioje situacijoje. Staiga susivokiame, kad galime suskaičiuoti žvaigždes danguje, bet beveik nesugebame kalbėti apie tai, kas yra arčiausiai. Norėdami aprašyti net paprasčiausius vidinius išgyvenimus – skausmą ar ekstazę, vidinius suvaržymus ar vidines laisves, pasigendame ne tik sąvokų ir būdų apie tai kalbėti, čia gelbėja tik poezija, muzika, dailė, kitaip tariant – menas. Svarbu tai, kad vidujybė gali

būti labai skirtinga. Vidiniai pasauliai gali būti sustingę, šalti, tamsūs, pilni baimių. Tokiuose pasauliuose nesinori susitikti net su pačiu savimi. Tačiau vidiniai pasauliai gali būti ir šviesūs, gyvi, daugiamačiai, atviri visoms pusėms – tokie, kaip vaizduojami Čiurlionio sonatiniuose kūriniuose.

Tokių pasaulių plėtojimui reikalingos ne tik tinkamos raiškos galimybės ir sąvokos, bet ir kultūrinis kontekstas, o svarbiausia, bendruomenė, kuri palaiko tokius būsenų registrus. Įdomiausia tai, kad vidujybės pasaulis, kuriame žmogus susitinka pats su savimi, kur gimsta prasmės ir patyrimo įsisąmoninimas, anaip-tol nėra nei uždaras, nei kažkaip subjektyviai izoliuotas. Jis yra *gyvybingas*, tad gali būti atvertas kaip išgyvenimas, kuriuo empatiškai galima dalintis. Tačiau akivaizdu, kad neįmanoma persikelti vien į vidinius pasaulius – čia reikalingas tam tikras balansas. Bet kaip tokį balansą būtų įmanoma pasiekti? Gal toks supratimas padėtų praverti ir Čiurlionio vaizduojamų pasaulių paslaptis?

Jei išorinį pasaulį ir materiją žmogui padeda suprast matematinės metafizikos ryšiai, kyla klausimas, koks rišlumas gali padėti žmogui suprasti savo vidinio pasaulio kraštovaizdį. Čia verta trumpai stabtelėti ir paminėti Algirdo Juliaus Greimo pastabą, kad gyvename ypatingame humanitarinių mokslų formavimosi amžiuje, mokslai apie žmogų ieško savo pagrindų, panašiai, kaip XVII amžiuje formavosi tikslieji gamtos mokslai³. Tikslieji mokslai savo pagrindus atrado paradoksaliai atsiriboję nuo žmogiškumo ir susikūrę techninius matavimo prietaisus, teleskopus, liniuotes, svarstykles. Tačiau suprantama, kad žmogus negali pasiekti gyvenimo pilnatvės atsiribojęs nuo žmogiškumo ir žvelgdamas į pasaulį tik matematiškai. Kyla klausimas, kas padėtų atverti žmogaus dvasinį pasaulį?

Skirtingai nei siūlo Greimas, kurio manymu, humanitariniai mokslai turėtų būti analitiškesni, atsisakyti prasmės dimensijos ir kalbėti tik apie reikšmes⁴, visgi įrankiu čia gali tapti tik pats žmogus, jo realūs išgyvenimai ir asmeninis patyrimas. Nors ir gali padėti fenomenologijos, hermeneutikos, ontologijos ar kitų prieigų metodiskumas, tačiau pats gyvybingumo elementas yra iki jų. Tai, kad patirtis yra gyvybinga, neįyla abejonių, bet kaip yra su tuo gyvybingumu, kaip jį susieti su išraiška, kaip jį išreikšti kalba ar kitomis priemonėmis?

