

SONATINIAI M. K. ČIURLIONIO
GARSOVAIZDŽIAI

LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE

SERIES: **Čiurlionis Creative Studies**

Second Volume

SONATIC ČIURLIONIS' SOUNDSCAPES

Collection of Scientific Articles

Edited by dr. Žilvinas Svigaris, Laura Ivanova

Vilnius
2022

LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

SERIJA: Čiurlionio kūrybos tyrinėjimai

Antroji knyga

SONATINIAI M. K. ČIURLIONIO GARSOVAIZDŽIAI

Mokslo straipsnių rinkinys

Sudarytojai: dr. Žilvinas Svigaris, Laura Ivanova

Vilnius
2022

Monografijos spausdinimą finansavo

UAB „3T – Transfers Technologies for Textile“

Redakcinė kolegija

dr. Žilvinas Svigaris (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

Recenzentai

dr. Deima Katinaitė
dr. Vytautas Tumėnas

Mokslo straipsnių rinkinį apsvaistė ir spaudai rekomendavo

Lietuvos kultūros tyrimų instituto Mokslo taryba

Straipsnių rinkinys „Sonatiniai M. K. Čiurlionio garsovaizdžiai“

DOI: 10.5281/zenodo.7524245

Pirmame – M. K. Čiurlionis. Sonata Nr. 2 (*Pavasario sonata*) *Allegro*. 1907.

Popierius, tempera. 73,2 × 63. Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus

Ketvirtame – M. K. Čiurlionis. Sonata Nr. 2 (*Pavasario sonata*) *Scherzo*. 1907.

Popierius, tempera. 72,5 × 63. Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus

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

ISSN 2783-6274

ISBN 978-609-8231-48-9

© Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2022

© Sudarymas Žilvinas Svigaris, sudarymas, Laura Ivanova, 2022

TURINYS

Pratarmė / 6

Foreword / 15

EZOTERINIAI M. K. ČIURLIONIO KŪRINIŲ ASPEKTAI

Antanas Andrijauskas. Teosofijos idėjų sklaida M. K. Čiurlionio tapyboje / 26

Dalia Micevičiūtė. Horizontalės ir vertikalės santykiai Čiurlionio tapybinėje raiškoje.

Ezoterizmo paralelės čiurlioniškojoje paradigmoje / 92

Laura Ivanova. Regėti Čiurlionį Uždavinio žvilgsniu: Šviesos sklaidos misterija kaip teurginis aktas / 134

M. K. ČIURLIONIO PASAULIS

Jonas Čiurlionis. Čiurlionio pasaulis: regėti sielos akimis / 152

Jūratė Landsbergytė-Becher. Čiurlionio andante: vizija per muziką / 174

Stasys Mostauskis. Atsikartojantys horizontai ir įsivaizduoti pavasariai / 187

Martynas Švėgžda von Bekker. Čiurlionio kodas – betarpiška lietuvių pa-Saulio pasaka / 202

M. K. ČIURLIONIS IR RYTŲ AZIJOS ESTETIKA

Sun Min, Zhang Bin. Observing the Return of Dao: Eastern Interpretation of *Sonata of the Spring* / 206

Julius Vaitkevičius (杨居柳). The Inexpressible Dao-Way of Čiurlionis: Reflections of Distant Worlds in the Sonata Paintings / 215

Žilvinas Svigaris. Meditatyvūs Čiurlionio sonatinės kūrybos garsovaizdžiai / 225

Yumiko Nunokawa. Influence of *Japonisme*, and Musical Elements in the Series of Paintings *Sonata of the Spring* by M. K. Čiurlionis / 255

M. K. ČIURLIONIO SONATINIAI GARSOVAIZDŽIAI

Algis Mickūnas. Upsurgence / 282

Naglis Kardelis. Kolorito, kompozicijos ir vaizduojamojo turinio jungtys Čiurlionio tapyboje: filosofinis žvilgsnis / 300

Alphonso Lingis. Sovereignty and Subjection in the *Spring Sonata* / 314

Yana Zhemoytel. The Concept of Time in *Spring Sonata* by Čiurlionis / 329

Nida Gaidauskienė. „Pavasario sonata“: muzikinės ir kultūrinės vaizduotės sampynos / 338

Apie autorius / 357

Asmenvardžių rodyklė / 368

PRATARMĖ

Gilėjantys ir plėtėjantys Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrybos tyrimai ir su jais susiję projektai per pastaruosius dešimtmečius jau ne kartą subūrė Lietuvos ir kitų šalių mąstytojus, muzikantus, muzikologus, teatrologus, literatūrologus, menotyrininkus, filosofus, antropologus ir istorikus. Šis mokslinių straipsnių rinkinys pratęsia ir pagilina 2021 metais Druskininkuose vykusioje tarptautinėje konferencijoje „Sonatiniai M. K. Čiurlionio garsovaizdžiai“ plėtotas idėjas. Rinkinio autoriai jungia skirtingus laikmečius, suartina nutolusias kūrėjų kartas, atveria plačius kultūrinių transformacijų horizontus. Pirmojoje septynių konferencijų ciklo dalyje dalyvavo pranešėjai iš tolimų Rytų ir Vakarų šalių. Įkvėpti didžio menininko vaizduotės, konferencijos dalyviai tyrinėjo brandžiausio kūrybinio laikotarpio darbus. Pranešėjai iš skirtingų šalių ne tik suartėjo kultūriškai, bet išsižiūrėdami, įsiklausydami ir išgyvendami į Čiurlionio kūrybą dosniai dalijosi išvalgomis, praturtindami ir vieni kitus, ir auganti čiurlionistikos tyrimų pasaulį.

Konferencija dar kartą paliudijo, kad Čiurlionio kūryba turi ne tik išskirtinę reikšmę lietuvių savimonei, bet ir neprilygstamą potencialą sujungti įvairiose srityse dirbančius kūrėjus. Galime sakyti, kad mūsų dienų projektuose tam tikra prasme atgyja paties Čiurlionio kultūrinė vizija, – kaip kartą jis rašė iš Leipcigo: „Pasaulį visą vaizduojusi kaip vieną didelę simfoniją...“ Įvairios Čiurlionio kūrybos sklaidos formos stiprina ir drąsina mokslinę bei kultūrinę vaizduotę, naujai integruoja šį menininką į Lietuvos ir pasaulinę kultūrą. Konferencijų darbai ne tik pagilina Čiurlionio kūrybos studijas, bet ir prisideda prie ypač svarbaus jo kūrybos kontekstualizavimo bei reikšmės platesniame pasauliniame kultūros lobyne įvertinimo. Tad tarptautinių konferencijų pobūdį įgavę Čiurlionio kūrybos tyrimai sykiu yra ir kultūrinė sklaida, parodanti šio menininko vietą šalia kitų iškilų pasaulio menininkų.

Šiame rinkinyje greta vienas kito prabyla tekstai, parašyti ne tik skirtinguose moksliniuose registruose, bet ir skirtingomis kalbomis. Rinkinį sudaro keturi skyriai. Pirmąjį, pavadintą „Ezoteriniai M. K. Čiurlionio kūrybos aspektai“, pradeda Antano Andrijausko straipsnis apie Čiurlionio kūrybos sąsajas su

jo mokytoju Kazimieru Stabrausku ir teosofų sąjūdžiu. Autorius parodo, kad Čiurlionio tapybinė kūryba neatsiejama nuo to meto kultūrinį kraštovaizdį formavusių teosofinių idėjų. Ankstyvojoje kūryboje Čiurlionis dar ieškojo meninės išraiškos priemonių, o vėlesnėje, brandžiausioje sonatinėje ir metafizinėje kūryboje jo meninė raiška įgauna subtilius ezoterinio simbolizmo ir turtingų metaforų pavidalus. Čiurlionis, skirtingai nei jo mokytojas Stabrauskas, nepriklausė jokiai ezoterinei draugijai, tačiau, kaip ir daugelį su simbolizmo ir užgimstančio modernizmo meno tradicijomis susijusių menininkų¹, ezoterizmo tendencijos ne tik esmingai paveikė Čiurlionio tapybos stilių, bet ir suformavo savitą žvilgsnį į pasaulinės kultūros istorijos įvairovę, lietuvių liaudies folkloro bei mitologijos archajinius sluoksnius, įkvėpė kurti analogų pasaulinėje dailėje neturinčiu muzikalios tapybos stiliumi.

Sąlytį su ezoterine problematika pratęsia Dalios Micevičiūtės straipsnis „Horizontalės ir vertikalės santykiai Čiurlionio tapybinėje raiškoje. Ezoterizmo paralelės čiurlioniškojoje paradigmoje“, kuriame atkreipiamas dėmesys į Čiurlionio muzikinės ir tapybinės raiškos bei meninės medžiagos kompozicinio struktūravimo dėsningumus, kurie itin aktualūs brandžiojoje sonatinio periodo tapyboje. Dalia pastebi, kad koreliacijos tarp muzikinės ir vizualios raiškos yra ypač akivaizdžios horizontalių ir vertikalų sąveikose. Taip pat ji tarsi pratęsia Antano Andrijausko įžvalgas, kad patys giliausi Čiurlionio kūrybiniai impulsai yra sietini su teosofijos ir kitomis XX a. pradžioje paplitusiomis modernaus ezoterizmo apraiškomis. Autorė prieina prie išvados, kad kiekvienas Čiurlionio paveikslas yra mįslingas įvairiaaspektis kūrinys, atveria ne tik vertikalų ir horizontalų sąveikos principus, bet ir daug kitų vienas kitą dengiančių meninio daugiareikšmiškumo padiktuotos simbolikos sluoksnių. Tokius paveikslus būtų galima įvardyti kaip tam tikrą prasminių lygmenų visumą, kuri yra tarsi vartai į teosofinių ir kitų ezoterinių idėjų suponuotą užslėptų metaforų ir alegorijų pasaulį.

Lauros Ivanovos straipsnyje „Regėti Čiurlionį Uždavinio žvilgsniu: Šviesos sklaidos misterija kaip teurginis aktas“ gretinami du Dzūkijoje išaukę kūrėjai, susieti giliu vidiniu kūrybinių nuostatų ryšiu, kuris pirmiausia išryškėja nuola-

1 Hilma af Klint, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, František Kupka, Piet Mondrian, Nikolaj Rerich, Gustav Mahler, Thomas von Hartmann, Aleksandr Skriabin, Julius Sibelius ir kiti.

tiniam aukštesnių dvasinių idealų ir vertybių sistemų ieškojime. Čiurlionio ir Algio Uždavinio genijų mistinės pagavos gretinimas Lauros straipsnyje atveria įstabias čiurlioniškos simbolių kosmogonijos ir Uždavinio teurgines paraleles, žyminčias savitą jų dvasinės kelionės orientyrų giminiškumą. Filosofijos tikrąją tikslą Uždavinys sieja su kibirkšties žmoguje įžiebimu, su sielos pakėlimu į dievišką sritį. Teurginio pakilimo kelias, kurį savo kūryboje tyrinėjo Uždavinio genijus, autorės teigimu, gali būti naujus klodus atveriantis žvilgsnis į vieno iškiliausių epochos menininkų – Čiurlionio sonatinę kūrybą. Viena iš interviu Uždavinys įžvalgiai sako, kad šiuolaikinis menininkas prarado antikoje ir mitiniame pasaulyje turėtą vietą, jis prarado savo pašaukimą įvaizdinti ir įgarsinti religinių kanonų ir mitinių tradicijų plėtojamą dvasinį pasaulį. Šiuolaikinis menininkas tarsi atsidūrė dvasinėje dykumoje. Tačiau Čiurlionis šiame desakralizuotame ir išdvasintame pasaulyje imasi atkurti prarastus dvasinius pagrindus, rekonstruoti dvasinių simbolių prasmingas visumas, atgaivinti dvasinių vertybių struktūras, įvietinti ir įlaikinti žmogų. Tad Čiurlionis, pasak autorės, neabejotinai žengia filosofo keliu, filosofiją suprantant kaip būties pažinimą ir žmogaus tikrosios savasties atvėrimą.

Antrojo skyriaus straipsniai mus panardina į Čiurlionio kuriamo pasaulio išgyvenimus. Čia kviečiama mąstyti, regėti, klausyti čiurlioniškai. Čia meditacija, sutelktis, rymojimas, empatiška pajauta ir dvasinė skvarba – subtilios estietinės padalos, talkina tyrėjui žvelgiant į Čiurlionio genijų. Tokia nuostata sukuria ypatingai niuansuotą čiurlionišką estetiką. Antrąjį skyrių, kurį pavadiname „Čiurlionio pasaulis“, atveria Jono Čiurlionio straipsnis „Čiurlionio pasaulis: regėti sielos akimis“. Jame parodoma, kad lietuvių menininko kūrybą geriausiai suprasime pažvelgę į jo vidinio pasaulio gelmes. Kaip rašo Jonas, būtent menininko pasaulėžiūra, jo gyvenimo būdas, etinės ir estietinės pažiūros, religinės bei filosofinės nuostatos geriausiai paaikškina jo kūrybą. Bandydamas atskleisti Čiurlionio asmenybės genijų straipsnio autorius parodo, kad menininko pasaulėžiūrą geriausiai paaikškina amžinos dvasinės bendražmogiškos vertybės, kurios remiasi esminiais transcendentinės harmonijos principais. Čiurlionis ir jo kūryba, pasak Jono, nesiduoda įspraudžiami į kasdienio pasaulio rėmus. Čia vertėtų atsisakyti lyginimų ir atskleisti lietuvių genijaus unikalumą, jo artimumą renesansiniam universalizmui, peržengiančiam bet koki

istorinį kontekstą. Genijaus kūryba sujungia laiką ir erdvę, atskleidžia anapus jų slypinčią amžinybę. Čia susilieja muzika ir tapyba, garsas ir spalva. Garsas tampa išreikštas laike – muzikoje, o spalva tampa išreikšta erdvėje – tapyboje. Čiurlionio genijus išreiškia muziką per tapybą ir tapybą per muziką – laiką per erdvę, o erdvę per laiką.

Laiko ir erdvės sąveiką Čiurlionio kūryboje įdomiai plėtoja ir Jūratė Landsbergytė Becher. Straipsnyje „Čiurlionio *Andante*: vizija per muziką“ Jūratė vaizdingai parodo, kad „Pavasario sonatoje“ laikas ir erdvė išsiskleidžia ritmo ir judėjimo pajautoje. Čiurlionio kūryboje, pasak Jūratės, užkoduotas muzikos tapsmas, sakytumė, procesualumo vizija. Procesualumas čia pirmiausia išryškėja *Andante*. Sonatų lėtosiose dalyse, kur tarsi pristabdomas arba sulėtinamas laikas, išryškėja žingsnis, pabrėžiantis erdvinių gelmių ritmiškumą. Šis žingsnis, kaip tam tikra pasaulio slėpinių architektūros esmė, suskamba paveikslų vaizdiniuose, kurie čia tarsi peržengia savo ribas. Skambesys taip susiejamas su ypatinga erdvės gelmės pajauta, tad žingsnis įgyja transcendentinio veržimosi – persikėlimo į kitą lygmenį, galią. *Andante* suteikia impulsą muzikos formų transformacijoms. Muzikinės sampratos Čiurlionio kūryboje ne tik transformuojasi į tapybą. Tapdamas laiko vizija šis tapsmas yra ypatingas ir formų kaitos bei tvarumo prasme. Tad galime sakyti, jog Čiurlionio kūryboje jau regime prielaidas kinematografijos raiškiai, kurią ir sukelia judėjimo žingsnių trauka.

Stasys Mostauskis straipsnyje „Atsikartojantys horizontai ir įsivaizduoti pavasariai“ imasi nelengvos užduoties. Čiurlionio kūryba čia atveriamą suontologinant estetiką. Pastebėdamas, kad akimi regimas pasaulis visada būna seklesnis nei išgyvenama tikrovė, kad regimybės ir išgyvenimų dimensijos neišvengiamai skiriasi, Stasys parodo, kad būtent šį neatitikimą meninė pastanga gali ištaisyti, savitai ir subtiliai pertvarkydama bei susiedama šias skirtingas dimensijas nematoma estetiniais ryšiais. Nors ir galima sakyti, kad menininko savitumas ir individualumas nulemia išraiškos subjektyvumą, tačiau šio subjektyvumo iškalbingumas ir artimumas gerokai pranoksta akimi regimą pasaulį. Stasys apibendrina sakydamas, kad ne akimi atveriamą tikrovę yra meno kūrinys pateikto vaizdinio realumo kriterijus, bet veikiau atvirkščiai – meno kūrinys yra regimo pasaulio įtikrovinimo instrumentas. Kitaip tariant, į meno kūrinių čia pažvelgiama šopenhaueriškai, kaip į priemonę, palengvinančią pažinimą.

Meninio vaizdinio tikrovė čia ne tik atskiriama nuo regimo pasaulio, bet jai priskiriamas aukštesnis ontologinis tikrumas, mat išgyvenimai, galime sakyti, yra prasmingesni ir tikresni nei patys regimi pavidalai. Tad meniniuose vaizdiniuose tarsi nuaudžiamas ontologinis tikrovės pamušalas, kuriame menininkas, kaip koks modernios epochos žynys, geba parodyti neregimybę kitiems, įvaizdindamas ją akimi regimuose estetiniuose registruose. Menininkas tarsi praskleidžia nežinomybės skraistę, atveria langą į slaptą dengties tikrovę, regimą pasaulį papildydamas įvaizdintais neregimybės pavidalais. Kaip rašo Stasys, žvelgdami į Čiurlionio darbus patenkame į ypatingą erdviškumą, kuris formuojamas atsisakius tradicinio horizonto sampratos, kurią pašalinus čiurlioniškose kompozicijose išgaunami įvairūs, tradicinį erdvėvaizdį destabilizuojantys efektai. Ne tik vaizduojama erdvė tampa beribė, nes nebelieka ją saistančių rėmų, bet ir žmogaus pasaulis netenka stabilumą užtikrinančių atramų. Pasaulis virsta savotišku erdviu sutankėjimu ar plaukiojančia sala, paklūstančia tos erdvės tėkmėms. Šis judėjimas neapsiriboja žemiška dimensija – kartu su Čiurlioniu, kuris plėtoja kosminės sąrangos vizijas, tarsi pažvelgiame į tikrovę kosminės sąmonės akimis.

Martynas Švėgžda von Bekker straipsnyje „Čiurlionio kodas – betarpiška lietuvių pa-Saulio pasaka“ primena, kad Čiurlionis yra senovinių baltiškųjų mitų vaikas ir palikuonis. Martynas rašo, kad Čiurlionis savo pasaulėjautą atveria matomais ir girdimais sąmonės bei pasąmonės vaizdais, simboliais, ženklais, spalvomis, sąskambiais, formomis, kompozicijomis bei jų architektonika, poetiškumu, ritmu. Čiurlionis, pasak Martyno, sutalpina ir įpina į savo kūrybines formas ne tik polifoniją, kontrapunktą, sonatines formas, temas, pobalsius ir kanonus, tačiau visa tai naudodamas lieka ištikimas iš protėvių paveldėtiems, jam atskleistiems stebuklams. Čiurlionio kūryboje dar regime senajam lietuviui būdingą begalinį vidinį troškimą skverbtis vis gilyn nepereinamon Girion, nenugalimon Jūron, nepasiekiaman Dangun, neaprepiamon Žemėn, Saulėn Motinėlon, Žvaigždelėna.

Trečiąją skyrių „Čiurlionis ir Rytų Azijos estetika“ pradeda Nanjingo universiteto dr. Sun Min ir dr. Zhang Bin tekstai. Sun Min ir Zhang Bin gretina Čiurlionio kūrybą su vaizduojamąja Rytų estetika. Jie išvalgiai pastebi, kad Čiurlionio kūryboje vaizduojamas pasaulis, kuris, pasak žinomo budistų po-

sakio (不生不灭 *bu sheng bu mie*), yra dar iki gimimo ir išnykimo. Sun Min ir Zhang Bin Čiurlionio kūryboje išryškina kinų ir japonų estetikoje išplėtotą 氣 *qi* energijos elementą. Čia kalbama apie energiją, kuri ne tik atveria vaizduojamus pasaulius, bet ir juos atgaivina. *Qi* energija čia tarsi teka sujungdama meno kūrinio kūrėją ir žiūrovą, aktyvuoja empatinę įsijautimo dimensiją. *Qi* sampratos tradicija leidžia kalbėti apie žiūrovo persikėlimą į estetiškes dimensijas. Konkrečiam laikui ir vietai nepriklausanti *qi* energijos tėkmė, kurią įmanoma išreikšti meno kūrinuose, čia tampa tam tikru laidininku, atveriančiu ne tik skirtingus laikmečius ir erdves, bet ir sujungiančiu skirtingas tradicijas, kultūras ir civilizacijas. Tad meno kūriniai čia atsiveria kaip tam tikri universalios dimensijos vartai, kurie regimi jaučiantiems *qi* energijos tėkmę. Sun Min ir Zhang Bin pabrėžia „Pavasario sonatos“ daugiasluoksniškumą ir parodo, kad čia pavaizduoti keturi pamatiniai elementai – žemė, vėjas, vanduo ir ugnis. Ciklo paveikslai tarsi natūraliai išreiškia šiems elementams būdingus bruožus: *Allegro* – žemės, *Andante* – vėjo, *Scherzo* – vandens, o *Finale* – ugnies. Pasak straipsnio autorių, svarbiausia – kad visuose ciklo paveiksluose jaučiamas ryškus gyvybinės energijos tekėjimo pojūtis.

Julius Vaitkevičius, pratešdamas kolegų iš to paties universiteto išvalgas, savo tekste „The Inexpressible Dao-Way of Čiurlionis: Reflections of Distant Worlds in the Sonata Paintings“ ne tik aptaria *qi* klausimą, bet ir plėtoja 道 *Dao* dvasinio kelio sampratą. Čiurlionio kūryba, jo manymu, padeda giliau suvokti neatsiejamą nuo kinų estetikos *qi* ir *Dao* sampratą, o pastarosios, savo ruožtu, pagilina ir praplečia Čiurlionio kūrybos suvokimą. Abiejų sąvokų neišsamiumas ir nurodymas į neišsakomas dimensijas sykiu atveria ir Čiurlionio kūrybai būdingą energetiką, kuomet vaizdas pažadina žiūrovo savastį gyvybingam judesiui, išlaisvina sąmonę iš „snaudžiančių“ daiktų pasaulio ribotumų. Tad *qi* ir *Dao* sampratos Juliaus pranešime leidžia kalbėti apie Čiurlionio kūrybą visiškai naujai, pasitelkiant Vakarų estetikos pasaulyje dar neišplėtotas sąvokas.

Taip pat ir Žilvinas Svigaris straipsnyje „Meditatyvūs Čiurlionio sonatinės kūrybos garsovaizdžiai“ aptaria Čiurlionio „Pavasario sonatoje“ panaudotas tapybos technikas ir stilius rezonuojančius su Kinijoje ir Japonijoje išplėtotais *Dzen* tradicijos estetiniais ir dvasiniais aspektais. Autorius parodo, kad Čiurlionio universalizmas ir holistinės visuminės kūrybinių galių sklaidos tendencijos

leidžia į jo kūrinius pažvelgti bendražmogiškai empatiškai juos išgyvenant. Kitaip tariant, žvelgiant ne į kūrinių paviršių, o tarsi iš jų pačių vidaus, įsiklausome į tikrovės niuansus, kuriuos ilgas amžius plėtojo įvairios dvasinės tradicijos. Rytų Azijos dailės tradicijų peizažo tapybos meistrams būdingu stiliumi Čiurlionis tapo ne realų, o kultūrinės vaizduotės prasminių pavidalų prisotintą pasaulį. Čia panašiai kaip ir Rytų Azijos peizažuose vaizduojama vidinė tikrovė ir kūrybinės pilnatvės būsenos, kuriose ir susitinkama su žiūrovu.

Trečiąją skyrių užbaigia Yumiko Nunokawa'os straipsnis „Influence of Japonisme, and musical elements in the series of paintings Sonata of the Spring by M. K. Čiurlionis“, kuriame autorė, pateikdama nemažai „*ukiyo-e*“ ikoniškų Japonijos meno darbų, parodo neabejotiną japonizmo įtaką Vakarų menininkams, o kartu Čiurlionio kūrybai. Yumiko paminėti darbai buvo eksponuojami J. Kriwult'o salone 1900–1901 metais ir vėliau Feliks'o Jasieński'o japonų meno kolekcijoje Varšuvoje, kurią Čiurlionis veikiausiai ir matė. Lygindama Čiurlionio kūrybą su žymaus Amerikoje gimusio ir Anglijoje dirbusio dailininko James'o Abbott'o McNeill'o Whistler'io darbais, Yumiko Nunokawa parodo, kad abu menininkus sieja ne tik ryški japonizmo įtaka, bet ir reikšminga vaizduojamojo meno sąveika su muzika. Tačiau autorė, apibendrindama savo tyrimus, tvirtina, kad Čiurlionio kūryboje išreikštas muzikalusis matmuo gerokai pranoksta Whistler'io darbus.

Ketvirtąją skyrių, pavadintą „Čiurlionio sonatiniai garsovaizdžiai“, atveria Algio Mickūno straipsnis „Upsurgence“, kuriame kalbama apie muzikalią gelmės fenomenologiją, atveriančią ne daiktų paviršių, o gelminę reiškinių esmę. Pasak straipsnio autoriaus, Čiurlionio kūriniuose atsiveria tikrovė, kuri formuoja mūsų sąvokų reikšmingiau nei konkretūs materialių daiktų požymiai. Čia išgyvenamas estetinis fenomenalumas, kuris gali būti laikomas dimensija, kurioje visi įvykiai įgyja savo formas. Tyliosios dimensijos atveria ir tylųjį gylį, kuriame įvykiai vyksta be jokių chronologinių požymių. Toks chronologijos transformavimas kartais dar tapatinamas su niekada neužbaigta tapatybe, paverčia materialumą ir substancialumą plūstančio įvykių srauto struktūra. Čiurlionis vaizduoja banguojančią dinamišką tikrovę, dabartį, kurios negalima logiškai skaidyti, ji patiriama ne objektyviai ar subjektyviai, o kaip srautas. Estetinis šio menininko nepakartojamumas, jo originalumas įtraukia į dalyvavimą estetinėje aistroje,

kuri yra savaime pagrįsta. Čia kūryba yra savęs kūryba, o aistra yra aistringa sau, ne kokia nors subjektyvi, o pasaulinė aistra. Čiurlionio kūryboje aistra ban-guojančiai jūrai ir miškams nėra kažkokie pavieniai požymiai, tai – visą kosmą persmelkianti gelmė. Tad Čiurlionio estetika yra ne tik nuolat save kuriančio kosmo atskleidimas, bet ir žiūrovo dalyvavimas tokioje savęs kūryboje, kuri tęsia visatos savikūrą.

Alphonso Lingis straipsnyje „Sovereignty and Subjection in the Spring Sonata“ parodo, kad Čiurlionis vaizduoja ne daiktus ir net ne materialią tikrovę. „Pavasario sonatos“ ciklo paveikslus jis gretina su pirminiais elementais, kurie daugelio senųjų mitinių tradicijų buvo laikomi pasaulio sąrangos pamatais: pirmąjį sieja su žeme, antrąjį – su erdve, arba oru, trečiąjį – su vandeniu, o ketvirtąjį – su dangumi. Kaip ir japonų arba kinų tapyboje, stebėtojas yra ne viename taške. Paveikslai tarsi nutapyti jam esant skirtinguose stebėjimo taškuose. „Pavasario sonatoje“, kaip ir kituose kūriniuose, stebėtojas yra tarsi trijuose matmenyse, tad dalykai dubliuojasi, atspindi vienas kitą, o sykiu ir nu-rodo į tai, kas yra už mūsų suvokimo ribų. Nerimą kelia tai, kad kraštovaizdis, kuriame gyvena žmogus, yra mirties šalis. Pavyzdžiui, *Andante* žemiški malūnai yra sustoję, o žemė aplink juos nederlinga, jų kryžiai styro tarsi nukryžiovimo simboliai. Tačiau kraštovaizdis kartu ir vilioja. Paveiksluose pabrėžiama ne tik daiktų forma ar spalva – žvelgdami patiriame gilius išgyvenimus, šviesą, vande-nį, žemės ar akmens daiktiškumą. Žavingiausia, pasak autoriaus, yra tai, kad tikri dalykai projektuoja savo šešėlius ir atspindžius vandenyje, mirazus ore, o sykiu atsikartodami kituose dalykuose jie yra ir panašūs, ir skirtingi tuo pačiu metu.

Yana Zhemoytel straipsnyje „The concept of time in Spring Sonata by Čiurlionis“ pabrėžia literatūriško pasakojimo aspektą ir laiko svarbą „Pavasa-rio sonatoje“. Autorė rašo, kad „Pavasario sonata“ – tarsi lyriškas menininko monologas, kuriame įkvėpimas užvaldo atgimimo transformacijas. Čia viskas atgyja – medžiai, paukščiai, žuvis, žmonės paklūsta beprotiškam pavasario ritmui. Čiurlionio „Pavasario sonata“ prasideda kaip dramatiškas dviejų pa-matinių principų susidūrimas. Paprastai pavasaris triukšmingai įveikia šaltį ir tirpdo ledą, tačiau, pasak straipsnio autorės, stebina ramybė, sekanti *Andante* lėtėjančiu tempu, kol visiškai sustingsta. Ir labai keista, kad *Scherzo* vyksta povandeniniame pasaulyje, o *Finale* grąžina mus į kosminę sritį. Ten, dangaus

aukštyje, įvairiaspalvės vėliavos netikėtai plevena vėjyje. Bendras lengvas, džiaugsmingas pojūtis labiau atitiktų neklauzadą *Scherzo*. Tačiau kur ir kada atsiranda pavasaris, klausia autorė. Pavasaris subręsta kosmose ir iš ten nusileidžia į žemę. Pavasaris – amžinas vėjas, lenkiantis medžius ir sukiojantis malūno ašmenis. Tai amžinas darbas apversti pasaulį ir malti į miltus žmogiškus rūpesčius. Miltai kitą žiemą pasnigs, bet su kita pavasario *Allegro* vėl ištirps. Pasak autorės, „Pavasario sonatos“ paveikslai simbolizuoja ciklišką mitinį laiką, kuris grįždamas į save atnaujiną ir grąžina į dangiškąjį šaltinį.

Ketvirtąjį skyrių užbaigia Nidos Gaidauskienės straipsnis „Pavasario sonata: muzikinės ir kultūrinės vaizduotės sampynos“, kuriame autorė rašo, kad teminiai „sonatinių“ ciklų pavadinimai buvo pasirinkti ne iš karto, pradžioje jie buvo numeruojami. Taip pat nutiko ir su Čiurlionio „Pavasariais“, kurie buvo nutapyti Druskininkuose, pasineriant į vaikystės išgyvenimus menantį kraštovaizdį. Svarstydamą plačiam to meto kultūriniame kontekste įvairiai plėtotą pavasario sampratą, žymingą atgimimo ir kultūrinio atjaunėjimo idėjas, Nida labai įdomiai aprašo nemažai panašumų tarp Donelaičio ir Čiurlionio kūrybos, kaip gimsta jų kūrinių pavadinimai, taip pat kitas reikšmingas ir įdomias šių didžiųjų lietuvių kūrėjų kultūrinės paraleles. Antroje Nidos straipsnio dalyje aptariamos Čiurlionio pastangos vizualizuoti patį muzikinį mąstymą, pabrėžiant jo tapybos muzikalumą ir polifoninį daugiassluoksniškumą. Būtent šie kūrybiniai registrai sukuria ypatingą laiko tėkmės pojūtį ir sąsajas su esminiais būties ir visatos sanklodos klausimais.

Šie daugiassluoksniai Čiurlionio kūrybos tyrimai, užgimę kūrybiškoje bendrystėje Druskininkuose, jau inspiravo ne vieną naują įžvalgą platindami ir gilindami Lietuvos kultūros vagą, jie tęsiasi paskesniuose konferencijų cikluose. Jau įvyko antroji, 2022 metų konferencija, skirta „Žalčio sonatai“, rengiama trečioji, 2023 metų konferencija, skirta „Vasaros sonatai“. Konferencijos, tarsi paties Čiurlionio kūrybinės vizijos išsipildymas, įsilieja į polilogišką, šiandien jau globalų pasaulį kūrybiškai, su čiurlionišku veržlumu, atkakliu įkvėpimu, šiltu draugiškumu, begaliniu atvirumu ir ištikimybe lietuviškai savasčiai.

Žilvinas Svigaris
Vilnius, 2022 m. spalio

FOREWORD

Over the last decades, research into the works of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis has repeatedly brought together musicians, musicologists, historians, philosophers and anthropologists in Lithuania and abroad. This collection of scientific papers continues and deepens the ideas developed at the international conference *Sonatic Soundscapes of M. K. Čiurlionis*, held in Druskininkai in 2021. The collection's authors connected different epochs, brought together distant generations of creators, and opened wide horizons of cultural transformations. The first part of the series of seven conferences joined speakers from the Far East and various Western countries. The participants, inspired by the imaginative impulses of the great Čiurlionis, were focused on his most mature creative period. By addressing important questions, speakers from different countries not only became culturally closer, but also by looking, listening, and emphatically living through Čiurlionis' work, they generously shared their insights, enriching each other and the growing world of Čiurlionis' works studies.

The conference once again proved that Čiurlionis' works have exceptional significance in Lithuania and have an endless potential to unite creators working in various fields of the humanities to study the most relevant problems of contemporary Čiurlionis' works studies. We can say that Čiurlionis' cultural vision comes to life in a certain sense in the projects of our days – as he once wrote from Leipzig: “I imagine the whole world as one big symphony...” The various forms of spreading Čiurlionis' work stimulate and encourage impulses of his brilliant scientific and cultural imagination, and integrate the different forms of his creativity into Lithuanian and world culture. Articles in this collection not only deepen the study of Čiurlionis' work, but also contribute to an essential contextualization of Lithuanian heritage, and an appreciation of its significance in the broader global cultural treasury. Thus, the systematic and focused research on Čiurlionis' art, music, and literary-poetic works at the international conferences in Druskininkai, which is focused on the most actual issues, is also a form of cultural dissemination showing the artist's place alongside other outstanding artists of the world.

In this collection, texts written not only in different scholarly journals, but also in different languages, speak alongside each other. The collection consists of four chapters. The first, entitled “Esoteric Aspects of Čiurlionis’ Work”, opens with an article by Antanas Andrijauskas on the links between Čiurlionis’ work and that of his teacher Kazimieras Stabrauskas, and the Theosophical movement. The author shows that Čiurlionis’ works are inseparable from the theosophical ideas that shaped the cultural landscape of the time. In his early work, Čiurlionis was still searching for a means of artistic expression. Unlike his teacher Stabrauskas, Čiurlionis did not belong to any esoteric society. Still, like many artists associated with the traditions of Symbolism and the nascent art of Modernism, esoteric tendencies profoundly influenced Čiurlionis’ painting style. They shaped his unique view of the diversity of world cultural history, the archaic layers of Lithuanian folklore, and mythology. That also inspired him to create a musical painting style with no analogs in world art. In contrast, in his later, more mature sonata and metaphysical work, his creative expression took on subtle forms of esoteric symbolism and rich metaphors.

The analysis of questions of esoteric influences is continued by Dalia Micevičiūtė’s article “Horizontal and Vertical Relations in Čiurlionis’ Painterly Expression. Parallels of Esotericism in the Čiurlionian Paradigm”. Dalia draws attention to the regularities of Čiurlionis’ musical and pictorial expression, and the compositional structuring of the artistic material, particularly relevant in the mature painting of the *Sonata* period. Dalia notes that the correlations between musical and visual expression are particularly evident in the interactions between horizontals and verticals. She also seems to be extending Antanas Andrijauskas’ insight that Čiurlionis’ deepest creative impulses can be traced back to theosophy and other manifestations of modern esotericism prevalent at the beginning of the 20th century. The author concludes that each of Čiurlionis’ paintings is an enigmatic multifaceted work, revealing not only the principles of the interaction of verticals and horizontals, but also many overlapping layers of symbolism dictated by artistic polysemy. Such paintings could be described as a totality of layers of meaning, like a gateway to the world of hidden metaphors and allegories imbued with theosophical and other esoteric ideas.

Laura Ivanova's article "Seeing Čiurlionis Through the Eyes of Uždavinis: The Mystery of the Dispersion of Light as a Theurgical Act" links two creators who grew up in Dzūkija. Laura explores a deep inner bond of creative attitudes, which is manifested in the constant search for higher spiritual ideals and value systems. The juxtaposition of the mystical genius of Čiurlionis and the genius of Algis Uždavinis in Laura's article reveals the amazing cosmogony of Čiurlionis' symbols and the theurgical parallels of Uždavinis', which mark a specific kinship between the landmarks of their spiritual journey. Uždavinis links the true goal of philosophy to igniting the spark in man and elevating the soul to the divine realm. The path of theurgic ascent, which the genius of Uždavinis explored in his work can, according to the author, be a glimpse into the *Sonata* works of Čiurlionis. In one of his interviews, Uždavinis insightfully says that the modern artist has lost his place he had in antiquity and the mythical world; he has lost his vocation to represent and give voice to the spiritual world developed by religious canons and mythic traditions. The modern artist is, as it were, in a spiritual desert. However, Čiurlionis restores the very spiritual foundations in the contemporary desacralized world. He reconstructs the meaningful universe of spiritual symbols, revives the structures of spiritual values, and enlightens man. Thus, according to Laura, Čiurlionis is undoubtedly following the path of a philosopher, understanding philosophy as the knowledge of being and the discovery of man's true self.

The articles in the second chapter immerse us in the experiences of the world that Čiurlionis creates. Here we are invited to think, see and listen in Čiurlionis' way. Meditation, concentration, rhyming, feeling empathy and spiritual penetration – subtle aesthetic units – assist the researcher in looking at Čiurlionis' genius. This approach creates a particularly nuanced Čiurlionis aesthetic. The second chapter, entitled "The World of Čiurlionis", opens with an article by Jonas Čiurlionis entitled "The World of Čiurlionis: Seeing Through the Eyes of the Soul". It shows that the Lithuanian artist's work is best understood by looking into the depths of his inner world. As Jonas writes, the artist's worldview, his way of life, his ethical and aesthetic views, and his religious and philosophical attitudes best explain his work. To reveal the genius of Čiurlionis' personality, the author shows that eternal spiritual ordinary human

values best describe the artist's worldview based on the fundamental principles of transcendent harmony. Čiurlionis and his work, according to Jonas, do not lend themselves to being boxed in by the everyday world. It is worth abandoning comparisons here, and revealing the uniqueness of the Lithuanian genius, his closeness to Renaissance universalism, which transcends any historical context. The work of genius connects time and space, showing the eternity that lies beyond them. Music and painting, sound and color merge here. Sound becomes expressed in time – music – and color in space – painting. The genius of Čiurlionis expresses music through painting and painting through music – time through space and space through time.

The interaction of time and space in Čiurlionis' work is also interestingly developed by Jūratė Landsbergytė Becher. In her article "Čiurlionis' *Andante*: Vision through Music", Jūratė vividly shows that in the *Spring Sonata*, time and space unfold in rhythm and movement. Čiurlionis' work, according to Jūratė, encodes music's becoming a vision of the process. The process here is, first of all, evident in *Andante*. In the slow movements of the sonatas, where time seems to be suspended or slowed down, there is a step that emphasizes the rhythmic nature of spatial depths. This step is the essence of the architecture of the world's mysteries. It resounds in the images of the paintings, which here seem to transcend their limits. The sound is associated with the depth of space, so the step acquires the power of transcendental propulsion. *Andante* gives impetus to the transformation of musical forms. In Čiurlionis' work, musical concepts are not only transformed into paintings. These paintings are also unique in the sense of changes and sustainability of forms. Thus, we can say that in Čiurlionis' work, we can already see the preconditions for the expression of cinematography, which is caused by the pull of movement steps.

Stasys Mostauskis, in his article "Repeating Horizons and Imagined Springs", takes on a difficult task. Čiurlionis' work is disclosed here via ontologising aesthetics. Stasys argues that the world seen by the eye is always shallower than the reality experienced. Naturally, the dimensions of appearance and experience inevitably diverge. Stasys explains that artists can remedy this discrepancy by transforming and linking different dimensions in invisible aesthetic relationships distinctively and subtly. We can say that the artist's

uniqueness and individuality determine the subjectivity of expression. The eloquence and immediacy of this subjectivity go far beyond the visible world. Stasys sums up by saying that it is not the reality revealed to the eye that is the criterion of the truth of the image presented in a work of art. Instead, conversely, the very work of art is an instrument of persuasion of the visible world. In other words, the work of art is seen here in a Schopenhauerian way as an instrument that facilitates cognition. The reality of the artistic image is not only separated from the visible world, but ascribed a higher ontological certainty since experiences, we might say, are more meaningful and authentic than the visible forms themselves. Thus, it is as if the ontological lining of reality is removed in artistic images. Like a modern-day oracle, the artist can show the invisible by representing it in visible aesthetic forms. It is as if the artist is parting the veil of the unknown, opening a window into the hidden reality of the covering, supplementing the visual world with imagined forms of the invisible. As Stasys writes, looking at Čiurlionis' works, we come across a unique spatiality formed by abandoning the traditional notion of the horizon, which when removed in Čiurlionis' compositions, produces various effects that destabilize the traditional spatial image. Not only does the space depicted become limitless, as the frames that bind it no longer exist, but also the human world loses the supports that ensure stability. The world turns into a kind of spatial compaction or a floating island, obeying the currents of that space. This movement is not limited to the earthly dimension – together with Čiurlionis, who develops visions of the cosmic system, we seem to be looking at reality through the eyes of cosmic consciousness.

Martynas Švėgžda von Bekker, in his article “The Čiurlionis Code – An Immediate Tale of the Lithuanian World”, reminds us that Čiurlionis is the child and descendant of ancient Baltic myths. Martynas writes that Čiurlionis opens his worldview with visible and audible images of the conscious and subconscious, symbols, signs, colors, consonants, shapes, compositions, and their architectonics, poeticism, and rhythm. Čiurlionis, according to Martynas, incorporates into his creative forms not only polyphony, counterpoint, sonata forms, themes, sub-poems, and canons, but in using all of this, he remains faithful to the wonders inherited from his ancestors that were revealed to

him. In Čiurlionis' work, we can still see the infinite inner desire of the old Lithuanian to penetrate deeper and deeper into the impenetrable Forest, the invincible Sea, the unreachable Heaven, the immense Earth, the Mother Sun, and the Stars.

The third chapter, "Čiurlionis and East Asian Aesthetics", opens with texts by Dr. Sun Min and Dr. Zhang Bin of Nanjing University. Sun Min and Zhang Bin juxtapose Čiurlionis' work with East Asian visual aesthetics. They astutely observe that Čiurlionis' work depicts a world that, according to a well-known Buddhist saying (不生不灭 *bu sheng bu mie*), exists before birth and extinction. Sun Min and Zhang Bin in Čiurlionis' work highlight the element of 氣 *qi* energy developed in Chinese and Japanese aesthetics. Paintings are about the energy that opens up the worlds depicted and brings them to life. *Qi* energy here seems to flow, connecting the creator and the viewer, activating the empathic dimension of empathy. The tradition of the concept of *qi* allows us to talk about the viewer's transference to aesthetic dimensions. The flow of *qi* energy, which is not specific to a particular time and place and can be expressed in works of art, becomes a way of opening up different times and spaces and linking other traditions, cultures and civilizations. Thus, the artworks here are a gateway to a universal dimension, visible to those who feel the flow of *qi* energy. Sun Min and Zhang Bin emphasize the multi-layered nature of the *Spring Sonata* and show that it depicts the four fundamental elements – earth, wind, water and fire. The cycle's paintings seem to express the characteristic features of these elements naturally: Earth in the *Allegro*; Wind in the *Andante*; Water in the *Scherzo*; Fire in the *Finale*. According to the article's authors, the most important thing is that in all the paintings of the cycle, there is a strong sense of the flow of vital energy.

Julius Vaitkevičius continues the insights of his colleagues from the same university. He discusses not only the question of *qi*, but also develops the concept of the spiritual path of the Dao of Čiurlionis in his text "The Inexpressible Dao-Way of Čiurlionis: Reflections of Distant Worlds in the Sonata Paintings". Čiurlionis' work, he believes, contributes to a deeper understanding of the concepts of *qi* and Dao, which are inseparable from Chinese aesthetics, and the latter, in turn, deepens and broadens the understanding of Čiurlionis'

work. The inexhaustibility of concepts and the allusion to ineffable dimensions simultaneously open the energy inherent in Čiurlionis' work when an image awakens the viewer's self to a vital movement, freeing the consciousness from the limitations of the world of "slumbering" things. Thus, the concepts of qi and Dao in Julius' presentation allow us to talk about Čiurlionis' work in a completely new way, using concepts that have not yet been developed in Western aesthetics.