3 Algirdas Julius Greimas.. Iš arti ir iš toli: literatūra, kultūra, grožis. Vilnius: Vaga, 1991, p. 324.

4 Ten pat, p. 346.

Pirmiausia tenka pasitelkti *gyvybingą rišlumą*, kaip tam tikrą vidinio pasaulio metafiziką, rišlumą, kurį žmogus patiria tarsi iš vidaus, kaip tai, ką jis išgyvena, o ne išmatuoja. Tada pasikeičia ir kalbėjimas. Tuomet ir metodikos įsišaknija žmogiškume, o ne „tuščiose“ reikšmėse. Pasitelkę fenomenologiją kalbame apie kinestetiką, naudodami hermeneutiką kalbame apie išgyvenamą, o ne formalią tradiciją, ontologinė prieiga tuomet remiasi empatija. Čia taip pat praverčia ir mitinėse tradicijose išplėtotos simbolinės ir metaforų analogijos, kurios vienosose dimensijose pasirodantį rišlumą perkelia į kitas dimensijas, steigdamos universalesnį supratimą. Turime omenyje, kad kalbos ir patyrimo dimensijos yra tokios nevienamatės, kad tiesioginis jų ryšys yra neįmanomas. Čia tarsi praraja tvyro plyšys, kuriam įveikti reikalingas patirties išvertimas į kitiems suprantamą kalbą, vidinio patyrimo pavertimas išorine raiška. Tad vyksta savotiška transformacija, tarsi persikeliame iš vienos dimensijos į kitą. Tam persikėlimui reikalingas šuolis, bet kartais tarp patyrimo ir jo išraiškos atstumas yra toks didelis, kad reikalingi Čiurlionio minėti sielos sparnai.

Grįžtant prie Čiurlionio sielos sparnų analogijos verta paminėti jo piešinių ir eskizų albumėlyje padarytą įrašą: „Meilė – tai stiprūs balti sparnai“ Tam tikra prasme nujaučiame, ką norima pasakyti šia metafora. Akivaizdu, kad sielos sparnų sąsajos su meile leidžia dar giliau pažvelgti į patį žmogiškumą. *Toks sąmoningumas remiasi ne tuo, ką galima suskaičiuoti ar išmatuoti, o tuo, ką galime išgyventi*, kitaip tariant, tam tikru *gyvybingu* rišlumu, kurio stokodamas žmogus iš esmės negali patirti pilnatviško ir prasmingo gyvenimo. Panagrinėkime detaliau, kaip patiriamas ir kaip galėtų būti komunikuojamas minėtas *gyvybingas* rišlumas ir dėl ko būtent *gyvybingumas* mums pasidarė toks svarbus.

Gyvybingumo archetipas

René Descartes'ą kankino klausimas, ar jis egzistavo. Pagaliau jis rado atsakymą: „Aš galvoju, vadinasi, esu.“ Tačiau tai skamba keistai. Ar būtent galvojimas yra tikrasis sąmoningumo pagrindas? Kur Descartes'o formuluotėje dingsta juslinis ir kūniškas pagrindas? Tokia formuluotė reiškia, kad niekas neturėtų pasikeisti po to, kai jausmai išnyksta. Tai taip pat reiškia, kad kūnas yra nereikalingas mąstytojui egzistuoti. Ar tikrai? Ar gali mąstytojas egzistuoti be

kūno? O jei nelieta mąstytojo, tai iš kur imasi sąmoningumas? Akivaizdu, kad kūnas yra būtinas sąmoningumui. O kaip yra su jausmais? Ar kūnas gali išgyventi praradęs jausmus? Akivaizdu, kad ne. Net jei fizioterapijos įranga gali palaikyti kūno funkcijas, gyvumu ir sąmoningumu tikrąją šių žodžių prasmę to nepavadinotume. Kitaip tariant, jei suvoktume žmogų tik kaip kažką galvojantį, pernelyg supaprastintume klausimą. Žmogus nesuvokia savęs atskirai nuo kūno gyvybingumo ir jausmų. Vadinasi, žmogus egzistuoja ne todėl, kad jis galvoja. Jis galvoja, nes yra gyvas.

Gyvybingumas čia suprantamas kaip sąmoningumo pagrindai. Be to, nė viena gyva būtybė nėra izoliuota ar nepriklausoma, visa gamta yra susijusi, *čia visi gyvena su visais*. Tad negalime išvengti ir dar vieno teiginio – pats gyvybingumas yra savita racionalumo forma, kuri išreiškia sąmonę, atvirai sugyvenančią gyvybingoje aplinkoje. Tad gyvybingumo archetipą galime suvokti ir kaip visumos pusiausvyrų sąveikas. Taip pažvelgę į gyvybingumo archetipą galėtume kalbėti ir apie ekologišką sąmoningumą, kurio kaip niekada šiais laikais stokojama Vakarų civilizacijoje. Gyvybės fenomenas ne tik sugyvena su kitomis būtybėmis, bet ir tarpsta žemės ir dangaus stichijų sąveikoje. Tad kalbant apie gyvybingumą negalime išvengti šių pradų klausimo. Čiurlionio *Žalčio sonatoje* šis dvilypumas tarp žemės ir dangaus pasirodo žalčio ir paukščio archetipinėje simbolikoje. Ką šis ryšys galėtų reikšti?

Svarbu paminėti, kad Lietuvių archajinėje tradicijoje deivė Žemyna, kaip gyvybingumo iščios, pasak Vincento Vyčino, pirmiausia simbolizavo Žemės ir Dangaus sąveiką. Vyčinas taip pat pabrėžia, kad žinomiausi Žemynos archajiniai simboliai buvo būtent Žaltės ir Paukštės pavidalai. Kitaip tariant, šį chtoniškąjį pradą geriausiai išreiškia neišvengiamas dvilypumas. Paukštė atskleidė Žemyną kaip dienos pasaulio viešpatę, o vandens ropliai bei šliužai, visų labiausiai žalčiai (žaltės), – kaip nakties pasaulio, mirusiųjų karalienę, rašo Vyčinas remdamasis Marijos Gimbutienės archeologiniais tyrimais. Čia verta paminėti ir Nietzsche'ę su Heideggeriu, kurie kalba apie Dangaus ir Žemės pradų sąveikos neišvengiamumą. Friedricho Nietzsche'ės pirmasis kūrinys *Tragedijos gimimas iš muzikos dvasios*, kuriame, pasak autoriaus, kūrybą atveria sąveika tarp iš Žemės kylančio Dioniso chtoniškojo gaivališkumo ir dienos aiškumą simbolizuojančios Apolono racionaliosios šviesos. Taip pat viename svarbiausių menotyrin-



M. K. Čiurlionis. *Sonata Nr. 3 (Žalčio sonata). Allegro. Fragmentas*. 1908. Popierius, tempera. NČDM

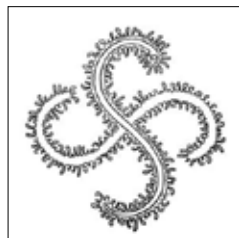
skirtų Heideggerio veikalų *Meno kūrinio ištakos* atveriamas Žemės ir Dangaus sąveikos pirmapradiškumas, kaip pasaulio visumą jungiantis rišlumas.

Tad galėtume taip pat sakyti, kad ir Čiurlionio *Žalčio sonatoje* chtoniškieji vandens ir žemės simboliai kartu su dangaus ženklais ieško pusiausvyros ir suderinamumo savo neišvengiamame prieštaringume. Tarp žemės ir dangaus, tarp vandens ir saulės steigiasi harmonija, šių pirmapradžių stichijų balansas tarsi simbolizuoja pačią gyvybę. Čia verta paminėti ir Vyčino aprašomą archajinę lietuvių gyvenseną, kurioje sekuliarus ūkio gyvenimas dar nebuvo atsiskyręs nuo sakralaus ritualinio matmens, todėl vanduo ir ugnis reiškė kartu ir kasdienę buitį, ir mitinę būtį.

Pavyzdžiui, senojoje lietuvių tradicijoje vienu iš altorių kiekvienuose namuose buvo židinys, prie kurio buvo laikomas žaltys. Prie židinio buvo atliekami ne tik maisto gaminimo, bet ir šventos ugnies palaikymo, jos atjauninimo ritualai. Ši senosios lietuvių tradicijos mitinė dimensija nunyko perkėlus altorių į krikščioniškas bažnyčias, o vėliau nebelikus ir paties židinio. Žalčio ir šventyklos sugretinimas pirmajame *Žalčio sonatos* paveiksle ne tik primena šią tradicijos matmenį, bet ir tam tikra prasme yra jo atkūrimas, kaip dvasinės dimensijos vizualizacija.