Similarly, Žilvinas Svigaris, in his article "Meditative Soundscapes of Čiurlionis' Sonata Works", discusses the painting techniques and styles used in Čiurlionis' *Spring Sonata*, which resonate with the aesthetic and spiritual aspects of the Zen tradition developed in China and Japan. The author shows that Čiurlionis' universalism and holistic tendencies allow us to look at his works with ordinary human empathy and experience them. Here, he is not referring to the surface of the paintings, but rather empathetically feeling them revealing the nuances of reality that various spiritual traditions have developed over centuries. Čiurlionis painted not a real world, but a world saturated with meaningful forms of cultural imagination in the style typical of the masters of landscape painting in the East Asian artistic tradition. Here, as in East Asian landscapes, the inner reality and states of creative fullness are depicted, and it is in these states that the viewer meets the artist.

The third chapter concludes with Yumiko Nunokawa's article "Influence of Japonisme, and musical elements in the series of paintings *Sonata of the Spring* by M. K. Čiurlionis". Yumiko presents several iconic Japanese artworks of "ukiyo-e" and demonstrates the undeniable influence of Japonisme on Western artists and, thus, on Čiurlionis' work. Comparing Čiurlionis' work with that of the American-born James Abbott McNeill Whistler, and English-born artist Yumiko Nunokawa shows that both artists share a strong influence of Japonisme, but also a significant interaction between fine art and music. However, the author summarizes her research and argues that the musical dimension expressed in Čiurlionis' work far surpasses that of Whistler. The works mentioned by Yumiko were exhibited in Kriwult's salon between 1900 and 1901, and later in Feliks Jasieński's collection of Japanese art in Warsaw, which Čiurlionis probably had also seen.

The fourth chapter, entitled “Čiurlionis’ Sonata Soundscapes”, opens with Algis Mickūnas’ article “Upsurgence”, which deals with the musical phenomenology of depth, revealing not the surface of things, but the profound essence of phenomena. According to the article’s author, Čiurlionis’ works show a reality that shapes thinking more significantly than the concrete attributes of material objects. Here, an aesthetic phenomenality is experienced, which can be regarded as a dimension in which all events take their forms. The silent dimension also opens the quiet depth, where events occur without chronological signs. This transformation of chronology is sometimes also identified with a never-completed identity. It transforms materiality and substantiality into the structure of a flowing stream of events. Čiurlionis depicts an undulating dynamic reality, a present that cannot be logically broken down; it is not experienced objectively or subjectively, but as a flow. The aesthetic uniqueness of this artist, his originality, draws one into participation in an aesthetic passion that is self-justified. Here, creation is self-creation, and passion is passionate for oneself, not some subjective passion, but a global passion. In Čiurlionis’ works, the passion for the undulating sea and the forests is not some isolated trait, but a depth that permeates the whole cosmos. Therefore, Čiurlionis’ aesthetics is the revelation of a cosmos constantly creating itself, and the viewer’s participation in this self-creation, continues the self-creation of the universe.

Alphonso Lingis, in his article “Sovereignty and Subjection in the *Spring Sonata*“, shows that Čiurlionis does not represent objects or even material reality. “He relates the paintings of the *Spring Sonata* cycle to the primary elements that many ancient mythical traditions have considered to be the foundations of the world: the first to the earth, the second to space, or air, the third to water and the fourth to the heavens. As in Japanese or Chinese paintings, the observer is not located at a single point. It is as if the paintings were painted with him at different observation points.” In the *Spring Sonata*, as in other works, the observer is as if in three dimensions so that things overlap, reflect each other, and simultaneously point to what is beyond our perception. It is disturbing that the landscape in which man lives is the land of death. In *Andante*, for example, the earthly mills are at a standstill, and the land around them is barren, their crosses sticking out like symbols of crucifixion. But the landscape is also

seductive. The paintings emphasize the shape or color of things – when we look, we experience profound experiences, light, water and the materiality of earth or stone. The fascinating thing, according to the author, is that real things project their shadows and reflections in the water, mirages in the air. Yet, they are both similar and different simultaneously, echoing things.

Yana Zhemoytel's article "The Concept of Time in *Spring Sonata* by Čiurlionis" highlights the literary aspect and the importance of time in the *Spring Sonata*. The author writes that the *Spring Sonata* is like a lyrical monologue by the artist, in which inspiration overwhelms the transformations of rebirth. Here everything comes to life – trees, birds, fish. People obey the mad rhythm of spring. Čiurlionis' *Spring Sonata* begins as a dramatic clash between two fundamental principles. Usually, spring noisily overcomes the cold and melts the ice. Still, according to the article's author, it is surprisingly calm, following the *Andante* at a slower pace until it freezes completely. And, strangely, the *Scherzo* takes place in an underwater world, while the *Finale* returns us to the cosmic realm. High up in the sky, multi-colored flags suddenly flutter in the wind. The overall light and the joyful feeling are more in keeping with the naughty *Scherzo*. But where and when does spring appear, the author asks. Spring ripens in space and from there descends to earth. Spring is the eternal wind that bends the trees and turns the mill's blades. It is the ongoing work of turning the world upside down and grinding human troubles into flour. The flour will snow next winter, *Allegro* will melt again next spring. According to the author, the paintings of the *Spring Sonata* symbolize the mythical cyclical time, which returning to itself, renews and returns to the divine source.

The fourth chapter concludes with Nida Gaidauskienė's article "The *Spring Sonata*: a Tangle of Musical and Cultural Imagination", in which the author writes that the thematic titles of the *Sonata* cycles were not chosen immediately, but were initially numbered. The same happened with Čiurlionis' *Spring Sonata*, painted in Druskininkai. This sonatic cycle immerses us into a landscape reminiscent of childhood experiences. Nida reflects on the concept of spring, which was developed in various ways in the broad cultural context of the time, and stood for rebirth and cultural rejuvenation. Nida interestingly describes several similarities between the works of Donelaitis and Čiurlionis, how their

titles came about, and other significant and exciting cultural parallels between these two great Lithuanian artists. The second part of Nida's article discusses Čiurlionis' efforts to visualize musical thinking, emphasizing his paintings' musicality and polyphonic multi-layered nature. These creative registers create a unique sense of the passage of time, and link to the fundamental questions of being and the universe's structure.

These multidimensional investigations of the essential questions raised by Čiurlionis' work, which were born in Druskininkai, have already inspired new insights into the dissemination and deepening of Lithuanian culture. They are continued in the following events of this conference cycle. The second conference in 2022, dedicated to the *Snake Sonata*, has been already held. The third conference for 2023 is currently being organized for the *Summer Sonata*. These conferences are like the fulfillment of Čiurlionis' creative vision because they allow the participant to enter the world of multiple dialogues creatively, together with Čiurlionis' endless inspiration, warm friendliness, infinite openness and fidelity to the Lithuanian spirit.

Žilvinas Svigaris
Vilnius, October 2022

EZOTERINIAI M. K. ČIURLIONIO
KŪRINIŲ ASPEKTAI

TEOSOFIJOS IDĖJŲ SKLAIDA M. K. ČIURLIONIO TAPYBOJE

Straipsnyje pagrindinis dėmesys sutelkiamas į ezoterizmo tendencijų poveikį M. K. Čiurlionio pasaulėjautai ir vaizduojamajai dailei. Aptariama XX a. pradžios istoriosofinių idėjų kupina dvasinė atmosfera, įvairių teosofijos bei okultizmo tendencijų įtakos augimas Vakarų meninėje sąmonėje. Toliau pereinama prie glaustos kritinės Čiurlionio tapybos sąsajų su įvairiomis ezoterizmo tendencijomis tyrinėjimų analizės užsienio čiurlionistikoje. Remiantis konkrečių simbolių ir metaforų interpretacija detaliai tyrinėjamos teosofinių idėjų apraiškos ankstyvajame Čiurlionio tapybinės evoliucijos literatūrinio psichologinio simbolizmo etape, kai studijuodamas Varšuvos dailės mokykloje jis artimai bendravo su teosofijos idėjų persmelktu savo tapybos mokytoju Kazimieru Stabrausku (Stabrowski). Autorius lyginamuoju aspektu analizuoja abiejų asmenybių idėjinės sąsajos bei meninio stiliaus panašumus.

Gvildenant Čiurlionio tapybinę evoliuciją parodoma, kad po antrojo formalių meninės išraiškos priemonių ieškojimo tarpsnio, rafinuotesniu pavidalu teosofinės idėjos, simboliai ir metaforos atgimsta vėlyvuosiuose sonatinės ir metafizinės tapybos kūriniuose. Straipsnyje gilinamasi į teosofijos ir okultizmo įtakos sklaidą Čiurlionio paveiksluose ir cikluose, kuriuose palaipsniui įsivyrąja ezoterizmui būdingi augalų ir gyvūnų pasaulio vaizdiniai, mįslingi geometriniai ženklai, užšifruoti kriptografiniai užrašai, simboliai, metaforos ir archetipiniai vaizdiniai. Teigiama, kad Čiurlionio vėlyvojoje estetikoje ir tapiniuose išryškėjusi esminė skirtis tarp *vidinės* subjektyvios ir *išorinės* objektyvios tikrovės, subtilios ezoterinės ir vulgarios masėms būdingos tiesos, harmoningo jo vizijose kuriamo idealaus *antipasaulio* – *realiam* supriešinimas taip pat siejasi su teosofijos idėjų poveikiu. Atlikta analizė leidžia daryti išvadą, kad dėmesys ezoterizmo tendencijoms ne tik esmingai paveikė Čiurlionio tapybos stilių, vyraujančių meninių simbolių, metaforų sistemas, tačiau ir suformavo savitą žvilgsnį į pasaulinės kultūros istorijos įvairovę, lietuvių liaudies folkloro bei mitologijos archajinius sluoksnius, įkvėpė kurti analogų pasaulinėje dailėje neturinčių muzikalios tapybos stiliumi.

Raktažodžiai: Čiurlionis, Stabrauskas, Lietuvos dailė, estetika, teosofija, okultizmas, parapsichologija, sonatinė tapyba, metafizinė tapyba, peizažas, koloritas, simbolis, metafora.

M. K. Čiurlionio ezoterizmo ištakų paieškos

Susidomėjimas teosofijos, okultizmo, parapsichologijos ir kitų ezoterizmo pakraipų idėjomis bei Rytų tautų kultūros, filosofijos, religijos, meno tradicijomis išliko būdingas visam XIX–XX a. sandūros simbolizmo ir dekadentizmo idėjų viešpatavimo bei pirmųjų klasikinio modernizmo krypčių gimimo laikotarpiui. Varšuvos dailės mokyklos aplinkos žmonės liudijo, kad jos direktorių Kazimierą Stabrauską ir talentingiausią jo mokinį M. K. Čiurlionį itin domino mįslingos ezoterinės doktrinos ir dvasinės praktikos. Be abejonės, daugumai ezoterinės idėjas išpažinusių menininkų kilo noras ar net poreikis sugrįžti prie civilizacijos istorijos ištakų, senovės Rytų civilizacijų, jų filosofijos, religijos, mitologijos, kultų (Izidės, Ozirio, chaldėjų, manichėjų, zoroastrų, senovės žydų, hinduistinius, islamiškus) pasaulio, savaip plėtoti egiptomanijos, angeologijos, įvairių mistinių patirties formų, intuicijos, aiškiaregystės, magnetizmo patirtis. Teosofijos ir parapsichologijos idėjų nušviestame neoromantizmo (pirmiausia simbolizmo) idėjų mene išaugo dėmesys ir simbolinei raiškai, kosminei problematikai, dvasios bei materijos santykiams, sinestezijos fenomenui, sudėtingai spalvos, garsų ir



Teosofų kongresas Adyare. Centre – Annie Besant, dešinėje – J. Krishnamurti, kairėje – C. W. Leadbeateris. 1907



Annie Besant



Charles Webster Leadbeater

formų sąveikos metafizikai, sakralinei geometrijai, įvairių geometrinių formų (trikampio, rato, kvadrato) ir slėpiningų užrašų, šifrų bei mistinių simbolių prasmių, aiškiaregystės fenomenų aiškinimuisi.

Dabartinėje humanistikoje modernios teosofijos koncepcijų ir dailės santykių problemų kontekste *okultizmas* dažniausiai suvokiamas kaip platesnė sąvoka nei *ezoterizmas*. Okultizmas (iš lot. *occultus* 'slaptas, paslėptas', turint omenyje paslėptas žinias) – tai nuo senovės daugeliui kultūrų ir slaptų žmonių bendrijų žinomos įvairios žinių sistemos ir praktikos (pavyzdžiui, magija, alchemija), apimančios tikėjimą ir slaptas žinias apie antgamtines jėgas bei būtybes. Štai kodėl ši sąvoka dažnai dabartinėje humanistikoje yra vartojama kaip tapati „ezoterizmui“ [gr. *esōterikos* – vidinis, uždaras, slaptas, paslaptingas, prieinamas tik išrinktiesiems], tai yra „slaptam mokymui“.

Minėtosios sąvokos glaudžiai siejasi su *teosofija* ir jos šalininkams būdingu tikėjimu, kad egzistavo/egzistuoja galingos, išmintingos dvasinės būtybės, kurios tam tikriems žmonėms atskleidžia slaptas žinias apie pasaulio sandarą. „Ezoterinė tradicija, – pasak Serge Foucherau, – driekiasi per visą mūsų civilizaciją, nuo ankstyviausių jos ištakų ir mes žinome apie tai remdamiesi rašytiniais šaltiniais ir graviūromis, kurios labai dažnai tai iliustruoja“ (Foucherau 2011: 2). Tačiau prieštaringoje istorijoje būta tarpsnių, kuriuose



Jelena Blavatskaja



Rudolf Steiner

ezoterizmo tendencijos įgaudavo ypatingus mastus ir išplisdavo teorinės minties ir meninės sąmonės plotmėje. Viena įtakingiausių ezoterizmo pakraipų, modernioji teosofija, XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje išplito įvairiose Vakarų kultūros srityse.

Iš romantizmo, neklasikinės meno filosofijos ir simbolizmo į hermetišką teosofinę meno filosofiją perėjęs *muzikos kaip aukščiausio meno ir muzikinės kalbos ypatingumo kultas* teosofinės doktrinos kūrėjų koncepcijose igavo plačius mastus. Įtakingiausi modernios teosofinės meno filosofijos kūrėjai Jelena Blavatskaja, Édouardas Schuré, Rudolfas Steineris, Annie Besant, Charles Webster Leadbeateris, Piotras Uspenskis ypatingą dėmesį skyrė subtiliausiai kūrėjo dvasines vibracijas perteikiančiai muzikai, kuri, jų įsitikinimu, kaip ir mintys, pasižymi savarankiškais astralinėmis savybėmis, kadangi muzikos garsų svyravimams, kaip ir šviesos sklaidai būdinga astralinė projekcija.

Teosofų požiūriu, muzika, pasižymėdama dvasinga ir psichologiškai įtaigia, intymia ir abstrakčia menine kalba, gali padėti įveikti Vakarų meno tradicijoje viešpataujantį vulgarų materializmą, primityvų realistinei meno tradicijai būdingą daiktiškumą ir atverti menininkams pažinimo kelią į subtilesnį, nematerialų aukščiausių dvasinių vertybių ir subtiliausių meninės raiškos formų pasaulį. Tokio muzikalumo ir dvasingumo paieškos skatino teosofinei meno

tradicijai būdingos abstrakčios ir nematerialios meninės raiškos, kalbos ir stiliaus ieškojimus, kurių atspindžius regime daugelio Stabrausko ir Čiurlionio amžininkų kūryboje.

Nors Čiurlionis, skirtingai nei jo mokytojas Stabrauskas, nebuvo oficialiai jokios ezoterinės draugijos nariu, tačiau kaip ir daugelis su simbolizmo ir užgimstančio modernizmo meno tradicijomis susijusių menininkų (Hilma af Klint, Vasilijus Kandinskis, Paulius Klee, Františekas Kupka, Pietas Mondrianas, Nikolajus Rerichas, Gustavas Mahleris, Thomas von Hartmannas, Aleksandras Skriabinas, Julijus Sibelius ir kiti) buvo veikiamas teosofijos bei kitų ezoterizmo pakraipų. Čia galime prisiminti svarbių Čiurlionio kūrybai skirtų tyrinėjimų autoriaus Aleksio Rannito polemiką su V. Kandinskio žmona Nina Kandinskaja ir vokiečių modernistinio meno istoriku Williu Grohmannu (Grohmann 1958: 83) dėl prioriteto abstrakčios tapybos genezėje. Gindama savo vyro prioritetą šioje srityje pastaroji, remdamasi susiformavusia dar prieš Pirmąjį pasaulinį karą rusų istoriografijos tradicija, apeliavo į Čiurlionio paveikslų panašumą bei artumą su teosofijos idėjų įkvėptais dailininkų kūriniais, o A. Rannitas priešingai, grindęs lietuvių dailininko prioritetą abstrakcionizmo gimimo srityje, teigė, kad Čiurlionio su teosofų paveikslais nesieja jokie nei panašumo, nei giminystės ryšiai (Rannit 1994: 221–231; Kandinskaja, 1994: 224–229).

Tačiau praslinkus šios prieš daugelį dešimtmečių užsimez格斯ios diskusijos įkarščiui dabar įdėmiau analizuodami Čiurlionio laiškuose išsakytas mintis, sistemindami amžininkų liudijimus ir interpretuodami jo vizualiosios dailės ikonografinius elementus, simbolius, metaforas galime konstatuoti, kad A. Rannitas, neigęs teosofijos įtaką lietuvių menininkui, buvo ne tik perdėm kategoriškas, tačiau ir neteisingas.

Čiurlionio laiškai, amžininkų liudijimai ir vaizduojamosios dailės kūrinuose naudojami mitopoetiniai simboliai bei metaforos rodo, kad Čiurlionis *neabejotinai buvo paveiktas įvairių jo gyvenamu metu didžiulį populiarumą įgavusių teosofinių, okultinių ir parapsichologinių idėjų*. Tik esminis klausimas būtų: *kiek iš tikrųjų stiprus, visa aprėpiantis, ilgalaikis ar epizodiškas buvo tas poveikis?* Ieškant moksliskai įtikinamų atsakymų į šiuos klausimus, pirmiausia aiškėja, kad su ezoterinėmis ir okultinėmis doktrinomis Čiurlionį siejo neabejotina aistringa teosofijos idėjų Varšuvoje skleidėjo jo mokytojo Stabrausko įtaka.



Susizavėjimo ezoterizmo ir spiritizmo idėjomis nuotaikos Paryžiuje. 1853

Štai iš kur susiformavo jam būdingas ezoterinis (vidinis, slaptas, prieinamas tik išrinktiesiems) požiūris į Visatoje, gamtoje ir žmonių psichikoje vykstančius procesus, tiesioginio ryšio su aukščiausiąja realybe – Absoliutu ieškojimas, įvairių religijų pagrindinių mokymų dvasinės vienybės samprata, bendros jų simbolikos ieškojimas ir intuityvaus pažinimo sureikšminimas.

Kita vertus, Čiurlionio laiškai byloja, kad į jo dėmesio lauką studijuojant Varšuvoje neabejotinai pakliuvo paskiros ezoterinių ir okultinių teorijų idėjos, pavyzdžiui, siekimas nagrinėti mįslingus gamtos reiškinius, tikėjimas, kad po išorine regimybe egzistuoja gilesnė dvasinė tikrovė, kurios pažinimui būtinas slaptas ir tik išrinktiesiems būdingas aiškiaregiškumas bei intuityvus kitiems neregimų esybių pažinimas. Čiurlionis pagarbiai priėmė įvairias religijas ir siekė atskleisti bendrą jų simbolių prasmę, dvasines vertybes. Menininkas besąlygiškai ieškojo tikrosios būties prasmės, siekė sielos nemirtingumo ir reinkarnacijos principų išpažinimo. Visa tai siejosi su mokymu apie mirties ir gyvybės formų perėjimą iš vienos būsenos į kitą, tikėjimu amžinu pomirtiniu gyvenimu.



M. K. Čiurlionis K. Stabrausko mokyklos aplinkoje. 1904

Čiurlionio sąsajas su okultiniais mokslais patvirtina ir jo domėjimasis Rytų tautų ezoterinėmis teorijomis, archajiniais mitais, astronominėmis teosofijos įtakotomis Camille Flammariono idėjomis, požiūris į begalinės Visatos sandarą, žvaigždes, planetas, zodiako ženklus, gyvybės formas kitose planetose.

Sovietinės ideologijos, ypač stalinizmo viešpatavimo laikais, kaltinant Čiurlionį neidėjiškumu ir formalizmu, ezoteriniai jo interesai artimų žmonių prisiminimuose, suprantama, sąmoningai buvo užtušuojami. Dailininko seserys Jadvyga ir Valerija Čiurlionytės bei žmona Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė suvokė, kad šio menininko asmenybės ar kūrybos siejimas su ezoteriniais sąjūdžiais gali pasibaigti jo sukurtų „dekadentinių“, „formalistinių“ ir „svetimų tarybinio žmogaus pasaulėžiūrai“ kūrinių ne tik pašalinimu iš muziejų, tačiau netgi fiziniu sunaikinimu.

Tai buvo viena iš priežasčių, kodėl po nepriklausomybės praradimo Čiurlionio seserys ir našlė Sofija vengė šių sąsajų, o pastaroji netgi teigė, kad jos vyras nebuvo teosofų draugijos narys ir neišpažino teosofinių ar kitokių „šiuolaikinių religinių“ teorijų. Minėtas A. Rannitas rašė, kad dailininko našlė

informavo jį apie dailininko 1909 m. Teosofų draugijai Sankt Peterburge rašytą laišką, kuriame jis kategoriškai paneigė bet kokius savo ryšius su panašiomis religinėmis ar filosofinėmis teorijomis (Rannit 1961: 40).

Tačiau ar patikimas ir kokią prasmę turi šis nedokumentuotas paneigimas? Neatsitiktinai italų muzikas ir meno teoretikas Andrea Boto kritiškai žvelgė į šią A. Rannito paviešintą dailininko žmonos Sofijos Kymantaitės-Čiurlionienės jam perduotą informaciją. Jei toks laiškas iš tikrųjų buvo parašytas, tuomet galima manyti, kad Čiurlionis 1909 metais nutraukė santykius su spiritualistinėmis grupėmis, arba, kad jis norėjo savo kūrybą apsaugoti nuo banalių ar klaidingų aiškinimų (Botto 1990: 5–26).

Pastaraisiais dešimtmečiais įvairiose Vakarų šalyse kylant naujai susidomėjimo okultizmo, teosofijos ir antroposofijos idėjų poveikio neoromantinei ir užgimstančio klasikinio modernizmo dailei tyrinėjimų bangai, galima tikėtis, kad ir Čiurlionio sąsajos su teosofija bei kitomis ezoterizmo kryptimis susilauks išsamesnių kompleksinių bei lyginamųjų tyrimų.

Studijuodamas Varšuvos dailės mokykloje ir vėliau Čiurlionis iš tikrųjų domėjosi įvairiomis ezoterinėmis mediuminėmis praktikomis, hipnoze, nuotoline įtaiga, spiritizmo seansais, pomirtiniu gyvenimu ir inkarnacija. Tikėjamą inkarnacijos principu – liudija jo 1908 m. lapkričio 19 d. iš Peterburgo rašytas laiškas Sofijai: „...nes mes, nors ir pavargę savo kūnu, numirsime – susitiksime kituose kraštuose, ir taip visada Tu ir Aš, nes mes esame Amžinybė ir Begalybė.“ – Atsimeni? Tai buvo labai seniai ir, turbūt, ne kartą keitėme savo pavidalą, bet atmintis silpna ir prisiminti reikia ypatingų akimirkų. Vienatinė mano, tiesa, kad pastebėjai skirtumą tarp minties ir minties. Vienos jų yra tarytum iš kūno, medžiaginės, ir tos greitai miršta ir niekas jų prisiminti negali, o kitos yra visai kitokios – jos yra tartum sielos mintys, kas jas girdėjo, niekados nepamirš“ (Čiurlionis 1973: 81). Kitame laiške Sofijai jis, džiaugdamasis, kad ji pastebėjo skirtumą tarp skirtingų minčių, tarsi plėtodamas teosofų idėjas rašė: „Vienintele mano, tiesa, kad pastebėjai skirtumą tarp minčių. Vienos jų yra tartum kūniškos, materialios, jos greitai miršta ir niekas jų niekad daugiau neprisimena. Kitos, gi, visiškai kitokios, jos tartum sielos mintys, o kas jas girdėjo, niekada nepamirš“ (Čiurlionis 2011: 231).

Čiurlioniui buvo artima teosofų plėtojama dvasinio tobulėjimo kelią pasirinkusios asmenybės išsiveržimo iš tamsos pasaulio ir pozityvių vertybių akumuliacijos

savyje bei šviesos sklaidos pasaulyje idėja, apie kurią skaitome jo dienoraščio tekstuose. „Reikia turėti šviesą su savimi, iš savęs, kad šviestum tamsybėse, ant kelio stovintiems, kad jie išvydę patys rastu šviesos savyje ir eitu savo keliu“ (Čiurlionio dienoraščio nuorašas Igno Šlapelio fonde LMA biblioteka, F. 146, b. 12, I. 58).

Į Čiurlionio laiškuose išbarstytas su teosofine problematika susijusias mintis atkreipė dėmesį ezoterizmo apraiškų ieškoję įvairūs jo kūrybos interpretatoriai Gabriella Di Milia, Andrea Botto, Genovaitė Kazokienė, Radosławas Okulicz-Kazarynas, Massimo Introvigne ir kiti. Pavyzdžiui, G. Kazokienė, siekdama pagrįsti Čiurlionio tikėjimą pomirtiniu gyvenimu, pasitelkė ne tik minėtąjį laišką Sofijai, bet ir dar kelias panašias citatas iš kitų dailininko laiškų (žr. Kazokienė 1984: 70–71). Artimiausių Čiurlionių supusių žmonių prisiminimuose per sovietmetmečio *savicenzūros* tinklą nejučiomis praslysdavo faktai, kurie atskleisdavo minėtą dailininko domėjimąsi įvairiomis teosofijos, okultizmo, mediuminės praktikos, hipnozės, įtaigos ir panašiomis idėjomis. Tokių požiūrių pagrįstumą patvirtino ir Čiurlionio dukters Danutės Zubovienės prisiminimai, kur ji teigė: „Iš Mamos žinau, kad Tėvas domėjosi ir tikėjo reinkarnacija, kalbėjo apie minčių perdavimą per atstumą“ (ibid: 71).

Vadinasi, tik kritiškai analizuodami išlikusius tekstus, turimus patikimus faktus ir sujungę juos į vieningą pasaulėžvalgos sistemą, galime aiškiau atskirti teosofines Čiurlionio idėjas ir jo vizualioje kūryboje išnyrančius mįslingus ezoterinius vaizdinius iš bendro XIX ir XX a. sandūros neoromantinių (pirmiausia simbolistinių) meninių vaizdinių, simbolių ir metaforų konteksto. Toks intelektualinis judesys ir metodologijos požiūriu nuosekliai pasitelkti lyginamosios analizės principai, padeda aiškiau suvokti, kaip šio menininko teosofinės idėjos bei vaizdiniai sąveikavo su iš senųjų civilizacijų ir archajinių lietuvių mitų, sėkmių bei legendų kylančiais meniniais archetipais, simbioliais bei įvaizdžiais. Pavyzdžiui, vienas pamatinių ezoterizmo reinkarnacijos principas lietuviškos tautosakos, folkloro, dainų aplinkoje išaugusiam Čiurlioniui nebuvo vien iš teosofinių ar indiškųjų tekstų pasisemtas būties aspektas, kadangi jis tebegyvavo ir pagoniškoje lietuvių mitologijoje, sakmėse, dainose, kuriose dažnai prabylama apie pomirtines ir ne tik jas, įvairių gyvybės formų transformacijas: žalčio vartimą žaviu jaunuoliu ar mergelės – liepa, subrendusio vyro galingu ąžuolu ar kitu su išoriniais panašumo požymiais susijusiu medžiu.



Seserų Fox spiritizmo seansai XIX a. pabaigoje



Spiritizmo seansas Plaza Real Barselonoje

Gvildenant ezoterinių doktrinų poveikio Čiurlionio kūrybai problemas, tyrinėtojams sunkumų kildavo dėl nepakankamo dėmesio šaltiniams, ikonografinėi analizei ir skubotų kategoriškų išvadų, neparemtų faktais. Neaiškumų iškildavo ir todėl, kad daugelis teosofijos šalininkų idėjų susišaukdavo su artimomis tuomet populiariomis simbolizmo idėjomis. Dar kiti išryškėdavo, kai šių problemų analizuotojai iš abstraktaus teoretizavimo lygmens pereidavo prie *suliteratūrintos* konkrečių literatūrinio psichologinio simbolizmo, sonatinės ir metafizinės tapybos tarpsnių vaizdinių, simbolių ir metaforų interpretacijos. Tuomet, skirtingai nei metodologijos požiūriu nuoseklesnės *formalios meno kūrinių analizės* atveju, atsiverdavo nepalyginamai didesnės erdvės menkai su moksliskumu susijusioms kvazimokslinėms abstrakčioms spekuliacijoms ir įvairiems egzotiškiems subjektyviems improvizaciniams naratyvines paveikslų siužetines detales perteikiantiems pasakojimams.

Kita vertus, Čiurlionio dėmesys įvairioms tuometinio ezoterizmo apraiškom, teosofinei, astrologinei problematikai atsispindėjo ir jo užšifruotuose savo sukurtu alfabetu laiškų fragmentuose arba prisimenant, kad mėnesių užrašus jis neretai keisdavo schematiškai nupieštais Zodiako ženklais. Šias sąsajas su įvairioms ezoterizmo tradicijoms ir jo pagarbiai vertinamam Leonardui

da Vinci būdingą norą slėpti, užšifruoti savo slapčiausias mintis rodo laiškas, rašytas iš Druskininkų 1905 m. balandžio pabaigoje broliui Povilui. Jame Čiurlionis pateikė savarankiškai sukurtą ezoterinio kriptinio alfabeto pavyzdį (žr. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis 2019: 471). Intymiam bendravimui tik su artimiausiais žmonėmis sukurtu alfabetu sudėliotus ezoterinius užrašus vėliau regime dailininko nutapytose sonatose arba atskiruose paveiksluose ant nutapytų aukurų, sostų, sienų ir pan.

Ir galiausiai, gvildenant ezoterinių idėjų poveikio Čiurlionio kūrybai problemas neišvengiamai kyla klausimas: kiek svarbūs buvo jo pasaulėjautai, estetiniams požiūriams ir meninės kūrybos principams glaudūs ryšiai su artimiausiu mokytoju ir dvasiniu vedliu Varšuvos dailės mokykloje Stabrausku? Juk jis buvo aistringas ezoterinių idėjų skleidėjas ir pripažintas teosofinio sąjūdžio lyderis Lenkijos kultūrinėje erdvėje, be abejonės, formavęs ir savo mokinio pasaulėžiūrą bei kūrybines nuostatas.

Numerologijos ir kriptografijos pėdsakai

Greta įprastų teosofija besidomintiems dailininkams būdingų motyvų Čiurlionio kūryboje, lyginant su kitais jo amžininkais, daug svarbesnį vaidmenį įgauna ir su ezoterinių simbolių pasauliu, numerologija ir slaptąja rašyba susiję jo paveikslų vaizdinės sistemos elementai, į kuriuos atkreipė dėmesį italų meno teoretikas Andrea Botto. Nuolatos lietuvių dailininko paveiksluose išnyrantys įvairūs ezoterinės misterijos primenantys mistiniai elementai – aukuras, slaptoji rašyba, kolonos, apšviestos grotos, kelionės laivais – jo ezoterinių kūrybos tendencijų tyrinėtojo nuomone, įtaigauja, kad Čiurlionis buvo susipažinęs su masonų sąvokomis, priimant domėn, jog jis gyveno spiritualizmo ir teosofijos klestėjimo laikais (Botto 1991: 147).

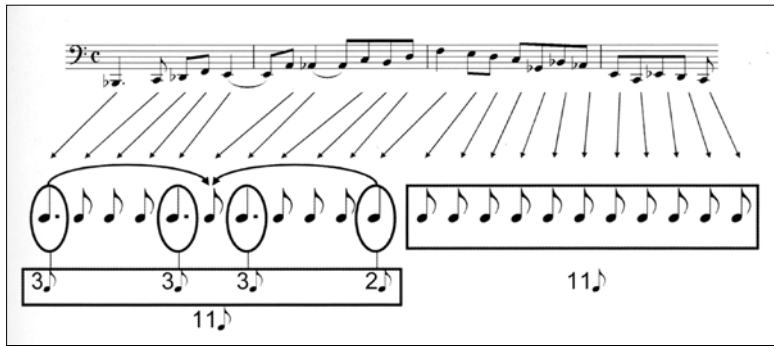
Apie jo susidomėjimą masonais nėra išlikę patikimų duomenų, tačiau, gvildenant Čiurlionio potraukį įvairioms ezoterizmo apraiškoms, iš tikrųjų verta priminti dėmesį populiarumą amžių sandūroje įgavusiai numerologijai bei kriptografijai (iš gr. *κρυπτός*, *kryptós* ‘paslėptas’ + gr. *γράφειν*, *graphein* ‘rašyti’) – tai yra įvairioms su mistiniais simboliais susijusioms slėpiningo ar užšifruoto rašto formoms, kurios liudijo apie jo ieškančią, žaismingą ir kūrybingą protą. Potraukis

slapties ženklams ir rašmenims XIX ir XX a. sandūroje Vakarų moderniojoje civilizacijoje skleidėsi kartu su išaugusiu orientalistinių tyrinėjimų statusu ir intelektualų bei menininkų susidomėjimu Rytų civilizacijose paplitusiomis ezoterinėmis praktikomis bei slaptų ženklų kodavimo, slaptaraščių sistemomis.

Kita vertus, kaip rodo Čiurlionio tapiniuose, eskizuose, natų sąsiuvinuose išnyrantys ezoteriniai ženklai ir simboliai, jis tikėjo, kad paskiriems skaičiams yra būdingos mistinės savybės, paveikančios žmonių gyvenimą bei kūrybą. Lietuvių menininko kūryboje išskirtinę svarbą įgauna skirtingose numerologinėse sistemos sureikšmintas dviženklis vadinamasis *vadovaujantis*, *metafizinis* arba *Gyvenimo kelio* nesutrumpinantis skaičius 11 ir įvairios jo kombinacijos 22, 33 ir taip toliau. Prietaringam Čiurlioniui šis *Gyvenimo kelio* skaičius, tikriausiai, asocijavosi su jo gimimo diena bei vardo raidžių ir pavardės sudėtinio raidžių skaičiumi, kuris įvairiais užšifruotais pavidalais išnyra jo kūriniuose. Vadinasi, *Gyvenimo kelio* skaičiaus 11 išskirtinumas Čiurlionio kūryboje, kaip ir daugelio kitų kompozitorių atvejais, galėjo būti jo pasirašyto vardo inicialų ir pavardės autografo užkoduotas muzikinis arba gimimo datos 22 d. redukuotas variantas. Skirtingose civilizacinėse erdvėse ir įvairiais istoriniais tarpsniais išplitusiose numerologinėse sistemose buvo tikima, kad žmonės, turintys sąsajų su šiais mistine galia pasižyminčiais dviženkliais neskaidomais skaičiais 11 ar 22, išsiskiria ypatinga kūrybine galia.

Į šių numerologinėse teorijose mistifikuojamų 11 ir 22 skaičių svarbą Čiurlionio vėlyvoje muzikinėje kūryboje atkreipė dėmesį R. Pavilionienė analizuodama *Fugos in b*, op. 34/VL 345 (1909) temą sudarytą iš 22 garsų, kurioje Aukso pjūvio rodiklis tiksliai sutampa su temos kulminacija – aukščiausiu garsu *f*, kuris yra vienuoliktasis iš visų temos garsų. Manipuliacija šioje fugoje dviem 11–ukais, muzikologės požiūriu, rodo ir temos ritminio piešinio konstrukcija, skylanči į dvi dalis: pirmai vienuolikos garsų grupei būdinga ne visiškai tiksli ritmo simetrija, įrėmintą ketvirtinėmis, kurių bendra trukmė – 11 aštuntinių, o antroji temos pusė juda „monotoniškomis“ 11 aštuntinių. (Pavilionienė 2013: 287). Šiuose kompoziciniuose sprendimuose muzikologė įžvelgė aiškią logiką ir iškėlė hipotezę apie Čiurlionio sąmoningą numerologinių kodų 11 ir 22 panaudojimą sprendžiant kūrybines problemas.

Priminsime, kad Čiurlionio kūrybinės raiškos universalumui būdingas polinkis į slėpiningų numerologinių kodų ir ezoterinių simbolių pasaulio

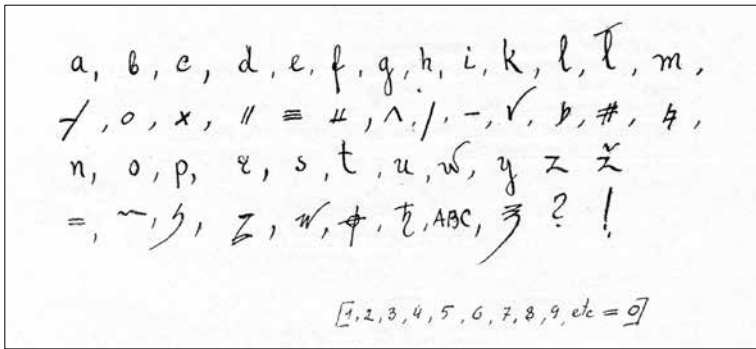


M. K. Čiurlionis. Fuga *in b*, op. 34 / VL 345 (1909).
Temos ritminio piešinio konstrukcija ir skaičiaus 11 raiška

kūrimą buvo papildomas, kaip ir Leonardo da Vinci atveju, sakralinės geometrijos, aukso pjūvio principais ir savo asmenišką ezoterinio kriptinio alfabeto sukūrimu. Vakarų meno tradicijoje, kaip ir Leonardas da Vinci, daugelis muzikų kūrė įvairias užslaptintas rašto ir notacijos sistemas. Pavyzdžiui, kriptogramos principus savo kūrinuose pasitelkė renesansinio polifonizmo atstovai Josquinas des Prez, Johannas Sebastianas Bachas, Robertas Schumannas, Johannesas Brahmsas, Camille'as Saint-Saënsas, Francis Poulencas, Arthuras Honeggeris, Darius Milhaudas, Olivier Messiaenas, Edwardas Elgaras ir kiti. Asmeninio ezoterinio kriptinio alfabeto pavyzdį Čiurlionis pateikia 1905 m. balandžio pabaigoje iš Druskininkų rašytame laiške broliui Povilui (Čiurlionis, 1960: 179).

Jau nuo seniausių laikų įvairiose Rytų tautų religinėse ir meno tradicijose buvo žinomos keisčiausios užslėpto turinio ar kitokios slaptos informacijos apsaugojimo nuo pašalinių žmonių šifravimo formos. Ezoterinių užkoduotų komunikacijos sistemų kūrimo principai buvo plėtojami ne tik skirtingose religinėse tradicijose pasitelkiant įvairias slapto rašto formas, tačiau net vizualines vaizduojamosios dailės galimybes, pavyzdžiai, mįslingas kruopščiai užkuoduotas žinomas tik konkrečios religinės ar meninės tradicijos adeptams ženklų ir simbolių sistemas, netgi daug sudėtingesnes tapybinių mandalų struktūras.

Čiurlionio kūryboje esama užšifruotų geometrinių figūrų ir diagramų, kurios asocijuojasi su minėtais Rytų tautose plačiai paplitusiais tapybinių mandalų principais. Jau nuo senovės laikų Indijoje ir gretimuose kraštuose



Čiurlionio slaptaraščio alfabeto pavyzdys

mandala (skr. Saulės ratas, diskas, esmė, esmės įvaldymas – buvo vienu pagrindinių sakralinių budizmo, hinduizmo, tantrizmo, lamaizmo mitologijos simbolių simbolizuojančių Dievą ir kartu atliko specifinę įslaptintų minėtų religinių mokymų simbolinio kodavimo funkciją. Kiekvienos ezoterinės krypties šalininkai, „pašvęstieji“ slaptosioms tradicijoms formavo savitas vizualines tapybinių mandalų struktūras, išrasdavo specialius simbolinius „kodus“. Šiuos unikalius teisingo ezoterinio mokymo iššifravimo „raktus“ rūpestingai saugojo ir slėpė nuo kitai kryptčiai priklausančių asmenų. Sudėtingais kanonizuotais simboliais, geometrinėmis ir ornamentinėmis struktūromis mandalų tapybos estetikoje buvo šifruojami pagrindiniai vienos ar kitos religijos mokymai apie pasaulio sandarą, *karmą*, *dharmą*, *nirvaną*, žmogaus dvasinį tobulėjimą nuo gyvuliško geidulingumo iki dvasinio nuskaidrėjimo ir daugelis kt. mokymų.

Vadinasi, mūsų tapybinių mandalų struktūros, be sakralinių maginių ikonų funkcijų, kartu buvo „slaptųjų tradicijų“, taisyklių, kanonizuotų mokymų sąvada, nes turėjo „pašvęstiesiems“ vizualiai rodyti tikrąjį ezoterinį kelią, iš kurio neturi išklysti nei mokymas, nei pareigingi jo išpažinėjai. Kita vertus, ilgalaikė mandalų vizualinių struktūrų kontempliacija, ankstyvojo budizmo ir jo suformuotų kryptčių šalininkų įsitikinimu, atveria asmenybei dvasinio nušvitimo ir aukščiausios tiesos pažinimo kelią, kuris buvo aktualus ezoterinių doktrinų įtakotam lietuvių menininkui.

Individualaus ezoterinio rašto fragmentus aptinkame Čiurlionio tapybinėse sonatose arba atskiruose paveiksluose dažniausiai ant atvirų erdvių, aukurų, sienų ir kitų architektūros elementų. Paskiri jo tiek literatūrinio psichologinio simbolizmo, tiek ir sonatinio periodo paveikslai, pavyzdžiui, „Pavasario sonatos“ *Finale* (1907) pavaizduotas bokštas, ar „Žalčio sonatos“ *Finale* (1908) postamentas yra išmarginti mįslingais ezoteriniais simboliais ir ženklais. Taip pat ir Čiurlionio natų sąsiuvinuose, ypač pradedant intensyviausio susidomėjimo teosofine problematika, 1904–1905 m. vis dažniau aptinkame jo paties sukurtas abėcėlės raidžių ir muzikinių tonų sąveikos sistemas, kurias jis, kaip ir paskiri avangardinės pakraipos kompozitoriai Antonas von Webernas, Olivieris Mesiaenas, Pierras Boulezas, Karlheinzas Stockhausenas, Krzysztofą Pendereckis, naudojo kaip svarbius pagalbinius meninės kompozicijos elementus. Tačiau dėl išblukusių Čiurlionio paveiksluose simbolių, ženklų, daugybės skirtingų būdų, kuriais galima susieti užrašus ir raides, sunku aptikti paslėptus šifrus ir dar sunkiau įrodyti teisingą šių ezoterinių simbolių iššifravimą.

M. K. Čiurlionio sąsajų su ezoteriniais mokymais tyrinėjimai

Pirmąsias užuominas apie Čiurlionio pasaulėžiūros ir kūrybos sąsajas su ezoterinėmis doktrinomis aptinkame po dailininko mirties. Su jomis susiduriame Rusijos kultūrinėje dirvoje, o tai nieko nuostabaus, kadangi XX a. pradžioje įtakingų mąstytojų Vladimiro Solovjovo, Nikolajaus Berdiajevo ir Sergejaus Bulgakovo pastangomis ezoterinė pasaulėjauta suleidžia gilią šaknis rusų intelektualų ir menininkų sluoksniuose. Pirmieji po Čiurlionio mirties teosofijos poveikio jo kūrybai problemas epizodiškai aptarė rusų simbolistai, kurie įžvelgė jo tapiniuose teosofinės simbolikos apraiškas.

Ezoterizmo poveikį Čiurlionio kūrybai 1912 m. atskleidė pirmos jam skirtos monografijos autorius, rusų simbolistinės pakraipos poetas, vertėjas, meno kritikas Borisas Lemanas (1880–1945), kuris buvo pasirinkęs Boris Diks pseudonimą. Nuo jaunystės jis buvo įsitraukęs į okultinius ratelius ir su grupe artimiausių draugų aktyviai domėjosi teosofijos, antroposofijos ir okultizmo idėjomis, o ilgainiui tapo įtakingo Peterburgo antroposofų ratelio *Benediktus* lyderiu. Nenuostabu, kad išsamiai susipažinusio su ezoterizmo problematika

Lemano įžvalgos šioje srityje buvo taiklesnės ir geriau motyvuotos nei kitų XX a. pirmųjų dešimtmečių autorių, bandžiusių aptarti Čiurlionio dailės ryšius su ezoteriniais mokymais ir mįslingais psichikos reiškiniiais. Kalbėdamas apie Čiurlionio pasaulėžiūros ištakas Lemanas užsimena apie Fiodoro Dostojevskio, Dantės Aligieri pragaro ratų, Ernsto Theodoro Amadeus Hofmanno muzikalumo, jautrumo, fantastinių vizijų ir Edgaro Poe psichologizmo poveikį.

Pažinimo aistra, B. Lemano nuomone, skatino Čiurlionio bendravimą su asmenybėmis, besidominčiomis psichinių reiškinių eksperimentiniais tyrinėjimais, tačiau „spiritistiniai seansai menkai domino Čiurlionį, kadangi iš jų perėmė tik bendras individualaus nemirtingumo ir persikūnijimo idėjas“ (Leman 1912: 15). Pasak B. Lemano, Čiurlioniui labiau imponavo menkai tyrinėti hipnozės reiškiniai. „Šitoje srityje, – rašė jis, – žinomi jo bandymai gydyti ant skaudamos vietos uždedant rankas ir įtaigos per atstumą eksperimentai. Pats jis visai nepakludavo išoriniam poveikiui, tuomet, kai paties migdomojo poveikio galia, atsiliepiamai jį pažinojusių žmonių, buvo neabejotina. Tačiau, panašūs bandymai buvo gana reti ir kilo greičiau iš noro patikrinti vieną ar kitą mentalinę išvadą. Daug stipriau jį traukė filosofinė religinė šio klausimo pusė ir jis aistringai ieškojo sprendimo religinėse, filosofinėse ir meninėse koncepcijose“ (Leman 1912: 15).

Lemano idėjų atgarsius įvairiais pavidalais aptinkame ir kitų, pirmiausia apie populiarių žurnalų „Mir iskusstva“, „Apollon“ redakcijas susispietusių, simbolistinės pakraipos autorių aplinkoje, kurie traktavo įvairius mistinius Čiurlionio pasaulėžiūros ir kūrybos aspektus kaip savaime suprantamus. Tokį požiūrį plėtojo literatūros ir dailės kritikas Valerianas Čiudovskis. Jis savo studijoje sąmoningai vengė perdėm tiesioginio Čiurlionio suartinimo su konkrečiais okultiniais mokymais, – nors, jo žodžiais tariant, „būtent tokiose sąsajose, deja, slypi daugiausia jo reikšmingumas... Žinoma, Čiurlionis yra „okultistas“, tačiau nesąmoningas intuityvus. Jis ieškojo Gyvenimo ir Tiesos, o ne sistemų. Svarbiausia – jis visuomet ir visame kame buvo menininkas, nors dažnai ir prieštaraudamas viskam, kas reikalinga daugumai“ (Čiudovsky 1914: 26).

Čiurlionio kūryba V. Čiudovskiui atsiskleidė kaip didis poetinio tikėjimo apreiškimas. Jis leido kritikos strėles į tuos meno niekintojus, kurie supaprastintai suvokė tapybą tik kaip „sąlyginę skirtą *perpasakojimui* mistinių klijedesių ir išmąstytų atradimų sistemų kalbą“ (Čiudovsky 1914: 26). Čiurlionio



Boris Leman

kūrinių esmę šis simbolizmo estetikos šalininkas regėjo grynai vizualinėje prigimtyje ir buvo įsitikinęs, kad jų turinio neįmanoma persakyti žodžiais, todėl meno mylėtojus skatino įdėmiau žvelgti į jo meninių vaizdinių pasaulį ir vertinti estetines šio tapytojo paveikslų savybes.

Siekdamas atskleisti Čiurlionio kūrybos savitumą, rusų kritikas pabrėžė sąmoningą savo požiūrio į ją dviprasmiškumą. „Te mistikams, – rašė V. Čiudovskis, – jis būna skelbėju kito pasaulio, slėpiningo pasaulio, neišsakytų atverčių nuojautų... Te tapybai jis būna mūsų „realaus“ pasaulio interpretatoriumi, tačiau *kitaip suvokto*. Aš visiškai esu įsitikinęs šių dviejų teiginių tapatumu ir man visai nesinori jų išskirti“ (Čiudovsky 1914: 27).

Vieną svarbiausių Čiurlionio tapybinės kompozicijos stiliaus ypatumų V. Čiudovskis išvelgė jo *vertikalios* linijos vyravimą tapiniuose, tame regėjo lietuvių dailininko estetikoje įgavusią didžiulę poetinę ir mistinę reikšmę. Ši vertikalių linijinių struktūrų išgalėjimą Čiurlionio paveikslų kompozicijose jis siejo su dvasinių motyvų vyravimu lietuvių dailininko pasaulėjautoje, kartu atkreipdamas skaitytojų dėmesį į tai, kad „bet kuri vertikalė yra žemiško gyvenimo paneigimas, kupinas nepasitenkinimo ieškojimas viršžemiškos paslapties, nerimasties, maišto“ (Čiudovsky 1914: 43).

Kiti rusų dailės kritikai, lyginant su B. Lemanu ir V. Čiudovskiu, mus dominančia ezoterizmo idėjų poveikio Čiurlioniui tema iš esmės neatskleidžia nieko naujo. Vėlesnėse jo kūrybai skirtose publikacijose dėmesys ezoterinei ir okultinei problematikai palaipsniui blėso. Daugiau šia tema parašė dabartiniai rusų tyrėjai, pirmiausia domėjėsi Čiurlionio ir teosofijos bei misticizmo idėjų paveiktos N. Rericho kūrybos sąsajomis. Šiuo aspektu žvelgiant, įdomiausias yra solidžios apimties Sankt Peterburge 2013 m. paskelbtas N. Rericho draugijos išleistas straipsnių rinkinys „N. K. Rerichas ir M. K. Čiurlionis“ bei kiti rusakalbėje periodikoje pasklidę straipsniai.

Lietuviškoje čiurlionianoje dažniausiai vyrauja atsargus požiūris į Čiurlionio ryšius su ezoterinėmis kryptimis, o neretai ši problema apskritai ignoruojama. Ko gero, pirmasis iš lietuvių įvairių užuominų pavidalu fiksavęs Čiurlionio kūryboje ezoterinius aspektus buvo teosofijos idėjų paveiktas



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



M. K. Čiurlionis. *Vasara*. 1907. Popierius, tempera

Vydūnas, kuris Tilžėje leidžiamame žurnale „Jaunimas“ paskelbė glaustą straipsnį (Vidūnas 1911: 9–14), o vėliau ir kitus tekstus.

Atsainus požiūris į šias problemas būdingas dviem tarpukaryje paskelbtų Lietuvoje Čiurlionio kūrybos tyrinėtojų Vytauto Bičiūno ir Mikolajaus Vorobjovo monografijoms. Čiurlionio kūrybą gvildenančioje monografijos pradžioje V. Bičiūnas plėtoja Vydūno ir Stasio Šalkausko iškeltas Lietuvos ir jos iškiliausių kūrėjų vietos tarp Rytų ir Vakarų civilizacinių pasaulių ieškojimo idėjas. Čiurlionis, jo akimis žvelgiant, išaugo ir kūrė ne vien tarp šių dviejų civilizacinių pasaulių, bet ir dviejų amžių riboje, kai pozityvizmas pradėjo užleisti savo vietą empirizmui (Bičiūnas 1927: 22–23). Tiesa, V. Bičiūnas prabėgomis apeliavo ir į „okultininkų kosmines“ idėjas apie vyriško ir moteriško pradų sąveiką (Bičiūnas 1927: 6).

M. Vorobjovas vokiečių kalba išleistoje monografijoje *M. K. Čiurlionis: der litauische Maler und Musiker* (M. K. Čiurlionis: *Lietuvių tapytojas ir muzikas*, 1938) tik fragmentiškai užčiuopė ezoterizmo problemas. Jis kritiškai vertino

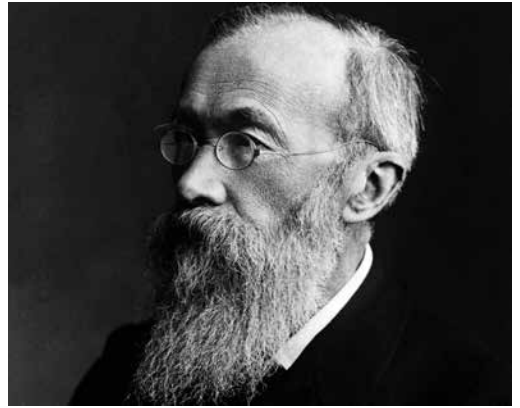
B. Lemano monografijoje sureikšmintus ezoterinius motyvus, teigdamas, kad, „deja, psichologiškai jautrų nagrinėjamą užtemdo nevertingi okultinio pobūdžio pastebėjimai“ (Vorobjovas 2012: 23). Tiesa, monografijos pabaigoje sumuodamas išsakytas mintis M. Vorobjovas prabyla apie mįslingus lietuvių dailininko kūrybos aspektus. „Kankinamas mintis sukeliantis mysticizmas, – reziumuoja jis, – kurio pilna kai kuriuose vėlyvuosiuose Čiurlionio kūriniuose, tarsi leidžia daryti prielaidą, kad menininko esybė buvo susiskaldžiusi. Tamsioji šios dvilypės esybės pusė, chaotiškai kunkuliuojančios jėgos, išryškėja tik muzikoje. Šviesos užlietame tapybos vaizdinių pasaulyje retai leidžiama pasirodyti tamsybei ir grėsmei“ (Vorobjovas 2012: 123).

Kiek plačiau čiurlioniško ezoterizmo problemas 1967 m. paskelbtame straipsnyje „M. K. Čiurlionio idėjinių ir meninių pažiūrų bruožai“ aptarė Jonas Umbrasas. Šis nuosaikių pažiūrų menotyrininkas, greta Vytauto Landsbergio, buvo vienas pirmųjų čiurlionistų, kurie po ilgo niūraus stalinizmo Čiurlionio kūrybos ignoravimo tarpsnio Lietuvoje skynė kelius jo kūrybos svarbos pripažinimui. Pasitelkdamas užuominų kalbą, jis glaustai kritiškai aptarė B. Lemano išsakytas mintis, atkreipė dėmesį į Čiurlionio interesus hipnozės, dvasingumo ir senovės religijų srityse. Kita vertus, menotyrininkas teigė, kad „spiritizmas, hipnozė ir kiti panašūs užsiėmimai tuo metu buvo paplitę visur“, todėl šį susižavėjimą traktavo tik kaip „laikiną mados sukeltą reiškinį“ (Umbrasas 1967: 155).

Tiesa, J. Umbrasas sumaniai užsiminė apie Čiurlionio suartėjimą su Varšuvos dailės mokyklos direktoriumi – žinomu teosofu ir mistiku Stabrausku, kuris, jo žodžiais tariant, „supažindino Čiurlionį, ne tik su hipnoze, bet ir teosofija, kuri, kaip žinoma, yra eklektinis paskirų dogmų, paimtų iš budizmo, brahmanizmo, jogų mokslo, taip pat iš XIX a. pabaigos subjektyvinio idealizmo filosofijos, mišinys“ (Umbrasas 1967: 155). Ir galiausiai, jis priminė Wolmanų šeimos ratelyje rengiamas filosofines ir psichologines diskusijas, kurioms vadovavo Wilhelmo Wundto mokinys ir sekėjas Adomas Mahrburgas. Ko gero, visi minėti susitikimai bei diskusijos ir nebuvo oficialūs Stabrausko teosofinės ložės posėdžiai, tačiau savo gvildenamų problemų laukais ir idėjomis jie atrodė labai panašūs į juos (Umbrasas 1967: 155).

V. Landsbergio, Gyčio Vaitkūno ir kitų veikaluose prabylama panašiai kaip ir M. Vorobjovo bei J. Umbraso tekstuose, kur tik fragmentiškai konstatuojami

amžininkų liudijimai apie Čiurlionio ryšius su įvairiomis ezoterinėmis kryptimis, nesileidžiant į detalesnę šių įtakų aptarimą dailininko tapybos kūrinuose. Pavyzdžiui, V. Landsbergis savo knygose daugiau dėmesio skyrė ne teosofiniams ir okultiniams Čiurlionio pasaulėžiūros aspektams, o poveikio jo pasaulėjautai W. Wundto ir tuometiniams intensyviai besiplėtojantiems psichologiniams tyrinėjimams.



Wilhelm Wundt

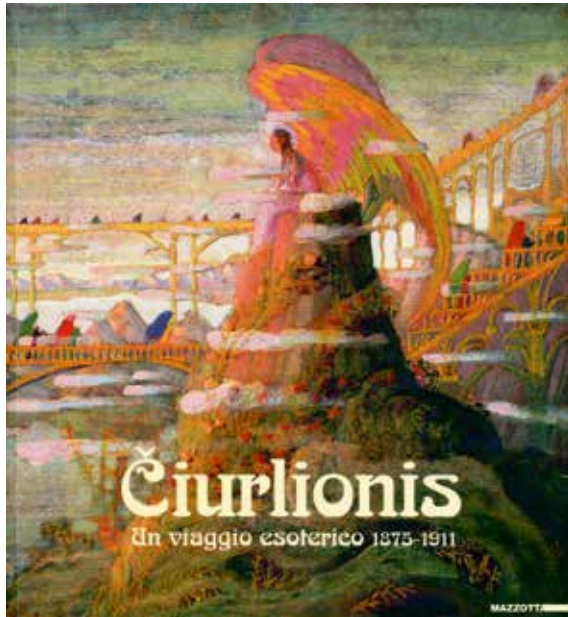
Toks sovietmečiui būdingas atsargumas ir fragmentiškumas vertinant Čiurlionio sąsajas su teosofija ir kitais ezoteriniais sąjūdžiais išliko lietuviškoje čiurlionistikoje iki nūdienos. Jį galima paaiškinti ne tik aptariamai epochai būdingomis ideologinėmis nuostatomis, tačiau ir pirmiausia nesąmoningu sekimu jau susiklosčiusia tradicija ir atsargiomis ankstesnės kartos lietuviškosios čiurlionistikos autoritetų nuostatomis. Kita vertus, ir menkomis Lietuvoje teosofijos, antroposofijos ir kitų ezoterinių sąjūdžių akademinio tyrinėjimo tradicijomis bei baime įžengti į nepažįstamą lauką. Todėl svariausi laimėjimai šioje srityje priklausė nevaržomiems praeities užsienio čiurlionistams, kurie *geriau buvo susipažinę su teosofijos, antroposofijos ir kitų ezoterinių sąjūdžių istorija, svarbiausių teosofijos ir okultizmo ideologų idėjomis bei jų sklaidos ypatumais konkrečioje meno praktikoje.*

Ilgai čiurlionistikos nuošalyje buvusi Čiurlionio ir teosofijos sąsajų problematika atgimė tik XX a. devintajame dešimtmetyje, kai, augant menotyrininkų dėmesiui simbolizmo epochos dailei, išryškėjo susidomėjimas teosofine problematika įvairiuose kraštuose. Tuomet į ezoterizmo tendencijų poveikio Čiurlionio kūrybai problemas pradėjo išsamiau gilintis italė Gabriella Di Milia. Lygiagrečiai šias problemas gvildeno lietuvių kilmės australų menotyrininkė Genovaitė Kazokienė (Budreikaitė-Kazokienė: Kazokas, 1982–2009). Kiek vėliau pasirodė dar dviejų italų mokslininkų Andrea Botto (1990), Massimo Introvigne (2013) ir lenkų čiurlionisto Radosławo Okulicz-Kazarino (2007) darbai, kuriuose jau aktualizuoti ir ezoterizmo idėjų poveikio Čiurlionio pasaulėžiūrai bei kūrybai klausimai.

Pirmoji iš jų G. Di Milia viename autoritetingiausių prancūzų menotyros žurnalų *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 1981 m. paskelbė informatyvų Čiurlionio kūrybai skirtą straipsnį, kuriame palietė ir ezoterinius jo kūrybos aspektus. Jame randame aliuzijų į pamatinės teosofijos, antroposofijos ir okultizmo idėjas. Vėliau, praslinkus trims dešimtmečiams, 2011 m. G. Di Milia, kaip pagrindinė kuratorė, rengdama Čiurlionio kūrinių retrospektyvinės parodos Milano karališkųjų rūmų muziejuje Palazzo Reale „Čiurlionis: Un viaggio esoterico 1875–1911“ („Čiurlionis: ezoterinė kelionė 1875–1911“) koncepciją, jau sąmoningai traktavo lietuvių dailininką kaip į modernistinio meno paribius išstumtą vieną reikšmingiausių modernizmo pranašų, kuris savo kūriniuose giliai išreiškė XX a. pradžios menininkams būdingus teosofinių ir okultinių idėjų dvasia persmelktus mistinius ieškojimus.

Italų menotyrininkės tekstuose akcentuojamos Čiurlionio studijos Stabrusko vadovaujamoje dailės mokykloje, susidomėjimas septyniomis Indijos filosofinėmis religinėmis sistemomis, astronomija, senovės Egipto saulės kultu, eksperimentine psichologija, hipnoze per atstumą, gydymu rankomis (Di Milia 1981: 52). Di Milia taip pat išsakė hipotezę, kad Čiurlionis, dalyvavęs Varšuvos ezoterines ir psichologines problemas gvildenusiuose rateliuose, galėjo būti susipažinęs su tomis meno ir spalvos teorijomis, kurias Rudolfas Steineris išplėtojo tyrinėdamas Johanno Goethe'ės veikalus. Ji taip pat atkreipė dėmesį į Čiurlionio meninių vaizdinių sistemų sąsajas su R. Steinerio knygoje *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung* („Teosofija. Įvadas į viršjusių pasaulio pažinimą ir žmogiškoji lemtis“, 1904) ir *Die Theosophie des Rosenkreuzers* („Rozenkreicerių teosofija“, 1907) aprašytais dvasiniais pasauliais ir ketverius pagrindinius fizinio pasaulio elementus atitinkančių sferų, kurios yra glaudžiai susijusios viena su kita aprašinėjimais: „Žemiškoji arba kontinentinė, dalis (suprantant ją dvasine prasme) yra apsupta vandenyno, kurio srovės cirkuliuoja jo gelmėse, kaip kraujas cirkuliuoja mūsų organizme. Oro sluoksnis, tapatus Žemės atmosferai, persmelktas individų sielose slypinčių jausmų. Ketvirtoje, šviesiausioje, sferoje gyvena archetipai – tai pirmapradžiai impulsai, kurie leidžia suprasti, kad visa, kas skleidžiasi pasaulyje, turi maitinančias versmes“ (Di Milia 1981: 55).

G. Di Milia, apibūdinusi Čiurlionio ekstrasensorines patirtis, jo tapiniuose įžvelgė teosofijos adeptams būdingą glaudų ryšį su gamtos pasauliu, kosminės



Katalogo *Čiurlionis: ezoterinė kelionė 1875–1911*.
Palazzo Reale, Milano, 2011 viršelis

harmonijos ženklus, potraukį vaizduoti begalines erdves, kurį siejo su dailininko sugebėjimu tuščią erdvę suvokti kaip vietą, kurioje veikia vitalinės niekuomet nenurimstančios dvasinės kūrybinės jėgos. Ji traktavo Čiurlionį, kaip „okultistą iš prigimties“, kuris instinktyviai viską sugyvena, pradedant aplinka, kuri mums atrodo negyva, apgyvendina gausybę bekūnių esybių, o kiekvienam žmogui jis suteikia santykinai nepriklausomą, keliauti pajėgiančią sielą. Vadinasi, Čiurlionio pasaulio vizijoje, remiantis psichologine teorija, galima išvelgti jo paties sąmonėje slypinčių vaizdinių projekciją“ (Di Milia 1981: 52).

Kitoku keliu įrodinėdama teosofinių idėjų įtaką Čiurlionio pasaulėvaizdžiui, pasuko G. Kazokienė, kuri pasinėrė į menotyros idėjų pasaulį tik 1969 m., sulaukusi 45 m., kai Sidnėjaus universitete pradėjo studijuoti vaizduojamąjį meną. Įgijusi bakalauro ir magistro diplomus 1982 m., ji apgynė Čiurlionio kūrybai skirtą disertaciją, kurią paredagavusi monografijos pavidalu paskelbė tik 2009 metais. Teosofijos įtaka, pasak G. Kazokienės, buvo mažiausiai išpūrenta Čiurlionio palikimo tyrinėjimų sritis, tačiau ir viena svarbiausių, nes „suteikė

dailininkui galimybę integruoti savo vaikystę lietuvių tautosakos patirtis su avangardiniais meniniais ieškojimais“ (Kazokas 2009: 56).

Ši tyrinėtoja pagrįstai akcentavo išskirtinį Čiurlionio kūrybos komplikotumą, naujoviškumą teigdamą, kad pirmiausia unikaliomis muzikaliomis meninėmis formomis, mįslingų simbolių bei metaforų pasauliu, subtiliu spalvų be koloritinės sistemos panaudojimu jis yra nusipelnęs aukštos vietos pasaulinio meno istorijoje. Kita vertus, be rimtos formalios analizės Čiurlionio kūryba, jos požiūriu, nesuprantama ne tik eiliniam žiūrovui, bet ir neeilinio talento meno-tyrininkui. Todėl knygoje G. Kazokienė, skirtingai nei daugelis kitų užsienyje rašiusių autorių, ypatingą dėmesį skyrė savo teiginių patikimai dokumentacijai. Tiesa, lyginant su daugeliu kitų šia tema rašiusių autorių ji, kaip ir A. Rannitas bei R. Okulicz-Kazarinas, turėjo kelis neabejotinus privalumus: mokėjo lietuvių kalbą ir buvo geriau nei dauguma kolegų susipažinusi su lietuvių ir baltų mitologija. Šie du veiksniai garantavo, kad jos hipotezės ir išvados yra patikimos.

Iš tikrųjų, kaip rodo jos knygos *Musical Paintings. Life and Work of M. K. Čiurlionis (1875–1911)* tekstas, G. Kazokienė buvo detalai susipažinusi su visa prieinama tyrimui medžiaga ir, remdamasi kruopščia Čiurlionio laišku, amžininkų liudijimų bei ikonografinių tapybos aspektų analize, įvairiais aspektais aptarinėjo ezoterinių temų ir motyvų poveikį Čiurlionio dailei. Ji ypatingai akcentavo Stabrausko teosofinių, okultinių ir parapsichologinių idėjų poveikį ir atkreipė dėmesį į sąsajas tarp W. Wundto ir Čiurlionio pasaulėžiūrinių nuostatų, kurios išryškėjo mitologijos, fantazijos, muzikalumo ir idėjų įkūnijamo svarbos meninėje kūryboje išskėlimu. Čiurlionio estetikai artima W. Wundto mintis, kad tikrasis „idėjų menas“ neturėtų mėgdžioti ar atkurti gamtos, bet atspindėtų visuotinių idėjų esmę. Čiurlioniui taip pat buvo artimas kritiškas W. Wundto požiūris į materializmo ir hedonizmo idėjų įsigalėjimą tuometinėje dailėje. G. Kazokienė taip pat pabrėžė Čiurlionio ryšius su C. Flammariono astronominėmis vizijomis (Kazokas 2009: 82).

Galiausiai, dėmesys teosofijai, G. Kazokienės įsitikinimu, sustiprino Čiurlionio susidomėjimą senąja lietuvių ir gimininga jai bei dar senesne Indijos praeitimi (Kazokas 2009: 87). Jos knygoje aptinkame daug taiklių pamąstymų apie tikrąsias Čiurlionio simbolių ir metaforų pasaulio ištakas, kurias analizuojamo teksto autorė aptiko septyniuose skirtinguose šaltiniuose, bet pirmiausia

K. Stabraitis. *Vizijos. I, II, III. 1910. Popierius, tempera*

lietuviškoje mitologijoje ir tautosakoje, kurioje išvydo ir kitoms Rytų tautoms būdingas panteizmo apraiškas.

Pasak jos, vėlyvas krikščionybės atėjimas į Lietuvą leido seniems pagoniškiems lietuvių įsitikinimams išlikti iki XX amžiaus. Kartu ji išryškino senųjų pagoniškų lietuvių tikėjimų skirtingumą lyginant su graikų ir romėnų pagonybe, kadangi lietuviškoji, jos įsitikinimu, buvo asketiškesnė, joje vyravo pareigos jausmas, o ne laimės ir malonumo siekis. Lietuvių archajinė mitologija ir tautosaka išties buvo persmelkta gamtameldiškumo ir tai lietuvių liaudies tikėjimų poveikio Čiurlionio kūrybai aptarime visiškai pagrįstai pabrėžė G. Kazokienė. Ji pasitelkė vaizdingus pavyzdžius, kurie rodė, kad žmonės tikėjo ne tik medžių ir gėlių gyvastimi, bet ir gyvais kalnais bei akmenimis ir šis tikėjimas per Čiurlionio išskirtinį dėmesį lietuvių liaudies tautosakai, sakmėms, legendoms, dainoms natūraliai įaugo į jo paveikslų simbolinius kontekstus, teigiančius, kad gamtos vaizdiniuose kalnuose ir medžiuose sleidžiasi gyvybės apraiškos. Santykis su supančiu pasauliu ir elgesio kodeksas skatino žmones gerbti kiekvieną gyvąją būtybę ir rūpintis gamtos jėgomis, visų pirma, saule ir žeme, dviem svarbiausiais gyvybę teikiančiais šaltiniais. Lietuvių kalboje šios esybės yra moteriškos lyties ir visada vadinamos „motina saule“ ir „motina žeme“ mažybine, glamonėjančia forma, neišverčiamos angliškai (Kazokas 2009: 91).

Pasak G. Kazokienės, iš svarbiausių lietuviško dievų panteono dievybių išskirtinai buvo gerbiami, tik Saulė, Mėnulis ir Perkūnas. Jų garbei amžinoji liepsna buvo deginama ant altorių šventuose miškuose. Debesys buvo atidžiai stebimi, kai jie atskleidė dievų malonių ar bausmių ženklus. Mėnulis ir jo seserys, žvaigždės, turėjo galią paveikti žmogaus likimą. Čiurlionio pasaulyje, kaip ir lietuvių mitologijoje, mirties nebuvo, tik perėjimas iš vienos būties formos į kitą. Jis tvirtai tikėjo reinkarnacija ir amžinu pomirtiniu gyvenimu (Kazokas 2009: 80).

Paukščių takui buvo skirta ypatinga vieta – lietuviškai vadinama „Paukščių keliu“, kuri žymėjo ribą, už kurios buvo sielų karalystė. Visos šios visuomenės esybės atsirado Čiurlionio paveiksluose, dažnai įvairiais būdais subtiliai užmaskuotas. G. Kazokienė tarp pamatinių teosofijos principų, senųjų Rytų tautų ir pagoniškų lietuvių tikėjimų, požiūrio į gamtos pasaulį, kosmines stichijas, žmogaus gyvenimą ir pomirtinės sielos transformacijas regėjo daug sąsajų. Ko gero, išvada būtų tokia, kad impulsyvus, bet racionaliai mąstantis Čiurlionis, nors niekuomet nebuvo fanatišku ir tiesmuku teosofinių idėjų perėmėju, neabejotinai savaip reflektavo teosofinių ir kitų panašias problemas gvildenančių, ypač simbolizmo ideologo Ch. Beaudelaire'o, C. Flammariono ir W. Wundto, pasaulėjautą. Nors nagrinėdama įvairiais aspektais Čiurlionio simbolių ir metaforų pasaulį G. Kazokienė aptinka daug sąsajų su Rytų civilizacijomis ir ezoterinėmis doktrinomis, tačiau pagrindines čiurlioniškos simbolikos versmes regi lietuvių liaudies mituose ir tikėjimuose.

Čiurlionio pasaulėžiūros ir kūrybos sąsajas su ezoterinėmis doktrinomis taip pat analizavo ir lenkų čiurlionistas R. Okulicz-Kazarynas, parengęs bei 2007 m. Poznanėje išleidęs monografiją *Litwin wśród spadkobierców Króla–Ducha. Twórczość Ciurlionisa wobec Młodej Polski* („Lietuvis tarp karaliaus–dvasios įpėdinių. Čiurlionio kūryba „Jaunosios Lenkijos“ kontekste“). Jo knyga po dviejų metų buvo išversta ir išleista lietuvių kalba. Joje yra atskiras skyrelis „Ezoterinės žemuočių arbatėlės“, kuriame glaustai aptariamas Čiurlionio dalyvavimas Stabrauskų šeimos rengiamuose salonuose ir, svarbiausia, išsakomos svarbios mintys apie sąsajas su kito šio salono lankytojo aistringą ezoterizmo ir teosofijos skleidėjo T. Micińskiego idėjomis.

Detaliau Stabrauskų ezoterinių „žemuočių arbatelių“ salono aplinką tyrinėjęs R. Okulicz-Kozarinas taikliai pastebėjo, kad nors T. Miciński pretendavo



M. K. Čiurlionis. *Gėlės*. 1906–1907. Popierius, tempera



M. K. Čiurlionis. *Saulėlydis*. 1908. Popierius, tempera

į dvasinio lyderio vaidmenį ir dabinosi „mistagogo“ ir paslapčių aiškintojo apdarais, tačiau salone „lankydavosi ir senovės Indijos žinovas orientalistas Stanislawas Michalskis ir tokie „Jaunosios Lenkijos“ autoritetai, kaip Przesmyckis ir Gorskis (Okulicz–Kozarin 2009: 176).

Pasak liudininkų, minėti intelektualai ir menininkai daug diskutuodavo „žemuogių arbatėlių“ vakaronių dalyvius dominusiomis ezoterinėmis ir iš kultūros priešistorės, Rytų civilizacijų religijos bei mitologijos istorijos plaukiančiomis temomis. Vis dėlto lieka paslaptimi, *kodėl šis svarbus Čiurlionio intelektualinio gyvenimo aspektas neatsispindi jo laiškuose?* Čia vėl kyla pagrįstų abejonių, kad pirmasis ideologiniu požiūriu dar labai pavojingu besąlygiško socialistinio realizmo estetikos vyravimo metu V. Čiurlionytės–Karūžienės rengtas ir tik 1960 m. paskelbtas Čiurlionio laiškų leidinys buvo sudarytojos kupiūruotas ir atskiri jo ezoterines problemas gvildenantys tekstai galimai neįtraukti arba netgi sąmoningai sunaikinti, vadinasi, amžiams prarasti. Tai visiškai suprantama, kadangi panašaus profilio tekstų įjungimas į šį leidinį tuoj po nuožmių stalinistinių represijų ir dramatiškų svarstymų apie abejotinę „dekadentiškos“ Čiurlionio kūrybos „ideologinę vertę“ iš tikrųjų buvo rizikingas.

Vienas pagrindinių „žemuogių arbatėlių“ dalyvių, vos keliais metais vyresnis už Čiurlionį, teosofijos šalininkas T. Miciński buvo plačios humanitarinės erudicijos intelektualas, pesimistinės pasaulėžiūros ir istoriosofinių motyvų persmelktų mistinių knygų, romanų ir eilėraščių autorius. Jis buvo ir vienas įtakingiausių „Jaunosios Lenkijos“ ideologų. Jo pasaulėžiūrą formavo domėjimasis amžiaus sandūroje Krokuvoje didžiulį populiarumą įgavusiomis ezoterizmo, mistikos ir egzotiškų tikėjimų pakraipomis. Dar studijų Krokuvos universitete metais T. Miciński susidomėjo teosofija, gnosticizmu, okultizmu, satanizmu, indų, chaldėjų žvaigždžių poveikio žmonių likimams teorijomis ir kitų Rytų tautų ezoteriniais mokymais. Sekdamas viduramžių gnostikais, jis teigė, kad žemiškąjį pasaulį sukūrė ne Dievas, o šėtonas, turėdamas tikslą sukurti tobulo Dangaus pasaulio iškreiptą vaizdą.

Vėliau T. Miciński tapo Varšuvos teosofijos draugijos nariu, Stabrausko bendražygiu ir aktyviai reiškėsi kaip vienas įtakingiausių ezoterizmo idėjų skleidėjų. Kaip ir daugelis teosofijos adeptų jis plėtojo inkarnacijos ir amžino gyvenimo teorijas, kalbėjo apie ypatingai gamtos apdovanotiems žmonėms būdingos sielos subtilybes, įvairias aiškiaregystės, nepaaiškinamus pasaulio regėjimo būdus, skelbė mesianistines istoriosofines idėjas. Deja, jį supusių bičiulių aplinkoje Micińskiui tai pelnė niūraus pranašo reputaciją. Kita vertus, T. Miciński kūryboje regimas romantikams ir A. Schopenhaueriui būdingas polinkis į pesimistinę pasaulėjautą, egzotizmus, misticizmą, archajines Rytų tautų mitologijos tradicijas.

Kitas nemažiau svarbus T. Miciński ir Čiurlionį siejęs ryšys, kurį pagrįstai išryškino monografijoje R. Okulicz–Kazarynas, tai – *dėmesys lenkų romantikų apdainuotai senovinei Lietuvos istorijai*. „Miciński, – rašė jis, – panašiai kaip ir „žemuogių arbatėlių“ šeimininką Stabrowskį, be galo domino Lietuvos senovė. Kad ir koks būtų domėjimasis ezoterika ir „Karaliumi–Dvasia“, menininkų bendrijoje jis nebuvo išskirtinis bruožas, užtat žavėjimasis pirmaprade, ikikrikščioniška Lietuva buvo retas dalykas – būtent jis pirmiausia suartino Miciński ir Čiurlionį“ (Okulicz-Kazaryn 2009: 189). Iš tikrųjų įdėmiau lyginamuoju požiūriu pažvelgę į šių regis labai skirtingų asmenybių interesų laukus išvysime daugybę siejančių interesų ir galimos T. Miciński įtakos Čiurlioniui, kuri deramai neatsispindi išlikusiuose egodokumentuose, pėdsakus.

Dar vienas taiklių įžvalgų kupinų tekstų autorius italų menotyrininkas Adrea Pietro Botto, lygiagrečiai studijavęs muziką Šv. Cecilijos konservatorijoje Romoje ir vietos universitete meno istoriją. Jis 1987 m. apgynė Čiurlionio kūrybai skirtą diplominį darbą, kuris buvo įvertintas su pagyrimu (*cum laude*). Po studijų baigimo straipsnių pavidalu A. Botto skelbė savo čiurlionistinius tyrinėjimus. Jo ezoterinius Čiurlionio kūrybos aspektus analizuojančiuose tekstuose kartais aptinkame nepagrįstų apibendrinimų ir netikslumų. Pradžioje jis, tikriausiai įtakotas G. di Milia tyrinėjimų, akcentavo teosofinių ir okultinių idėjų poveikį evoliucionuojančių į muzikalią abstrakčią tapybinę raišką Čiurlioniui, taip pat ir W. Kandinskiui bei F. Kupkai.



Tadeusz Miciński

Gyvendamas teosofijos, okultizmo ir spiritizmo idėjų klestėjimo aukso amžiuje Čiurlionis, A. Botto įsitikinimu, neabejotinai patyrė ezoterizmo idėjų poveikį. Tačiau praslinkus tiek dešimtmečių nuo lietuvių dailininko gyvenamos epochos, jo požiūriu, jau neįmanoma tiksliai nustatyti nei kada, nei koku konkrečiu laikotarpiu ar lygiu skleidėsi šios įtakos, nes daugelis šaltinių paneigė arba sumenkino jų svarbą, tarsi bijodami, kad šios okultinės „nuodėmės“ gali pakenkti dailininko meniniam genialumui. Todėl italų menotyrininkas kritiškai vertino minėtą lietuvių dailininko žmonos Sofijos laiške A. Rannitui pateiktą informaciją apie 1909 m. Čiurlionio rašytą laišką Sankt Peterburgo teosofų draugijai, kuriame dailininkas tariamai atmetė bet kokius galimus savo kūrybos ryšius su šiuolaikinėmis religinėmis ar filosofinėmis teorijomis.

Vis dėlto, A. Botto manymu, negalima paslėpti akivaizdaus ryšio tarp Čiurlionio „Žalčio sonatos“ ir „das Maerchen“ – Goethe'ės persakytos masonų pasakos, kurią savo 1899 ir 1918 m. darbuose interpretavo teosofiškai R. Steineris. A. Botto akimis žvelgiant, paskiruose Čiurlionio tapiniuose, pavyzdžiui, „Piramidžių sonatoje“ akivaizdžiai skleidėsi iniciacinė prasmė, o „Žvaigždžių sonatoje“ – chaoso ar Visatos vizijos. Šiuose kūriniuose italų menotyrininkas įžvelgė daug slėpiningumo kupinų mįslingų elementų, tokių kaip aukuras, ezoterinis kriptografinis raštas, kolonos, apšviestos grotos ir klajonės laivais. Jų atsiradimas galėjo reikšti, kad Čiurlionis buvo susipažinęs ir su masonų aplinkos

idėjomis, turint omenyje, kad jis gyveno spiritizmo ir teosofijos pakilimo laikais (Botto 1990a: 24). Tačiau, nepaisant šių akivaizdžių panašumų, A. Botto nelaikė Čiurlionio masonų idėjų iliustratoriumi, kadangi jo kūryboje labiau reiškėsi lietuviškoji dvasia, liaudies meno tradicijos, tėvynės gamtovaizdžiai, nepriklausomybės ilgesys ir pasaulėjautos, kurioje vis dar tebejuntami archajiniai panteistiniai motyvai, pėdsakai.

A. Botto taip pat atkreipė dėmesį į tai, kad lietuvių dailininkas kūrė savitus ezoterinio, skirto tik pašvęstiesiems, užšifruoto rašto variantus. Čiurlionio paveiksluose paukščiai bei augalai taip pat bylojo paslaptinga kalba, kurią pajėgūs buvo suprasti tik išrinktieji, kuriems buvo pavaldus ezoterinių paslapčių intuityvus pažinimas. A. Botto, žvelgdamas į slėpinę Čiurlionio simbolių, metaforų pasaulį, susimąsto: O ką, pavyzdžiui, reiškia du paveikslai: „Preliudas“ ir „Juodoji saulė“ (greičiausiai 1908 – 1909), nes nutapyta juodoji saulė – plačiai žinomas alchemijos simbolis? Ir galiausiai, A. Botto atkreipė dėmesį į nuolatinį iš Čiurlionio laiškų sklindantį prislopintą sielvartą, kurį sukėlė stiprėjantis netikrumo savo egzistencija, kūrybine raiška jausmas ir auganti dvasinė įtampa. Konstantino laiškuose aiškiai juntamas jo gyvenimiškos būties skausmingumas, tikriausiai, ieškoma atsvaros niūriai tikrovei teosofų įtaigiai aprašytoje reinkarnacijoje.

Savo tyrinėjimų pradžioje A. Botto, regėjęs Čiurlionio meninių vaizdinių ir simbolių pasaulyje lemiamą teosofinių ir kitų okultinių idėjų įtaką, ilgainiui kaip svarbiausią vizualios čiurlioniškosios dailės veiksnį išskėlė išpūdingų C. Flammariono knygų idėjų ir jas iliustruojančių graviūrų poveikį. C. Flammarionas, jo požiūriu, lietuvių tapytojui ne tik atskleidė sudėtingą Visatos, kosminių vizijų, žvaigždžių, jo pamėgtų žvaigždėtų naktų, tai yra tapybinių noktiurnų pasaulį, tačiau ir paskatino susidomėjimą archajiniais ryšiais tarp lietuvių ir indoeuropiečių tautų kalbų, tikėjimų bei papročių.

Aptariant svarbiausius per pastarąjį dešimtmetį užsienyje pasirodžiusius tyrinėjimus, verta paminėti daugybės knygų autorių italų religijotyrininką, sociologą ir menotyrininką Naujųjų religijų centro (CESNUR) įkūrėją Massimo Introvigne. Šis vienas geriausių teosofijos idėjų poveikio Vakarų simbolistinei ir modernistinei dailei žinovų 2013 m. Amsterdame Teosofų kongrese *Enchanted Modernities: Theosophy and the Arts in the Modern* („Užburti šiuolaikiškumai: teosofija ir menai šiuolaikiniame pasaulyje“) perskaitė



M. K. Čiurlionis. Piramidžių sonata. *Allegro ir Andante*. 1908. Popierius, tempera

išsamiai dokumentuotą pranešimą polemišku provokuojančiu pavadinimu *Čiurlionis' Theosophy: Myth or Reality?* (Čiurlionio teosofija: mitas ar tikrovė?), kuris buvo išspausdintas straipsnio pavidalu.

Pradžioje glaustai aptaręs Čiurlionio kūrybos ryšių su teosofija sistemingus šios krypties tyrinėjimus sunkinusias aplinkybes, S. Kymantaitės-Čiurlionienės ir kitų dailininko artimųjų požiūrius į šias problemas M. Introvigne perėjo prie šias problemas gvildenančios literatūros apžvalgos. Ją pradėjo nuo pirmosios Čiurlionio kūrybai skirtos monografijos autoriaus B. Lemano teiginių analizės, vėliau perėjo prie minėtos A. Rannito diskusijos su N. Kandinskaja, M. Vorobjovo, J. Umbraso požiūrių aptarimo. Įvertinęs G. Kazokienės ir G. Di Milia indėlį pripažįstant teosofijos idėjų poveikį Čiurlionio kūrybai, M. Introvigne pabrėžė Stabrausko teosofų ratelio susirinkimų, kuriuose reguliariai buvo diskutuojama apie spiritizmą, hipnozę, nekrikščioniškas religijas ir įvairias teosofijos problemas, poveikį Čiurlioniui. Taip pat italų mokslininkas išvelgė ir į teosofinių idėjų sužavėto C. Flammariono įtaką Čiurlioniui, aptarė A. Botto idėjų evoliuciją šiuo klausimu (Introvigne 2013: 15).



Camille Flammarion. *Saulės užtemimas*. Raižinys. 1905



Camille Flammarion. *Kometos judėjimas padangėje*. Raižinys. 1905



Camille Flammarion. *Mėnulio kraštovaizdis*. Raižinys. 1897

M. Introvigne taikliai pastebėjo, kad norint teisingai įvertinti tikrąjį teosofijos idėjų poveikį Čiurlioniui, ikonografinis kelias yra patikimesnis nei ieškojimas tikslų istorinių nuorodų, susijusių su galimu Stabrausko ar C. Flammariono idėjų poveikiu. Kita vertus, Čiurlionis neaiškino savo kūrinuose įkūnytų prasmų, nors būtent iš jų sklido sudėtingas jo meninių simbolių, metaforų pasaulis. M. Introvigne pagrįstai atkreipė dėmesį į Čiurlionio simbolikos ištakų įvairovę ir pabrėžė ikirikikščioniškos lietuvių mitologijos bei liaudies meno motyvų poveikį. Pasak jo, neįmanoma pasakyti, kokius įsitikinimus ir temas Čiurlionis perėmė iš teosofijos, o kas atėjo iš lietuvių liaudies kultūros. Jo įsitikinimu, paskiros idėjos galėjo kilti iš abiejų jo kūrinius maitinusių versmų (Introvigne 2013: 24).

Greta teosofinių ir tautinės kilmės idėjų, M. Introvigne kitą svarbų Čiurlionio kūrybą veikusių šaltinį išvelgė W. Wundto psichologinėse teorijose, kurias jis perėmė per pastarojo mokinio A. Mahrburgo Wolmanų šeimos salone skaitomas paskaitas (Introvigne 2013: 34). Įtakingo teosofijos idėjų žinovo M. Introvigne teksto atsiradimas dabartinių čiurlionistikos tyrinėjimų lauke liudija apie Čiurlionio kūrybos įvedimą į vis didesnio susidomėjimo

sulaukiantį XIX a. pabaigos ir XX a. pradžios teosofijos sąsąją su simbolizmo ir modernizmo epochos kūrėjų naujų dvasinių idealų ir meninės raiškos formų ieškojimais kontekstą.

Teosofinių idėjų stilistika ankstyvuosiuose paveiksluose

Studijuodamas Varšuvos dailės mokykloje Čiurlionis neabejotinai patyrė augantį teosofinių, okultinių ir parapsichologinių idėjų poveikį, kuris glaudžiai siejosi su Stabrausko bendraminčių draugija ir amžių sandūrai būdingomis istoriosofinėmis nujautomis bei aktualėjančiomis naujų dvasinių idealų paieškomis. Šių plačius mastus Vakarų kultūroje įgavusių procesų bei jų meninės raiškos formų pažinimas reikalauja kruopščios įvairiaaspektės skirtingais Čiurlionio kūrybinės evoliucijos tarpsniais sukurtų kūrinių kompleksinės analizės. Pasirinkdami jų pažinimui parankiausias hermeneutines, ikonografines ir lyginamąsias strategijas, deja, susiduriame su papildomais sunkumais, kadangi teosofijai artimomis idėjomis, nuotaikomis, simboliais, metaforomis buvo persmelkta ir neklasikinė (iracionalistinė) meno filosofija bei misticismo idėjų paveiktas įvairiai kultūroje besireiškiantis spalvingas simbolizmo sąjūdis, kurio estetinės idėjos skleidėsi ir ankstyvojoje Čiurlionio tapyboje.