Žalčio mitologema

Kalbėdami apie pačią Žalčio mitologemą turime pastebėti jos daugialypumą. Pats žaltys, net be paukštės archetipo, daugelyje religijų jungia žemės ir dangaus sritis, jis vienu metu simbolizuoja ir požemį, ir vandenį, ir saulę. Pavyzdžiui, baskų Žaltys – Sugaar⁵ – vaizduojamas kaip sukryžiuotos S raidės, taip išgaunant saulės-svastikos simbolį. Kitaip tariant, žaltys, kuris simbolizuoja vandenį ir chtoniškąją dimensiją, kartu čia tampa ir saulės simboliu. Tą patį regime ir senovės Lietuvoje. Žaltys yra susijęs ne tik su požemio dievais, bet ir su dangumi⁶, su Patrimpu, Perkūnu. Tai, kad žaltys simbolizuoja reikšmingiausius dangaus ir požemio dievus, žalčio paminėjimą Lietuvių mitologijoje daro ypač reikšmingą. Pavyzdžiui, sakmę apie Eglę žalčių karalienę galime suprasti ir kaip reikšmingiausio senosios lietuvių tradicijos dievo nužudymą.



Kalbant apie žalčio archetipinį vaizdavimą Čiurlionio tapyboje tam tikra prasme tą ir regime teosofinius motyvus plėtojančiame kūrinyje *Regėjimas*, kuriame žaltys netikėtai atsiduria ant romėniškojo nukryžiuavimo simbolio. Čia dievo nužudymo istorija tarsi sugretinama su istoriniais krikščionybės motyvais, kur nužudomas Dievo siųstas pranašas. Tad sakmę *Eglė žalčių karalienė* galime suprasti ir kaip lietuviškąją teogoniją, pasakojančią ir apie dievų atėjimą, ir apie jų išėjimą⁷. Eglės ir jos vaikų pavirtimas medžiais čia gali būti suprantamas kaip žmonių dvasinis nuosmukis, sustabarėjimas, prisirišimas prie žemų vibracijų materialus pasaulio, nesugebėjimas judėti dvasiniu keliu.

Tačiau akivaizdu, kad pats gyvybingumo simbolis nėra materialus, jis nėra mirtingas, jo neįmanoma nužudyti. Tad šia prasme skirtingos kartos veikiau kalba apie savo santykį su gyvybingumo simboliais, nei kažkaip lemia pačius archetipinius simbolius. Kiekvieną pavasarį gamta atgimsta iš naujo, o tokie archetipai kaip gyvybingumas yra ne kažkokio kultūrinio viražo, o visos žmonijos archetipas. Šia prasme Čiurlionio *Žalčio sonata* simbolizuoja žalčio sugrįžimą,

5 Sugar, Sugoī, Suarra, Maju; pavadinimas kilęs iš baskų kalbos žodžio *suge* „gyvatė“ ir vyriškosios giminės priesagos *-ar*; jos etimologija gali būti susijusi ir su žodžiais *su* „ugnis“ ir *gar* „liepsna“

6 Pasak Simono Grunau, žaltys buvo Patrimpo simbolis.

7 Leonardas Sauka. *Pasaka „Eglė žalčių karalienė“*, IV tomas. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2008, p. 17.



M. K. Čiurlionis. *Regėjimas*. Iš 10 paveikslų ciklo „Fantazijos“. 1904–1905. Popierius, pastelė. NČDM

mitologemos atgimimą. Kaip gyvybinga, judri, atgimstanti ir „žaliuojanti“ dievybė su simboline geltonų dėmių karūna Žaltys, pasirodydamas ir vandens, ir dangaus stichijose, tarsi cikliška sugrįžta priminti tikrosios žmogaus prigimties ištakų. Žalčio mitologema *Žalčio sonatoje* tarsi susigrąžina savo *simbolinę* prasmę.

Žalčio sonata

Vydūnas rašo, kad lietuviška dvasia linkusi reikštis *simboliais* ir vaizdiniais, kuriuos regėti dovaną turi ne visi. Čiurlionis, pasak jo, buvo regėtojas, kuris matė slėpiningųjų gyvenimo galių veikimus ir sąveiksmius.⁸ Bandydami atpažinti Čiurlionio pasakojamos *Žalčio sonatos* pasakos siužetą ir simbolius, galime svarstyti, kad jau pirmajame paveiksle *Allegro* pasirodydamas tarp kalnų ir pilių žaltys tiesia kelią, kuris paradoksaliai veda ne į pilis ir ne į tolius, o veikiau atvirkščiai – iš tolių sugrįžta į čia, į patį betarpiškumą. Tiesiai

⁸ Vaclovas Bagdonavičius. M. K. Čiurlionis Vydūno akiratyje. In: Sugrįžti prie Vydūno. Vilnius: Kultūra, 2001, p. 183–184.