Neabejotinai simbolizmo estetikai būdingos pasaulėjautos įtakos pėdsakus regime dailininko sukurtuose ankstyvojo literatūrinio psichologinio simbolizmo etapo paveiksluose, kuriuose iš lietuvių liaudies meno ir mitologijos kylantys *mitopoetiniai*, *simbolistiniai* ir *teosofiniai* motyvai *glaudžiai susipina*. Vis dėlto išryškėja irgausūs panašių vaizdinių, motyvų ir simbolių skverbimasis į dailininko ankstyvuosius paveikslus iš senųjų Artimųjų Rytų, indų civilizacinių pasaulių bei archajinių lietuviškų mitų ir sėkmių. Ir galiausiai, paskiruose dailininko paveiksluose išnyra iš ezoterizmo idėjų įtakotų C. Flammariono knygų bei jų iliustracijų plaukiantys vaizdiniai, kurie taip pat tapo organiška jo paveikslų ikonografijos dalimi (pavyzdžiui, Marso pasaulis iš 10 paveikslų ciklo „Fantazijos“ (1904/5), „Rojus“ (1909).

Vizualiai apčiuopiami ikonografiniai skirtumai tarp visų minėtų Čiurlionio dailės simbolių ir metaforų pasaulį maitinusių versmių dažnai yra nereikšmingi. Išskyrus kelis ikonografijos požūriū neabejotinai teosofinių idėjų apgaubtus dailininko literatūrinio psichologinio simbolizmo periodo paveikslus su



Varšuvos dailės mokykloje: Ferdynand Ruszczyc sėdi antroje eilėje, centre, į kairę nuo jo – direktorius K. Stabrauskas, prof. K. Krzyżanowski; studentas M. K. Čiurlionis stovi auditorijos gale (devintas iš dešinės), 1904

akivaizdžiais ezoterinės ikonografijos pėdsakais. Būtent jų ryšį su teosofinėmis idėjomis galima apčiuopti tik detaliau interpretuojant tam tikruose paveiksluose įkūnytų simbolių, metaforų, ženklų ir spalvų prasmes.

Vadinasi, dėl Čiurlioniui būdingo imlumo įvairioms idėjoms ir jų poveikio dailininko tapybos stiliui nelengva nubrėžti aiškias ribas, skiriančias *ezoterinius* ir *ne ezoterinius*, tačiau išoriškai panašius, jo paveikslų simbolius, metaforas ir motyvus. Todėl šifruojant artimiausių teosofinei simbolikai ankstyvojo literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnio paveikslų „Ramybė“ (1904/5?), „Regėjimas“ (1904/5), „Mintis“ (1904/5), „Diena“ iš ciklo „Para“ (1904/5), „Rex I–III“ (1904/5), „Langas“ (1904/5), „Žinia“ (1904/5), „Tiesa“ (1905), „Himnas“ iš 3 pav. ciklo (1906), „Kalmis“ (1906), „Laivas“ (1906), „Bičiulystė“ (1906/7) ir kitų paveikslų vaizdinių bei simbolių sistemas, tyrėjui būtina vertinti atsakingai, *kadangi kitaip interpretuojantiems Čiurlionio simbolių ištakas ir simbolių kalbą tyrinėtojams perdėm kategoriški teiginiai išprovokuoja aršią polemiką.*

Iš visų išvardytų Čiurlionio literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpinio tapinių bene ryškiausias teosofinių idėjų iliustracijos pavyzdys – paveikslas „Regėjimas“ (1904/5), kurio *pagrindinių vaizdinių motyvų ir simbolių kruopščiai sukomponuota ikonografija akivaizdžiai rodo, kad teosofijos mokymas dailininkui buvo pažįstamas*. Darbas sukurtas intensyvaus bendravimo su Stabrausku metu. Šio paveikslas motyvas – „T“ raidės kryžius su gyvate ir saule nuo J. Blavatskajos laikų buvo plačiai žinomas Tarptautinės teosofų draugijos simbolis.

Kitas su ne mažiau akivaizdžiais teosofiniais simboliais ir motyvais susijęs aptariamu metu sukurtas paveikslas – „Mintis“ (1904/5). Šiame žalsvai rudų spalvų tonų tapinyje stambiu planu neįprastoje Čiurlioniui „nugamtintoje“ abstrakčioje metafizinėje kosminėje erdvėje vaizduojama apibendrinta palinkusio žmogaus figūra. Čia pastebimi du teosofinės idėjas iliustruojantys paveikslas vaizdinės sistemos elementai: iš akių sklindantys šviesos srautai ir galvą supantis šviesios auros nimbas. Būtent *mintys*, pasak teosofinės doktrinos šalininkų, atspindėdamos asmenybės dvasinį aktyvumą, skleidžiasi iš pagrindinės dvasinės energijos versmės centro galvos skirtingo intensyvumo ir spalvų spindulių pavidalais.

Teosofų įsitikinimu, energetiškai stiprios mintys sukuria įvairias vaizdines ir garsines formas, kurios sklisdamos panaudoja didesnę psichinio kūno materijos dalį ir taip pritraukia prie minčių ištakų versmės daug teosofų sureikšmintos *astralinės* medžiagos. Pastaroji virš žmogaus kūno ypač galvos formuoja svarbią viršjuslinę astralinę dalį, kuri yra regima ir suvokiama tik gilesniu dvasingu aiškiaregyste išsiskiriančiu žvilgsniu. Teosofinėje literatūroje ši ypatinga žmogaus kūną išoriniu eteriniu apvalkalu supanti dalis įvardijama metaforiškai „auros“ sąvoka. Tai – tarsi spalvotas virš konkretaus žmogaus galvos iškilęs apskritos formos šviesus subtilus eterinis debesėlis, kuris regimas virš mūsų aptariamo paveikslas „Mintys“ vaizdinių sistemoje.

Kalbant apie kitų ankstyvojo literatūrinio psichologinio simbolizmo Čiurlionio paveikslų ikonografinius elementus, dažniausiai susiduriame su sudėtingesne įvairių mitopoetinio mąstymo teosofinių vaizdinių, ženklų ir simbolių sąveikos interpretacija. Pavyzdžiui, mitopoetinių simbolių kupiname paveiksle „Himnas II“ iš 3 pav. ciklo (1906/7) vyraujantys vaizdinės sistemos simboliai – kalnai, Paukščių takas, žvaigždės, Saulė, Mėnulis, sostas ir karūnuotas žaltys.



M. K. Čiurlionis. *Marso pasaulis*. 1904–1905.
Popierius, pastelė



M. K. Čiurlionis. *Rojus*. 1909. Kartonas, tempera

Visi minėti analizuojamo paveikslo vaizdinės sistemos sudėtiniai komponentai buvo svarbūs teosofinėje ir archajinėje mitopoetinėje lietuviškoje bei Rytų tautų simbolikoje. Siekiant iššifruoti aptariamame Čiurlionio paveiksle įkūnytas simbolines prasmes, tai yra „perskaityti“ dailininko simbolių kalba užšifruotas mintis, kyla klausimas: koks simbolis yra svarbiausias interpretuojamame paveiksle ir koks to pagrindinio simbolio ryšys yra kitais? O gal juos reikia interpretuoti tik kaip jų sąveikos visumą.

Vis dėlto mėginkime iššifruoti paveikslo „Himnas II“ simbolių kalbą remdamiesi pamatiniais teosofinės simbolikos principais. Pirmiausia šiame gelsvų prislopintų tonų paveiksle nutapyti aukštyr kylantys kalnai teosofijoje simbolizuoja dvasinį augimą ir tobulėjimą, o apačioje kosminėje stichijoje regimas paukščių takas rodo mirusiųjų žmonių sielų kelią į kitą anapusinį pasaulį. Greta aptariamoje meninių simbolių sistemoje regime angelų procesiją, kuri teosofinėje simbolikoje lydi minėtas sielas. Dar aukščiau aptariamose kompozicijos centre regime sėdinčio karūnuoto žalčio vaizdinį. Pastarasis simbolizuoja virš visų kosminių jėgų išskylančią karūną padabintą Visatos valdovą.



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

Ankstyvuosiuose Čiurlionio paveiksluose regime ir kitą teosofinėms doktrinoms būdingą tarsi iš simbolinių akių besiskleidžiančių dviejų šviesos šaltinių motyvą, kurį pirmą kartą išvydome „Ramybėje“ (1903/4). Vėliau jis panaudojamas ir kitame švelniai žalsvų tonų Čiurlionio paveiksle „Amžinybė“ (1906?/7), kuriame išplaukiančių formų žvaigždėtoje erdvėje ryškėja slėpiningas karūna papuoštas veidas, iš kurio akių liejasi du panašūs vingiuotų formų sklindančios šviesos srautai. Jame ryškėja ir charakteringas Čiurlionio teosofinių idėjų įkvėptų paveikslų bruožas, ypač būdingas jo kosminės tematikos darbams, tai yra milžiniškų erdvių begalybės arba, kitais žodžiais, neaprepiamos erdvės gelmės iliuzijos perteikimo jausmas. Čiurlionis buvo didis meistras šioje iliuzijų magijos kūrimo srityje, kurioje toks bekraštės erdvės traktavimas suteikė galimybę įtaigiai pakeisti realių vaizduojamų objektų santykius su juos supančia į begalybę plintančia erdve. Štai Čiurlionio žalsvų ir gelsvų tonų paveikslas „Mintys“ (1906) vaizduojantis nedidelį laivelį su jūros platybėse apačioje ir



M. K. Čiurlionis. *Mintys*. 1907. Popierius, pastelė

trimis didesniais debesų pavidalu plaukiančiais laivais dangaus erdvėje, teosofijoje simbolizuoja žmogaus buvimą dvasinių ieškojimų kelyje.

Kalbant apie teosofinės stilistikos Čiurlionio žalsvų tonų paveikslus, atspindinčius ankstyvojo stilistinės evoliucijos tarpsnio pabaigą „Tiesa“ (1905) ir „Bičiulystė“ (1906/7), Čiurlioniui iliuzijų perteikimo srityje iškilo naujų intymumo ir jautraus psychologizmo uždavinių. Šiuose paveiksluose jis subtilia meninių simbolių kalba išreiškė metafizines dvasinio prado žmoguje svarbos ir jo vyravimo žmonių gyvenime idėjas. Pirmasis paveikslas, vaizduojantis apibendrintą viršutinę žmogaus figūros dalį, konkrečiau išsireiškus tarsi meditacijos, vidinio susikaupimo būsenoje paskendusio žmogaus veidą dvelkiantį dvasine rimtimi. Kita svarbi šio paveikslo vaizdinės sistemos dalis yra rankoje laikoma šviesą skleidžianti žvakė. Jos spindinti šviesa išryškindama tamsioje erdvėje neapibrėžtus veido kontūrus tarsi primena apie teosofinę šviesos, grožio ir tiesos trapumo idėją. Vadinasi, simbolinės prasmės kupina šviesos sklaida



M. K. Čiurlionis. *Himnas II*. 1906. Popierius, pastelė

Čiurlionio paveiksluose reiškiasi ne tik įvairiais pavidalais, tačiau ir pasižymi magiška traukos jėga. Todėl saulės spindesio energetikos galios dalį perėmusi žvakės šviesa čia teosofinių idėjų sferoje traktuojama kaip gyvybės, amžinybės, grožio, gėrio tiesos versmė, kuri traukia, vilioja visas gyvybės formas. Šią teosofinę idėją išryškina trečias svarbus paveikslo „Tiesa“ vaizdinės sistemos elementas – į žvakės šviesą skriejantys sparnuoti padarai, simbolizuojantys skirtingas Žemės ir Dangaus pasaulius siejančias esybes.

Ypatinga harmonija ir šiluma dvelkiančiame kitame paveiksle „Bičiulystė“ atsispindi teosofinėms doktrinoms būdingas pasaulėžiūrinis universalizmas, religijas bei mąstymo tradicijas siejantis pirmapradis *žmonijos vienybės* principas. Jis apibendrintu žmogaus veido vaizdiniu vizualiai išreiškia įvairias rases, tautas ir religijas siejančią visų žmonių dvasinės giminystės, tiksliau, *teosofinę skirtingų tautų žmonių „brolybės idėją“*, kuri siejama su universaliais harmonijos ir grožio principais. A. Botto pastebėjo, kad Čiurlionio paveikslų ikonografijoje



M. K. Čiurlionis. *Tiesa*. 1905. Popierius, pastelė

tarsi nėra vietos paprastam žmogui – tik angelai, paukščiai, karaliai ir milžinai debesų konfigūracijose, aukurai, kuriuose degė šventoji ugnis, piramidės, gyvatės, tiltai, laiptai, žaibai, vaivorykštės, žvaigždės, Saulė ir Mėnulis... (Botto 1991: 147). Šioje tiek realių, tiek ir irrealių fantastinių vaizdinių visumoje galime išvelgti teosofijai būdingas sakralinio simbolizmo, kuris *atspindėdamas žmonijos dvasinio tobulėjimo procesą veda nuo žmogiškosios realybės aukštyn į dangiškąsias apraiškas*.

Teosofinė simbolika sonatinėje tapyboje

Čiurlionio tapybos sąsają su įvairiomis teosofinėmis, okultinėmis ir kitomis modernaus ezoterizmo kryptimis tyrinėjimui svarbus brandžiausio kūrybinės evoliucijos sonatinės tapybos tarpsnio mitopoetinės simbolikos ir jos sudėtinių dėmenų, charakterio savitumo pažinimas. Jame subtiliai atsiskleidžia nemažai



M. K. Čiurlionis. *Bičiulystė*. 1906–1907. Popierius, pastelė

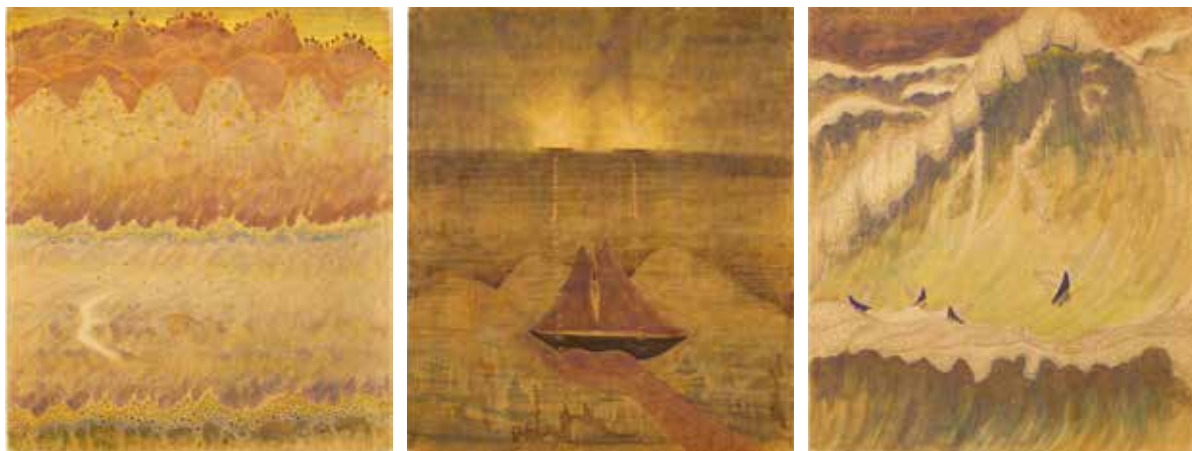
esmiškai pakitusių charakteringiausių jo ankstyvosios teosofinės simbolikos bei ikonografijos elementų. Kartais netgi susidaro įspūdis, kad šiame sonatiniame tapybinės evoliucijos tarpsnyje Čiurlionis galutinai išsiveržia iš *tradicinės simbolistinės teosofinės ikonografijos ribų*. Meninė idėja pakyla į naują skaidresnių ir šviesesnių spalvų kūrybinės evoliucijos tarpsnį, kuriame ezoterizmas jau skleidžiasi kitame mitopoetiniame mąstymui būdingo aiškiaregiškumo ir ypatingų meditacinių dvasinių nušvitimų ir sąmonės nuskaidrėjimų lygmenyje.

Čia nyksta ankstyviesiems literatūrinio psichologinio simbolizmo tapiniams būdingas dramatiškų istoriosofinių idėjų natūralistinis medžiagiškas simbolių traktavimas. Po antrojo plastinės kalbos svarbaus naujų formalių meninės išraiškos priemonių ieškojimo didesnę vaidmenį Čiurlionio sonatinėje tapyboje vyraujančiuose cikliniuose paveiksluose įgauna kompozicijos, ritmo kaitos problemos, meninės raiškos *muzikalumas* ir *formalizuoti abstraktūs ženkliniai ir spalviniai simboliai*, kurie sąveikauja su teosofiniu spalviniu

kanonu. Tapytojo kūryboje išlieka stiprus gimtosios Dzūkijos žaliuojančių spygliuočių miškų erdvės ir pasąmonės gelmėse įstrigusios žalsvos spalvos metafizikos pojūtis. Žalsva spalva aktyviau sąveikauja su skaidriais gelsvos ir žalsvos atspalviais.

Brandžiausiame sonatiniame periode (1907–1909) buvo sukurti pagrindiniai Čiurlionio tapybos šedevrai – trys 1908 m. sukurtos fugos ir septynios tapybinės sonatos: „Sonata Nr. 1“ („Saulės sonata“, 1907), „Sonata Nr. 2“ („Pavasario sonata“, 1907), „Sonata Nr. 3“ („Žalčio sonata“, 1908), „Sonata Nr. 4“ („Vasaros sonata“, 1908), „Sonata Nr. 5“ („Jūros sonata“, 1908), „Sonata Nr. 6“ („Žvaigždžių sonata“, 1908), „Sonata Nr. 7“ („Piramidžių sonata“, 1909). Originalūs paveikslų ciklų pavadinimai buvo neutralūs skaitmeniniai, o vėliau po dailininko mirties įsitvirtinę čiurlionistikoje žodiniai aprašomieji – tiesiogiai siejosi su konkrečiuose sonatiniuose cikluose vyraujančiomis siužetinėmis temomis ir motyvais.

Pirmapradis abstraktus numeruotas sonatinių ciklų įvardijimo būdas galėjo turėti skirtingas priežastis. Pirmiausia, kai kuriems didiems XX a. meno meistrams būdingą norą panaikinti savo kūriniuose išreiškiamų problemų *tiesmuką literatūriškumą* ir perdėtą *asmeniškumą*, tai yra minimalizuoti interpretuojant juose vyraujančių vaizdinių bei simbolių sistemų siejimą su paviršutiniškais *siužetiniais* pasakojimais ar su supaprastintais *subjektyviais* kūrėjo vidiniais išgyvenimais. Pasirinkdamas tokią paveikslų įvardijimo strategiją Čiurlionis, tikriausiai, savo abstrakčiai numeruotais sonatinių ciklų pavadinimais siekė pabrėžti jų nuasmenintą mitopoetinį *panmuzikinį* su Visatos harmonija susijusį pobūdį, t. y. konceptualiai susieti savo požiūrį į Kosmosą veikiančius su *harmonia mundi* susijusius gamtinius ciklus ar objektyvios tikrovės reiškinius. Tai rodo jo paveiksluose vis išnyrančios aliuzijos į Visatos, kosmoso, gamtos pasaulio formų įvairovę bei į C. Flammariono teosofinių idėjų paveiktą kosminių vizijų pasaulį. Šios universalistinės su mitopoetiniu mąstymu susijusios panmuzikinės nuostatos atsispindėjo ir sonatinio periodo metu Sofijai iš Sankt Peterburgo rašytame laiške: „Norėčiau sudėti simfoniją iš bangų ošimo, iš šimtametės girios paslaptingos kalbos, iš žvaigždžių mirksėjimo, iš mūsų dainelių ir bekraščio mano ilgesio“ (Čiurlionis 1973: 80). Šiame glaustame sakinyje susijungia visi mitopoetinės, didžiai asmeninės egzistencinės ir universalios kosminės būties aspektai.

M. K. Čiurlionis. *Jūros sonata*. 1908. Popierius, tempera

Čiurlionio perėjimas į kokybiškai naują muzikalios sonatinės tapybinės evoliucijos etapą išryškėjo 1907 m., kai po formalių meninės išraiškos priemonių ieškojimų (1906–1907 m. žiemos), jis savo fugose ir sonatose palaipsniui formavo neabejotinai teosofijos idėjų paveiktą sonatinės tapybos koncepciją, kuri gryniausią pavidalą įgauna „Sonatoje Nr. 3“ („Žalčio sonata“, 1908), „Sonatoje Nr. 5“ („Jūros sonata“, 1908), „Sonatoje Nr. 6“ („Žvaigždžių sonata“, 1908), „Sonatoje Nr. 7“ („Piramidžių sonata“, 1909)

Aiškinantis gelmines sonatinių ciklų gimimo prielaidas ir motyvus vertėtų prisiminti ir pagrindinius subrendusio menininko kūrybinės evoliucijos kryptį formavusius *panmuzikalius* siekius. Jie atsispindėjo sukurtų tapybinių preliudų, fugų ir sonatų muzikaloje plastinėje, ritminėje ir spalvinėje kalboje. Tai – pirmiausia glaudesnės *erdvinių* ir *laikinių* menų, tai yra *tapybos* ir *muzikos*, sąveikos ieškojimas. Tiesa sakant, lyginant su daugeliu romantinės ir simbolistinės tradicijos pirmtakų, Čiurlionis, įgyvendindamas savo panmuzikalius, tiesiogiai su jo sinesteziniais sugebėjimais susijusius, kūrybinius siekius, buvo nepalyginamai nuoseklesnis.

Remdamasis R. Wagnerio išskirtinės meno kūrybinės galios aukštinimo ir muzikos dvasios persmelkta *Gesamtkunstwerk* (visuminio meno kūrinio) idėja, Čiurlionis ne tik perkėlė į vaizduojamąją dailę sonatų, fugų, preliudų ir artimai



M. K. Čiurlionis. *Pavasario sonata. Allegro ir Scherzo*. 1907. Popierius, tempera

su jais susijusių fantazijų pavadinimus. Svarbiausia, kad sumaniai pasitelkdamas greta įprastų teosofinių simbolių ir metaforų vingrios linijos, ritminių struktūrų, spalvos emocinės išraiškos galimybes bei muzikinio komponavimo principus, turinčius tiesioginių sąsajų su muzikinių formų (sonatos, fugos, preliudai) temų bei motyvų plėtojimo kanoniškais reikalavimais, jis kartu perkėlė laikinę procesualią muzikos kalbą į erdvinio tapybos meno sritį. Taip jo sonatinio periodo tapybos paveiksluose susiformavo vieninga skirtingų dalių meninių vaizdinių, simbolių, metaforų sklaidos kompozicinė sistema (ciklas), pagrįsta nuoseklia ritmo kaitos dinamika (*Allegro, Andante, Scherzo, Finale*).

Taigi Čiurlionis ne tik išryškino tapybos ir muzikos formalios meninės kalbos analogus, tačiau ir sujungė skirtingus analogiškos temos plėtojimo motyvus į vieningą *erdvinių ir laikinių* struktūrų plėtojimo sistemą, kurioje *muzikinio tono skambesį tapiniuose atitiko spalvos ir kolorito intensyvumas*. Šios sistemos sudėtinių komponentų visuma laipsniškos ritminių elementų kaitos dėka, kaip ir Rytų Azijos peizažo horizontalios tapybos ritinėliuose, nuosekliai skleidėsi iš vieno sonatinio ciklo paveikslų į kitą.

Vadinasi, pasitelkus *naujas formalias išgaunančias tapiniuose muzikinės kalbos analogus meninės išraiškos priemones* Čiurlioniui, perėjusiam į kokybiškai naują meditacinės ir mitopoetinės kūrybos lygmenį, atsivėrė ne tik naujas su sąmonės nušvitimu ir teosofiniu aiškiaregiškumu susijęs pasaulio suvokimo ir kūrybinės raiškos būdas. Jis ryškiausiai atsiskleidė naujų kompozicinių sprendimų, arabeskinų ir geometrinių ir spalvų sugretinimuose, sumaniai išnaudojant naujas ritmingų meninių formų, simbolių, metaforų, koloritinių sprendimų artimų muzikos melodijoms sąveikos galimybes. Todėl ir teosofinės idėjos, simboliai, ženklai, metaforos, kompoziciniai bei spalviniai sonatinio periodo paveikslų sprendimai, lyginant su dviem ankstesniais tapybinės evoliucijos tarpsniais, skleidžiasi rafinuotesniu pavidalu. Šios naujos muzikalios tapybinės kompozicijos tendencijos ryškėja melsvai žalsvų tonų trijų dalių kompozicijoje „Mano kelias. Triptikas“ (1907), kuriame atsivėrė paskirų vėlesnei jo kūrybai būdingų vaizdinių sistemų plėtojimo ritmingas muzikalumas pasitelkiant ritmingų formų kaitos, spalvos, kolorito ir energijos kupinų vingrių linijų meninės išraiškos galimybes.

Pavyzdžiui, pirmame triptiko paveiksle regime tolumoje dūksančius aukštus bokštus ir link jų vedantį vingiuotą kelią, kuris simbolizuoja asmenybės dvasinių ieškojimų ir tobulėjimo kelią. Antrame ciklo paveiksle susiduriame su iš žemės kylančiomis aukštyn glėžnomis augalinėmis gyvybės formomis, kurių tik kelios viršūnės apvainikuojamos viršuje spindinčiais žiedais ar žvaigždėmis simbolizuojančiomis tikslo pasiekimą. Ir galiausiai, triptikas užsibaigia ritmingai pasikartojančiu kitu vaizdu – pirmojo paveikslo leitmotyvus siauru vingiuotu tarpeklio keliuku, vedančiu į aukštus priešais akis iškylančius baltus bokštus. Panašus vaizdine sistema yra toliau simbolinius kelio motyvus plėtojantis kiek vėliau sukurtas rusvai gelsvų tonų diptikas „Preljudas ir fuga“ (1908), kurio pirmoje dalyje *Preljudas* vaizduojamas aukštas kalnas, jo viršuje yra sparnuotas angelas, leidžiantis strėlę į priešais jo akis išsiskleidusius mįslingų konfigūracijų debesis.

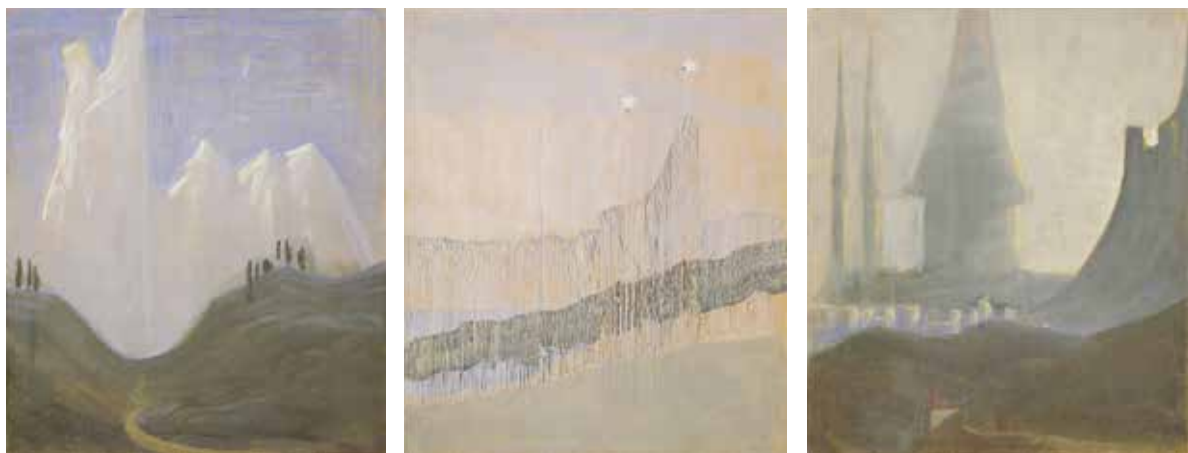
Aptarti paveikslai tėra kelio panmuzikalumo ir formų harmonijos kryptimi pati pradžia, kelio, kurio svarbiausi atradimai slypi ne tik simbolikos įtaigumo, tačiau glaudesnės menų sąveikos srityse. Ji išryškėjo vėliau sukurtuose brandžiausiuose Čiurlionio sonatiniuose cikluose, kuriuos galime laikyti vienais reikšmingiausių meninės formos, kompozicijos, kolorito ir muzikalaus idėjų

plėtojimo požiūriu dailininko sukurtais tapybos kūriniais. Jų atsiradimo eiliškumas ir simbolinės kalbos rafinuotumas rodo neįtikėtiną tapytojo profesinio, ypač kompozicinio ir koloritinio, meistriškumo augimą.

Pirmoji Čiurlionio sukurta gelsvų tonų koloritiniu požiūriu gal dar ne brandžiausia „Saulės sonata“ (1907) buvo prisodrinta teosofinių ir mitopoetinių simbolių, pabrėžiančių tiek kuriančią, tiek ir naikinančią Saulės energijos galią. Sonatoje regime daugybę skirtingų dydžių spindulius skleidžiančių saulūčių, žinias nešantį paukštį, aukštus į dangų besistiebiančius bokštus, vartus, skirtingus pasaulius siejančius tiltus, žydinčias gėles. Paskutiniame ciklo paveiksle „Finale“ vaizduojamas žvaigždėtas dangus, trys aukštus sostus simbolizuojančios uolos su palinkusiomis karalių figūromis, didingas varpo siluetas ir beveik visą erdvę gaubiantis voratinklis. Tačiau Čiurlionio kūryboje regime ne tik teosofų aukštinamą geltonos saulės skaistumą simbolizuojančią šviesą, šilumą, aukštą intelektą, nemirtingumą, bet ir „Juodojoje saulėje“ (1908/9) nutapytą juodą saulę, kuri buvo ne vien alchemijos simbolis, tačiau ir įvairiose ezoterinėse doktrinosose simbolizavo užslėptus norus, negatyvius reiškinius, atsiribojimą, išsižadėjimą, naktį ir su mirtimi susijusį tamsos pasaulį.

Trečioji žalsvai gelsvų tonų kolorito požiūriu viena brandžiausių Čiurlionio sonatų, primenančių tapymo manieros skaidrumu Rytų Azijos tapybos meistrų kūrinius, „Žalčio sonata“ (1908) žavi vidine rimtimi ir harmonija. Lyginant su ankstesnėmis sonatomis, ji yra lakoniškesnė simbolių kalba, meninės išraiškos priemonėmis ir neperkrauta detalėmis. Čia vyrauja vienas svarbiausių Rytų ir lietuvių liaudies mitologijos bei tautosakos personažų žaltys, kuris simbolizuoja pažinimo kelią, lankstumą, gyvybingumą, išmintį. Paveiksle greta žalčio regime kitus simbolius: kalnus, vandens erdves, tvirtovių sienas, bokštus, skriejančius paukščius, plaštakes primenančius padarus, žvaigždes, Mėnulį, karūną.

Čiurlioniui, besidomėjusiam seniausių Mesopotamijos civilizacijų ir indų pasaulinės gyvatės (žalčio) mitologija, šis simbolinis vaizdinys tikriausiai tiesiogiai siejosi su archajiniu senovės lietuvių žalčio kultu, išlikusiu gyvybingu Dzūkijos kaimuose. Juose į šį žaltį buvo pagarbiai žvelgiama ne tik į kaip į stebėtinu gyvybingumu išsiskiriančią šeimos židinio laimę ir gerovę saugančią esybę, tačiau ir Pasaulio harmoniją prižiūrintį Visatos valdovą. Šių skirtingų mitinių jungčių vizualinę sklaidą regime simbolių prisodrintoje „Žalčio sonatoje“.

M. K. Čiurlionis. *Mano kelias*. Triptikas. 1907. Popierius, tempera

Pirmame ciklo paveiksle „Allegro“ iš horizonto tolumos išnyra aplink kalną ir greta tvirtovės sienų vinguriuojantis ant aukštų polių žalčio siluetas. Antrame ciklo paveiksle „Andante“ jis tarsi pakimba erdvėje tarp žvaigždėto dangaus ir properšos, dalijančios į dalis žemės pasaulį, čia atsiranda žinią nešantis paukštis, ties vienu properšos kraštu stovi nedidelė žmogaus figūra. Trečiame puikiai sukomponuotame ciklo paveiksle „Scherco“ žaltys vandens atspindžiuose, greta kitų Visatos erdvę ir jungtis tarp Dangaus ir Žemės simbolizuojančių esybių, iškyla Visatos valdovo pavidalu. O paskutiniame ketvirtame ciklo „Finale“ paveiksle jau regime ant aukuro padėtą karūną – žalčio pasaulio pažinimo kelią vainikuojantį simbolį.

Ketvirtosios „Vasaros sonatos“ (1908) pirmame paveiksle „Allegro“ išnyra tarsi iš Rytų Azijos peizažo tapybos meistrų perimti vandens platybių salų ir juose plaukiančių džonkų, kalnų viršukalnių susietų tiltais motyvai, kurie susišaukia su kitais Čiurlionio pamėgtos mažiau reikšmingos simbolinės ikonografijos elementais. Antro ciklo paveikslo „Andante“ centre, greta didžiulės bokštinės pilies, iškyla galingesnis Žemę su Dangumi siejantis pasaulio medžio simbolis. Pasaulio medis – vienas pagrindinių mitinių ir teosofinių simbolių, išreiškiančių universalią harmoningą Visatos sandarą ir vientisą pasaulio koncepciją, kuri turi daug skirtingų interpretacijos galimybių.



M. K. Čiurlionis. *Saulės sonata. Finale*. 1907.
Popierius, tempera



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

Pasaulio medžio simbolis dar seniausiose Rytų civilizacijų mitinėse sistemose reiškė ir gyvybės medį, pažinimo medį, vaisingumo medį, rojaus medį, rečiau – blogio ir mirties medį. Visos šios pasaulio medžio simbolikos interpretacijos susieja esmines binarines pasaulio suvokimo kategorijas: erdvę – laiką, Žemę – Dangų, grožį – bjaurumą, gėrį – blogį, dievus – demonus ir pan. Kita vertus, aiškiai išreiškta pasaulio medžio *vertikali* struktūra paveiksle jungia į vieningą visumą *apatinę* dalį – šaknis, *vidurinę* – galingą kamieną, *viršutinę* – dangaus erdvėje besiskleidžiančias šakas. Taigi trys pagrindinės Visatos erdvės zonos: *viršutinė* (dangaus karalystė), *vidurinė* (Žemė) ir *apatinė* (požeminis, mirties ir naujų gyvybės formų užgimimo pasaulius). Šių trijų skirtingų zonų simbolinė sąveika teosofinėje ir mitinėje sąmonėje skleidžiasi ir kaip nenutrūkstamas visų būties ir gamtos pasaulio ciklų laiko tėkmės procesų suvokimas: praeitis – dabartis – ateitis. Trečiajame ciklo paveiksle „Scherzo“ pastebimi dailininko pamėgti simboliai: sienos, atviri ir uždari vartai tarp jų, tinklai ir žuvys. Ciklą vainikuoja „Finale“ su mums atpažįstamais vertikaliais pilių bokštais, tiltais ir simbolinės prasmės kupina Visatos valdovo figūra.

Vienas brandžiausių įstabia harmonija ir koloritiniu vientisumu dvelkiančių Čiurlionio ciklų yra penktoji trijų dalių „Jūros sonata“ (1908). Jūra ir apskritai didžiulės vandens erdvės jam simbolizavo svajų, gyvenimo jūros, būties ir kūrybos procesų metafizinę bekraštybę. Pirmasis ciklo paveikslas „Allegro“ dvelkia dinamika ir vidiniu dramtizmu, antrasis – „Andante“ rimtimi, o trečiasis „Finale“ – kupinas grėsmės nuojautų. Čia netgi lyginant su lakoniška „Žalčio sonata“ regime mažiau, tačiau kruopščiai apmąstytų ir vieningą meninių vaizdinių sistemą sujungtų simbolių. Greta vyraujančio jūros vaizdinio įvairių būsenų išnyra pirmame ciklo paveiksle virš bangų greitai skriejančio paukščio siluetas, antrame – vandens paviršiuje pasirodo tarsi akys du blyškiai spindintys šviesos šaltiniai, o apačioje – slėpiningos lemties rankos palaikomas lėtai skęsta laivas. Jo kryptis aiški – link kitų nuskendusį istorijoje laivų ir miestų pasaulio. O trečiajame Hokusajaus paveikslo „Banga“ motyvus perfrazuojančiame „Finale“ regime milžiniškų bangų blaškomus žmogaus dramatišką gyvenimą simbolizuojančius būrinius laivelius.

Daug teosofinių simbolių aptinkame šeštojoje „Žvaigždžių sonatoje“ (1909) ir septintojoje paskutinėje Čiurlionio sukurtoje „Piramidžių sonatoje“ (1909). Pirmojoje iš jų vyrauja gerai pažįstami iš ankstyvųjų paveikslų mitopoetinio ir kosminio pasaulio simboliai saulė, žvaigždės, planetos, kometos. Iš jų išskirtinai svarbūs su mirusiųjų pasauliu sėjantis paukščių takas, skirtingose ipostasijose besireiškiantis angelas, piramidė ir virš Žemės rutulio antroje ciklo dalyje „Andante“ išskylančias žalčio simbolis.

Kitoje „Piramidžių sonatoje“, greta viešpataujančių vaizdinėje sistemoje piramidžių ir aukštų bokštų, svarbi ir pirmojoje mūsų aptartoje sonatoje buvusi pagrindiniu simboliu Saulė, kuri skleidžiasi spalviniu požiūriu šiltesnėje ir harmoningesnėje aplinkoje. Lyginant šias dvi sonatas, aiškiai pastebimas paskutiniojoje „Piramidžių sonatoje“ koloritinės ir kompozicinės kultūros augimas. Jos paveikslai pasižymi subalansuota kompozicine struktūra ir visas detales aktyvuojančiu universalios harmonijos jausmu. Iš negausių teosofinių simbolių juose pirmiausia į akis krinta virš bokštų išskylančios dvasios spindesį spinduliuojančios auros arba virš piramidžių tarsi žaibai spontaniškai išsiplieskiantys dvasinės energijos proveržiai. Visuose statiniuose, piramidėse, bokštuose, kolonuose pabrėžiama vertikalės svarba, jų „nukreiptumas aukštyn“, tai yra kelionė į dvasios pasaulį.



M. K. Čiurlionis. Sonata IV (Vasaros sonata). Allegro ir Scherzo. 1908. Popierius, tempera

Vertindami kompozicijos ir kolorito požiūriu visus septynis Čiurlionio sonatinės tapybos ciklus, į pirmuosius du iš jų galime žvelgti kaip į savitą vėlesnių brandžiausių sonatų sukūrimo įžangą. Iš sonatinio periodo kūrinii svarbiausiais su regimais teosofinių idėjų įtakos pėdsakais galime laikyti du jo žalsvai gelsvų tonų gamoje nutapytus šedevrus, t. y. „Žalčio sonatą“, „Jūros sonatą“, kurie išsiskiria ypatingu meninės formos išbaigtumu ir spalviniu bei koloritiniu subtilumu.

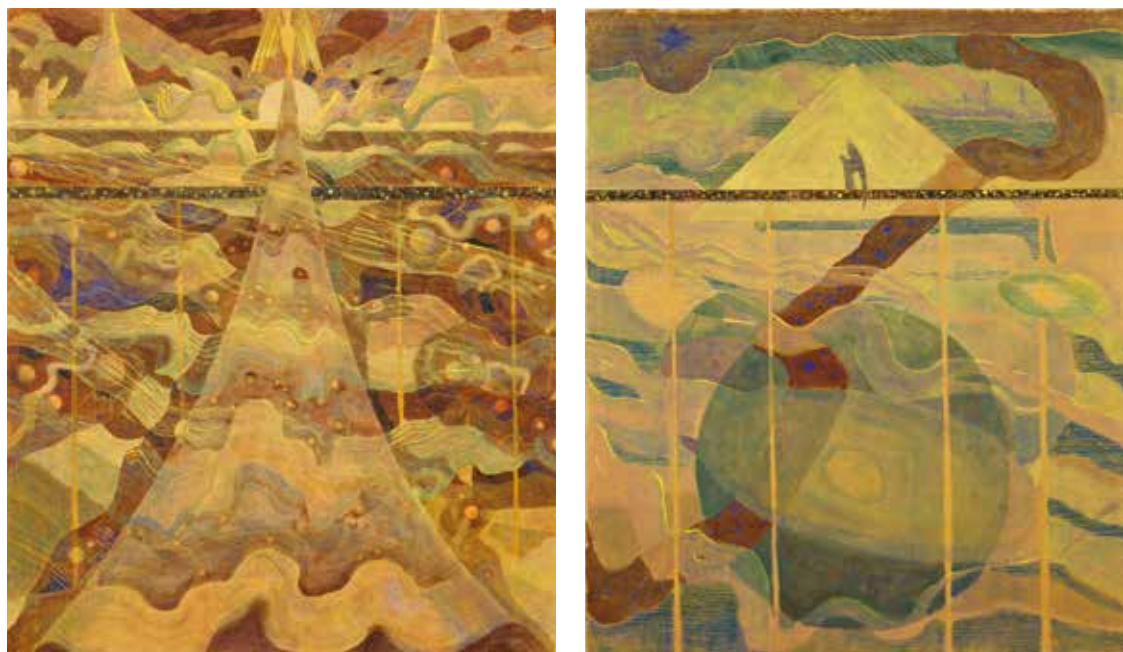
Šiuose brandžiausiose Čiurlionio skaidrių peršviečiamų spalvų sonatiniuose paveiksluose įkūnytas slėpingas ezoterinių simbolių ir metaforų pasaulis atsiveria suvokėjui jau ne kaip *siužetiniai* realistinio stiliaus paveikslai, o kaip *dvasinio nušvytymo, sąmonės nuskaidrėjimo, teosofinės aiškiaregystės sudvasintos materijos produktai*, kuriuose regimi transformuoti Stabrausko teosofiniams paveikslams „Kunigaikštystė vardu Laimė“ (1891), „Aktas“ (1900), „Magiško kriošto karalienė“ (1909/10), trijų paveikslų ciklui „Vizijos I–III“ (1910) ir kitiems paveikslams būdingo *efemeriškumo* pėdsakai. Jie gali būti aiškinami kaip *supančio gamtos ir moters grožio suvokimo inspiruotos dvasinės meditacijos*,

kurios savo subtilių muzikalių meninių formų, simbolių ir metaforų kalbos energetiniais impulsais spinduliuoja, skleidžiasi aplink. Slėpiningų užšifruotų šios ezoterinės kalbos sluoksnių pažinimas tiesiogiai siejasi su iš Čiurlionio sonatinio periodo paveikslų vaizdinių sistemų sklindančių subtilių materijų, minčių, emocijų energetinių pliūpsnių interpretacijomis. Jos priklausomai nuo konkrečių sonatinių ciklų paveikslams būdingų muzikalių ritmingų formų ir spalvų sąveikos suvokėjo sąmonėje kuria skirtingas grožio, harmonijos apraiškas ir su jomis tiesiogiai susijusias nuotaikas bei dvasios būsenas.

Metafizinės tapybos tarpsnio simbolių ir metaforų pasaulis

Lyginant su skaidriomis jautrių spalvų sonatomis ir fugomis, kitokia dažniausiai kontrastingesne dramatiškų tamsesnių spalvų gama, o neretai ir grėsmingų meninių simbolių bei metaforų kalba išsiskiria glaudžiai su sonatiniu periodu susiję 1908–1909 m. sukurti vadinamieji metafizinės tapybos Čiurlionio paveiks-lai „Angelas. Preliudas“ (1908/9), „Juodoji saulė“ (1909), „Demonas“ (1909), „Tvirtovė“ (1909), „Auka“ (1909), „Aukuras“ (1909), „Rojus“ (1909), „Rex“ (1909) ir kiti. Dviejų vyraujančių vėlyvosios sonatinės tapybos ir metafizinės tapybos tendencijų išskyrimas Čiurlionio kūryboje yra gan sąlyginis, kadangi šiuos kūrinius jungia panašūs mitopoetiniai vaizdiniai, simboliai, metaforos, motyvai, tačiau skiriasi antrosios neretai pabrėžtinai iracionalūs, mįslingi siu-žetai, niūresnės nuotaikos, statiški kompoziciniai sprendimai.

Metafizinės tapybos Čiurlionio paveikslų atsiradimo aplinkybės nėra aiškios. Tai – tarsi antroji dialektinė skaidrių ir šviesių sonatinės tapybos kūrinių pusė, kurioje atgimsta dramatiškiausi ir niūriausi ankstyvojo literatūrinio psichologinio tarpsnio motyvai, įgaunantys dar dramatiškesnį ir įvairių ezoterizmo mistinių idėjų paveiktą atspalvį. Aptariamam metu menininko laiškuose aptinkame daugybę su stiprėjančiu liūdesiu ir melancholija susijusių pesimistinių motyvų. Šių naujų tragizmo kupinų tapybos tendencijų sklaida, mano akimis žvelgiant, tiesiogiai siejosi su vis dažniau jį aplankančiomis ir gilėjančiomis psichologinėmis krizėmis, kurios savitai atsispindėjo ir jo niūrėjančioje paveikslų simbolikoje. Šis ryšis tarp depresyvių nuotaikų ir metafizinės tapybos paveikslų simbolikos iš dalies paaiškina dar vieną vėlyvosios Čiurlionio



M. K. Čiurlionis. Sonata VI (*Žvaigždžių sonata*). *Alegro* ir *Andante*. 1908. Popierius, tempera

kūrybinės biografijos ypatumą, kad šių paveikslų meninės kūrybos proceso ir atsiradimo aplinkybės labai menkai atsispindi tiek Čiurlionio laiškuose, tiek jį supusių žmonių aplinkoje.

Čiurlionio metafizinės tapybos paveikslai daugeliu tipologinių bruožų artimi tuo metu ir kiek vėliau kūręs italų metafizinės tapybos pradininko Giorgio de Chirico tapiniams, kuriuose taip pat vyrauja mįslinga, iracionali, statiška atmosfera. Kitaip nei mūsų aptartos Čiurlionio fugos ir sonatos, kurios dažniausiai sudaro trijų ar keturių paveikslų mitapoetinio mąstymo įtakotus ciklus, metafizinės tapybos tradicijai priskiriami lietuvių dailininko kūriniai yra autonomiški ir jiems svetimi nuoseklaus idėjų plėtojimo iš vieno į kitą paveikslą principai. Juose lyginant su šviesos ir harmonijos kupiniais sonatiniais paveikslais nepalyginamai akivaizdžiau, ypač „Juodosios saulės pasakoje“ ir „Demone“, skleidžiasi niūrūs pesimistinių pasaulėžiūrinių nuostatų motyvai.

Metafizinės stilistikos Čiurlionio paveikslų analizę pradėsime nuo sąsajų su anksčiau mūsų aptarto diptiko „Preludą ir fugą“ (1908), kurio meninių



K. Stabrauskas. *Magiško kriošto karalienė*.
1909–1910. Drobė, aliejus



K. Stabrauskas. *Sielos skundas*. 1914.
Drobė, aliejus

vaizdinių ir simbolių sistema tarsi susišaukia su kito panašaus rusvų spalvų paveikslo priskiriamo metafizinei tendencijai „Angelas“ („Angelo preliudą“ (1909). Tarp jų egzistuoja akivaizdus daugelio pagrindinių stilistinių bruožų ryšys, panašus yra ir šių dviejų paveikslų spalvinis sprendimas, tačiau pastarajame vyrauja visai kita, tarsi sustabdyto laiko mistiška rimtimi ir statiškumu persmelkta, atmosfera. Ją pabrėžia pirmame paveikslo plane išskylantis senovės Mesopotamijos kultinius statinius ar persų zokuratus bei pilis primenantis aukštai išskylantis kalnas, kuris susietas su supančiu, tarsi iš C. Flammariono knygų vaizdingų aprašymų perimtais nežemiškų civilizacijų pasauliais, su daugybe egzotiško kraštovaizdžio augalijos formų, grakščiais tiltais jungiančiais skirtingus vaizduojamo irrealaus pasaulio aukštus ir erdves. Pačioje kalno viršūnėje, primenančioje pilies bokštą, patalpinta mįslingus rytietiškus sfinksus primenanti sparnuota į tolį žvelgianti mįslinga anapusybę ir kitus laiko ir erdvės santykius simbolizuojanti figūra.

Iš kitų metafizinės stilistikos paveikslų akivaizdžius teosofinės pasaulėžiūros pėdsakus regime gelsvai rudų tonų paveiksle „Auka“ (1909). Jame ant laiptuotos į dangų vedančios piramidės briaunos iškyla egzaltuoto angelo su dangų nukreiptu veidu ir išskleistomis rankomis figūra. Šiame gelsvai rudų tonų paveiksle atsiranda dar du teosofinės simbolikos požiūriu svarbūs motyvai: stovinčio angelo, siejančio žemės ir Dangaus pasaulius rankų lygmenyje besiskleidžiantis paveikslo erdves peržengiantis milžiniškas ratas ir du žemiau piramidės apačioje esantys šviesių ir tamsių jėgų šaltiniai laužai, kurių skirtingų spalvų dūmai skleidžiasi dangaus erdvėje.

Su dviem aptartais paveikslais simboliais, metaforomis ir kitais vyraujančiais vaizdinės sistemos elementais siejasi „Aukuras“ (1909), kurio centre iškyla didžiulis kelių pakopų bokštas be viršūnės, simbolizuojantis skirtingas dvasinio augimo pakopas. Savo silueto kontūrais šis aukuras primena šumerų, babiloniečių ir kitų Mesopotamijos regiono tautų šventyklą, kurios viršuje driekiasi į viršų kylantis vingiuotas baltų dūmų srautas. Kitas charakteringas šiai tradicijai paveikslas yra C. Flammariono vizijų įkvėptas „Rojus“ (1909), kurį galima traktuoti kaip didžiojo astronomijos populiarintojo kitų nežemiškų pasaulių aprašinėjimų iliustraciją.

Skirtingais vardais – „Baladė“, „Juodoji saulė“ ir rečiau „Juodosios saulės pasaka“ – vadinamas 1909 m. Čiurlionio sukurtas vienas reikšmingiausių metafizinės tapybos pakraipos ir kompozitoriaus Igorio Stravinskio nupirktas paveikslas, atspindėjo vėlyvajam lietuvių dailininko kūrybinės evoliucijos tarpsniui būdingas teosofines, psichologinės krizės stiprėjimo, epochai būdingas pesimistines bei apokaliptines istoriosofines tendencijas. Nors dabar negalime to patikimais dokumentais ar liudijimais pagrįsti, tačiau Čiurlionis ir I. Stravinskis galėjo būti tuo pačiu metu Sankt Peterburgo salono „Šiuolaikinės muzikos vakarų“ 1909 m. vasario 24 d. koncerte, kuriame buvo atliekami abiejų muzikos kūrinių. Tuomet I. Stravinskis, ko gero, pirmą kartą galėjo išvysti toje pačioje salėje eksponuojamus šešis Čiurlionio paveikslus, tarp kurių buvo ir mūsų minima „Juodoji saulė“.

Netikėta Čiurlionio mirtis iškart pakeitė įžvalgesnių kritikų požiūrį į jo tapybinio palikimo estetinę vertę. Šio proceso priešakyje žengė autoritetingiausias tuometinis rusų meno kritikas Aleksandras Benua. 1912 m. pradžioje Šveicarijoje



M. K. Čiurlionis. *Demonas*. 1909. Kartonas, tempera

iš jo gavęs pranešimą apie pomirtinę retrospektyvinę Čiurlionio kūrinų parodą Sankt Peterburge I. Stravinskis savo laiškuose A. Benua, datuojamuose 1912 m. pirmąją pusę, išreiškė seniai gimusį norą įsigyti vieną Čiurlionio paveikslą ir dėjo daug pastangų savo sumanymo įgyvendinimui (Stravinskis 1912: 311, 317, 322, 326). Šį norą tikriausiai sustiprino ne tik anksčiau regėti Čiurlionio paveiksai, bet ir elitiniame meno žurnalo „Apollon“ 1911m. Nr. 5 paskelbtas Čiurlionio tapybą aukštinantis garsaus rusų meno kritiko Sergejaus Makovskio straipsnis. Po intensyvaus susirašinėjimo su A. Benua ir Mstislavui Dobužinskiui tarpininkaujant, Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė 1912 m. paveikslą „Juodoji saulė“ už 100 rublių leido įsigyti I. Stravinskiui ir kūrinys tapo pastarojo nuosavybe.

Išskirtinis I. Stravinskio dėmesys „lietuvio“ Čiurlionio kūrybai tikriausiai buvo įtakotas ne tik jo kūrybos originalumu, tačiau ir šlovingos Stravinskių giminės lietuviškos kilmės (Stravinskaja 1978: 42). Šis didis rusų kompozitorius buvo kilęs iš senos Trakų apylinkėse, prie Strėvos upės, gyvenusių Lietuvos bajorų (herbas „Sulima“) giminės (Jonas Rimka. Lietuviški pėdsakai Igorio Stravinskio kūryboje ir kilmėje. 2013-07-26, Lnb.lt (tikrinta 2017-02-09)).



M. K. Čiurlionis. *Prelude and fugue*. 1908. Popierius, tempera

Čiurlionio kūrinio suaktualintą kompozitoriaus dėmesį savo lietuviškoms šaknims tarsi patvirtina ir aptariamame laikotarpyje I. Stravinskio kuriamame balete „Šventasis pavasaris“ (1911-1913) šešių lietuviškų dainų, perimtų iš 1900 m. Krokuvoje išleistos Antano Juškos lietuvių liaudies dainų antologijos, melodijų (*Melodje ludowe litewskie*) panaudojimas.

Tačiau grįžkime prie aptariamo Čiurlionio paveikslu „Juodoji saulė“. Kūrinio tolesnis likimas po 1912 m., kai jis buvo rodytas parodoje Sankt Peterburge, yra nežinomas. Prieš išvykdamas gyventi iš Rusijos į užsienį I. Stravinskis galėjo jį palikti saugojimui motinai Sankt Peterburge arba žmonai, tuo metu gyvenusiai Lenkijos pasienyje, Voluinės srityje, Ukrainos mieste Ustiluche. Tačiau abu šiuos miestus per pastarąjį šimtmetį niokojo Pirmasis pasaulinis karas, revoliucija, pilietinis ir Antrasis pasaulinis karai, todėl galimai, jis neišliko.

Čiurlionio pasirinktas paveikslui juodosios saulės motyvas yra vienas mįslingiausių ir daugybę diskusijų tarp tyrinėtojų sukėlusių okultinių ir teosofinių simbolių, aptinkamų senosiose Mesopotamijos ir indų civilizacijose dar trečiajame tūkstantmetyje pr. m. e., o vėliau ir daugelyje kitų civilizacijų religijų, kultūrų bei ezoterinių tradicijų.



M. K. Čiurlionis. *Angelas. Preliudas*. 1908/9. Popierius, tempera

Šio ženklų simbolikos esmė – saulės judėjimą paskliautėje atspindinti svastika, kurios kraštinės yra išdėstytos apskritimu, sudarančiu saulės silueto kontūrą. Ženklių spindulių skaičius įvairiuose šio ženklų variantuose svyruoja nuo 5 iki 12. Juodosios saulės simbolis Artimuosiuose Rytuose žinomas nuo Babilono civilizacijos klestėjimo laikų, kai jos gyventojai ypatingą dėmesį skyrė astronominiams dangaus kūnų tyrinėjimui ir sudievinto *saulėgrįžos* reiškinio garbinimui. Čia juodoji saulė asocijavosi su Dievu, akumuliuojančiu savyje saulės energetinę galią, kuri veikė visą supantį žmogų pasaulį, jo vidinę stiprybę bei išskirtines pažintines galias. Babilonietiškuose tekstuose kalbama apie dvi skirtingas saules. Pirmoji, Baltoji saulė, skleidžia mus supančiame pasaulyje dienos šviesą, o Juodoji saulė suteikia galios, stiprybės ir žinių. Taigi Juodoji saulė nurodo žmogaus dvasines vertybes.

Vakarų civilizacijos erdvėje kaip priešprieša skaisčiai neretai savo karščiu niokojančiai gamtinę aplinką Artimųjų Rytų saulei kristalizuojasi okultinis



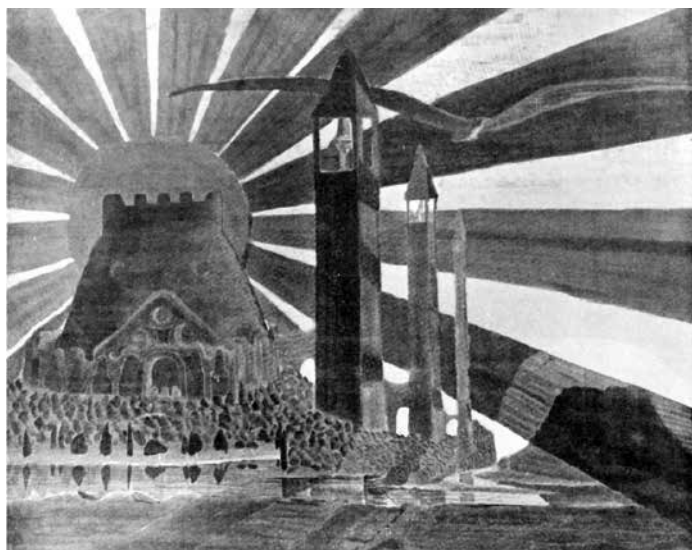
M. K. Čiurlionis. *Auka*. 1909. Drobė, tempera



M. K. Čiurlionis. *Aukuras*. 1909. Kartonas, tempera

Juodosios saulės simbolis taip pat I m. e. tūkstantmečiu aptinkamas germanų frankų, bavarų, keltų, skandinavų, slavų ir kitose gentyse, kuriose jam suteikiamos ypatingos mistinės galios. Skirtingai nei Rytų civilizaciniuose pasauliuose, kur juoda spalva buvo traktuojama kitaip, Vakarų civilizacinės erdvės žmonių pasaulėžiūroje ir estetikoje, mene ji pirmiausia asocijavosi su negatyviais reiškiniais ir savybėmis: blogiu, nuosmikiu, destrukcija, proto aptemimu, paskendimu sąmonės gelmėse ir panašiais dalykais. Juodosios saulės simbolis ilgainiui įsitvirtino ne tik Vakarų estetine sąmonėje, tačiau ir viduramžių bei renesanso *alchemijos* tradicijoje, kurioje buvo pabrėžiamas jo paslaptینگumas, užslėpta protu nesuvokiama mistinė jėga, siejant su Saturnu ir tamsiais bei destruktyviais saulės aspektais, jų poveikiu tamsiajai žmogaus sielos pusei, visokioms negatyvioms transformacijoms.

Alcheminėse doktrinos, pavyzdžiui, XV a. italų humanisto Marsiglio Ficino traktate *Liber de Arte Chemica* išskiriamos trys skirtingos saulės: juoda, balta ir raudona, kurios atspindi tris alcheminio vyksmo evoliucijos pakopas, kurių išdavoje siela savo negatyviame evoliucijos procese paskęsta juodume, kuris filosofų neretai buvo vadinamas juodąja saule. Paskiri teosofijos šalininkai



M. K. Čiurlionis. *Juodoji saulė*. 1909. Popierius, tempera

ne visuomet pagrįstai juodosios saulės simbolio sklaidą siejo su J. Blavatskajos siekiais apibendrinti didžiųjų senovės civilizacijų mitus bei simboliu. Priminime, kad okultinis juodosios saulės simbolis plačiai paplito Vokietijoje nacių valdymo metu ir buvo siejamas su arijų rasės išskirtinumu.

Neatsitiktinai į akademinio mokslo ignoruojamas ar jo paribiuose buvusias alchemiją, astrologiją, teosofiją atkreipė savo dėmesį analitinės psichologijos pradininkas C. G. Jungas ir kiti psichoanalitikai, kurie šių laikomų kvazimokslais tyrinėjimo laukuose įžvelgė raktą, atveriantį duris į mįslingo su tamsa, nepažintomis žmogaus sielos gelmėmis siejamo sąmonės pasaulio pažinimą.

Kuris iš mūsų glaustai aptartų juodosios saulės simbolikos aspektų labiausiai paveikė aptariamo Čiurlionio paveikslo gimimą, šiandien sunku tiksliai pasakyti, tačiau sprendžiant pagal senoje daugiau nei prieš šimtmetį padarytoje jo reprodukcijoje regimus motyvus, galima teigti, kad jo sukūrimo idėja tikriausiai išplaukė iš K. Stabrausko ir T. Micinskio aplinkoje išplitusių teosofinių juodosios saulės simbolikos interpretacijų. Paveiksle juodo saulės skritulio centre iškylantis primenantis gynybinį pilies bokštą siluetas išmargintas dangaus kūnais, greta tris aukštas varpines primenantys statiniai, galingas

išskleidęs sparnus išskleidęs tamsus paukštis, medžiai ir jų atspindžiai vandenyje yra plačiai naudojami Čiurlionio kūryboje simboliai, kurie „Juodojoje saulėje“ įgauna kiek sutirštintą dramatišką pavidalą, kadangi atspindi ne tik artėjančius politinius, socialinius visuomenės sukrėtimus, tačiau ir neišvengiamai ryškėjančias sudėtingas dailininko psichologinės savijautos problemas.

Visą Čiurlionio metafizinės tapybos tradiciją vainikuoja didžiulio formato mįslingų teosofinių simbolių persmelktas „Rex“, kurį dailininkas vertino kaip programinį kūrinį, atspindintį apibendrintą jo pasaulio viziją. Paveiksle aptinkame iš ankstesnių, ypatingai kosminės temos, darbų mums gerai pažįstamus teosofinius simbolius. Įvairių Visatos stichijų veiklos lauke, greta žvaigždžių spiečiaus, Paukščio tako, kometų, Saulės, Mėnulio, Žemės rutulio, aukure degančios šviesos, paveikslo centre iškyla tarsi rūpestingų rankų apgaubtas Žemės rutulys ir karališkame soste sėdinti didinga Visatos valdovo figūra.

Metafizinės tapybos tendencijos įsigalėjimas vėlyvajame Čiurlionio kūrybinės evoliucijos tarpsnyje, mano įsitikinimu, liudijo ne tik apie stiprėjančią ezoterinių, pirmiausia teosofinių ir okultinių, tendencijų stiprėjimą, tačiau ir gilėjančią psichologinę krizę, bręstančias niūrias pesimistines nuojautas, kurioms įveikti menininkas ieškojo kelių, padedančių radikaliai pakeisti savo realų pasaulį į irrealų, pripildytą nežemiškų esybių ir kitokių vertybių sistemų antipasaulį. Užgriuvęs proto aptemimas nutraukė šį dramatišką kūrybinių ieškojimų kelią, kuriame vis didesnę vaidmenį įgavo angelų, demonų ir juodos saulės simboliai.

Užsklanda

Vadinasi, besiaiškindami Čiurlionio sąsajas su įvairiomis XIX ir XX a. sandūroje populiariomis ezoterizmo, pirmiausia teosofijos ir parapsichologijos, tendencijomis, pagrindinį šių ryšių patvirtinimą randame jo amžininkų liudijimuose, epistoliariniame palikime ir skirtingų kūrybinės evoliucijos tarpsnių darbuose įkūnytuose simboliuose bei metaforose. Iš tikrųjų šio menininko laiškuose ir amžininkų prisiminimuose aptinkame nemažai iš teosofinių ir kitų ezoterinių doktrinų atkeliaujančių ir susipinančių su simbolizmo estetikos principais pasaulėžiūrinių nuostatų.

Ko gero, Čiurlionis nebuvo nei sistematiku, *nei jokių ezoterizmo kryptių ortodoksiniu ar dogmatišku šalininku*. Tai buvo imli *įvairioms* socialiai aktualioms ir dvasiškai artimoms idėjoms asmenybė, kurį natūraliai priėmė įvairias įtakas. Tačiau į išorines įtakas jis dažniausiai žvelgė tik *kaip į pagalbinę* savo kūrybinių sumanymų įgyvendinimo žaliavą, todėl, tik pajutęs jų klaidingumą, tiesiog atsiribodavo ir pasukdavo kita kūrybinių ieškojimų kryptimi. Kita vertus, Čiurlionio kūryboje skleidėsi ir teosofinėms doktrinoms būdingas pasaulėžiūrinis universalizmas, daugelio didžiųjų religijos bei mąstymo tradicijas siejančių bendrų metafizinių, etinių, estetinių principų vienybės, dvasinės giminystės ir brolybės ieškojimai.

Taip susiformavo išskirtinis dėmesys įvairiuose civilizaciniuose pasauliuose, jų kultūrose, religijose, mene išsiskleidusiems pirmapradžiams archajiniams harmonijos ir grožio idealams. Jo pasaulėžiūrą neabejotinai paveikė ne tik lietuvių liaudies kultūros, folkloro ir senųjų Rytų civilizacijų tradicijos, tačiau ir iš teosofijos sekėjų K. Stabrausko, T. Micińskiego bei C. Flammariono sklindančios ezoterinės idėjos. Tai sąlygojo dvasinių vertybių, o ne materialios būties iškėlimą. Čiurlioniui tai buvo esminė pasaulio pažinimo prielaida, neatšiejama nuo kryptingo žmogaus dvasinio tobulėjimo. Iš čia kilo romantizmo ir neoromantizmo (simbolizmo) estetikai būdinga samprata apie meną kaip aukščiausią kūrybiškumo raiškos formą, tobuliausią dvasinių vertybių puoselėjimo instrumentą, padedantį skleisti harmoniją ir šviesą pasaulyje.

Tačiau skirtingai nei kiti teosofijos idėjų įkvėpti amžininkai F. Kupka, W. Kandinskis, P. Klee, P. Mondrianas, K. Malevičius, L. Russolo, užsisklendęs savyje intravertas Čiurlionis nesiekė demonstruoti vidinių išgyvenimų. Tarp šių didžiųjų teosofinių idėjų nušviestų modernėjančio meno novatorių kūrybinio potencialo, interesų ir meninių ieškojimų tendencijų galime išvelgti nemažai artimų teurginių su teosofinėmis doktrinomis susijusių bruožų, pirmiausia eku-menistines žmonių bendrystę, brolybę aukštinančias tendencijas, sinestezinius sugebėjimus, pasaulėžiūrinį panteizmą, orientalizmą, kosmizmą, siekį konstruoti savitus meninius pasaulius, potraukį religinėms, mistinėms, kosmogoninėms pasaulio sukūrimo apokaliptinėms su reinkarnacijos idėjomis susijusioms temoms.

Skverbiantis į giliausias Čiurlionio simbolių ir metaforų pasaulį maitinusias ir jo kūrybos stilių įkvėpusias versmes, kyla mintis, kad šiam menininkui svarbesnis buvo *kūrybinių ieškojimų ir atradimų procesas nei rezultatas*. Tuo tikriausiai



M. K. Čiurlionis. *Rex*. 1909. Drobė, tempera

galime paaiškinti ir Čiurlionio *novatoriškumą* bei *itin sparčią kūrybinę evoliuciją*, kuri akivaizdžiai regima jo vaizduojamosios dailės simbolinės kalbos raidoje. Čiurlionis, pradėjęs nuo epigoniškų literatūrinio psichologinio simbolizmo estetikos įkvėptų ankstyvųjų tapinių, neįtikėtinai novatoriškai ir sparčiai ėmė skleisti poetinio siurrealizmo, abstrakcionizmo, metafizinės tapybos ir kitose kūrybinės raiškos srityse.

Literatūra

Andrijauskas, Antanas. 2011. M. K. Čiurlionis and the East. *Lituanus: Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences*, vol. 57, no. 4 (Winter 2011), p. 65–78.

Andrijauskas, Antanas. 2021. Ezoterizmo tendencijų atspindžiai K. Stabrausko kūryboje. *Logos*, 2021, Nr. 106, p. 132–147.

Andrijauskas, Antanas. 2021b. Mįslingas M. K. Čiurlionio simbolių ir metaforų pasaulis. *Sovijus. Tarpdalykiniai kultūros tyrimai*, T. 9, Nr. 1, p. 154–183.

- Andrijauskas, Antanas. 2021c. Flammariono idėjų atspindžiai Čiurlionio estetikoje ir tapyboje. *Logos*, Nr. 107, p. 115–125.
- Andrijauskas, Antanas. 2021d. Psichologiniai Čiurlionio asmenybės ir charakterio bruožai egodokumentikos veidrodyje. *Krantai*, Nr. 181, 2021, nr. 4, p. 14–21.
- Andrijauskas, Antanas. 2021e. Teosofinės meno filosofijos sklaida užgimstančiame modernizme. *Estetikos ir meno filosofijos teorinės problemos*. Vilnius: LKTI, p. 33–85.
- Andrijauskas, Antanas. 2021f. M. K. Čiurlionio estetika: sąsajos su neklasikine, simbolizmo ir Leonardo da Vinci meno filosofija. *Sovijus. Tarpdalykiniai kultūros tyrimai*, T. 9, Nr. 2, p. 172–202.
- Andriušytė-Žukienė, Rasute. 2004. *M. K. Čiurlionis: Tarp simbolizmo ir modernizmo*. Vilnius: Versus aureus.
- Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį. 2006. Sudarė Vygintas Bronius Pšibilskis. Vilnius: Aidai.
- Belloli, Carlo. 1964. *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*. Milan–Rome: Galleria del Levante.
- Berdiajev, 1989: Бердяев Н. Теософия и антропософия в России. *Типы религиозной мысли в России*. Собр. Соч. Т. 3. Париж, 1989.
- Besant, Annie, Leadbeater Charles Webster. 1901. *Thought–Forms*. London: The Theosophical Publishing House.
- Bičiūnas, Vytautas. 1927. M. K. Čiurlionis. Kaunas, Lietuvių dailės draugija, CMXXVII.
- Botto, Andrea. 1990a. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Lithuanian Composer and Painter. *Lituanus: Lithuanian Quarterly Journal of Art and Sciences*, Vol. 36, Nr. 1 (Spring 1990), p. 5–26.
- Botto, Andrea. 1990. Il gran maestro occulto dell’astrattismo. *Art e Dossier*, Vol. V, Nr. 52 (Dec. 1990), p. 12–18.
- Botto, Andrea. 1991. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *Aidai*, 1991, Nr. 2, p. 143–151.
- Bramble, John. 2015. *Modernism and the Occult*. London: Palgrave Macmillan.
- Čiudovsky, 1914: Чудовский В. Н. К. Чуралиус (Отрывки). *Аполлон*. СПб., 1914, №3.
- 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.
- Čiurlionytė, Jadvyga. 1973. *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. 2nd ed. Vilnius: Vaga.
- Čiurlionytė-Karužienė, V. Apie Varšuvos savišalpos draugiją. Valerijos Čiurlionytės-Karužienės archyvas, F. 153–2127.
- Di Milia, Gabriella, Osvaldas Daugelis (eds.). 2010. *Čiurlionis. Un viaggio esoterico 1875–1911*. Milan: Edizioni Gabriele Mazzotta.
- Di Milia, Gabriella. 1981. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, Nr. 3 (1981), p. 49–59.
- Di Milia, Gabriella. Vizijos – troškimų tvariniai. *Krantai*, 1995, balandis–rugsėjis, p. 24–29.
- Drury, Nevill. 2000. *The History of Magic in the Modern Age: A Quest for Personal Transformation*. London: Constable.

- Goštautas, Stasys. 1994. The Fantastic Art of Čiurlionis. In Goštautas and Vaičjurgis-Šležas. Vilnius: Vaga, p. 356–372.
- Goštautas, Stasys, with Birutė Vaičjurgis-Šležas (eds.). 1994. *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906–1989*. Vilnius: Vaga.
- Grohmann, Will. 1951. [1994]. To the Editor of La Biennale di Venezia. Reprinted in Goštautas and Vaičjurgis-Šležas Vilnius: Vaga, p. 225–226.
- Grohmann, Will. 1958. *Wassily Kandinsky. Life and Work*. New York: Harry N. Abrams.
- Guénon, René. 1921. *Le Théosophisme, histoire d'une pseudo-religion*. Paris: Nouvelle Librairie Nationale.
- Flammarion, Camille. 1899. *Les étoiles et les curiosités du ciel : description complète du ciel visible à l'œil nu et de tous les objets célestes faciles à observer*. Paris: E. Flammarion, 1899.
- Flammarion, Camille. 1900. *L'Inconnu et les problèmes psychiques. Manifestations de mourants. Apparitions. Télépathie. Communications psychique. Suggestion mentale. Vue à distance. Le monde des rêves. La divination de l'avenir*. Paris: E. Flammarion, 1900.
- Hess, Karolina M. 2015. The Beginnings of Theosophy in Poland: From Early Visions to the Polish Theosophical Society. *The Polish Journal of the Arts and Culture* 13 (2015), p. 53–71.
- Introvigne, Massimo. 2013. Čiurlionis' Theosophy: Myth or Reality? Paper presented at the conference Enchanted Modernities: Theosophy and the Arts in the Modern World, Amsterdam, September 26, 2013.
- Introvigne, Massimo. 2016. New Religious Movements and the Visual Arts. *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions* Vol. 19, No. 4 (2016), p. 3–13.
- Kandinskaja, Nina. 1994. To the Editor of la Biennale de Venezia. Goštautas, Stasys, with Birutė Vaičjurgis-Šležas (eds.). 1994. *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906–1989*. Vilnius: Vaga, p. 224–229.
- Kazimieras Stabrauskas – M. K. Čiurlionio mokytojas. 2016. Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2016.
- Kazokienė, Genovaitė. 1987. Šventaisiais smilkalais užsmilkintas Čiurlionis. *Akiračiai*, 1987, Nr. 3.
- Kazokas, Genovaitė. 2009. *Musical Paintings: Life and Work of M. K. Čiurlionis (1875–1911)*. Vilnius: Logotipas.
- 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.
- Leman, 1912: Леман Б. А. Чуриянис. СПб.: Изд. Бутковский.
- Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Korespondencija 1892–1906. I tomas. 2019. Sudarytojai: Radosław Okulicz-Kozaryn, Nijolė Adomavičienė, Petras Kimbrys. Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus.
- Okulicz-Kozaryn, Radosław. 2009. *Lietuvis tarp karaliaus – dvasios įpėdinių*. Vilnius: Versus aureus.

- Piwocki, Ksawery. 1965. *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rannit, Aleksis. 1961. Čiurlionis Seen as Symbolist, *Lituanus: Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences*, Vol. 7, Nr. 2 (Summer 1961), 37–44.
- Rannit, Aleksis. 1984. *M. K. Čiurlionis: Lithuanian Visionary Painter*. Chicago: Lithuanian Library Press.
- Rimka, Jonas. *Lietuviški pėdsakai Igorio Stravinskio kūryboje ir kilmėje*. 2013-07-26, Lnb.lt (tikrinta 2017-02-09)
- Siedlecka, Jadwiga. *Mikołaj Konstanty Ciurlionis 1875–1911. Preludium warszawskie*. Warszawa: AgArt. 1996.
- Skalska, Lija. 1975. Kazimierz Stabrowski – lata studiów i początki działalności twórczej. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 19 (1975), p. 575–657.
- Stravinskaja, 1978: Стравинская К. Ю. О И. Ф. Стравинском и его близких. – Ленинград: Музыка.
- Stravinskis, 1998: Игорь Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Том 1 (1882–1912). Составитель В. Варунц. – Москва: Композитор.
- Umbrasas, Jonas. 1967. M. K. Čiurlionio idėjinių ir meninių pažiūrų bruožai. *Menotyra*, Nr. 1, p. 149–169.
- Vidūnas. 1911. Keli lietuviai dailininkai. *Jaunimas*. Tilže, 1911, birželio nr., p. 9–14.
- Vorobjovas, Mikalojus. 2012. *M. K. Čiurlionis: Lietuvių tapytojas ir muzikas*. Vilnius: Aidai.
- Wilson, Leigh. 2013. *Modernism and Magic: Experiments with Spiritualism, Theosophy and the Occult*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Antanas Andrijauskas

THE TRACES OF THEOSOPHICAL INFLUENCE IN ČIURLIONIS' PAINTING

Summary

The article's main focus is the impact of esoteric trends on Čiurlionis' worldview and fine arts. It analyses the overall early 20th century spiritual atmosphere associated with historio-sophical motives as well as the growing influence of various Theosophical and occult trends in the Western artistic consciousness. It then moves to a concise critical literature review of foreign studies about Čiurlionis focused on the relationship that his painting had with various esoteric trends. Based on an interpretation of exact symbols and metaphors, the research looks for manifestations of Theosophical ideas in Čiurlionis' early stage of "literary psychological symbolism", when he interacted with his closest tutor Stabrauskas (Stabrowski) at the Warsaw School of Fine Arts, and provides a comparative analysis of their ideational connections and similarities of artistic style. The study of Čiurlionis' later painting evolution reveals that after the second stage of search for formal means of artistic expression, Theosophical ideas, symbols and metaphors revived in a more sophisticated form in his subsequent works of "sonatic" and "metaphysical" painting. A detailed analysis of the traces of Theosophical and occult influence in his various paintings and cycles shows gradually increasing predominance of images pertaining to the domains of plants and animals, enigmatic geometric signs, encrypted messages, symbols, metaphors and archetypal images that are all characteristic of esoterics. The article argues that Čiurlionis' late aesthetics and painting define a clear boundary between *internal* subjective and *external* objective reality, subtle esoteric and vulgar mass-focused truth, and also serve as a search for harmonious anti-world created by his visions to counteract the real one, also being consistent with Theosophical worldview. The analysis brings to the main conclusion that the attention to esoteric trends has not only greatly influenced Čiurlionis' painting style and the system of predominant artistic symbols and metaphors,

but also helped him to take a unique view at the complexity of the global history of culture, Lithuanian popular folklore and archaic mythological layers, and to create a musical, generalized style of painting that has no equivalent in the fine arts worldwide.

Key words: Čiurlionis, Stabrauskas, Lithuanian fine arts, aesthetics, Theosophy, occultism, sonatic painting, metaphysical painting, landscape, colouring, symbol, metaphor.

Dalia Micevičiūtė

Lietuvos estetikų asociacija
DOI: 10.5281/zenodo.7524287

HORIZONTALĖS IR VERTIKALĖS SANTYKIAI ČIURLIONIO TAPYBINĖJE RAIŠKOJE. EZOTERIZMO PARALELĖS ČIURLIONIŠKOJOJE PARADIGMOJE

Straipsnyje pagrindinis dėmesys telkiamas į ne visuomet aiškiai regimą gelminį Čiurlionio muzikinės ir tapybinės raiškos bei meninės medžiagos kompozicinio struktūravimo dėsnų atpažinimo ir rekonstravimo modelį, kuris tampa itin aktualus brandžiojoje sonatinio periodo Čiurlionio tapyboje. Toks imanentinis požiūris į šio universalios menininko kompozicinio mąstymo savitumą maitinančias versmes implikuoja svarbų polemiską teorinį Čiurlionio kūrybos fenomeno supratimo diskursą, tiesiogiai susijusį su jo sonatinės tapybos kūrinių kompozicinės sąrangos pažinimu. Nuoseklesnis šio tarpsnio paveikslų kompozicinio struktūravimo principų tyrinėjimas veda link tyrimo eigoje išskylančių dviejų svarbių hipotezių:

- pirmosios – teigiančios, kad Čiurlionio meninių formų, simbolių, metaforų, ženklų, horizontalių, vertikalų ir kitų formalių bei turiningųjų meno kūrinių struktūrų formavimo „mechanizmai“, t. y., meninės medžiagos kompozicinio organizavimo principai, tiek muzikinėje, tiek ir tapybinėje šio kūrėjo raiškoje iš esmės yra tie patys – sąlygojami jo nuo vaikystės intensyviai kultuotų muzikinės jausenos įgūdžių;

- antrosios – suponuojančios prielaidą, kad patys giliausi Čiurlionio kūrybiniai impulsai yra sietini su teosofijos ir kitomis XX a. pradžioje paplitusiomis modernaus ezoteriškumo apraiškomis.

Meninės kūrybos proceso dėsnų *sutapimas* muzikinėje ir vizualiojoje raiškoje, ją tyrinėjant, tampa akivaizdus, kai pradedama nuosekliau meno psichologijos aspektu aiškintis meninių struktūrų sąrangos formavimo modelius Čiurlionio muzikiniame ir brandžiajame sonatinio periodo tapybiniame mąstyme.

Raktažodžiai: Čiurlionis, meninės kūrybos procesas, muzika, tapyba, kompozicijos principai, horizontalė, vertikalė, ezoterizmas, teosofija, struktūra, simbolis, metafora.

Įžanga

Straipsnio idėja netikėtai kilo kaip spontaniškas bandymas pradžioje intuityviai, o vėliau jau kryptingai dekoduoti gelminius struktūrinius Čiurlionio muzikinės

kompozicijos ir meninių formų plėtotės principus jo brandžiausio – sonatinio periodo – tapybinėje raiškoje. Skverbiantis į šių tarpdalykinių problemų lauką paaiškėjo, kad Čiurlionio paveikslų kompozicijose išskirtinę svarbą įgauna universalus *horizontalės* ir *vertikalės* santykio dėsnis, būdingas šio menininko tiek muzikos kūrinių struktūravimui, tiek ir kompozitoriaus patirties nulemtai tapybinei mąstysenai. Siekiant suvokti muzikinių formų vidinio organizavimo dėsningumus Čiurlionio dailėje, buvo priartėta prie svarbios išvados, susijusios su prasme kiekvieno paveikslas–simbolio atodanga.

Atveriant Čiurlionio dailės simbolių, ženklų ir metaforų užšifruotus semantinius sluoksnius, išryškėjo gan akivaizdi Čiurlionio tapybos savybė – tai, kad daugelis jo mįslingumu dvelkiančių paveikslų yra įkvėpti įvairių to meto ezoterizmo tendencijų, pirmiausia didžiulį populiarumą jo gyvenimo metu įgavusių teosofijos koncepcijų. Tai leido pažvelgti į Čiurlionio tapybą ne tik muzikinių formų sąrangos aspektu, bet atskleisti ir kitą, ne mažiau svarbų – *ezoterinį* – jo kūrybos (tapybos) aspektą: simboliais, ženklais, metaforomis, slaptaraščiais užkoduotas prasmes, leidžiančias jo tapybinių vizijų suvokėjams priartėti prie slapčiausios ir sakraliausios čiurlioniškojo pasaulio plotmės, prie vidinės, ezoterinės Čiurlionio pasaulio regėsenos perspektyvos. Ji daugeliu atvejų gan nelauktai atsiveria „nudengus“ vieną po kito siužetinius, simbolinius, metaforinius, struktūrinius-semantinius jo dailės kūrinių slėpinius ir ženklus.

Šioje vietoje būtų svarbi su Čiurlionio kūrybos, dailės percepcija susijusi Viačeslavo Ivanovo nuostata, kurią nurodo akademikas Antanas Andrijauskas, apibūdindamas Ivanovą kaip talentingą įvairiapusiškai išsilavinusį intelektualą, rusiškojo simbolizmo ideologą, estetiką, meno teoretiką: „Veržimasi už regimybės, perėjimą nuo to, kas realu, į tai, kas realiau (*a realibus ad realiora ascendit*), Viačeslavas Ivanovas <...> laikė viena ryškiausių Čiurlionio kūrybos intencijų, atveriančių duris į uždraustų pasaulio paslapčių lobyną.“ (Andrijauskas 2021b: 174) Manytume, ši definicija tiksliausiai nusakytų straipsnyje plėtojamą pridėtinę (šalutinę) teminę giją, susijusią su ezoteriškumo kategorija ir bendrosiomis jos apraiškomis Čiurlionio pasaulyje.

Čia reikėtų nurodyti, kad straipsnio pagrindinių idėjų sklaidoje susiklostė tokia jo sandara, kai, siekiant iliustruoti pavartotus specifinius muzikinius ir ezoterinius terminus, buvo įterpta dar viena pagalbinė instrumentinė straipsnio

dalį, komentuojanči skaitytojams, kodėl užsibrėžtų problemų analizėje buvo panaudotos tam tikros ezoterinei sričiai priklausančios sąvokos. Nejučia kai kurie komentarai virto „ekskursais“ į sakralųjį, *neregimą*, vidinį Čiurlionio pasaulį itin atliepiančią ezoterinių koncepcijų sritį, – atsižvelgiant į tai, kokia ji buvo menininko gyvenamuoju metu, ir kokia ši sritis yra dabar.

Pirmieji du komentarai yra skirti muzikinėms kategorijoms. Kiti keturi komentarai būtų susiję su kontekstine-ezoterine apibendrinančiąja visuma, apibūdinančia Čiurlionio kūrybines paieškas, tiesiogiai susijusias su vidiniu – sakraliuoju – jo pasauliu ir su jautriausiais menininko emociniais išgyvenimais. Šios aliuzijos į ezoterines (mistines) koncepcijas arba tam tikras specifines jų gaires ir būtų skirtos nusakyti Čiurlionio vidinio pasaulio raidos procesus paveikusioms ezoterinėms nuostatoms. Sąlytis su tokio pobūdžio tendencijomis, reflektuojant Čiurlionio kūrybą ir pasaulėvoką, papildoma straipsnyje atskleidžiamą tyrinėjimo lauką tokiu aspektu, kai *horizontalių* ir *vertikalių* santykio diskursas pradedamas plėtoti, pasitelkiant papildomą netradicinę žvelgimą į Čiurlionio pasaulį perspektyvą.

Čiurlionio tapybinės raiškos savitumo ištakų beiėskant

Nustatant ir įvardijant bendruosius brandaus vėlyvojo Čiurlionio sonatinio periodo tapybos principus, jų tyrinėjimo pobūdyje bei konkrečių analitinių metodų taikymo plotmėje vis labiau ryškėja aspektas, be kurio įvairiakryptės analizės tampa nebeįmanoma atskleisti lietuvių menininko dailės kūriniuose įkūnytų simbolių prasmų. Jis yra glaudžiai susijęs ne tik su formalios ir kontekstinės analizės principais, bet ir su *ezoterine* tapybinio Čiurlionio palikimo traktuote, tampančia itin aktualia, kai ieškoma patikimų kelių, kuriais judant būtų galima „atidengti“ prasminius Čiurlionio brandžios sonatinio periodo tapybos kūrinių subtiliai užšifruotus simbolinius sluoksnius.

Tokiu būdu – tarsi kilstelėjus čiurlioniškųjų simbolių, alegorijų ir metaforų pasaulį slepiančią mįslingą, *neregimą* uždaugą – artėjama prie konkrečiame paveiksle užkoduotos simbolinės paslapties įminimo. Toks meno kūriniuose įprasmintų simbolių, ženklų ir metaforų tyrinėjimo metodas, kai pasitelkiami ne tik muzikiniai kūrėjo medžiagos plėtotės ir struktūravimo principai, atskleidžia jo kūrinių suvokėjams ir interpretatoriams giliausias Čiurlionio meninės

kūrybos procesų psichologijos ir tapybinės raiškos savitumo dimensijas. Šis požiūris ir sąlygoja svarbią prielaidą – kad visa Čiurlionio tapyba yra įkvėpta jo gyvenamu metu didžiulį populiarumą įgavusių ezoterizmo tendencijų, kurios sklido per aistringą teosofinių idėjų populiarintoją – jo itin gerbtą tapybos mokytoją Kazimierą Stabrauską.

Kaip pažymi A. Andrijauskas, rašydamas apie Mokytojo ir Mokinio dvasinius siekius, abu „ieškojo tobulesnio, nei juos supanti miesčioniška tikrovė, idealaus, kupino grožio ir harmonijos antipasaulio. Iš čia kilo noras meninės išraiškos priemonėmis įtaigiau perteikti *išorinio* materialaus pasaulio *nerealumą* bei *tikrojo* teosofų tekstuose įtaigiai aprašyto įsivaizduojamo, daugumai neregimo, dvasinių vertybių pasaulio *realumą*“ (Andrijauskas 2021c: 111).

Su K. Stabrausko teosofinėmis idėjomis susijusį dvasinių vertybių aukštinimo kultą Čiurlionis ir plėtojo tapyboje, greta savųjų sudėtingiausių kompozicinių ir formalių plastinių problemų sprendimo. Jo vidinės raiškos paieskas simbolizuojanti „numedžiaginta“, abstrahuota tapyba pretendavo į lyderio vietą tapybos istorijoje pirmiausia kaip dvasingas menas. Būtų prasminga jį palyginti su kito jam vidujai artimo, taip pat teosofijos idėjų paveikto Vasilijaus Kandinskio kūryba. Atkreiptinas dėmesys į dvasingo meno apibrėžtį, kurią suformulavo Kandinskis: „Mano knyga „*Apie dvasingumą mene*“ ir *Der Blaue Reiter* turi tikslą atgaivinti ateityje neabejotinai reikalingą gebėjimą suvokti dvasines esmes materialiuose ir abstrakčiuose daiktuose“ (ten pat: 61).