M. K. Čiurlionis. *Sonata Nr. 3 (Žalčio sonata). Allegro.*
Fragmentas. 1908. Popierius, tempera. NČDM

į žiūrovą įdėmiai žvelgiančias akis. Čia tarsi pereinama nuo išorinio pilių pasaulio, prie vidujybės.

Skaitant Čiurlionio laiškus, ypač rašytus Sofijai, netikėtai nustebina juose išreikštas natūralus ir jautrus nuoširdumas, šiltumas, švelnumas, kas itin rėta mūsų laikais. Akivaizdu, kad šis nuoširdumas kalba ir visuose menininko paveiksluose. Tam tikra prasme galime sakyti, kad šios Žalčio akys žvelgia iš širdies į širdį? Vakaruose širdies sąmoningumo samprata nunyko. Krikščionių ir ortodoksų vienuoliai ją plėtojo „Dobrotolubiję“, pokrikščioniškuose Vakaruose ji beveik prarasta. Širdies sąmoningumas vis dar gerai žinomas Rytų tradicijose, kur dar ir šiandien savo aktualumo nepraradę tokie kanoniniai tekstai kaip, pavyzdžiui, Zhuangzi, kurie laikomi ir mąstymo širdimi vadovais. Čiurlionio sonatiniai kūriniai šia prasme galėtų būti laikomi tam tikrais mąstymo širdimi vadovais lietuvių kultūroje.

Grįždami prie kūrinio galime klausti, kas žvelgia žalčio akimis? Žinodami, kad žalčio mitologema senojoje lietuvių tradicijoje buvo siejama su protėvių vėlėmis, galime svarstyti, kad žalčio žvilgsnis čia gali būti suprantamas ir kaip į mus žvelgiantys protėviai, kurie modernėjančiame pasaulyje prarado savo vietą. Archajinis lietuvių pasaulis buvo prigimtinis, o prigimtis nėra nuodėminga, tad senovės lietuviui nebuvo poreikio dirbtinai kurti rojaus ar pragaro. Tad ir mirusiųjų niekur neišvaydavo, jie, kaip rašo Gimbutienė, veikiau pereinavo į

kitokį būvį. Gyveno visi kartu. Prie švento švenčių stalo „susirinkdavo“ ir gyvi, ir mirusieji, ir vėlės, ir dievai. Nekeista, kad Lietuvių archajinėje tradicijoje gyvybingumo archetipas buvo ypač išplėtotas. Išėjusiųjų sielos persikeldavo į kitas gyvybės formas – į paukščius, medžius, žuvis ir kitas būtybes. Pasaulis buvo vienas visiems, o žaltys tarsi jungė skirtingas tikrovės dimensijas.

Andante paveiksle žalčio simbolika vaizduojama, kaip tam tikras visa apimantis principas. Čia matome ir įdomią inversiją tarp žalčio ir paukščio, jie tarsi pasikeičia vietomis. Ant žemės gyvenantis žaltys vaizduojamas viršuje, o danguje gyvenantis paukštis apačioje, savo sparnais jis čia jungia tarpeklio bedugnę. Jau minėta Čiurlionio sparnų metafora ir jos sąsajos su meile padeda geriau suprasti tai, kas pavaizduota. Įdomu, kad čia regime ir vienišą karūnuotą žmogų – ypač retai pasirodantį Čiurlionio piešiniuose. Žmogus čia paradoksaliai atsidūrė ant bedugnės krašto. Bandydami rekonstruoti sonatinės pasakos siužetą, galėtume svarstyti, kad tai tas pats „aš“, apie kurį laiške jaunesniam broliui užsiminė Čiurlionis, tam tikra riba, kurią gali įveikti tik bedugnę jungiantys meilės sparnai.

Kitoje skardžio pusėje – nameliai, upeliai ir miškeliai. Kaip rašė Čiurlionis, „oi, ir graži ta mūsų Lietuva!.. Laukas, kaip šilko kilimas su tamsiai ir šviesiai žaliais langeliais... Toli horizonte mėlynuoja miškas. Prisiartink prie jo, tai jis tau paslaptingu kuždesiu seną seną legendą apsakys arba raudą graudžiai pradės ošti.“⁹ Čiurlionio pavaizduotos simbolinės giraitės, upeliai ir nameliai pabrėžia gyvenimo gamtoje jaukumą, prigimtinės darnos natūralumą, tačiau kartu subtiliai parodoma ir dvasinių aukštumų simbolika.

Apie *Scherzo* verta trumpai paminėti, kad šis paveikslas atkartoja jau tapytą *Saulės sonatos* kompoziciją *Scherzo*. Tik čia turime tam tikrą tarsi muzikinį apvertimą, kuris savitai nustato ir pusiausvyros elementus. Saulės kaitra tarsi gretinama su vandens gaiva, o oranžinių ir geltonų pustonių švelni inversija pavirsta mėlynai žalsvais tonais. *Saulės sonatoje* žiūrovą pasitinka drugeliai, *Žalčio sonatoje* – laumžirgiai. Žiūrovas abiejuose paveiksluose lanko keliu vedamas link mėnulio cikliško sugrįžimo, kurį pasiekęs keleivis *Žalčio sonatoje* tarsi išskleidžia sparnus ir pakyla kartu su paukščiais.

9 Vytautas Landsbergis. *Debesies laivu*, p. 62.

Žalčio archetipas pasiekia kulminaciją *Finale* apjuosdamas visą erdvę ir jungdamas tris viršūnes. Šis junglumas čia vaizduojamas pasitelkiant dvasinio šviesos kelio archetipą, apie kurį jau buvo užsiminta pirmajame paveiksle *Allegro*. Sielos kelionės dvasinės stotelės pažymėtos praregėjimų ir iniciacijų viršūnėmis, kurias Čiurlionis, kaip rašo laiške Sofijai, sieja su mėnuliais¹⁰. Taip pat galima įžvelgti ir *Žalčio sonatos* kompozicijos *Finale* sąsajas su *Saulės sonatos* kompozicija *Finale*. Galime svarstyti, kad voratinkliais apraizgytus užmigusius tris karalius gali pažadinti žaltys, kurio šviesos dvasinis kalias veda prie tikrosios karūnos.

Apibendrinami galime pasakyti, kad gyvybingumu alsuojančioje *Žalčio sonatoje* žalčio archetipas atsiveria sąveikoje tarp dangaus ir žemės. Vaizduodamas vidinio pasaulio kraštovaizdį ir sielos keliones, vedančias į simbolines dvasios aukštumas, Čiurlionis mitopoetine dailės kalba pasakoja iškalbingais simboliais apipintą pasaką, kurią galime nagrinėti ne tik estetinė prasme, kas savo ruožtu yra prasminga, bet ir plėtoti joje užkoduotą lietuvių etnosą atgimimo mitinį matmenį. Čiurlionio paveiksluose vaikiškai tyrai ir natūraliai atsiveria daugiamatės gyvybingumo erdvės, kurios tokios savos lietuvių tautosakoje, kur žmogus jaukiai gyvena viena kitą papildančių skirtingų gyvybės formų pasauliuose, kur vienos visumos neprarasdamos savęs harmoningai jungėsi su kitomis.

¹⁰ „Makovskis, kuris ruošia čia didingą parodą, apžiūrinėjo mano darbus ir žavėjosi, ir išrinko 7 paveikslus... tarp jų ir tuos, kurie turėtų būti Sojuzo parodoje. Tačiau Dobužinskis nori, kad būtinai eksponuočiau Sojuzė dėl renomé, ir patarė Makovskiui duoti tik keturis. Kaip manai, – klausia Sofijos. – Galvoju, kad reikia padaryti taip: tris čia ir keturis ten. Tie keturi yra: Preludas antras, Fuga antra, antroji dalis (andante) iš sonatos, kurią pradėjome tapyti Druskininkuose, ir Žalčio sonatos finale – žinai, tas žaltys ant trijų kalnų su mėnuliais?“ (Vytautas Landsbergis. Debesies laivu, p. 97).