Tačiau, manytume, Čiurlioniui buvo kiek svetimas pabrėžtinas anksatyvojo Kandinskio stiliaus primityvizmas, o vėliau ir potraukis ryškioms, emocionalioms fovizmo estetikos aukštinamoms spalvoms, kuriomis XX a. pradžioje žavėjosi šis abstrakcionizmo šauklis. Galima teigti, kad Čiurlionio antrojo kūrybinės evoliucijos tarpsnio abstraktėjančių tapybinių vaizdinių sistemos (ciklas *Žiema*, 1907) skyrėsi ir nuo dar vieno teosofijos įtaką patyrusio dailininko – Nikolajaus Rericho tapybos pavyzdžių. Čiurlionio meninė kūryba dėl principinio nebaigtinumo, maksimaliai nekonkretizuotos kontūrų raiškos, potėpių nekategoriškumo ir jų švelnumo yra artimesnė Rytų Azijos bei simbolistinės dailės tradicijai ir tuo ji skiriasi nuo gan baigtinių daugiau su Indijos ir Tibeto kraštovaizdžiais susijusių dekoratyviškesnių ir santūresnių Rericho paveikslų.

Horizontalė ir vertikalė: jų sąveikos poetika

Analizuojant brandžiųjų Čiurlionio paveikslų kompozicinių sprendimų savitumus iškart tampa itin pastebima tai, kad išskirtinę svarbą juose įgauna struktūrinių *horizontalių* ir *vertikalių* santykis, atėjęs į jo tapinius iš jo muzikinio pasaulio suvokimo. Įdėmiau pažvelgę į jo paveikslus, pamatysime, kad šis santykis, kaip ir kiti muzikos kūrinių kompozicinio struktūravimo dėsniai (jie bus aptarti kiek vėliau), tarsi persmelkia visą Čiurlionio sonatinio periodo tapybą. Čia netyrinėsime mažiau žinomų jo piešinių, kompozicijų eskizų, grafikos darbų, o dėmesį atkreipsime į brandžiausius, chrestomatinius Čiurlionio sonatinės tapybos darbus, kurie atspindi sparčią kūrėjo tapybinę evoliuciją menų sąveikos srityje.

Kalbant apie šį kone svarbiausią veiksnių tiek Čiurlionio muzikoje, tiek ir tapyboje, struktūruojantį meninę kūrėjo raišką – vertikalės ir horizontalės santykį, – reikėtų stabtelėti ties keliais esminiais pastebėjimais, užfiksuotais A. Andrijausko knygoje *„Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje“*, kur polemiskai atsakydamas čekų menotyrininkei Ludmilai Vachtová, teigiančiai, kad Františko Kupkos ir M. K. Čiurlionio „tapybos muzikalumo idėjomis persmelktų dailininkų kūrybinės nuostatos, vizijos, paveikslų pavadinimai yra panašūs, tik F. Kupkos drobėse pagrindinis sferų judėjimas yra vertikalus, o Čiurlionio – horizontalus“, A. Andrijauskas įžvalgiai pažymi, kad šis „išoriškai atrodantis įtaigiu pastebėjimas tikrovėje nėra teisingas, kadangi daugelio ankstyvųjų ir brandžiausių lietuvių dailininko tapinių <...> kompozicinėse sistemose horizontalės harmoningai sąveikauja su vertikalėmis“ (Andrijauskas 2021c: 70).

Horizontalės ir vertikalės išraiška muzikiniame polifoniniame mąstyme

Horizontalė ir vertikalė muzikoje itin akivaizdžiai išryškėja polifoninio muzikos audinio vidinio girdėjimo bei komponavimo ypatumuose. Horizontalė – tai muzikinių balsų tėkmė, užfiksuota natomis horizontaliai, – tarsi nenutrūkstančių balsų–linijų, išsidėsčiusių horizontaliai partitūrose (penklinėse), vaizdinis (regimasis) simbolis. Horizontalus jų tekėjimas natose čia ir žymi horizontalės fenomeną

muzikoje, glaudžiai susijusį su laikiniu muzikos suvokimu – girdėjimu, kai šios linijos yra girdimos laiko tėkmėje. Vertikalė muzikoje reiškia balsų-linijų santapą stipriosiose takto dalyse, jei į jas pažvelgtume „sustabdyto“ laiko požiūriu – „sustabdant“ laiko tėkmę ir išgirstant jau vertikalų homofoninį skambesį, aiškiausiai suvokiamą „akordiniu“ būdu – tarsi akordų, sudarytų iš betekančių garsų visumos, seką.

Čia derėtų prisiminti *statikos* ir *dinamikos* reikšmes muzikiniame komponavime ir girdėjime. Dinamika yra besiplėtojanti (Amžinybėn) balsų-linijų tėkmė, o statika reiškia momentinį šios balsų-linijų tėkmės sustabdymą ir muzikinio audinio struktūrinės sąrangos išgirdimą, kai ją sudaro vienalaikis balsų-linijų suskambėjimas. Tokia akordų seka, susiformuojanti iš balsų-linijų tėkmės „pjūvių“, kas kartą vis sustabdant bendrąją jų tėkmę, sudaro jau homofoninio muzikos formavimo ir girdėjimo principą, persmelkiantį visą polifoninį audinį ir leidžiantį aiškiau girdėti bendruosius paties polifoninio komponavimo parametrus, kai akordinis formavimas yra tarsi rėmai, padedantys struktūruoti bendrą skambėsenos (kūrinio) visumą.

Polifoninio kūrinio statika ir dinamika yra neatsiejami muzikinio audinio struktūravimo principai, leidžiantys atlikėjo, kūrėjo, suvokėjo klausai prasiskverbti į muzikos kūrinio esmę. Šie principai taip pat yra ir struktūrinio-stilistinio konkretaus (polifoninio) muzikos kūrinio identifikavimo instrumentas, padedantis aiškiau suvokti bendrąjį stilistinį kūrinio aspektą, kuris reiškia taip pat ir šio muzikos kūrinio epochinio signifikavimo tikslumo veiksnį bendrajame kūrinio esmės girdėjimo–matymo (vidinė rega) lauke.

* * *

Įdėmesnis žvilgsnis į sonatinio periodo paveikslų kompozicinius sprendimus akivaizdžiai rodo, kad Čiurlionis muzikinės medžiagos plėtotės ir vidinius muzikos formų organizavimo principus natūraliai tęsė iš muzikinės kūrybos pasinėręs į tapybą. Dėl to susidūrus su kitokia – vizualiojo meno – kalba, Čiurlioniui nebereikėjo pradėti plėtoti kompozicinių įgūdžių perteikimo tapyboje nuo elementarių formų sąveikos iki sudėtingos sąrangos komponavimo. Menininkas muzikinės plėtotės dėsnius tarsi vienu ypu perkėlė į sonatinę tapybą ir tęsė šių dėsningumų raidą jau tapybinės raiškos srityje.

Pažvelkime atidžiau į horizontalės ir vertikalės santykius Čiurlionio paveikslų kompoziciniuose sprendimuose. Juos paanalizuosime pasitelkdami kelis konkrečius pavyzdžius. Aiškiausiai horizontalės ir vertikalės sąveiką tapytojo kompoziciniuose ieškojimuose atspindi šie didingos simbolinės prasmės paveikslai: *Saulė eina Skorpiono ženklų. X*; *Saulės sonata. Finale*; *Tvirtovė ir Piramidžių sonata* (žr. 1–4 pav.).

Saulės sonatoje galima atkreipti dėmesį į tai, kad šiame paveiksle horizontalės-vertikalės dėsnis sutampa su gelmine Čiurlionio sonatine mąstysena, kai pagrindinės temos atspindys (tarsi vandenyje), iliustruojantis veidrodinį temos vedimą fuga (žanre, pagrįstame horizontalės ir vertikalės polifoniniu vidinės darnos principu), jau kaip muzikinės sonatos formos šalutinė tema iš tikrųjų yra daug svarbesnis už pagrindinę temą. Atspindys vandenyje tarsi atveria vaizdą į pasakišką, užburtą karalystę, kuri primintų Claude'o Debussy preliudo fortepijonui *Paskendusi katedra* (*La cathédrale engloutie*) teminį siužetą.

Sonatinio muzikinio plėtojimo struktūriniai principai

Sonatos muzikinio mąstymo principas tampa aiškiausiai apčiuopiamas Čiurlionio kūryboje (tapyboje), girdint, vidine klausa „pamatant“ struktūrinį sonatiškumo aspektą, t. y., sonatinio meninės medžiagos organizavimo fenomeną. Jį sudarytų keturių segmentų seka:

1. pagrindinė tema – pagrindinė partija (simfonizme);
2. jungiamoji partija, skambanti tarp pagrindinės ir šalutinės temų;
3. šalutinė tema, arba šalutinė partija;
4. baigiamoji partija, arba tema (mažesnės apimties nei šalutinė partija), reziumuojanti šių keturių segmentų struktūrinį darinį – aksiominį sonatos formos muzikoje pavyzdį.

Šiame struktūriniame darinyje svarbiausias yra binarinis pagrindinės ir šalutinės partijų (temų) dialogas, kai dramatiškasis akcentas tenka pagrindinei partijai, o šalutinė dažniausiai įkūnija itin romantizuotą „moteriškąją“ potekstę, ypatingai juntamą, kai šioje – antrojoje sonatos formos (žanro) dalyje – išdėstoma pagrindinės („vyriškosios“) partijos priešybė, kurią paprastai simbolizuoja Meilės idėjos įkūnijimas meninėje raiškoje.



1. M. K. Čiurlionis. *Zodiakas. Saulė eina Skorpiono ženklui X.* 1906–1907. Popierius, tempera



2. M. K. Čiurlionis. *Sonata I. Saulės sonata. Finale.* 1907. Popierius, tempera

Čia reikėtų atkreipti dėmesį į Aukso pjūvio išdėstymą tokiame meniniame-muzikiniame darinyje, kai partitūrose kūrinio arba jo dalies, pagrįstos sonatinio plėtojimo principu, kulminacija, t. y., Aukso pjūvis, arba Aukso santykis tenka trečiosios (iš keturių) – šalutinės partijos – pabaigai, šiek tiek pratęsiant kulminacinį krūvį į baigiamosios partijos pradžią. Kitaip tariant, Aukso pjūvis, kuris bus detalčiau aptartas kiek vėliau, išsidėsto trečiojo muzikinės (meninės) formos ketvirčio pabaigoje. Tokį Aukso pjūvio išdėstymą muzikinėje sonatos struktūroje lemia prasminės–retorinės kulminacijos vietos pajauta. Šiuo būdu partitūrose įvedant kulminaciją, bendra kūrinio sandara įgauna harmoningos, klasicistinės darnos, persmelkiančios visą meninę mąstyseną ir struktūruojančios meninės raiškos formas, remiantis Aukso pjūvio vietos kūrinyje diktuojama vidinių kūrinio proporcijų harmoningo atitikmens kriterijais, *par excellence* atliepiančiais klasikinio meno paradigmą.

Tad galima konstatuoti, kad Čiurlionio kūryboje polifoninis horizontalės ir vertikalės sąveikos principas savo giliąja dimensija (vidine-jausmine



3. M. K. Čiurlionis. *Tvirtovė (Tvirtovės pasaka)*. 1909. Kartonas, tempera



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

intuityviaja perspektyva) yra susijęs su sonatinės mąstysenos pagrindais, kadangi pakartota kitame balse polifoninio audinio pagrindinė tema, plėtojant kontrapunktą, beveik visuomet Čiurlionio tapyboje sutampa su šalutine sonatinio kūrinių struktūravimo tema. Ji savo lyrinio-poetinio etoso simbolika yra kone svarbiausia meninėje raiškoje. Išdėsčius natose šią temą veidrodiniu būdu, kurią signifikuoja gryniesi kontrapunktinio daugiabalsio plėtojimo principai, veidrodinis svarbiausios kontekstinės dalies pavidalas (sonatinėje medžiagos organizavimo technikoje esantis kaip prasminis akcentas ir segmentas) kaip tik reiškia šalutinės partijos poetinę-simbolinę ir filosofinę retoriką. Ji savo užslėpta semantinė skambėseną atitinka bendrojo kūrinių vidinio harmoningumo parametrus, sutelkiančius ir organizuojančius menines formas taip, kad jos įgautų tarsi klasicistinės architektūrinės formos – katedros simbolio – atskirų dalių tarpusavio sąveikos pobūdį, lemiantį Dvasingąjį meno kūrinių raiškos aspektą, tokį būdingą Čiurlioniui.

Pagrindinės temos samprata taip pat egzistuoja ir kontrapunkte, kai kiekvieno balso arba kiekvienos kontrapunktą sudarančių balsų-linijų pasirodymo pradžią visuomet ženklina pagrindinės partijos simbolinė raiška, kuri, įstojus

kitam balsui, tuoj pat tampa lyg atsaku, apibūdintinu paties kontrapunkto apibrėžtimi – *punctus contra punctum* – pritariančiu *natos prieš natą* principu kitam temos įvedimui – į bendrą skambėseną įsijungusiam naujam balsui-linijai, kai pastaroji kartoja pagrindinę temą.

Veidrodinis šios temos pateikimas kontrapunkto technikoje vizualiai atrodo lyg temos atspindys, kai pati tema yra regima kaip tam tikras, nebūtinai lygus, turintis savo grafinį piešinį linijos išdėstymas virš partitūroje nubrėžtos ribos – vieno, lygaus tarsi styga, visą kūrinio sąrangą integraliai suderinančio garso arba tono nebylaus–vizualinio „tęsimo“. Ši riba tarsi atskaitos vienetą skiria pagrindinę temą nuo veidrodinio jos suskambėjimo, tiksliai pakartojančio pagrindinės temos kontūrus tartum apvertus juos ir orientuotus žemiau skiriamosios linijos išdėstomame veidrodiniame temos pasirodyme taip, kad net žvelgiant į partitūras, aiškiai matomi šios teminės linijos kontūrai atitinka pagrindinės (anksčiau skambėjusios) temos vizualius vingius apverstu pavidalu.

Kontrapunktinės pagrindinės temos pavyzdys čia pasitelktas neatsitiktinai. Juk siekiant atpažinti Čiurlionio esminius muzikinio plėtojimo principus jo tapybinėje raiškoje, tampa gan akivaizdus kontrapunktinių ir sonatinių principų vienalaikis vyravimas, kai pagrindiniai šių komponavimo technikų segmentai tarsi dengia vienas kitą ir ši „perdanga“ sujungia kontrapunktinės ir sonatinės mąstysenos formalius aspektus į integralią visumą.

Pasakiškasis Čiurlionio pasaulis

Čiurlionio brandžiosios sonatinės tapybos formavimosi pradžioje svarbus vaidmuo tenka vizualiajai senųjų lietuvių liaudies sakmių, legendų ir pasakų, kurios buvo labai paplitusios Dzūkijos folklore, interpretacijai. Vienas svarbiausių tokios pakraipos ciklų yra 1907 m. sukurtas triptikas *Karalaičio kelionė*, kurį, ypač trečiąją jo dalį (5 pav.), būtų galima palyginti su XX a. JAV „pasakinio“ siurrealistu Danielio Merriamo (g. 1963) tapybos darbais (6–8 pav.).

Čiurlionis tartum numatė D. Merriamo pasaulį, bet savąja autentiška Merriamą aplenkia – ypač savo koloritinių sprendimų ir minkštų linijinių kontūrų žaismingumu, meninių vaizdinių sistemos plėtojimo muzikalumu.



5. M. K. Čiurlionis. *Karalaičio kelionė (III)*. Triptikas. 1907. Drobė, tempera

Merriamui, baigtinių pasakinių vaizdinių kūrėjui, svarbesnis yra išorinis dekoratyvių formų ir jų manieringų detalių grožis. Abiejų menininkų darbai tiktų iliustruoti kad ir rusų kompozitoriaus išsivio, Čiurlionio amžininko Nikolajaus Medtnerio sonatas-pasakas. Medtnerį nūdien rusų muzikinė interpretacinė kultūra traktuoja vos ne kaip „ezoterinį“, naujai „atrastą“ kompozitorių, kūrusį maždaug vienu metu kaip ir Čiurlionis.

Pasakinė, „nerealioji“ tema ypač koreliuoja su *Pasaulio Sutvėrimo* ciklu, (1905/1906), – su XI paveikslu (9 pav.), kur „dvasingoji“ vertikalė ornamentišškai kyla į viršų, boluojančiais stebuklinių miestų kontūrais atspindėdama gotikinių skliautų metafiziką. Čia vertikalės ir horizontalės santykis harmonizuoja nepaprastai rafinuotą tapybinį aristokratizmą, perteiktą kaip Grožio ir Dvasingumo kulto apraišką.

A. Andrijausko straipsnyje „M. K. Čiurlionio estetika: sąsajos su neklasikine, simbolizmo ir Leonardo da Vinci meno filosofija“ randame svarbios informacijos, susijusios su šiame straipsnyje plėtojama horizontalių ir vertikalinių sąveikos problematika. Jame autorius mini rusų literatūros ir meno kritiką Valerianą



6. Daniel Merriam. *Žemės pakraštys (Land's End)*. Giclée spauda, drobė



7. Daniel Merriam. *Namas – vežimėlis (The Carriage House)*. Giclée spauda, drobė



8. Daniel Merriam. *Dideliam aukštyje (High Altitude)*. Giclée spauda, popierius

Čiudovskį, kuris, pasak A. Andrijausko, buvo „pirmasis Čiurlionio kūrybos tyrinėtojas, išvalgiai pastebėjęs vertikalų linijų vyravimą Čiurlionio vaizduojamosios dailės kūrinuose.“ (Andrijauskas 2021b: 174). Savo straipsnyje, skirtame Čiurlionio kūrybai, Čiudovskis teigia, kad Čiurlionis – „vertikalės poetas <...> ir šie vertikalės siekiai turi milžinišką poetinę ir mistinę reikšmę“ (ЧУДОВСКИЙ 1914: 25).

Dėl nuolatinio horizontalės ir vertikalės sąveikos principo vyravimo Čiurlionio „sąmonės reiškinių“ būklė tiek tapyboje, tiek ir muzikoje buvo ribinė. Horizontalės ir vertikalės dėsnis tarsi įkūnijo scholastinio daugiabalsumo kūrybinį principą – kūrybinę techniką, nuvedusią Čiurlionio vidinį, intencionalųjį pasaulį link „dvasingojo meno“ kriterijų – kūrybos kaip begalinio proceso dimensijos, – kurią ir simbolizuotų šie gotikiniai skliautai. Ribinė Čiurlionio kūrybinės sąmonės būklė pasireiškė tuo, kad taip ir liko neaišku, kur būtų pasukusi menininko savastis, įvaldžiusi polifoniją – vieną sudėtingiausių kūrybinių technikų muzikoje ir tapyboje.

Kalbant apie „pasakinę“ siužeto giją Čiurlionio kūryboje, galima pažvelgti į Čiurlionio paveikslą *Miestas* (10 pav.), kur horizontalės ir vertikalės sąveika, simbolizuojanti fugos žanrą, yra labai akivaizdi. Tik pačios fugos polifoninis audinys čia glūdi tarsi paveikslo gilumoje. *Mieste* fugos žanras susimbolintas ir kartu atskleistas itin pilnatviškai. Paveiksle fuga, užkoduota didingo simbolio



9. M. K. Čiurlionis. *Pasaulio sutvėrimas (XI)*.
Iš 13 paveikslų ciklo. 1905–1906.
Popierius, tempera



10. M. K. Čiurlionis. *Miestas (I)*. 1908. Popierius,
tempera, guašas

skambėseną, tarsi grojama vargonais, yra išreikšta užkerėto ežero vandens gelme. Fugoje eksponuojama pagrindinė tema, virš tonacinės ašies iškylanti didingomis vertikalėmis, perteiktomis įspūdingais, niekur neregėtais pavidalais, žemiau šios skiriamosios linijos atsispindi tarsi vandenų gelmėje nugrimzdęs užburtas miestas.

Ornamentinė arabeska Čiurlionio kūryboje

Vienas savičiausių menkai tyrinėtų brandžios Čiurlionio tapybos bruožų yra sumanus Rytų meno tradicijose plačiai naudojamų arabeskos meninės išraiškos galimybių pasitelkimas sprendžiant „muzikalios tapybos“ kompozicines problemas. Kaip vieną raiškiausių *ornamentinės arabeskos* pavyzdžių čia derėtų paminėti triptiką *Fantazija* (11 a–c pav.), kur pati fuga kaip muzikinis žanras, perkelta į tapybos sritį, jau yra konkretizuojama, tačiau ji pasislepia ornamentinės arabeskos neapsakomo grožio audinyje, emanuojančiame itin savitą Dangiškųjų prieigų švitesį. Čia vertėtų išskirti šių trijų paveikslų apšvietimą – vasarišką, šiltą ir kartu visiškai nežemišką – stebuklinio, pasakiškojo Edeno



11 a–c. M. K. Čiurlionis. Triptikas *Fantazija*. 1908. Popierius, tempera



11 d. M. K. Čiurlionis. Triptikas *Fantazija*.
Fragmentas. 1908. Popierius, tempera



12. M. K. Čiurlionis. *Angelėliai (Rojus)*. 1909. Kartonas, tempera

Šviesos skambėseną, arba, kitaip tariant, nepaprastai savitą koloritą, net daug ryškesnį tokiu neįprastumu, nei paveiksle *Angelėliai (Rojus)* – retu rafinuoto sąskambio atspalviu (12 pav.).

11 d pav. – ypač įdomus fragmentas iš *Fantazijos* triptiko, kur akivaizdžiai susipina fugos meninės medžiagos plėtojimo principai ir vienu metu dera fuga bei ornamentiškas, tarsi dengiantys vienas kitą ir reiškiantys begalinę, nežemišką šių Dangiškųjų prieigų spalvų ir atspalvių darną.



13. M. K. Čiurlionis. *Aukra*. 1908. Kiniškas šilko popierius, spalvotas ir paspalvintas fluorofortas



14. M. K. Čiurlionis. *Žiema (V)*. Iš 8 paveikslų ciklo. 1907. Popierius, tempera

Ornamentinės arabeskos principas, kaip ir muzikiniai Čiurlionio preliudai, tapyboje skamba kukliai ir nepretenzingai ir liudija menininko vidinį drovumą, pasireiškiantį švelniomis ažūrinėmis formomis. Tuomet į menininko raiškos erdvę įsilieja miniatiūros žanras (13, 14 pav.), savo kukliu vidiniu estetizmu pasakantis daug daugiau, nei, sakykim, impozantiški Richardo Wagnerio užmojai. Tai itin išryškėja, lyginant vagneriškos pompastikos gaidą arba Wagnerio *ego* kupiną didybės manifestaciją su Čiurlionio subtilumu.

Pažymėtina, kad sąsaja su Wagnerio didingąja retorika visiškai neatitinka švelniųjų, subtiliųjų, dažnai reiškiamų miniatiūros (ornamentinės arabeskos) forma Čiurlionio kūrybinių intencijų ir esminių vidinio pasaulio potėpių. Čiurlionio gretinimas su Wagneriu ir jo begalinėmis *ego* pretenzijomis galėtų būti reikšmingas tik vienu aspektu – Kūrinio kaip visuotinės Misterijos – *Gesamtkunstwerk* – koncepcija, sujungiančia į vieną visumą visas įmanomas raiškas. Tai gana subjektyvus pastebėjimas, jokių būdu nesiekiantis užginčyti paties čiurlioniškojo didingumo. Tačiau net ir Čiurlionio didingumas visuomet pasižymi nebaigtiniais, santūriais potėpiais, kai Wagnerio raiškai yra itin būdingas

impozantiškas kategoriškumas, raiškos priemonių perpildyta gausingą versmę tiesiog užgožiantis rafinuotą Čiurlionio subtilumą.

Taip pat ši įžvalga būtų sietina tik su abiejų kūrėjų vidinių intencijų plotme, – su visiškai skirtingomis kauzalinėmis (priežastinėmis) kūrinų atsiradimo ištakomis. (Tokia premisa tampa itin svarbi tuomet, kai į Čiurlionio – ir į Wagnerio – kūrybą bei meninę raišką yra pažvelgiama jau iš ezoterinės reiškinių aiškinimo perspektyvos. Visuomet į akis krenta begalinis Wagnerio *ego...*)

Dviejų pasaulių vizijos

Kita svarbi visą Čiurlionio kūrybą persmelkianti teminė gija būtų dviejų skirtingas vertybių sistemas simbolizuojančių pasaulių koegzistavimas. Jis dailininko ezoterizmo tendencijų paveiktuose tapiniuose reiškiasi įvairiausiomis etinėmis, estetinėmis, alegorinėmis, simbolinėmis opozicijomis. Būtent šis – išorinės, visų regimos, apčiuopiamos srities ir vidinės (pasakiško grožio ir polėkio plotmės) – gretinimas ir implikuoja *ezoterinį* Čiurlionio kūrybos interpretavimo diskursą. Čia galima pažvelgti į paveikslą *Vasara II* (15 pav.), kur iškyla šių dviejų pasaulių principinė priešprieša.

Paveiksle *Vasara* realusis pasaulis su įsakmiai pakelta ranka iš tikrųjų atrodo kaip šešėlių pasaulis – neįminta mįslė. Tuo tarpu rankos atspindys neregimajame pasaulyje yra tarsi išsigelbėjimas nuo realaus pasaulio gnaužiančių tamsių rėmų. Paprasta akimi neregimojo pasaulio švytinti ranka yra kur kas tikroviškesnė savąja šviesa, nei tikroji – realiojo. Šviesioji neregimojo, mįslingo pasaulio ranka simbolizuoja erdvę, kuri Čiurlioniui buvo atsigavimo oazė greta rūšcios, griežtos, grubios tikrovės. Šiame paveiksle tarsi egzistuoja amžinojo dualizmo simbolis kaip nuolatinė gėrio ir blogio



15. M. K. Čiurlionis. *Vasara (II)*. Iš triptiko. 1907. Popierius, tempera, akvarelė, guašas



16. M. K. Čiurlionis. *Kibirkštys (II)*. Iš 3 paveikslų ciklo. 1906. Popierius, tempera, guašas

priešprieša, liudijanti neregimojo – subtilaus, Dangiškųjų prieigų – šviesos pasaulio prigimtį, pasireiškiančią įstabia harmoninga darną, atkuriančią paties Čiurlionio gyvybines jėgas. Šviesioji neregimojo pasaulio ranka tarsi stabdo regimojo pasaulio skverbimąsi į sakralią erdvę.

Jei toliau nagrinėtume dviejų Čiurlionio pasaulių koegzistenciją ir jos raišką Čiurlionio kūryboje, tai paveiksle *Kibirkštys II* (16 pav.) išvelgtume su vizionieriška regėseną perteiktą dviejų plotmių sankirtą: griežtos ir nepaprastai lengvos – kibirkščių – energetinių darinių (žvelgiant ezoteriškai) – šviesulių sūkurio, kur pagrindinė, tvirta erdvė yra sukomponuota fundamentalia horizontalės ir vertikalės jungtimi, tačiau žybsinčių šviesos kamuolių srautas savi-tai ir spontaniškai paneigia pamatinius pasaulio sanklodos dėsnius, įkūnytus beveik postamentišškai. Paneigia regimojo, visų apčiuopiamo – išmatuojamo pasaulio gravitacijos, formų sąrangos dėsnius ir suteikia paveikslui tartum dar vieną dimensiją, kurios dėsniai yra nepavaldūs žemiškiems. Šioje plotmėje ir atsigauna menininko Siela, ištroškusi Polėkio.



17. M. K. Čiurlionis. *Diena (II)*. Iš 4 paveikslų ciklo *Para*. 1904–1905. Popierius, pastelė



18. M. K. Čiurlionis. *Vyčio preliudas*. 1909. Popierius, tempera

Dviejų pasaulių dialogo tema skamba ir paveiksle *Diena II* iš keturių paveikslų ciklo *Para* 1904/1905 (17 pav.), tik kur kas slėpingiau, mistiškiau.

Detaliau vertėtų apsisistoti ties dviem Čiurlionio paveikslais, kurie tarsi reziumuoja visą Čiurlionio tapybinį palikimą. Tai būtų *Vyčio Preludą* ir *Rex*.

Analizuojant *Vyčio Preludą* (18 pav.), galima išskirti penkis jį sudarančius principus:

1. Horizontalės ir vertikalės sąveiką, grindžiančią visą paveikslo struktūrą.
2. Ornamentinės arabeskos principą su *non finito* koncepcija.
3. Sonatinį muzikinį mąstymą su pagrindine ir šalutine temomis; pagrindinę temą įkūnija pirmame paveikslo plane išdėstytos geometrinės-architektūrinės formos, kurias tarsi sujungia raitelis (nesiremiantis nei į vieną iš atramų); šalutinė tema, muzikoje dažnai reiškianti meilę (daugelyje sonatiniu principu pagrįstų kūrinių taip ir vadinama – „meilės tema“) – paveiksle yra tarsi į neaprepiamą toli orientuoti pasakiniai miestai. Šalutinė partija šiuo atveju taip pat ženklina Meilę kaip nežemiško grožio Begalybę.

4. Dviejų pasaulių santykį: realaus – aiškių, tačiau kiek sustingusių, sunkokų formų erdvės – išorinės kūrėjo sklaidos plotmės ir kitos erdvės – pasakiško, reto estetizmo kupino menininko vidaus pasaulio, kuriame išsidėstę įstabaus grožio begaliniai miestai.

5. Ezoterinį kontekstą, įvedantį į Čiurlionio paveikslų vaizdinę sistemą teosofų išraiškingai aprašytą taip vadinamą Astralinį pasaulį – sritį, kurioje viešpatauja angelai, Gamtos dvasios, Dievybės. Šviesiausių esmių būties pasaulį – tokį, kokį savuosiuose veikaluose aprašė švedų filosofas, mistikas Emanuelis Swedenborgas.

Astralinė dimensija bendrojoje žmogaus ir Kūrinijos sąrangoje

Terminą „astralinis“ būtų svarbu paliesti tik keliais aspektais, susijusiais su įvairių kosmogoninių sistemų mistiškuoju-transcendentiniu lygmeniu. Straipsnio kontekstinėje plotmėje reikėtų išskirti kelis svarbiausius semantinius termino „astralinis“ parametrus, kurių kilmė būtų ši:

1. Teosofinė filosofinė-estetinė sistema, kone aiškiausiai bei sistemiškiausiai pateikusi žmogaus ir Visatos sąrangos modelį, į kurį kaip nedalomas segmentas įeina astralinis lygmuo;

2. Rozenkreicerių koncepcija, išskirtiniu fundamentalumu taip pat susijusi ir su teosofiniu mokymu;

3. Įvairias kosmogonines-pasaulėžiūrinės sistemas apibendrinanti sritis, susiformavusi kaip nūdienos dvasinių praktikų pagrindas. Ji apima tiek senuosius mokymus, tiek naujus – apibendrinančius ligšiolinės dvasinės evoliucijos ženklus, kurių esmės išaiškinimas ir sudaro kone išsamiausią sisteminę termino „astralinis“ definiciją.

Pirminė, „šviesioji“ termino „astralinis“ traktuotė atitiktų Swedenborgo aprašytuosius Įstabaus grožio pasaulius – Angelų sritis. Šie Swedenborgo metafiziniai regėjimai ir suponuoja pačią Skaidriausią, Tyriausią astralinio pasaulio traktuotę, išplėtotą mistiko XVIII a. pradžioje (žinoma, netaikant termino „astralinis“). Tokia traktuotė tampa aktuali, kai pažvelgiama į paties čiurlioniškumo turbūt vieną svarbiausių kategorijų – vidinį, Sakralųjį, Dvasinį lygmenį, tapusį visos Čiurlionio kūrybos įkvėpimo šaltiniu ir ta erdve, kuri iš esmės Čiurlioniui buvo kur kas svarbesnė, nei išoriškasis – materialusis, „grubus“ pasaulis.

Nuo XIX a. pabaigos, ypač remiantis teosofinės mąstysenos gairėmis ir kriterijais, itin svarbiais ir Čiurlionio meninės žvelgsenos į pasaulį pobūdžiui,

į įvairialypį ezoterinį žodyną yra įvedama termino „astralinis“ paradigma, nūdienos dvasiniuose mokymuose dažnai apibrėžiama kaip Laiko ir Erdvės vibracijų (dažnių) diapazonas, esantis subtilesnis už fizinį lygmenį, tačiau ir kiek grubesnis, „tankesnis“ nei mentalinė plotmė (Профет 2010: 359).

Astralinio plano projekcija žmogaus egzistencinėje sanklodoje atitinka emocinį žmogiškosios būties aspektą ir kartu kolektyvinės sąmonės sritį (ten pat). Terminas „astralinis“ šioje traktuotėje arba tradicijoje būtų tarsi kolektyvinių mintinių-jausminių išpaudų „saugykla“ – tiek sąmoningų, tiek ir pasąmoninių.

Čia svarbu pažymėti, kad su terminu „astralinis“ daugelyje pasaulėžiūrinių-ezoterinių sistemų yra siejama „psichizmo“ sąvoka, nužyminti astralinį kontekstą tiek neigiamu prasminiu krūviu, tiek ir teigiamu (Кутхуми, Кул 2011: 258). Tie, kurie yra „išsipainioję“ į psichizmo (neretai reiškiančio manipuliavimą kito vidinėmis-dvasinėmis savybėmis) ir mediuminius fenomenus, dažnai funkcionuoja „žemojo astralo“ srityje ir yra susiję su „žemojo astralo“ esmėmis, kaip pasakytų Jelena Rerich – Agni jogos kūrėja ir Gyvosios etikos mokymo pradininkė (Перих 2003: 341). Tačiau priešingas žmogaus Vidinės visatos vektorius kaip tik būtų nukreiptas jau į Dieviškąsias plotmes, kurios mūsų atveju ir reikštų Šviesų, Gražų, Ypatingąjį dangiškų spalvų, emanacijų, apraiškų kupiną astralinį – Subtilųjį pasaulį, leidžiantį pažinti, patirti Įstabių erdvių švytinčius begalinius tolius savajame Sielos ir Dvasios žvaigždyne.

Šiuo atžvilgiu terminas „psychistas“ būtų svarbus gvildenant ir sudėtingiausias Čiurlionio emocinės simbolikos problemas, išskirtinį jo jautrumą, besiribojantį su kone ekstrasensorinėmis savybėmis. Kitaip tariant, tikrasis psychistas pasižymi ypatingu jautrumu ir viršjausminio suvokimo galimybėmis, kurios paprastai glūdi žmoguje neišreikštu pavidalu. Čia reiktų pažymėti, kad šie sugebėjimai paties Čiurlionio, manytume, nebuvo kryptingai plėtojami. Bendrąja prasme šis hipertrofuotas jautrumas garsams, spalvai, vizualiai suvokiamoms erdvinėms formoms tik iš dalies koreliuoja su ekstrasensorinio suvokimo bei jutimo kategorijomis. Tad, galima būtų teigti, kad Čiurlionio atveju šie iki galo neišsąmoninti, įgimti sugebėjimai taip pat tik fragmentiškai – intuityviai ir simboliškai – pasireiškė kūrėjo asmenybės visuminiame pasaulėvokos bei meninės raiškos pobūdyje.



19. M. K. Čiurlionis. *Rex*. 1909. Drobė, tempera

Grįžtant prie *Vyčio Preliudo* (18 pav.) galima būtų teigti, kad čia astralinis pasaulis yra atspindėtas kaip pirmoji plotmė, kurią išvysta nuo kūno atsisakydama siela. Tai pasaulis, kurį regėjo daugelis mistikų – Meistras Eckhartas, Swedenborgas, Jelena Blavatskaja, Jacobas Boehme ir kt. Čiurlionio astralinis pasaulis šiame paveiksle užfiksuotas nepaprasta vidine skambėsena, reto grožio spalvų derinimu – menininko parinktų spalvų derme. Turbūt didžioji šio paveikslo simbolinė, alegorinė paslaptis – pats simbolis – ir glūdi šiame kūrinyje lyg užslėptas klausimas – ar kas nors atspės, ar išvys, kad tai jau Dangiškosios prieigos, kad tai užfiksuotas spalvomis, formomis, muzikinio mąstymo principais bei dėsniais astralinis (subtilusis) pasaulis? Tas pasaulis,

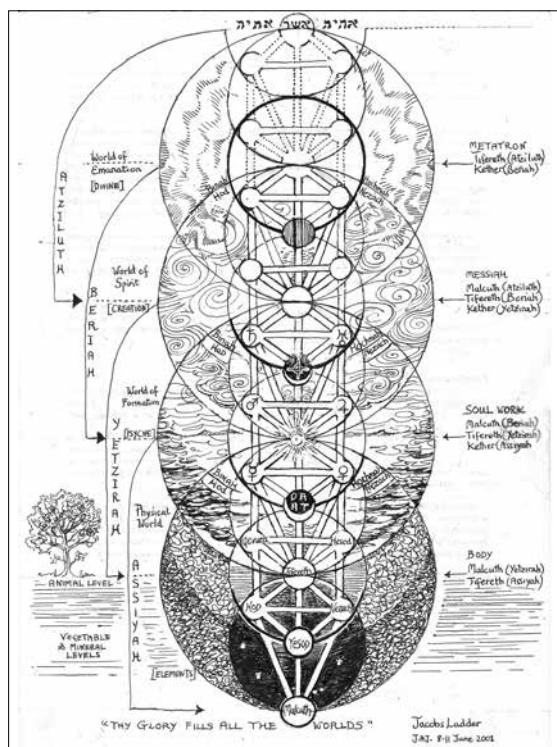
kuris nuolat supo Čiurlionio kūrybinę sąmonę savo neįtikėtino estetizmo vaizdais – mistiko regėjimais.

Ezoteriškasis Rex

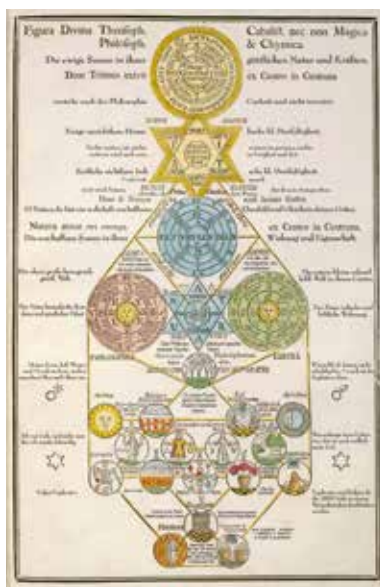
Svarbu pažymėti, jog beiėskant bendro pobūdžio diagraminių Rex (19 pav.) atitikmenų, natūraliai kyla Čiurlionio sugretinimas su Leonardo da Vinci kūrybiniu pasauliu. Abu menininkus sieja universali jų kūrybos prigimtis bei kūrybos principai, kurių svarbiausias būtų Aukso pjūvio taikymas kūriniuose. Abiejų menininkų idėjų pobūdis yra grįstinas transcendentinės mistikos koncepcija.

Siekiant atskleisti paveikslą Rex struktūrinį-simbolinį kontekstą, tyrimo eigoje iškilo keletas svarbių diagramų, esančių tarsi pagrindinių Čiurlionio gyvenamo meto kosmogoninių-pasaulėžiūrinių sistemų schemine raiška, kuri ir veda atidesnį stebėtoją link giluminių, iš karto beveik nepastebimų struktūrinių-semantinių Rex lygmenų. Pasitelktos diagramos tartum suplaukia viena į kitą, visos kartu sudarydamos šiam tyrimo laukui itin svarbios ir reikšmingos Gyvybės medžio ir Gyvybės gėlės simbolinį-grafinį piešinį, padedantį pagrįsti visą Čiurlionio meninės mąstysenos simbolizmą bei giliuosius filosofinius-metafizinius metmenis vienos esminių šiame tyrime išskiriamų koncepcijų – Sakraliosios geometrijos – aspektu.

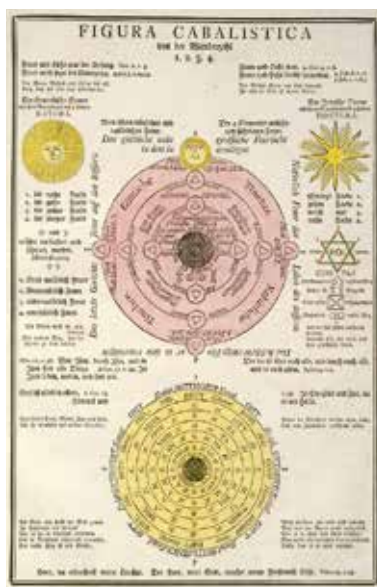
Pirmoji ryškiausių į paskutinįjį Čiurlionio Rex įeinančių diagramų būtų Kabbalah sistemos Gyvybės medis bei šio vaizdinio variacijos ir transformacijos (20 pav.).



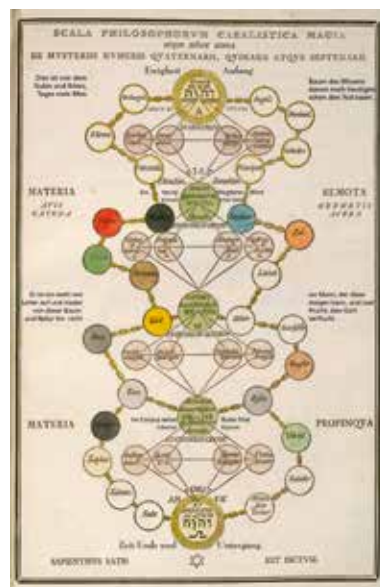
20. Kabbalah Gyvybės medžio išdėstymas keturiose žmogaus egzistencijos plotmėse (sferose), sąlyginiu pavadinimu „Keturi pasauliai“. Iš medijų, piešinių



21. „Figura Divina“. (Secret Symbols 1785: 30)



22. „Figura Cabalistica“. (Secret Symbols 1788: 56)

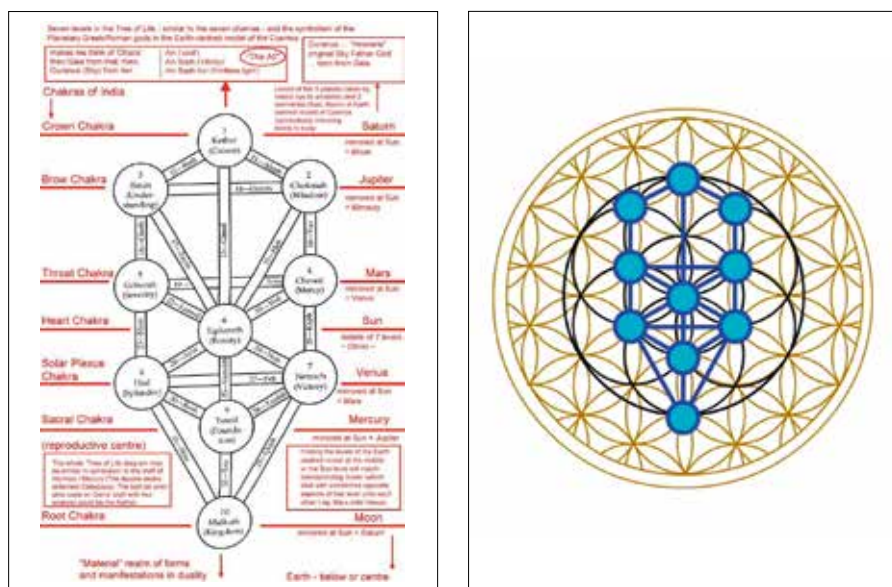


23. „Scala Philosophorum Cabalistica Magia“. (Secret Symbols 1785: 31)

Taip pat šiam tyrimui yra svarbios ir trys kabalistinės, slaptosios, hermetiškosios Rozenkreicerių naudojamos diagramos (21–23 pav.), arba Slaptieji Rozenkreicerių Simboliai, užfiksuoti Roberto Fluddo piešiniuose, kurie įėjo į XVIII a. leistą veikalą *Secret Symbols of the Rosicrucians of the 16th & 17th Centuries*.

Kabbalah sistema ir Gyvybės medžio simbolika Kabbalos koncepcijoje. Sefirotai

Kabbalos mokymo esmė, kaip ir kitų religinių-pasaulėžiūrinių kosmogoninių Slaptųjų doktrinų kontekstinę visumą, sudaro gilus vidinis adepto misticizmas, suponuojantis Individualų, Tiesioginį ryšį su Aukščiausiuoju. Kabbalah yra mistinė judaizmo pakraipa, kurią galima būtų iš dalies sugretinti su keliais kitais religinių sistemų mistiniais mokymais, kurių esmė taip pat būtų Individualizuotas santykis su Dieviškąja plotme. Toks santykis būtų būdingas ir čiurlioniškai Dangiškųjų sferų pajautai. Kabbalah gali būti paminėta greta



24, 25. Simbolinės diagramos iš medijų, piešiniai

chasidizmo – emocinį Dieviškumo pažinimo aspektą propaguojančio moky-mo, taip pat greta gilių krikščionybės tradicijos mistinių mokymų, išsiliejusių į isichazmo dvasines praktikas, gnostines evangelijas (gnosticizmą) ir į funda-mentalią metafizinę pakraipą, kuriai atstovautų Rozenkreicerių koncepcija. Antikoje mistiškumo sklaida telkėsi ties Misterijų slėpiniais, islame vieną jo mistiškųjų apraiškų simbolizuotų sufizmas. Čia pateikiamos simbolinės dia-gramos iš medijų (24, 25 pav.).

Jei atkreiptume dėmesį į Gyvybės medžio koncepciją (24 pav.), tai struktūrinis jos aspektas, Kabbalos esminė diagraminė išraiška, tarsi įeina į Gyvybės gėlės grafinį piešinį (25 pav.), signifikuojantį ne tik atskirą pasaulė-žiūrinę-kosmogoninę tradiciją, bet ir simbolizuojantį Visos kūrinijos vidinės sąrangos struktūrinį modelį. Gyvybės gėlės principas, perteiktas simboline schema, persmelkia visus Kūrinijos radimosi parametrus arba ženklus ir yra vienas universaliausių simbolių, integraliai talpinantis savyje Gyvybės medžio ir kitus pavidalus bei scheminę jų sanklodą. Gyvybės medyje dešimt Dieviš-kumo kibirkščių-emanacijų – dešimt Sefirotų – simbolizuoja žmogaus sielos

ir sąmonės aspektus, kai nuolatinis Metafizinis šių lygmenų potyris ženklina tokį pažinimo procesą, kurio metu jie yra suvokiami ir kontempliuojami kaip Dieviškumo apraiškos, sudarančios visą Kūriniją. Tokie kognityviniai procesai tiesiogiai lemia ir kūrybinės sąmonės raidą.

Šiuo atveju mums svarbiausia būtų tai, kad tokia simbolinių diagramų seka – Gyvybės medžio, Gyvybės gėlės – virsta galimais didžiojo *Rex* gelminiais-struktūriniais ir prasminiais pavidalais, nepastebimai, segmentiškai glūdinčiais šiame simboliškiausiam ir turbūt mistiškiausiam Čiurlionio kūrinyje.

* * *

Tęsiant sakralių diagraminių simbolių, tarsi įeinančių į mistiškąjį *Rex*, įvardijimą, reikėtų paminėti iš Kabbalah sistemos kilusią Merkabah sąvoką, nūdienos dvasinėse praktikose reiškiančią ypatingą, Sakraliąją geometriją pagrįstą meditaciją. Pagal sakraliosios geometrijos piešinius, aptinkamus ir Leonardo da Vinci palikime, mūsų dienomis grindžiama nepaprastai sudėtinga Merkabos meditacinė technika (26, 27 pav.).

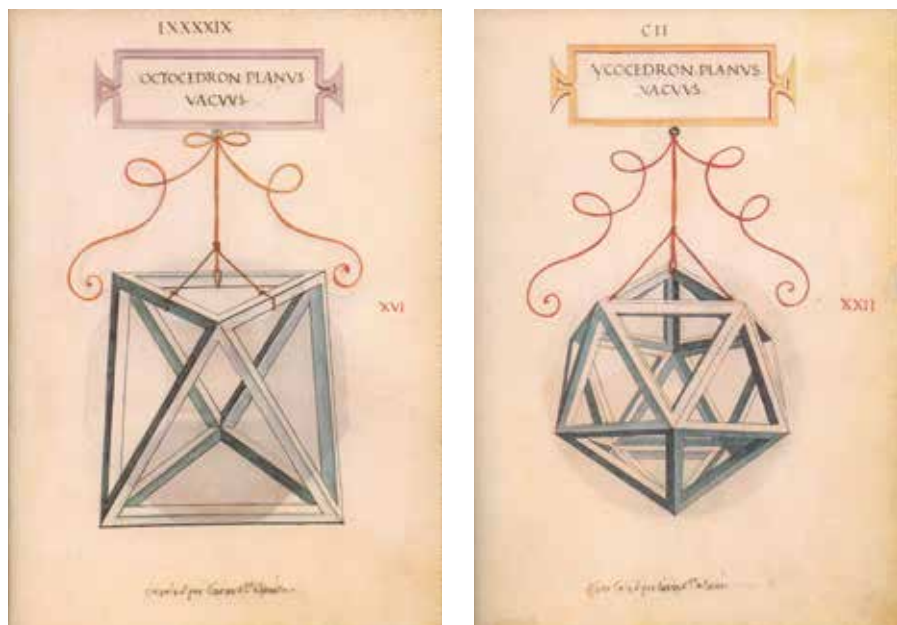
Merkabah samprata kaip vienas pagrindinių Sakraliosios geometrijos dėmenų

Merkabah reiškia ypatingą nūdienos dvasinėse praktikose išgyvenamą, patiriamą geometrinę formą ir meditaciją (Drunvalo 2000: 309), kurios esminius kontūrus vaizdžiai bei itin tiksliai galėtų nusakyti fizinės, astralinės ir mentalinės žmogaus egzistencinių plotmių tarpusavio sąveika, suvokiama ir įgyvendinama kaip savotiško *perpetuum mobile* matrica žmogaus sąmonės ženklų erdvėje. Ši grafinė matrica arba Merkabos simbolis sudaro esminį akcentą Sakraliosios geometrijos koncepcijoje.

Žodis Merkabah yra kilęs iš hebrajų kalbos ir turi dvi reikšmes:

1. Dieviškoji Ezekielio važiuoklė;
2. Šviesos, Dvasios ir Kūno mistinė jungtis adepto sakraliojoje vidinėje erdvėje.

Nūdien Sakraliosios geometrijos požiūriu ir tūkstantmečius menančių tradicijų – sufijų, judėjų – kontekstu pats terminas Merkabah yra glaudžiai



26, 27. Leonardo da Vinci geometriniai eskizai (piešiniai) Luca Pacioli leidinyje *De divina proportione*. 1509. Apie dieviškąsias proporcijas.

susijęs su tam tikros, specifinės, aukščiausios Ekstazės būseną, pasiekiamą giliausių sąmonės koncentracijos fazių potyrio dėka.

* * *

Pažymėtina, kad ekstatiškosios būsenos buvo itin būdingos ir čiurlioniškajai viso ją supančio Gamtos pasaulio percepcijai, kai Nuostabus Dangaus, Saulės, Žvaigždžių, Miško grožis atspindėjo kūrėjo pasaulėvokėje kaip nuolatinė Ekstazė. Šis ekstatiškasis Gamtos sudvasinimas turėjo lemiamos įtakos tam, kad Čiurlionio vaizduotėje gimtų Amžinos, Visaapimančios Misterijos idėja, kuri kaip tik ir sujungtų, kaip Čiurlionis buvo sumanęs, visų menų raišką į Viena ir tuo pačiu išaukštintų Įstabų supusios Čiurlionių Gamtos grožį šia raiška.

Čia būtina pabrėžti, kad Čiurlioniui, kaip ir rusų kompozitoriui ir pianistui Aleksandrui Skriabinui (1872–1915), buvo itin reikšmingos Ekstazės būsenos, kurias šių kūrėjų sąmonėje, vaizduotėje sąlygojo aplinkinio Gamtos pasaulio

Grožis ir Didingumas. Kupini aukščiausios ekstazės išgyvenimai išsiliejo abiejų kūrėjų meninės sklaidos formose į beveik tiesioginį ekstazės sukeliamų jausmų ir patyrimų perteikimą. Pačiam Skriabinui buvo itin svarbi Ekstazės būseną, susijusi su aplinkinio pasaulio estetinė-emocine refleksija, patiriama ir išgyvenama betarpiškai. Ši refleksija tapo įkūnyta simboliškiausiam Skriabino simfoniniame kūrinyje – jo *Ekstazės poemoje* (*Le poème de l'extase*), op. 54, sukurtame 1905–1908 m., kai kompozitorius aktyviai įsitraukė į Teosofinės draugijos veiklą Amerikoje. Skriabinas domėjosi ezoterizmo koncepcijomis ir gilinosi į jas, įdėmiai skaitydamas Jelenos Blavatskajos „*Slaptąją doktriną*“. Skriabiną ypač traukė pati ezoterikos idėja – užslėptų, slaptų žinių sistema, kuri yra perduodama iš ankstesnių amžių būsimiems ir iš vienos šalies į kitą. Skriabinas teigė, kad šias slaptąsias žinias galima pažinti ugdant Aukštesnę žmogaus Sąmonę per meditaciją. Skriabino nuomone, „tam tikrų rūšių muzika turėjo galią atverti duris šioms paslėptoms ir transformuojančioms [sąmonę – D. M.] žinioms“ (Wadlow 2016: 22–23). Skriabiną taip pat itin domino ir pati Spalva, interpretuojant Muziką. Kaip tik su Skriabino vardu yra tradiciškai siejama „spalvinės muzikos“ kategorija. Skriabinas yra laikomas tokios „muzikinės regėsenos“ fenomeno pradininku.

Čiurlionio atveju ekstatiškoji dimensija sąlygojo jo aplinkinio gamtos pasaulio refleksiją, ypač aiškiai patiriamą Druskininkuose, kai Čiurlionis tapydavo, įkvėptas gamtos grožio. Reikia pripažinti, kad kūrybiniame procese Ekstazės fenomenas lydėjo Čiurlionio sąmonės būsenas kaip nuolatinis gerėjimosi gamta potyris, lėmęs šių ekstatiškųjų būsenų sklaidą struktūrinėje jo tapinių plotmėje. Šis potyris taip pat inspiravo Čiurlionio paveikslų spalvinius sprendimus, fiksuojančius Įstabios vidinės Harmonijos spalvų dermes.

* * *

Vardijant įvairių dvasinių sistemų diagramines raiškas, aptiktinas paveiksle *Rex*, taip pat vertėtų pabrėžti, kad nūdienos ezoterinėse kryptyse Merkabos meditacinė technika yra glaudžiai susijusi su Gyvybės gėlės koncepcija, kurią taip pat vaizdingai įamžino Leonardas da Vinci (28 pav.).

Sakralioji geometrija ir Gyvybės gėlės idėja

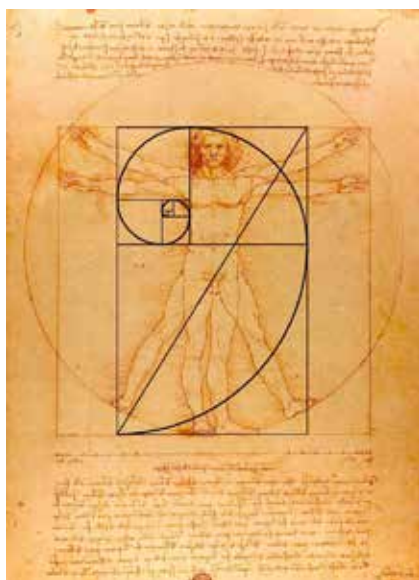
Gyvybės gėlė – turbūt vienas imliausių ir universaliausių įvairių ezoterizmo krypčių pamėgtų simbolių, į kurį įeina visa, kas mūsų pasaulyje – Regimajame ir paprasta akimi Neregimajame – egzistuoja. Kita vertus, tai – daugiaaspektė diagrama, apimanti savyje visas žinomas ir nežinomas, iki šiol vis dar nepažinias Kūrinijos bei žmogiškosios (kartu ir Dieviškosios – Kuriančiosios) Sąmonės formas, jei jas pavaizduotume grafiniu pavidalu, kaip tik aptinkamu ir Čiurlionio aukštai vertinto Leonardo da Vinci piešiniuose, sudarančiuose jo garsųjį *Codex Atlanticus* (28 pav.). Gyvybės gėlėlėje glūdi visi Kūrinijos slėpiniai, kurie kiek įdėmesniam tyrinėtojui atsiveria geometriniiais pavidalais, kitaip dar įvardijamais Sakraliąja geometrija.

Sakralioji geometrija aprėpia visų žinomų religinių–kosmogoninių sistemų grafinę–diagraminę raišką – geometrines formas, – kuriose yra sukaupti visi žmonijos raidos istorinių pakopų pėdsakai, virtę Žinojimo ženklais. Šie ženklai sudaro bendrąją Kosminę žmonijos Sąmonę, užkoduotą įvairialypių žinių – koncepcijų – vienas nuo kito neatsiejamais segmentais Sakraliosios geometrijos paradigmėje plotmėje.

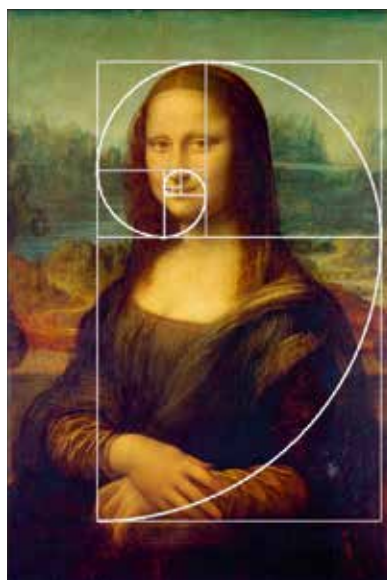
Gyvybės gėlės simbole yra tarsi įjaustos visa ko, kas egzistuoja mūsų visatoje, Tobulos Proporcijos, kurių paieškos ženkliną tokių menininkų, kaip Leonardo da Vinci, taip pat ir Čiurlionio, kūrybą. Lietuvių menininko tapyba pasižymėjo „vizionieriška“ (beveik ekstrasensorine) gelminių gamtos pasaulio apraiškų muzikine–spalvine regėseną, ir ši kūrėjo savybė suartina Čiurlionį su įtakingų teosofijos adeptų – Charleso Leadbeaterio, Annie Besant – įžvalgomis, peržengiančiomis įprastinį būties reiškinių suvokimą bei jų interpretaciją. Kaip pažymi A. Andrijauskas, Leadbeateris ir Besant „sukūrė pripažinimą tarp amžiaus pradžios tapytojų ir muzikų įgavusį *teosofinį spalvų*



28. Leonardo da Vinci. Iš veikalo *Codex Atlanticus*. 1478–1519. Piešinys



29. Leonardo da Vinci, *Vitruvijaus Žmogus*. 1492. Piešinys. Su paryškintomis Aukso pjūvio proporcijomis. Iš medijų.



30. Leonardo da Vinci *Mona Lisa*. 1503 / 1506 – 1517 su diagramiškai paryškintomis Aukso pjūvio proporcijomis. Iš medijų.

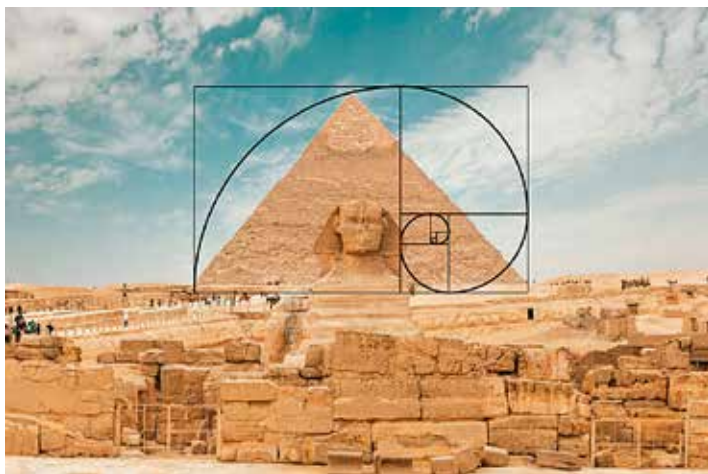
kanoną. Jame išplėtotas *teosofinis spalvinis misticizmas* tiesiogiai siejosi su kitu teosofinės meno filosofijos mokymu apie išskirtiniu įžvalgumu ir intuicija gamtos apdovanotus „aiškiaregius“, pajėgiančius tarsi trečiąja mitine akimi regėti „minties formas“ (*thought-forms*), žmonių auras ir daugeliui eilinių individų nepasiekiamas itin subtilias spalvas bei garsus“ (Andrijauskas 2021c: 39). Čiurlionis, kaip Leadbeateris ir Besant, neabejotinai turėjo gebėjimą kiek praskleisti uždangą, skiriančią visų *regimą*, apčiuopiamą ir paprastą akimi *neregimąjį* pasaulius. Šioms vidinėms kūrėjo galioms buvo ženklu tai, ką galima būtų įvardyti kaip Dvasinių plotmių Įrašų amžinojoje Būties knygoje – Akašos kronikose – vidinį Ižvelgimą, arba, kitaip tariant, pasaulio pažinimą, kurį neišvengiamai sąlygojo ir tam tikros ekstrasensorinės Čiurlionio savybės – sugebėjimas regėti Dvasinius reiškinius panašiai, kaip juos regėjo ir fiksavo Leadbeateris ir Besant savo veikale „*Minčių formas*“. Vis dėlto šių savybių Čiurlionis tikriausiai sąmoningai neugdė savyje – jam jos buvo veikiau savaiminės, spontaniškos ir įgimtos.

* * *

Čiurlionio *Rex* diagraminį pobūdį žymi ir Aukso pjūvio kategorija, itin reikšminga Gyvybės gėlės formavimosi principams, kurie kaip tik yra pagrįsti Aukso santykio arba Aukso pjūvio dėsningumais, taikytais Leonardo da Vinci. Šiuos dėsningumus gerai juto ir Čiurlionis. Nūdien Aukso pjūvio santykį grindžia Fibonacci skaičių seka (taip pavadinta viduramžių matematiko Leonardo Fibonacci, 1170–1250, vardu), kurios pagrindu apskaičiuotą Aukso pjūvio dėsni simbolizuoja spiralės pavidalo geometrinė forma, savo gelminiais visa ko sąrangos struktūravimo bei vidinės darnos principais ir dėsningumais persmelkianti ne tik daugelį klasikinio meno pavyzdžių, bet ir visą Kūriniją.

Aukso pjūvis senųjų civilizacijų artefaktuose

Žinoma, nederėtų pamiršti ir vokiečių mistiko Jacobo Boehmes (1575–1624) „matricų“ (33–35 pav.), galėjusių turėti taip pat netiesioginės įtakos Didžiajam *Rex*. Pagal jo mokymą sukurtos diagramos įeina į veikalus *Theosophia Revelata* (1730) ir *Mysterium Magnum* (1623).



31. Didžioji Gizos piramidė, Egiptas (2570 m. pr. Kr.).
Nuotraukos autorius – Spencer Davis.

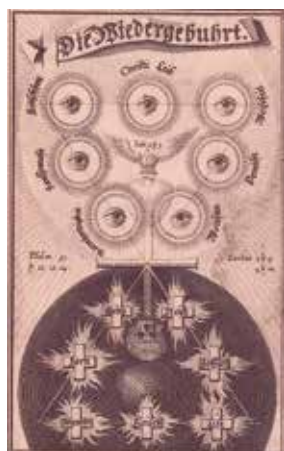


32. Akropolis Atėnuose, Graikija (468–430 m. pr. Kr.).
Nuotraukos autorius – Josh Stewart.

* * *

Jei *Vytis* – astralinių pasaulių vaizdinis simbolis, tai didysis *Rex* – visos Kūrinijos, jos sanklodos bei vidinių struktūrinių dėsnų ezoterinė-simbolinė sankaupa, arba Pasaulio modelis.

Žvelgiant šiais aspektais, dauguma brandžiausių, spalvine kultūra ir muzikalumu išsiskiriančių Čiurlionio tapybos darbų yra tarsi Vartai, skirti pereiti per Vaizdinį, esantį viename ar kitame paveiksle kaip Raktas. Perėjus ir atrakinus paveikslo paslaptį – jo Simbolį – galima atsidurti neregimajame, sakraliajame Čiurlionio savasties pasaulyje, kuris menininkui buvo kur kas realesnis, nei materialusis aplinkinis pasaulis. Čiurlionio simbolizmas kaip tik ir užslepia tikrąją paveikslo esmę, užkoduoja ją vaizdinyje ir sąlygoja įvairiakryptį paveikslo interpretavimą. *Ezoterinė* paveikslo prasmė, jei pavyksta ją atverti reflektuojant, diktuoja taip pat nevienareikšmiškus sprendimus – suvokti paveikslą kaip Mįslę. Tik perpratus paveikslo Slėpinį, pats paveikslas tampa vartais į begalinį, kupiną rečiausio grožio Dvasinį (vidinį) Čiurlionio pasaulį, kurį įamžinti tebuvo galima pasitelkus simbolių kalbą ir kartu užfiksavus gaires, nuvedančias į mistiko išgyvenimų erdvę – savo tikrąją prigimtimi ezoterinę ir begalinę.



33. Diagrama „Atgimimas“.
Piešinio autorius –
Dionysius Andreas Freheris.



34. Diagrama „Sielos
Klausimai“. Piešinio autorius –
Dionysius Andreas Freheris.



35. Diagrama „Šeši Įspaudai“.
Piešinio autorius –
Dionysius Andreas Freheris.

Išvados

Aptarus pamatinius Čiurlionio brandžiojo sonatinio periodo kūrinuose išryškėjusius meninės kompozicijos principus ir simbolių, ženklų, metaforų pasaulį, galima įsitikinti jų pirmaprade muzikine ir ezoterine prigimtimi. Analizuojant Čiurlionio meninės kūrybos proceso dėsningumus, jo geriausiuose tapybos darbuose galima išskirti kelis pagrindinius medžiagos kompozicinio organizavimo dėsningumus, perėjusius iš jo muzikinio mąstymo struktūrinių principų į mažiausiai tris tapybinės raiškos modelius:

1. Akivaizdžiausia gija yra vyraujanti *horizontalės* ir *vertikalės* sąveika, sąlygojanti vieną svarbiausių – polifoninę – paveikslų sąrangos komponavimo ir struktūravimo techniką.

2. Su horizontalės ir vertikalės sąveikos principu akivaizdžiai siejasi sonatinės mąstysenos principas, kuris paveikslų kompozicijose atitinka ir polifoninį horizontalės ir vertikalės santykio vidinį „mechanizmą“.

3. Trečioji gija, su kitais dviem išvardintais paveikslų formavimo dėsningumais sudaranti integralią visumą, yra ornamentinės arabeskos principas. Čiurlionio paveiksai skamba kaip jo muzikiniai preliudai ir yra kuklūs, nepre-

tenzingi bei žymi menininko vidinį drovumą, perteiktą lengvomis, švelniomis formomis.

Tyrimė pagrindinį dėmesį sutelkus ties kelių ryškiausių Čiurlionio sonatinio tapybos periodo pavyzdžių analize, išaiškėjo originalus Čiurlionio dailės kūrinių kompozicinio struktūravimo ir horizontalių bei vertikalų sąveikos modelis. Jį Čiurlionio simboliais prisodrintuose paveiksluose tarsi dengia keturi reikšmingi kūrybiniai parametrai: sonatinė mąstysena, ornamentinės arabeskos principas su *non finito* segmentu, *išorinio* ir *vidinio* pasaulių sankirta ir *ezoterinis* Čiurlionio simbolių, ženklų ir metaforų pobūdis. Dėl to kyla esminė išvada, kad visi straipsnyje aptarti dėmenys Čiurlionio brandžiojoje sonatinėje tapyboje integraliai sutampa, tad jų sisteminė atsklanda ir gali tapti vienu svarbiausių būdų perprasti savitą Čiurlionio kompozicinį mąstymą ir muzikinę bei tapybinę raišką.

Apibendrinant išsakytas mintis galima teigti, kad kiekvienas Čiurlionio paveikslas yra mįslingas įvairiaaspektis kūrinys, kuris talpina ne tik vertikalų ir horizontalų santykio principus, bet ir daug kitų vienas kitą dengiančių meninio daugiareikšmiškumo padiktuotos simbolikos sluoksnių. Tokius paveikslus galima būtų įvardyti kaip sutampančių prasminių lygmenų visumą, esančią tarsi vartai į teosofinių ir kitų ezoterinių idėjų suponuotą užslėptų metaforų ir alegorijų pasaulį. Šio pasaulio vartų atvėrimas ir paveiksluose įkūnytų ženklų iššifravimas, jų tikrųjų reikšmių atskleidimas, jų perskaitymas ir gali būti vienas Čiurlionio simbolistinio meno esmės suvokimo būdų. Čiurlionis tikriausiai yra vienintelis didis tarptautinio lygio lietuvių menininkas, kuris ne tik sukūrė įstabios menų harmonijos ir horizontalų bei vertikalų sąveikos kupinus sonatinio periodo dailės kūrinius. Jis įprasmino savo paveikslų simbolius, dažnai intuityviai (o ne sąmoningai) pasitelkdamas savo idėjų raiškai taip pat ir ezoterinės kalbos savitumą, kuris kontekstiškai atsiveria reiklesniam jo meno kūrinių suvokėjui, siekiančiam išvysti jo tapinių paslaptinguose vaizduose užslėptą grožį, dvasingumą, harmoniją, glūdinčius turbūt visų civilizacinių ir pasaulėžiūrinių tradicijų giliosiose erdvėse.

Panaudotos literatūros apžvalga

Aptariant literatūrinius straipsnio šaltinius, pirmiausia reikėtų išskirti akademiko A. Andrijausko veikalus:

Ezoterizmo tendencijų atspindžiai Stabrausko kūryboje. Logos, 106. Vilnius, 2021.

M. K. Čiurlionio estetika: Sąsajos su neklasikine, simbolizmo ir Leonardo da Vinci meno filosofija. Sovijus, T. 9, Nr. 2. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2021.

Meno psichologija: nuo kūrybingumo ištakų iki psichopatologijos. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2019.

Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2021.

Šie veikalai suteikė pranešime nagrinėjamos esminėms idėjų kryptims kontūrus, tapusius impulsais plėtoti ne tik pagrindinę teorinę straipsnio dalį – horizontalės ir vertikalės sąveikos Čiurlionio muzikinėje tapyboje koncepciją, bet ir ją įkvėpusias išvalgas, susijusias su sakralaus – vidinio, ezoterinio – Čiurlionio pasaulio apibrėžtimi, tampančia itin svarbia, kai bandoma skverbtis gilyn į Čiurlionio kūrybiškumo ištakas.

Tokiu būdu straipsnio idėjų sklaidos potemėje atsirado nuorodos į ezoterines gyvenimiškųjų erdvių plotmes. Šiomis nuorodomis, apimančiomis ir gyvenimiškojo įstabaus slėpiningumo pajautas ir kūrybinio – vidinio, ezoterinio – Čiurlionio pasaulio versmes, buvo siekta vadovautis, nusakant ir teoriškai pagrindžiant sritį, priklausančią tiek akademiniam diskursui, tiek ir tyrinėjimo būdai, kurį tiksliau galėtų apibūdinti netradiciškumo paradigma mokslinio mąstymo erdvėje ir bendrame akademinio diskurso akiratyje. Tokios paradigmos raiškai reikšmingas buvo Drunvalo Melchizedeko mokymas, apibendrinantis fundamentalias Sakraliosios geometrijos – Aukso pjūvio, Gyvybės medžio ir svarbiausią – Gyvybės gėlės – koncepcijas. Visas mokymas yra perteiktas Drunvalo Melchizedeko veikale *The Ancient Secret of The Flower of Life*. 1998–2000 (*Senoji Gyvybės gėlės paslaptis*). Sakraliosios geometrijos teorija nejučia struktūravo aktualų šio straipsnio tyrinėjimo laukui idėjų sąrangos modelį, kurio architektoniką ženkliną straipsnyje plėtojamos prielaidos, koreliuojančios su ezoterizmo dimensija. Be jos čiurlioniškojo pasaulio visumos perspektyvos būtų suvoktos tik iš dalies.

Apsistojant ties polifoninio mąstymo paradigma Čiurlionio kūryboje, svarbu nurodyti, kad ši paradigma savo pobūdžiu ir ištakomis yra artimiausia mistiškajam kūrėjo pasaulio aspektui, visada tarsi gotikiniai skliautai neregimai gaubusiam

Čiurlionio opusų esminę kontekstinę plotmę, inspiruotą jo labiausiai vertinto kompozitoriaus – Johanno Sebastiano Bacho – kūrybinių ženklų. Šį Čiurlionio mąstysenos ir apskritai jo asmenybės bruožą savo metu buvo pastebėjęs ir Stasys Šalkauskis. Jo supratimu, Čiurlionis, kaip menininkas ir kaip asmenybė buvo „stipriai linkęs į mistiką“. Bacho muzikinį palikimą, simbolizavusį Čiurlioniui kone metafiziškiausią muzikinio, meninio mąstymo etaloną, taip pat nepralenkiamą polifoninės scholastikos modelį, – straipsnio kontekste gan išsamiai apibūdina tos dvasinio gyvenimo sferos, kurių, sakykime, romantiškai gotikinį dvelksmą su tam tikro ezoterizmo atšvaitais užfiksavo Frances Amelia Yates savo veikale *Rosicrucian Enlightenment* (*Rozenkreicerių Apšvieta*, 1972). Tuo tarpu Maxo Heindelio veikalo *The Rosicrucian Cosmo-Conception or Mystic Christianity* (*Rozenkreicerių kosmokoncepcija, arba Mistiškoji krikščionybė*, 2012) idėjos, aiškiai deklaruojančios savo priklausymą jau grynai ezoteriniam diskursui, šią dvasios dimensiją praturtino įstabiai konkretizuotais metafiziniais pasaulio sanklodos aprašymais. Tačiau, turbūt autentiškiausiai mistiškąją, gotikinių skliautų metafizikos kupiną Čiurlionio dvasinės nuostatos kryptį, slypinčią visose Čiurlionio reflektuojamoje jį supusio pasaulio apraiškose ir sutampančią su vidinio didingumo jausmu, perteikia Meistro Eckharto ir Jacobo Boehmes idėjos: *Dvasiniai pamokslai ir svarstymai* (Eckhartas) ir *Aurora, arba Rytmečio Aušra bekylanti* (Boehme) leidinyje *Мейстер Экхарт. Якоб Бёме. Духовные проповеди и рассуждения. Аврора, или Утренняя заря в восхождении* (1998). Šis idėjų laukas yra gan glaudžiai susijęs su vokiškojo mistiškojo mąstymo tradicijos ištakomis, kurios pagrindė ir sunormino taip pat ir J. S. Bacho pasaulėžiūrą ir kūrybą ženklinančių dvasios reiškinių kontekstinę visumą, tapusią kone Kelrode Žvaigžde Čiurlioniui. Tokią jo kūrybos briauną, pasižyminčią kukliu didingumu, atspindi bendras paminėtų literatūrinių (mokslinių-teologinių) veikalų mistinis akcentas. Gotikinių skliautų metafiziką Čiurlionio kūryboje taip pat ženklintų ir švedų mistiko Emanuelio Swedenborgo minčių trajektorijos, bei akademiškiausiai ir fundamentaliausiai ją nusakytų Erwino Panofsky'o veikalas *Gothic Architecture and Scholasticism* (*Gotikos architektūra ir scholastika*, 1976), išsiskiriantis savąja scholastikos apologija.

Vertinant idėjų tendencijas, kurias straipsnyje buvo siekta atspindėti, reikėtų nurodyti, kad jos kyla iš žanrinio ir kontekstinio požiūriu nevienakrypčių šaltinių. Svarbiausios tyrimo nuostatos ir jas ženklinantys veikalai būtų:

1) jau minėtieji akademiniai A. Andrijausko veikalai, E. Panofsky'o veikalas *Gotikos architektūra ir scholastika*;

2) darbas, nutiesęs taką iš akademinio tyrimo lauko į universalesnį kultūros tyrinėjimo ir traktavimo modelį, – F. A. Yates monografija „*Rozenkreicerių Apšvieta*“ – stulbinantis šedevras, kuriame greta akademinio diskurso skleidžiasi ypatinga dvasinė atmosfera, sujungianti konkrečią akademinę istorinės medžiagos traktuotę su naujovišku jos interpretavimu, gvildenančiu ir Vakarų ezoterinių tradicijų kryptis;

3) į gryną taip vadinamos dvasinės-ezoterinės literatūros spektrą patenkantys Naujojo amžiaus filosofijos adeptams puikiai žinomi chrestomatiniai Elizabeth Clare Prophet ir Marko Propheto veikalai. Jie kartu su Drunvalo Melchizedeko darbu suteikė straipsnyje plėtojamoms idėjoms ne tik kontekstinį prasminį pagrindą, bet ir struktūrinį pavidalą. Kadangi Drunvalo knyga diktavo struktūrinius straipsnio rėmus, kurių esminis prasminis akcentas tenka Sakraliosios geometrijos sampratai, pagrįstai Aukso pjūvio koncepcija, rašant straipsnį buvo pasitelkti ir kiti šaltiniai, susiję su Sakraliosios geometrijos kategorija ir papildę ją savo išsamium medžiagos dėstymu. Tai būtų Gary'o Meisnerio ir Rafaelio Araujo veikalas *The Golden Ratio. The Divine Beauty of Mathematics* (*Aukso pjūvis. Dieviškasis matematikos grožis*, 2018). Jame yra atskleidžiami Aukso pjūvio, arba Aukso santykio padiktuotų proporcijų meno kūriniuose ir visoje Kūrinijoje ypatumai. Šioms proporcijoms yra būdingas tam tikras spiralės formos pavidalas ir jį galima apskaičiuoti remiantis Leonardo Fibonacci skaičių seka ir ypatingu, slaptumo dvelksmą turinčiu skaičiumi Φ (PHI). Tokią tyrinėjimo giją vaizdžiai iliustruoja ir Roberto Lawloro veikalas *Sacred Geometry. Philosophy and Practice* (*Sakralioji geometrija. Filosofija ir praktika*, 2002).

Pereinant prie kitų koncepcijų, plėtotų straipsnyje, reikėtų paminėti ir Kabbalos sampratą, kurią savo veikale *Gyvybės gėlės paslaptis* integravo Drunvalo ir kuri savo mistine nuostata atitiko straipsnio potemę, inspiruotą ezoterizmo plotmių, tampančių gan reikšmingomis dvasinėje kultūroje, kai pradedami nagrinėti gilieji Čiurlionio kūrybos klodai. Straipsnyje aptarta Kabbalos kategorija ženklina ne tik judėjiškos tradicijos padiktuotą naratyvą, bet ir simbolizuoja Gyvybės medžio sampratą besiremiančią pasaulio sąrangos aiškinimo sritį, Čiurlionio atveju reikšmingą pirmiausia savo diagraminiu

simbolizmu. Jo pasitelkimas tampa aktualus, kai yra bandoma atverti prasminius-struktūrinius Čiurlionio kūrinių sluoksnius. Konkretizuojant Kabbalos koncepcijos svarbą, joje užkoduota Gyvybės medžio diagrama ir tampa aktuali, kai yra bandoma struktūriškai (ir kartu ezoteriškai) aiškintis vidinę Čiurlionio tapinių sąrangą (ypač *Rex* paveiksle).

Žinoma, toks Čiurlionio kūrybos interpretavimas yra hipotetinis, ypač tuo, kad jis savo aktualumu iškyla tik dabar, – mūsų gyvenamu metu, – kai siekiama prasiskverbti į vis mįslingesnį Čiurlionio meninių ženklų turinį, sietiną su ezoterine Čiurlionio kūrybos gija. Gilinantis į Čiurlionio vidines kūrinių atsiradimo prielaidas ir jas siejant su Gyvybės medžio koncepcija, ši paralelė gali nuvesti atidesnį stebėtoją arba tyrinėtoją į prasminių Čiurlionio kūrinių sluoksnių atodangas. Pastarųjų diagraminį pobūdį ir jų turinio specifiką gan aiškiai nužymi ir Pato Zalewskio veikalas *Kabbalah of the Golden Dawn* (*Auksinės Aušros [ordino] Kabbala*, 2000). Šioje vietoje reikėtų išskirti ir Izraelio Regardie veikalą *Granatų Sodas. Esė apie Kabbalą* (2005). Abi šias knygas vienija slaptojo Auksinės Aušros ordino, gyvavusio XX a. pradžioje (ir, tikėtina, turinčio savotišką tęsinį mūsų metu), kontekstas, atskleidžiantis šių veikalų prasminį skambesį. Jis yra susijęs su naujoviškesne Kabbalos sistemos interpretacija, kuri yra išsamiai perteikta ir Elizabeth Clare Prophet knygoje *Kabbalah: Key to Your Inner Power* (*Kabbala: jūsų vidinės galios raktas*, 1997). E. C. Prophet knyga savo abstrahuotu integralumu išsiskiria iš panašios tematikos Naujojo amžiaus veikalų. Tuo tarpu Regardie veikalas pasižymi tuo giliuoju mistiniu conceptualumu, kai pats autorius abstrahuoja Kabbalos sampratą, tvirtindamas, kad Kabbala nepriklauso vien tik religinei tradicijai, o yra tartum instrumentas, padedantis ezoterinių mokymų adeptui orientuotis dvasinėje plotmėje ir tam tikra prasme galintis nulemti adepto veiksmus kaip intencionalus jų veiksnys.

Leonardo Lewinsohno veikalas *The Philosophy of Ecstasy: Rumi and the Sufi Tradition* (*Ekstazės filosofija: Rumi ir sufijų tradicija*, 2014) turėjo įtakos straipsnyje iškeltai ekstatiškųjų būsenų koncepcijai. Pažymėtina, kad šiame Lewinsohno veikale į ekstazės kategoriją yra pažvelgta taip pat ir Rytų ir Vakarų kultūrų sąveikos aspektu, kartu išryškinančiu Čiurlionio kūrybos ir gyvenimo visumos refleksiją, kai ji yra vertinama pagal šį – vieną reikšmingiausių čiurlioniškojo pasaulio šaltinių – pagal ekstazės būklės, lydėjusias kūrėją visą jo gyvenimą.

Šios būsenos vidinio įkvėpimo požiūriu lėmė Čiurlionio savosios kūrybos ir jos orientyrų vizijos formavimą. Ypač šios būsenos sąlygojo tą ypatingą švytėjimą, sklindantį iš Čiurlionio paveikslų ir iš jo muzikinių opusų, sukurtų remiantis „spalvų girdėjimu“. Tai – daugiausia ornamentinės miniatiūros – turinčios, atrodytų, paprastą struktūrą, kuri iš tiesų talpina savyje būties begalybės pojūtį. Šio pojūčio ekstatiškai raiškai Čiurlionio kūryboje ir yra artima Rumi muzikos ir poezijos filosofija, atskleista Lewinsohno veikale.

Šioje nedidelėje apžvalgoje yra aptarti tik pagrindiniai straipsnyje plėtojamų idėjų akcentai, orientuojantis ne tiek į išsamią literatūros analizę, kiek į pasirinkimą nusakyti bendras prasmines minčių plėtojimo trajektorijas, leidusias kiek nestandartiškiau apibendrinti straipsnio tematiką, susijusią su sakraliosiomis Čiurlionio gyvenimo, kūrybos ir pasaulėžiūros kryptimis bei pajautomis. Ezoterizmo koncepcijų pasitelkimas straipsnyje išplėtė čia nagrinėjamų Čiurlionio kūrybiškumo aspektų suvokimą ir jų interpretaciją.

Straipsnio teorinės minties giją padėjo plėtoti ir tokie šaltiniai, kaip gan akademinis savo dėstymo metodu antroposofo Rudolfo Steinerio veikalas *The Fourth Dimension. Sacred Geometry, Alchemy, and Mathematics* (*Ketvirtoji dimensija. Sakralioji geometrija, alchemija ir matematika*, 2000). Tuo tarpu visiems žinomi akademinio diskurso pavyzdžiai – Maurice'o Merleau-Ponty veikalas *Phenomenology of Perception* (*Suvokimo fenomenologija*, 2014) bei Dano Zahavi knyga *Self and Other* (*Aš ir Kitas*, 2014) pagilino straipsnyje naudojamų ir fenomenologinės estetikos padiktuotų apmąstymo bei aprašymo metodų pobūdį bei suteikė tam tikro (sąlyginio) psichologiškumo Čiurlionio kūrybos pagrindimui.

Gilesnį ir visapusiškesnį požiūrį į nagrinėjamą objektą savo euristiniu – teoriniu, teminiu – indėliu suponavo būtent ezoterizmo kryptčiai atstovaujantys darbai, – tokie, kaip Drunvalo Melchizedeko veikalas *Gyvybės gėlės paslaptis* ir Elizabeth Clare Prophet knyga *Kabbala. Jūsų vidinės galios raktas* – tai būtų ryškiausi straipsnyje išskleistas idėjas įkvėpę veikalai. Žinoma, greta jų būtų nepaprastai svarbi ir Izraelio REGARDIE knyga *Granatų sodas. Esė apie Kabbalą*, priklausanti „absoliučiosios“ ezoterinės minties sklaidai.

Straipsnyje pasitelkti veikalai greta akademiniam laukui priskirtinų darbų sąlygojo nevienakryptį požiūrį į tokį nestandartinį fenomeną – turbūt patį

savičiausią visoje lietuvių kultūroje, – į Čiurlionio kūrybą ir dvasinį jos palikimą. Šis palikimas iškyla tyrinėtojo akiratyje kaip akademiškas *par excellence* ir kartu universalus. Jo įsisąmoninimas diktuoja vis neįprastesnes prieigas, vedančias link begalinių čiurlioniškojo pasaulio tolių ir juose jau matomų galimų ateities meno formų kontūrų. Bandant juos išvelgti ir konkretizuoti, iškilo gana akivaizdi prielaida, suponuojanti mintį, kad čiurlioniškosios dvasios įgyvendinta ateities meno vizija, kurią galima išvelgti šiame horizonte, vis vien bus amžinas ir nepasiekiamas orientyras. Jo suvokimui dažnai prireiks naujų tyrinėjimo metodų ir prieigų, vesiančių tyrinėtoją į užburiančias savo pasakišku grožiu čiurlioniškojo pasaulio platybes ir jų gaires, tarsi duotas, kad praturtintų vis gaivesniais regėjimais reflektuotojų vizijas, susijusias su giliausių meno ir sąmonės plotmių atvertimis. Tokios atvertys kaip tik ir išsiskirs čiurlioniškojo horizonto trauka, kuri kvies į amžiną šių perspektyvų pažinimo potyrį ateities adeptus, sieksiančius vidinio išventinimo į Čiurlionio pasaulį, kad tuo būdu taptų tiesiog dvasingesni.

Literatūra

- Andrijauskas, Antanas. 2019. *Meno psichologija: nuo kūrybingumo ištakų iki psichopatologijos*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Andrijauskas, Antanas. 2021a. Ezoterizmo tendencijų atspindžiai Stabrausko kūryboje. *Logos*, 106. Vilnius: Logos.
- Andrijauskas, Antanas. 2021b. M. K. Čiurlionio estetika: sąsajos su neklasikine, simbolizmo ir Leonardo da Vinci meno filosofija. *Sovijus*, T. 9, Nr. 2. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Andrijauskas, Antanas. 2021c. *Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. 2007. Albumas. Pirmasis leidimas. Kaunas: Šviesa.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. 1975. *Kūriniai fortepijonui*. Antras papildytas leidimas. Parengė ir redagavo Jadvyga Čiurlionytė. Vilnius: Vaga.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas: *piešiniai, kompozicijų eskizai, grafika*. 2007. Katalogas. Sudarė Milda Mildažytė-Kulikauskienė. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas.
- Čiurlionytė, Jadvyga. 1970. *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. Vilnius: Vaga.
- Drob, Sanford L. 2000. *Symbols of the Kabbalah. Philosophical and Psychological Perspectives*. Northvale, USA: Jason Aronson Inc. (EBook)

- Eckhart, Meister. 2009. *The complete mystical works of Meister Eckhart*. New York: A Herder and Herder Book. The Crossroad Publishing Company. (EBook)
- Gombrich, Ernst Hans. 1995. *Meno istorija*. Vilnius: Alma littera.
- Gombrich, Ernst Hans. 2000. *Dailė ir iliuzija. Vaizdavimo psichologijos studija*. Vilnius: Alma littera.
- Heindel, Max. 2012. *The Rosicrucian Cosmo-Conception or Mystic Christianity*. According to last edition (6th) edited by Max Heindel. Oceanside, California, USA: The Rosicrucian Fellowship. (EBook)
- Heindel, Max. 2012. *The Rosicrucian Mysteries. Eleventh Edition*. Oceanside, California, USA: The Rosicrucian Fellowship. (EBook)
- Lawlor, Robert. 2002. *Sacred Geometry. Philosophy and Practice*. London: Thames and Hudson Ltd. (EBook)
- Leadbeater, Charles W. 2007. *The Astral Plane*. London: Theosophical Publishing Society. (EBook)
- Lewisohn, Leonard. 2014. *The Philosophy of Ecstasy: Rumi and the Sufi Tradition*. Bloomington, Indiana, USA: World wisdom, Inc. (EBook)
- Meisner, Gary B., Araujo, Rafael. 2018. *The Golden Ratio. The Divine Beauty of Mathematics*. New York: Race Point (an imprint of The Quatro Group). (EBook)
- Melchizedek, Drunvalo. 1998. *The Ancient Secret of The Flower Of Life*. An edited transcript of the flower of Life Workshop presented live to the Mother Earth from 1985 to 1994. Vol. 1. Flagstaff, Arizona, USA: Light Technology Publishing. (EBook)
- Melchizedek, Drunvalo. 2000. *The Ancient Secret of The Flower Of Life*. An edited transcript of the flower of Life Workshop presented live to the Mother Earth from 1985 to 1994. Vol. 2. Flagstaff, Arizona, USA: Light Technology Publishing. (EBook)
- Merleau-Ponty, Maurice. 2014. *Phenomenology of Perception*. Translated by Donald A. Landes. London & New York: Routledge.
- Panofsky, Erwin. 1976. *Gothic Architecture and Scholasticism*. Scarborough, Ontario: New America library. (EBook)
- Prophet, Elizabeth Clare with Spadaro Patricia R. and Steinman Murray L. 1997. *Kabbalah: Key to Your Inner Power*. Gardiner, Montana, USA: Summit University Press. (EBook)
- Secret Symbols of the Rosicrucians of the 16th and 17th Centuries*. 1785, 1788. Printed and Published by J. D. A. Eckhardt, Book-Printer to H. M. the King of Denmark. Supreme Grand Lodge of AMORC, Inc. Printing and Publishing department, The Altona edition. 1785. First Book. San Jose: Altona; 1788. Second Book. San Jose: Altona. (EBook)
- Steiner, Rudolf. 2000. *The Fourth Dimension. Sacred Geometry, Alchemy, and Mathematics*. Great Barrington, Massachusetts: Antroposophic Press. (EBook)
- Versluis, Arthur. 2007. *Magic and Mysticism. An Introduction to Western Esotericism*. Plymouth, UK: Rowman & Littlefield Publishers; Inc. (EBook).