ASMENVARDŽIŲ RODYKLĖ

- | | |
|---|--|
| Adyar 109 | Bohr N. 267 |
| al-Suhrawardī 11, 22, 117, 131, 136, 142–143, 163 | Boccioni U. 105, 107 |
| Alber Z. 199 | Braque G. 50, 59 |
| Alberowa Z. 199 | Brahms J. 261 |
| Alderton Z. 107, 113 | Bronzino A. 226 |
| Ambler D. 112–113 | |
| Andreyev A. 105, 113 | Campbell B. F. 113 |
| Andrijauskas A. 8, 19, 36, 100, 113, 120, 128, 138, 144, 150, 165, 196 | Castel L.-B. 45 |
| Andriuškevičius A. 182 | Cézanne p. 50, 59 |
| Andriušytė-Žukienė R. 100, 112–113 | Cavanaugh J. 113 |
| | Charalampos E. 265 |
| Bagdonavičius V. 274 | Chartier E. A. 41 |
| Balla G. 105 | Cigliana S. 107, 113 |
| Balkutė R. 217 | Clerbois S. 104, 113 |
| Balys J. 217 | Corra B. 105 |
| Balsys E. 265 | Corradini G. 105 |
| Basanavičius J. 221 | Corbin H. 11, 22, 117, 131–138, 140–143, 163 |
| Bauduin T. M. 104, 106–107, 113 | Corot J.-B.-C. 39, |
| Bax 106 | Crow J. L. 113 |
| Becker H. S. 112 | Crowley A. 119, 125, 128, 148–150, 154, 157 |
| Berdiajev N. 42 | |
| Beresnevičius G. 228 | Čiudovsky V. 42, 63 |
| Berg A. 157 | Čiurlionytė V. 71–72 |
| Bergson H. 48, 50, 64 | Čiurlionytė J. 164, 174, 259, 262–266 |
| Berlioz H. 261 | |
| Bertuch J. 225 | Dalrymple H. L. 114 |
| Bessant A. 101, 106–108, 113, 164 | Davidova M. 220 |
| Beethoven L. 260–261 | Descartes R. 270 |
| Biały M. A. 110 | Debussy 15, 16, 26, 256, 261–262, 266 |
| Bielowski A. 224 | Delaunay R. 50 |
| Bize G. 261 | Delville J. 104, 109 |
| Blavatsky H. P. 101, 103, 104–105, 107–108, 111–112, 167, 169, 218, 234–236 | Deriane A. 58 |
| | Deveney J. P. 103, 114 |
| | Dynowska W. 109 |
| | Doré G. 227 |

- Drzewiecki J. P. 111
 Dulski 109, 111
 Dundulienė P. 217
 DuQuette 149, 150
 Dvarionas B. 263–264

 Eco U. 11, 22, 117, 144, 146
 Einstein A. 44, 46–48
 Eliade M. 149
 Elison J. 217
 Ensor J. 144–147

 Feininger L. 50
 Ferrando F. 220
 Ferrari L. 76
 Fink G. 261
 Flammarion C. 42–43, 45, 61, 136, 168
 Franz M. L. von 147
 Friedrich C. D. 38–39
 Friedlander W. 230
 Frothingham A.L. 230

 Gaidauskienė N. 210
 Gauguin P. 104, 109
 Geller K. 104, 114
 Gimbutienė M. 217
 Ginna A. 105, 109
 Golan A. 183, 185
 Greimas A.J. 206, 266
 Grobbelaar D. 186
 Gunther D. 155

 Heidegger M. 272
 Harris L. 10, 21, 108–112
 Hartmann T. von 50
 Heckel E. 58
 Hegel G. 46, 97
 Henderson L. D. 102, 107
 Hess K. M. 109, 110–113, 116
 Hiroshige U. 13, 24, 198, 200

 Hokusai K. 13, 24–25, 198, 201
 Horn E. 220
 Huan Kuan 13, 24

 Ingarden 77, 97
 Introvigne M. 9, 20, 100, 103–108, 114–115, 167
 Ivanov V. 42, 216
 Ivanova L. 11, 22
 Ivanova V. T. 104, 115
 Ye S. 188
 Yuan M. 59

 Jakubėnas V. 263
 Janiszewska J. 110
 Jasieński F. 13, 24
 Jinarajadasa C. 107–108, 115
 Jung K. G. 129, 130, 145–148, 155, 267

 Kairiūkštis V. 53
 Kadłubkon V. 224
 Kamiensky A. A. A. 109
 Kandinsky V. 10, 21, 50, 58–59, 71–72, 78, 102, 105–109, 115
 Kant I. 45, 46, 97
 Kazokas G. 100, 114
 Kasperek A. 109, 110–111, 114
 Khnopff F. 104
 Kilinskienė V. 111, 115
 Kirchner E. L. 58–59
 Kiseliova El M. 141
 Kymantaitė S. 268, 275
 Klee P. 50, 58, 71, 78
 Klint H. af 71–72, 108
 Kotkowska K.M. 109
 Krishnamurti J. 101, 104
 Kristev J. 216
 Krzemieniecka H. 110
 Kučinskas D. 259, 263, 266
 Kupka F. 10, 21, 50, 58, 71, 78, 105, 111

- Lachman G. 227
 Landsbergis V. 97, 190, 207, 260, 276–277
 Laplace P.-S. 45, 61
 Leadbeater C. W. 106–108, 113, 115, 164
 Li J. 189
 Lin M. 59
 Liu Xiang Huainanzi 13, 24
 Lock S. 228
 Lotman J. 216
 Lutosławski W. 111

 Machell R. W. 103–104, 109
 Maistre R. de 107
 Malevich K. 59, 78
 Mandt G. 185
 Marinetti F. T. 105
 Matisse H. 58, 59
 Mažrimienė V. 111, 115
 McFarlane J. 107, 115
 Mednyánszky L. 104
 Mendelssohn F. 261
 Micevičiūtė D. 10, 21, 117
 Michna N.A. 220
 Mickūnas A. 7, 18, 30
 Mladek M. 105, 115
 Mondrian P. 10, 21, 59, 78, 106–109, 112
 Monro T. 41
 Morawsky E. 48
 Mozart W.A. 260–261
 Mulhall D. 105, 115

 Naramowski A. 224
 Newton I. 44–45
 Nicinski K. 101, 116
 Nietzsche F. 46, 48, 271
 Nikuhitsu-ga 13, 24
 Nolde E. 58, 59
 Nunokawa Y. 13, 24–25

 Olcott C. H. S. 101
 Oskragiello K. M. 111

 Palladino E. 111
 Pankenier D. 231, 246–247
 Parmenidas 8, 19, 33
 Pasi M. 108, 116
 Perkovskis J. 217
 Picabia F. 50
 Picasso P. 50, 59
 Piwocki K. 101, 116
 Platonas 142
 Poincare H. 48
 Prozor C. M. 106–107
 Pseudo-Apollodorus 230

 Rainov N. 104
 Rannit A. 64, 65, 97
 Ranson P. 104
 Ravel 15, 26, 261
 Regardie I. 11, 22, 150, 152–153, 161–163
 Ringbom S. 102, 106, 116
 Rybakov B. 217, 222
 Roerich N. 105, 109
 Roerich H. 105
 Ross J. 101, 116
 Rotluff S. 58
 Rouault G. 59
 Roughton N.A. 191
 Rousseau P. 108, 116
 Roziner B. 218
 Rubliov A. 212
 Russolo L. 50
 Rzeczycka M. 111, 116

 Sauka L. 273
 Schmiechen H. 103
 Schopenhauer A. 46, 48
 Schönberg A. 50, 155–157
 Schumann R. 261
 Schure E. 105, 116
 Sérusier P. 104
 Sesshū 59

- Shūbun 59
 Skriabin A. 50
 Souriau E. 41
 Soutine Ch. 59
 Stabrauskas/Stabrowski K. 10–11, 21–22,
 51, 100–101, 109–112, 120, 126, 168
 Steiner R. 101, 108, 111, 116
 Strauss R. 155
 Stravinsky I. 261
 Svigaris Ž. 16, 27
- Šlapelis I. 51, 97
- Taylor A. 116
 Tatarkiewicz W. 41
 Tillett G. 101, 116
 Tingley K. 103
 Toporov I. 216
 Tumėnas V. 13–14, 25, 217
 Umberto E. 11, 22, 117, 127, 144, 163
 Umberto B. 105
 Usačiovaitė E. 217
- Uždavinys A. 136, 169
- Vaitkevičienė D. 217
 Vaitkevičius J. 12, 23
 Vidūnas 232, 245
 Vivaldi 76
 Vyčinas V. 271
- Waite E. 154
 Wagner R. 85, 126
 Welsh R. P. 116
 Whistler J. 63
 Wiener N. 48
 Webern A. 76, 157
 Wessinger C. L. 101, 116
 Wolman B. 51, 259
- Zander H. 101, 116
 Zaratustra 142
 Zavoletas Y. 220
 Zdrojewska-Żywiecka A. 110, 116
 Zhang B. 12, 23
 Zielinski J. A. 80, 97
 Żyrkiewicz J. F. 110
 Zubovas R. 15, 26, 27