- Wadlow, René. *Alexander Scriabin: Music of Ecstasy and Light. Quest*, 104.1 (winter 2016), prieiga per internetą: <https://www.theosophical.org/publications/quest-magazine/3844-alexander-scriabin-music-of-ecstasy-and-light>
- Yates, Frances A. 1972. *The Rosicrucian Enlightenment*. London and New York: Routledge & Kegan Paul. (EBook).
- Zahavi, Dan. 2014. *Self & Other. Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*. New York: Oxford University Press.
- Zalewski, Pat. 2000. *Kabbalah of the Golden Dawn*. St. Paul, MN: Castle Books (EBook).
- Блаватская, Елена Петровна. 2003. *Скрижали Астрального Света*. Москва: ЭКСМО.
- Гендель, Макс. 2004. *Космоконцепция Розенкрейцеров или Мистическое Христианство. Элементарный курс о прошлой эволюции, нынешнем строении и будущем развития человека*. Москва: Литомед.
- Дроб, Сенфорд. 2018. *Каббалистические символы*. Москва: Клуб Кастилия (EBook).
- Зигстедт, Однер. 2003. *Эмануэль Сведенборг. Эмануэль Сведенборг. Избранное*. Москва: Астрель.
- Йейтс, Франсес. 1999. *Розенкрейцерское просвещение*. Москва: Алетея; Энигма (EBook).
- Кутхуми, Кул, Джвал. 2011. *Человеческая АУРА. Как активизировать и пробудить энергию вашей ауры и чакр*. Москва: Лонгфелло.
- Мельхиседек, Друнвало. 2017. *Древняя Тайна Цветка Жизни*. Москва: София.
- Панофский, Эрвин. 2009. *Перспектива как "символическая форма". Готическая архитектура и схоластика*. Санкт-Петербург: Азбука-классика (EBook).
- Профет, Марк и Профет, Элизабет Клэр. 2010. *Путь Христа или Антихриста*. Из серии *Взойди на высочайшую вершину*. Москва: Золотой Век.
- Профет, Элизабет Клэр; Спадаро Патриция Р.; Стайнман, Мюррей Л. 2005. *КАББАЛА. Ключ к вашей внутренней силе*. Москва: Лонгфелло.
- Регарди, Израэль. 2005. *Гранатовый Сад. Очерк о Каббале*. Москва: Энигма (EBook).
- Рерих, Елена Ивановна. 2003. *Сокровенное Знание. Теория и практика Агни-йоги*. Москва: Рипол Классик.
- Тайные фигуры розенкрейцеров XVI–XVII*. 2008. Киев: ИП Береза. Серия „A terra ad solem“ (EBook)
- Чудовский, Валериан. 1914. *Н. К. Чурлянис (Отрывки)*. Аполлон (EBook).
- Штейнер, Рудольф. 2007. *Полное собрание трудов. Четвёртое измерение. Математика и действительность*. Москва: Титурель (EBook).
- Экхарт, Мейстер; Бёме, Якоб. 1998. *Духовные проповеди и рассуждения. Аврора, или Утренняя заря в восхождении*. Киев: Ника-Центр (EBook).

Dalia Micevičiūtė

HORIZONTAL AND VERTICAL RELATIONS IN ČIURLIONIS'
VISUAL EXPRESSION. PARALLELS OF ESOTERICISM IN THE
PARADIGM OF ČIURLIONIS

Summary

The article focuses on the not always clearly visible deep pattern of recognition and reconstruction of the regularities in the compositional structuring of Čiurlionis' musical and pictorial expression and artistic material, which is evident in his mature paintings of the sonata period. Such an immanent approach to the sources that feed the specificity of this universal artist's compositional thinking implies an important polemical theoretical discourse on the understanding of the phenomenon of Čiurlionis's oeuvre, which is directly related to the knowledge of the compositional structure of his sonata painting works. A more consistent exploration of the principles of compositional structuring of paintings from this period leads to two important hypotheses that emerge during the research:

(1) Čiurlionis' artistic forms, symbols, metaphors, signs, horizontals, verticals, other formal and meaningful "mechanisms" of structuring his works, i.e., the compositional principles of organizing his material, are essentially the same both in the artist's musical and pictorial expression, and they are conditioned by the skills of his musical sensibility intensively cultivated from childhood.

(2) Čiurlionis' deepest creative impulses are related both to theosophy and to the manifestations of the modern esotericism that spread at the beginning of the 20th century.

The present analysis highlights the coincidence of regularities in the creative process of musical and especially visual artworks, in particular when the patterns of forming artistic structures in Čiurlionis's musical thinking and in the mature pictorial thinking of his sonata period are explored more consistently from the perspective of the psychology of art.

Key words: Čiurlionis, the process of artistic creation, music, painting, principles of composition, horizontal, vertical, esoterism, theosophy, structure, symbol, metaphor.

Laura Ivanova

Nepriklausoma autorė
DOI: 10.5281/zenodo.7524308

REGĖTI ČIURLIONĮ UŽDAVINIO ŽVILGSNIU: ŠVIESOS SKLAIDOS MISTERIJA KAIP TEURGINIS AKTAS

Teurgija kaip dievų darbas ir suartėjimas su dieviškąja šviesos sklaidos versme buvo vienas esminių Algio Uždavinio (1962–2010) kūrybinių siekių. Tarp Čiurlionio ir Uždavinio, išaugusių toje pačioje Dzūkijos gamtinėje erdvėje, gyvuoja gilus vidinis pamatinių kūrybinių nuostatų ryšys, kuris pirmiausia išryškėja nuolatiniam aukštesnių dvasinių idealų ir vertybinių sistemų ieškojime. Jei laikysime, jog žmogaus ir visatos paslapties įminimas yra tikrasis meno uždavinys, reikalaujantis mistinio susiliejo su pirminiu šviesos šaltiniu, tuomet Čiurlionis tomis mistinės pagavos akimirkomis, kuomet tapė savo įstabios muzikinės harmonijos kupinus sonatinio tarpsnio kūrinius, – elgėsi tarsi demiurgas ar sufijų meistras savo mitopoetinės plunksnos potėpiais išpildantis dievų darbą – pakylėjantis dvasią.

Čiurlionio „Pavasario sonatoje“ (1907) regimi gamtos prabudimo ir žmogaus dvasinio nuskaidrėjimo procesai, kurie skleidžiasi Saulės ir Šviesos gaivinančios galios prieglobstyje. Čia pasaulis regimas kaip medžiaginiu kūnu tapęs pirminis garsas ir šviesa, o šviesa, oras ir vanduo yra gyvybę teikiantys kosmogonijos elementai. Iš pirmapradžio būties pilnatvės jausmo gimstančios noetinių šviesų projekcijos atkuria „Pavasario sonatos“ paveikslą (*Allegro, Andante, Scherzo ir Finale*) dvasinio praregėjimo istoriją. Taip žingsnis po žingsnio kontempliuojant regimojo ir girdimojo pasaulio dėmenis kaip dieviškųjų slėpinių simbolių, siekiama atverti, jog „Pavasario sonata“ genialaus menininko kūryboje yra teurginis Šviesos sklaidos aktas arba mitopoetinė dvasinio atgimimo istorija – „pirmapradės demiurgijos spindulys, dėl kurio viskas prasideda iš naujo“¹.

Raktažodžiai: Čiurlionis, „Pavasario sonata“, dvasinis kelias, atgimimas, Algis Uždaviny, neoplatonizmas, teurgija.

Įžanga

Sutikdama su Uždaviniu, kad Šventojo mito kūrimas yra vienintelė išlikimo galimybė mūsų civilizacijai, o kartu žinodama, kaip svarbu dabartį kurti ant praeities dvasios didvyrių, tokių kaip Čiurlionis, energijos pagrindo, nes tik

1 Egipto mirusiųjų knyga. Vertimas, įžanga ir priedas Algis Uždaviny. Kaunas: Obuolys, 2019, p. 249.

tai skatina evoliucijos procesus civilizacijoje ir žmoguje, šiame straipsnyje nagrinėsiu Čiurlionio kūrybą kaip tikrąjį žmogaus kelią pažinti tiesą, sugrįžti prie esmės, prie dvasios šaltinio, regėti visybę jos tikroje šviesoje.

Regėdami Čiurlionį Uždavinio akimis pirmiausia turime remtis neoplatonizmu, buvusio nuoseklaus tyrinėjimo, atnešusio lietuvių filosofui tarptautinį pripažinimą, rezultatu. Apie neoplatonizmo sąsajas su Čiurlionio kūryba jau buvo kalbėta. Dailėtyrininkė Rasa Andriušytė genialaus menininko kūryboje išvelgia Čiurlionio filosofinių pažiūrų artimumą neoplatonizmui. Albumo įvade ji rašo, jog Čiurlionis „hėgeliškų ir neoplatoniškų idėjų apie absoliučią dvasią, jos išsikūnijimą ir vystymąsi pasaulio istorijoje sėmėsi iš A. Mahrburgo kalbų, J. Slowackio ir S. Przybyszewskio raštų.“² Andriušytės teigimu, Čiurlionis „žmogaus sielos apsisvalymą laiko raktu į Visatos supratimą.“³ Apie Viačeslavo Ivanovo neoplatonizmo idėjų atbalsius Čiurlionio menų sintezės paieškose kalbėjo Rasius Makselis. Makselio teigimu, V. Ivanovas Čiurlionio kūrybą suvokė kaip „mitopoetinės simbolinės kosmogonijos projektą“.⁴ Makselis pastebi, jog Čiurlionis kaip mitopoetas, Ivanovui yra artimas ir įdomus būtent dėl to, jog savo unikalia padėtimi tarp muzikos ir dailės sugeba peržengti abi meno raiškos sritis, o įsiklausydamas į transcendentinę paradigmą tikrovės sklaidą jis tampa mito, autentiško pasakojimo apie tikrovę aiškintoju.⁵

Neoplatonikams būdingas Vienio arba Gėrio transcendentinės sklaidos mintijimas. Plotinui Vienis arba pirmapradis tikrovės šaltinis yra tarytum *judėjimas ratu*, kuriame pasirodančios esmės perduoda ženklus apie tą, iš kurio viskas prasidėjo. Proklas, interpretavęs Platoną remiantis Plotinu, plėtojo Vienio dialektiką, o viena esminių jo idėjų buvo daugio atitikimo Vieniui, o Vienio – daugiui idėja.

„viskas yra visame kame, tik kiekvienam būdingu būdu“ (*panta en pasin, all'oikeios en hekastoi*) ir „viskas yra visur ir egzistuoja proporcingai“ (*panta pantachou ana logon esti*).“⁶

2 Andriušytė Rasa. Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūryba. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Paveikslai, eskizai, mintys*. Kaunas: Valstybinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 1997, p. 19.

3 Ten pat.

4 Makselis Rasius. Neoplatonizmo filosofijos atbalsiai Viačeslavo Ivanovo straipsnyje „Čiurlionis ir menų sintezės problema“. *Čiurlionis ir pasaulis*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2019, p. 130.

5 Ten pat.

6 Uždavinys Algis. *Filosofija ir teurgija vėlyvojoje antikoje*. Vilnius: Sophia, 2016, p. 123.

Todėl verta klausti, kaip Čiurlionis regėjo visuose gamtos pavidaluose besireiškiančią gamtos harmoniją, kuri pati savaime yra nuoroda į Vienį?

Vienio atvertis

Drįsčiau teigti, jog Čiurlionio kosmo ciklą vaizduojanti „Pavasario sonata“ savo giliausia esme yra keleto tūkstantmečių Egipto civilizacijos laikus menančio amžinojo *sielos išėjimo ir grįžimo* ciklo apoteozė. To ciklo esmė, remiantis Uždaviniu, yra tapimas Vieniu arba *Atumu*. Čiurlionio sonatinių paveikslų pilnatviškas tapybinis išpildymas kyla iš įsiliejimo į dievišką kūrybą, pro kurios širmą prasiskverbiantys simboliai subėga į viršpatyriminių būties registrų saleles. Tos salelės tarsi natų ir vizijų pynės, nežemiškos būties klodų atvertys, prasiskverbia pro šviečiančią sąmonę nešdamos žinią apie *vienio daugialypės formos idėją*. Ši vienio dialektika – tai idėjų pasaulio aidai.

Sąmonei nutolus nuo jos pirmapradiškumo gyvybiškai svarbu tampa kasdienybėje regėti transcendenciją atveriančius simbolius. Čiurlionio kūryba yra pripildyta pirmapradijo gyvųjų simbolių pasaulio, kurioje šviesos sklaidos misterija tarpsta visuose regimuose esiniuose. Šiuose gyvuose paveiksluose tarsi išspinduliuojami vaizduojamų daiktų noetiniai provaizdžiai, nes Vienis pasireiškia įvairiausių atvaizdų pavidalais.

Sielai būdingas veržimasis į vienį. „Pavasario sonatos“ paveikslai gali būti įvardyti kaip ritualinė, mitinė, teurginė sielos kelionė į Vienį kaip Gėrio šaltinį. Remiantis neoplatoniškąja dialektika, tai tampa įmanoma, kai įvyksta laipsniška išreikštų dalių integracija į Vienį, į vieningą archetipinį šaltinį⁷. Vienis kaip pirminė priežastis arba pirminis judintojas suteikia judėjimą visiems daiktams, o judėjimas yra gyvybės ir gyvenimo simbolis.

Cikliškoji metų laikų žaismė

Dievų šviesa arba iš Vienio sklindanti šviesa turi galią įsukti stichijas į jų judėjimo ratu ciklą. Jamblichio žodžiais, dievų šviesą mėgdžiodamas sukasi ratu visas

7 Ten pat, p. 188.

dangus ir visas pasaulis. Besisukantys ratai yra dieviškų būtybių raiškos vieta, kur saulės švytėjimas reiškia ir išstarmę, ir garsą. Šis „spinduliuojantis garsas“, Uždavinio teigimu, priverčia suktis metų ratą⁸. Tai, kas išspinduliuojama, skleidžiasi kaip tiesos audeklas. Todėl pirmapradė šviesa sukuria pasaulių foną ir ritmą.

Šis pasaulis, pasak Uždavinio, yra „gyvybę teikiančios ir skambančios noetinės šviesos, garso, kuris įgavo substantiškumą, manifestacija.“⁹ Šventieji atvaizdai, kuriais laikomi *metų laikai*, kraštovaizdžiai, šventyklos, medžiai, gyvūnai ir žmonės kaip ir dievus įkūnijantys dirbiniai yra „vidinio dieviškos tikrovės buvimo nešėjai“¹⁰.

Nagrinėdamas Platono kosminį teatrą Uždavinyje pabrėžia, kad „Didysis visa ko simbolis yra metalas.“¹¹ Metų laikai ir mėnesiai atskleidžia veikiančių dievų energijas arba skirtingus Dievo veidus. Kartu tai yra kelias, kuriuo mitų herojai kyla į Olimpą. Tuo tarpu „hermetinis atgimimas reiškia vidinį perėjimą į naują ontologinį lygmenį“¹². Būti atgimusiam reiškia regėti daiktus kaip skaidrius archetipų atvaizdus¹³. „Neoplatoniškoji filosofija pati savaime yra grįžimo namo ritualas“¹⁴, paradigmškai atliktas Homero herojaus Odisėjo. Herojus susijęs su „metų laikų eschatologija.“¹⁵ Žengiant tolyn, tampa aišku, jog metų laikų ciklo pradžia tampa sielos atgimimo metafora.

Metodologinis tyrimo pagrindas

Vertinga galėtų būti pastanga vieno genijaus vizijas kito genijaus žodžiais atskleisti. Galima teigti, jog tiek Čiurlionis, tiek Uždavinyje žengė aktyviu ir nekonformistiniu mistinių sielos patirčių atverties keliu. Simboliai jų kūryboje turi būti suvokiami ir atskleidžiami ne semiotikos metodais, bet greičiau kaip dvasinio kelio provaizdžiai, giliausių sielos patirčių gamtiškoje ir viršgamtiškoje būtyje versmė.

8 Uždavinyje, 2016, p. 87.

9 Ten pat, p. 196.

10 Ten pat.

11 Ten pat, p. 199.

12 Uždavinyje Algis. *Hermio Trismegisto išminties kelias*. Vilnius: Sophia, 2005, p. 145.

13 Ten pat.

14 Uždavinyje, 2016, p. 194.

15 Ten pat.

Siekiant atverti Čiurlionį Uždavinio žvilgsniu, turime remtis metodologinėmis filosofo nuostatomis. Uždavinio prieiga yra „hermeneutinį apskritimą brėžiantis „mozaikinis“ tyrimas, kurio kompozicija grindžiama metafizine derme, netgi muzikiniu tapybiniu įvairių potėpių, motyvų, siužetų, problemų bei konstrukcijos elementų sąskambiu“¹⁶. Taigi žinodama, jog Uždaviniui buvo svarbus su konkrečia tradicija suaugęs intuityvus mitinis mąstymo sluoksniu, išsaugojęs glaudų ryšį su archajiškais simboliais ir vaizdais¹⁷, autorė akcentuos Čiurlionio „Pavasario sonatos“ kūrinuose mistinę būties bei mąstymo vienybę ir pilnatvę.

Tačiau būdas, kaip šiame tyrime bus brėžiamas hermeneutinis ratas, yra paremtas pirmapradžiais kosmogonijos elementais. Pagal Uždavinio tyrinėtą Ramzių teologiją *šviesa, oras ir vanduo* – tai trys elementai, per kuriuos pasaulyje pasireiškia gyvybę teikianti „paslėptojo dievo galia“¹⁸.

Šviesa, oras ir vanduo

„Pavasario sonatoje“ judame hermeneutiniu ratu, pripildytu stichijų raiškos. Šviesa ir vanduo yra pirminės substancijos, budinančios ir atgaivinančios visa, kas gali atgyti. Oras juos apgaubia kaip dieviškasis intelektas *nous*. O žemė yra terpė, iš kurios visa, kas gyva, užgimsta.

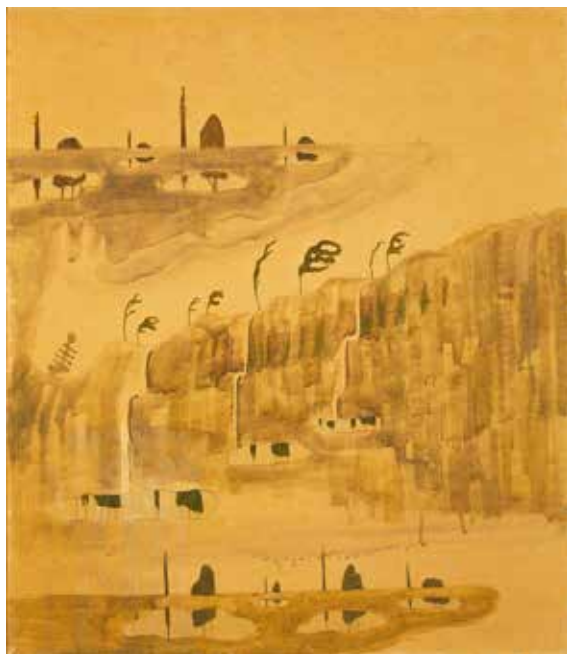
„Pavasario sonatos“ kūrinys *Allegro* žemė yra pailsusi, tarsi po ilgos žiemos lauktų, kada saulė suteiks jai impulsą busti. Tamsa, kuri nuolat budi greta šviesos Čiurlionio paveiksluose, Uždavinio supratimu, nėra ir negali būti blogis. Pirmapradė tamsa arba naktis yra substancija iš kurios gimsta visas regimasis kosmas. Tai lyg kosminės iščios, iš kurių minties grūdas pasėjamas ir įgyja astralines bei fizines formas.

Kita svarbi *Allegro* paveiksle užkoduota simbolika – išskaidytas krašto vaizdis ir veržimosi nuojauta. Regimas suiręs pradmens sklaidmenų kūnas – tai gyvybės virpėjimas prieš didįjį sprogamą, tai natos, kurios laukia, kada bus

16 Uždavinys Algis. *Simbolių ir atvaizdų interpretacijos problema senovės civilizacijose*. Vilnius: Sophia, 2006, p. 10.

17 Andrijauskas Antanas. *Nepaprastasis Algis Uždavinys: būties prasmės ieškojimas kūryboje. Rytai-Vakarai: Komparatyvistinės studijos XII: Algio Uždavinio fenomenas*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012, p. 78.

18 Uždavinys, 2016, p. 146.



M. K. Čiurlionis. *Pavasario sonata. Allegro*. 1907. Popierius, tempera

pažadintos melodijos atlikėjo pirštų. Verta prisiminti, jog žmogaus pirštai, kurie buvo apglėbę medžius Čiurlionio paveiksle *Miško ošimas* (1904), neša kažką lemtingo. Ir nors negalime jų regėti „Pavasario sonatos“ paveiksle *Allegro*, bet regis jie netrukus pasirodys ir ims budinti medžius, kad šie ir vėl skelbtų pavasarį.

Bene svarbiausias kosmoginijos elementas – *šviesa*, Čiurlioniui esanti vidine dvasiniu keliu žengiančiojo savybe, o taip pat šviesa yra Visatos pergalė prieš tamsą. Savo dienoraščiuose dar labai jaunas menininkas rašo: „Bet reikia turėti šviesą su savimi, iš savęs, kad šviestum tamsybėse visiems ant kelio stovintiems, kad jie išvydę patys rastų šviesos savyje ir eitų (savo) keliu <...>.“¹⁹ Neatsaukiamai ir natūraliai Čiurlionis priima Visatos ritmą. Šviesos-tamsos, gelmės-aukštybių, horizontalės-vertikalės, pasyvumo ir aktyvumo ritmas yra nuolatinis leitmotyvas sonatinėje tapyboje. „Šviesa prieš audrą, audra, ir po audros šviesa – taip nuo pasaulio pradžios“, rašė Čiurlionis.²⁰

¹⁹ Čiurlionis M. K. *Žodžio kūryba, „Iš Dienoraščių“* (1900?). Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla, 1997, p. 35.

²⁰ Ten pat.

Šviesos kaip pirminio visame kame esančio šaltinio emanacija yra permanentinė Čiurlionio kūrinų raiška. Jei kalbėtume Uždavinio kalba, galėtume teigti, jog Čiurlionio paveikslai yra nutapyti *akh* dvasioje. „Žodis *akh* – pasak Uždavinio, – gali reikšti kažką, kas spinduliuoja, yra mąstomas, paverstas šviesos dvasia, priklausantis *noetinei* erdvei.“²¹ Tas, kas ieško šviesos, tas ieško tiesos ir minčių skaidros. „Kur yra tiesa, Viešpatie?“, klausia Čiurlionis, tarsi būtų atsidūręs Platono alegoriškame pasaulyje, kur tiesa pasislėpusi po uždanga. Galime nujausti, jog pats sielos siekis pasiekti kelionės tikslą yra kelias į šviesą, kur visa pasirodo pirmą kartą šviesoje, o siela pažįsta save tikrąją.

Simboliai yra raktai nuo daiktų esmės. Sudėtingi daiktų pavadinimai ir jų žemiškos formos labai nutolę nuo jų provaizdžių. Ir tik nedaugelis pakylėtųjų menininkų, kokiais buvo Čiurlionis ir Nikolajus Rerichas galėjo matyti daiktus jų tikroje šviesoje. Sakralioji šviesų, spalvų, garsų kalba kaip ir ribos tarp pasaulių raiška išsipildo tuomet, kai įgavusi reikiamą formą Idėja išnyra vaizduotėje ir yra įliejama į tapomą drobę ženkle ar simbolio pavidalais. Tuomet toji šviesos dalelė mumyse lyg tikrųjų filosofų dvasia stiebiasi į pažinimą ir atsiduria nežemiško idėjų spindesio pagavoje. Stebint Čiurlionio sonatinės tapybos kūrinius, sąmonę pakylėjanti būseną ištinka, nes šviečianti žinia pasirodo už formų.

Tai, ką vadiname auksiniu spindesiu, yra visa aprėpiančio suvokimo sąlygotas regėjimas dvasinėmis akimis. Pažvelgus į Čiurlionio paveikslus rodosi, jog jie yra Saulės apšviesti – palytėti šviesos dievybės auksinio spindesio. Todėl lyg aukso skraistėmis perdengti išnyra regėjimai keliais registras. Atsidūrus žėrinčioje dykumoje mes gerimės nežemiškais vaizdais, leisdami savo protui peržengti susikurtos realybės ribas. Nežengus šio žingsnio mums negalės atsiverti mitologinis suvokimo klodas. Todėl iš Čiurlionio *sauliškosios sąmonės* sklindanti kūrybos versmė esti ant realybės ir pasakos ribos.

Sauliškoji sąmonė yra šviesos ir džiaugsmo emanacija. Visa aprėpianti ir visur esanti. Saulės išspinduliuojama šviesa dovanoja žmogui galimybę stebint pasaulį susivokti. Saulės mirgėjime ir jos vaivorykštiniame spindesyje pasirodo visas esinių grožis. Ar kada stebėjote, kaip žiba ledas, skaisčiai apšviestas saulės prieš pat įžengiant pavasariui? Regis dangus priartėja ir apsijungia su žeme, kad bent akimirkai galėtume patirti Visatos didybę ir grožį.

21 Uždavinys, 2016, p. 149.

Juk ir sielai būdingas vaivorykštinis spinduliavimas, lygiai toks, kokį regime saulės spinduliuose. Todėl pakėlęs akis į Saulę ir į visa, kas įgauna gyvybę dėka Saulės, žmogus gali patirti esąs dvasios šviesos pasaulių dalele. Kodėl Čiurlionio paveikslai tokie gyvi ir iškalbingi? Pirmiausia todėl, jog genialus menininkas savo paveiksluose atskleidė *Saulės kelionės sąlygotą gamtos ciklišumą kaip ritmišką dangaus ir žemės šokį* tačiau giliausia prasme, tai yra *cikliškas sielos kelionės kaip jos įsikūnijimo į materiją ir sielos grįžimo namo teurginis ratas*.

Šviesos pripildytas Čiurlionio *Finale* paveikslas yra mistinis *Duato* iškėlimas ir pagerbimas. Du bokštai lyg švyturiai iškeliama virš pasaulio, nes pasauliui skirta būti po Saule ir skeistis įvairiomis gyvybės formomis Josios spinduliuose. Stūksantys du bokštai lyg Saulės vartai sielos kelionėje ir jos virsme į *akh* – spindulinga, *noetine* dvasia. Šis „sauliškas“ virsmas iš *ba* į *akh* (iš sielos į dvasią, iš *psuche* į *nous*), simbolizuojamas Osirio ir Horo apsikabinimu, numano mistinį pakilimą Osirio *djied* stulpu²².

Kalbėdami apie antrąjį kosmogonijos elementą **orą** arba **oro stichiją**, pasitelksime Uždavinių cituojamą Proklą. Proklas Platono Parmenido komentaruose VII.1161 teigia, jog „<...> savo nekintama grįžtimi į mąstomybę Intelktas išankstiniu būdu lemia judėjimą ratu; ir ne tik Intelktas, bet ir kiekviena siela savo „šoku“ aplink Intelktą įsijungia į bekūnį judėjimą ratu.“²³ Savo noetinėje būtyje visi šaltiniai ir pradai sukasi. Juos įsuka dieviškasis kvėpavimas. Kosmogonine prasme oro stichija apreiškia save per kvėpavimą kaip ir per dieviškąjį Intelktą.

Čia verta išvesti paralelę su sufijų sukimosi ratu kaip mistiniu apsijungimo su Dievu ritualu, o taip pat su graikų mitologija. Sielos evoliucija vyksta cikliška, tarytum spirale kylant dvasiniais laiptais aukštyn. Sukimasis ratu sufizme yra dieviškosios energijos išsklaidymas ir kartu suvokimas, „kur pažvelgsi, visur Dievo veidas“²⁴.

Orfėjo skelbiamas pirminis paslėptas dievas buvo nepaliaujamai nešamas nesibaigiančiu ratu²⁵. Uždavinių teigimu, ritualas ir kosminė tvarka, tarp jų ir metų laikų tvarka, ir *logoso* tvarka yra neatskiriami²⁶. Todėl kalbant apie kosminę tvarką kaip metų laikų kaitą, užfiksuotą Čiurlionio sonatinėje kūryboje, galime suvokti ritualinį viso to sukimosi arba ritimosi kosminėje erdvėje, o kartu

22 Ten pat, p. 232.

23 Ten pat, p. 188.

24 Uždavins Algis. *Sufizmas Islamo civilizacijoje*. Kaunas: UAB „Spaudos praktika“, 2007, p. 374.

25 Uždavins, 2016, p. 188.

26 Ten pat.



M. K. Čiurlionis. *Pavasario sonata. Andante*. 1907. Popierius, tempera

žmogaus sielos įkvėpimą ir iškvėpimą. Tai yra centrinė „Pavasario sonatos“ *Andante* paveikslo tema.

Vandens elementas yra išreikštas Čiurlionio „Pavasario sonatos“ *Scherzo* paveiksle. Centrinėje paveikslo dalyje regime tris žuvis, kairiojoje apatinėje dalyje tarsi žyminčioje miesto sieną – saulės vartus, pro kuriuos praleidžiami pašvęstieji, taip pat matome tinkle esančias tris angas į anapusybę ir antrajame plane už tinklo plytintį artimųjų Rytų architektūros kupolais ir bokšteliais išpuoštą miestą. Kylant aukštyn vienoje linijoje išdėstyti dvylika taškų galima suvokti kaip paveiksle užkoduotą sakraliąją geometriją ar kaip natų sąsiuvinyje užrašytą skambesį. Esama dvylikos mėnulio mėnesių metuose, kur mėnulis yra moteriškosios Visatos dalies hipostazė. Vandens žmoguje išreiškia sąmonės galias ir psichinės energijos kokybę.

Žuvis, pasak Uždavinio, siejasi su giliausios anapusybės būva, antbūtiškos tamsos sritimi²⁷. Filosofas, remdamasis egiptiečių kosmine antropologija teigia,

27 Uždaviny, 2019, p. 259.

jog kosminių transformacijų rato požiūriu, žmogus yra „žuviapaukštis“, nes marų žmogaus kūną (*khat*) simbolizuoja žuvis, o nušvitimo ieškančią nemariąją „sielą“ – paukštis (*ba*)²⁸. Netgi žvaigždynai virsta žuvimis ir 70-iai dienų pasislepia pirminių vandenų gelmėse, o paskui atgimsta paukščiais ir išskrenda į padangę.

Vandenys – tai ir gelmenų pasaulis, kuriuose sąmonės kibirkštis, regis, užmiega amžiams. Vandenys Uždaviniui – tai Aido karalystė, į kurią „mes panyrame neregint žuvis į gyvojo vandens baseiną, idant pagiję vėl grįžtume į šviesą, kur paukščiai pakelia sparnus ir išskrenda ieškoti savo atvaizdo skaidriame dieviškojo pažinimo veidrodyje.“²⁹ Tai amžino ieškojimo kelias ir neužmiršamas Savasties ilgesys.

Atrodytų, jog mistinė erdvė Čiurlionio paveiksluose yra riba tarp vandens ir dangaus. Šioje riboje galime lyg veidrodyje regėti „tūkstančius“ saulūčių. Kitas mitologinis ženklas – trys angos arba olos, kurios lyg Chirono vartai žymi galimai naują žuvų arba sielos kelio apvįją. Kaip teigia Uždavins, „Siela primena dumblą mėgstančią žuvį, kuriai patinka sąmonės prieblanda, todėl ne kiekviena žuvis pasiryžta išplaukti į skaidresnius vandenius.“³⁰

Apžvelgus kosmoginijos elementų analizę reikėtų pridurti, jog „Dievybės sklaidą žymi du poliai: paslėptis ir pasirodymas“³¹. Galima įžvelgti, jog Čiurlionio „Pavasario sonatos“ *Scherzo* paveiksle vandenyse plaukiojančios žuvys simbolizuoja neišreikštą, gelminę, paslėptą demiurgo pusę. Tuo tarpu *Andante* paveiksle aiškiai suvokiame dieviškos sklaidos galią. Paveikslo centre vaizduojamas vėjo malūnas simboliškai perteikia siautulingai įsisukantį ciklišką gyvybės ratą. Malūno sparnais spinduliuoja ir skleidžiasi noetinio pasaulio šviesa.

Teurgija Uždaviniui ir Čiurlioniui

Vienas esminių „Pavasario sonatos“ leitmotyvų – Atgimimas, tai gebėjimas harmoningai kartoti kosmo ritmus, išskleisti unikalius teurginio prisikėlimo

28 Ten pat.

29 Uždavins Algis. *Kūrybinė vaizduotė. Dailės kritika ir publicistika*. Sud. Odeta Žukauskienė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2013, p. 99–100.

30 Ten pat, p. 142.

31 Uždavins, 2019, p. 295.



M. K. Čiurlionis. *Pavasario sonata. Scherzo*. 1907. Popierius, tempera

kelius³². Atgimimas taip pat reiškia daugio ir gyvybės visuose kūrinuose prabudimą, jų nesibaigiantį kosminį šokį ir kaitą, nusileidimą į „pragarus“ ir kilimą „dangiškaisiais“ laiptais³³. Svarbu pastebėti, jog prisikėlimas Uždaviniui galimas tik nužengus į požemius, į savo paties pragarus, į mirusiųjų pasaulį *katabasį*, po kurio seka pakilimas arba *anabasis* – prisikėlimas, atgimimas, sudievinimas.

Čiurlionio paveiksluose kaip ir Uždavinio raštuose atskleistoje hermetinio atgimimo kelionėje regime, kaip pranyksta linijinis laikas ir visa, kas gyva, pasiduoda cikliniam transformacijos srautui ir virsmų šėlsmui. Mistinė, ritualinė, mitopoetinė kosmo sąmonė nepaliaujamai sukasi ir skleidžiasi teurginėje žaismėje. Didysis gamtos ciklas, Čiurlionio meistriškai nutapytas „Pavasario sonatoje“ yra sielos kelionės subtiliuose planuose atspindys.

32 Mažeikis Gintautas. Algio Uždavinio hermetinis atgimimas. *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos XII: Algio Uždavinio fenomenas*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012, p. 114.

33 Ten pat, p. 121.

Teurgija Uždaviniui – „yra dievų apreikštoji dvasinio pakilimo priemonė“³⁴, tai vienas iš pamatinių archajinio pasaulėvaizdžio komponentų. Jei atidžiai sekime Uždavinio minties giją, teurgija yra kosmogoninis, ontologinis, religinis, kultinis-kalendorinis, socialinis-ekonominis bei meninis-literatūrinis archetipų energijų ir pradų veikimas kuriant simbolinį audinį ir steigiant vertybių hierarchijas³⁵. Todėl nesuklysim teigdami, jog Uždavinsys regėtų Čiurlionių kaip simbolinio-kosmologinio-mitinio garsovaizdinio audeklo verpėją ir tikrąjį teurgą.

Pasitelkdami Čiurlionio žodžio kūrybą suvokiame, kad jo būta gilaus mistiko, ieškojusio dvasinio Kelio. Savo dienoraščiuose Čiurlionis rašė: „Žmogaus dvasia yra pasaulio dvasia; <...> žmogaus dvasia yra jo dievo dalelė; visos žmonių dvasios yra vienas Dievas.“³⁶ Siela kyla iš Vienio ir sugrįžta į pirmąją šaltinį. Šis grįžimas jaudino Čiurlionio sielą, jį vis aplankydavo anapusbės nuojautos. Vertikalių figūrų gausa menininko tapiniuose: medžio kamienai, laivo stiebai, bokštai, pilys, stulpai, remiantis Uždaviniu, išreiškia dvasinį principą ir prilygsta pasaulio sielai (*anima mundi*). Sakralinės ašies bei vertikalės ženklų nužymėtas yra sielos kelias. Savo apsakyme Čiurlionis rašė: „Žvalgykis nuo aukštų bokštų, tai kelią pajusi.“³⁷

Du bokštai arba stulpai, esti centrinėmis figūromis „Pavasario sonatos“ *Finale* paveiksle. Čia galima įžvelgti egiptiečių *duatą* kaip du skirtingus būties lygmenis. Galime išvysti tarp dviejų bokštų esančius neregimus Saulės ar Dievo Ra vartus. Žengus žingsnį giliau į Egipto šventą hieroglifų raštą, ženklas *Djed* [džed] – reiškia „stabilumą“, Osirio stuburą, o kartu kosminę *axis mundi*. Šio stulpo iškėlimo ritualas buvo viena vertus siekis atstatyti kosminę tvarką, kita vertus, jis simbolizavo įšventinamojo atgimimą. Jei remsimės sufijų išmintimi, stulpai išreiškia pasaulį palaikantį ir gelbstintį *Logos*. Šis save sukūręs pirmąsias soliarinis Žodis *Logos* tamsoje paskleidžia šviesą. Taigi stulpas, Uždavinio teigimu, vaizduoja alcheminės transformacijos ir teurginio pakilimo – perėjimo per mirtį ir atgimimą – kelią³⁸. Tai Uždaviniui buvo filosofinis kelias, o Čiurlioniui – mistinis kūrėjo kelias.

34 Uždavinsys Algis. *Hermio Trismegisto išminties kelias*. Vilnius: Sophia, 2005, p. 132.

35 Uždavinsys, 2006, p. 10.

36 Čiurlionis, 1997, p. 38.

37 Ten pat, p. 43.

38 Uždavinsys, 2016, p. 232.



M. K. Čiurlionis. *Pavasario sonata. Finale*. 1907. Popierius, tempera

Šia prasme Čiurlionis yra sufijus, tapantis „panardintą Dievuje“ pasaulį. Todėl nesuklysimė teigdami, jog Čiurlionis yra „amžinųjų slėpinių nešėjas“. Siekti amžinųjų idėjų žinijos – tolygu keliauti namo. Kelias, kuriuo ėjo Čiurlionis, buvo transcendentinio grožio raiškos ir kontempliacijos kelias. Dieviškoji tikrovė, pasak Uždavinio, tapati Grožiui, todėl ir jų provaizdžių kontempliacija taip pat yra sielą namo vedantis kelias³⁹. Grožio kaip gėrio idėjos kontempliacija padeda žmogui grįžti prie savo esmės, priartėti prie dieviškosios *noesis*.

Grožis, besiskleidžiantis visuose kūrinuose, turi teurginę, sielą pakylėjančią galią. Uždavinys tai aiškiai regėjo sufijų mistinėje filosofijoje. „Menai, – teigė jis, – nėra sufijų kelio tikslas, bet jie gali atverti dievišką grožį (*Jamal*), kuris skleidžiasi visuose daiktuose ir turi teurginę galią.“⁴⁰ Sufizmui būdingas aukš-

39 Uždavinys, 2007, p. 22.

40 Ten pat, p. 172.

tesnis vidinis dvasinis grožis kartu yra susijęs su ypatinga žiūra ir todėl atveria gebėjimą meną išvysti dvasinėmis akimis. Tikrasis menas spinduliuoja tikrumą, tiesą, gerį ir grožį. Jis skaidrus tarsi krištolas ir todėl žėri visomis vaivorykštės spalvomis. Toks menas gali pažadinti kilniausius jausmus ir kreipti žvilgsnį į aukštesnius dalykus.

„Pavasario sonatos“ baigiamieji akordai mums atveria transcendentinės kelionės prasmę. *Fināle* nutapyti debesys reiškia dievų buvimą, stulpai – šviesą skleidžiančią kosminę tvarką, o taip pat išventinamojo atgimimą. Įvairiaspalvė juosta yra tarsi dievų pasiuntinės Ištarės atnešama dievų žinia. Ji pasirodo po didžiojo potvynio ir simbolizuoja atnaujintą įtaką ir meilę tarp dievų ir žmonių, tuo būdu rekonstruodama filosofijos tiltą, jungiantį dvi skirtingas ontologines sritis kaip aukojimo dūmų stulpus. Taigi galime išvelgti ir dar vieną paralelę: du stulpai kaip dieviškoji ir žmogiškoji prigimtis turi apsijungti žengiant vaivorykštės tiltu į save tikrąjį.

Būtina pridurti, jog filosofijos *Fināle* arba filosofijos tikrasis tikslas Uždaviniui yra kibirkšties žmoguje įžiebimas, kuris apeiginių teurginių virvių dėka pakelia sielą į dievišką sritį⁴¹. Norisi pasakyti, jog Čiurlionis žengia filosofo keliu, jei filosofiją suprasime kaip būties pažinimą duotą tam, kad žmogus priartėtų prie Dievo. Tuomet teisinga būtų sakyti, kad Čiurlionis kontempliuoja dangų bei anapus dangaus esančią tikrovę, matomą kosmosą ir jo formas – provaizdžius viso to, kas yra šiame pasaulyje⁴². Todėl jo paveikslai veriasi lyg Visatos iškvėpimas.

Galime klausti, kas Čiurlioniui buvo aukščiausias Gėris, į kurį veržėsi siela? Ieškodami atsakymų tarp garso, vaizdo ir žodžio sąskambių, atrasime, jog siela veržiasi į begalę Visatos saulį ir žvaigždučių, kuriuos vainikuoja Meilė; atrasime, jog siela per vieškelius keliauja ieškodama Tiesos kaip vienatinio šaltinio. Čiurlionis tikėjo, jog „Žmonės prisimena šaltinį, iš kur jie kilę, ir kalba: grįžkim prie mūsų vieno šaltinio.“⁴³ Taigi „Pavasario sonata“ yra prisodrinta transcendentinių, imanentinių dvasinio pakilimo patirčių, kur atgimimas ir susijungimas su pirmąpradžiu šaltiniu yra sielos *telos*.

41 Uždaviny, 2016, p. 33.

42 Ten pat, p. 65.

43 Čiurlionis, 1997, p. 38.

Apibendrinimas

Čiurlionio sonatinė kūryba yra atvira daugialypei dvasinei hermeneutikai. Ji simbolių kalba išreiškia sielos pakilimą ir misterijų kelią. Mums sudėtinga protu suvokti, o tiksliau – prisiminti, kokiems sakraliniams kanonams paklūsta Čiurlionio sonatinė kūryba. Tačiau kiekvienas bent sykį į sielos transformacijos kelią stojęs atpažįsta metafizines, simbolines, geometrines kosmogoniniam ritualui prilygstančias provaizdžių tvarkos emanacijas jo tapiniuose. Toji šventoji geometrija, žinoma pašvęstiesiems, užfiksuota Čiurlionio garsovaizdinėje kūryboje, atveria ženklus, tačiau kelią, vedantį nuo atvaizdo iki provaizdžio, turime surasti patys.

Iš kosminio dangaus kūnų trajektorijų skambesio kylanti didžioji misterija esti vis dar neįminta Čiurlionio kūrinių mistinė pagava, kurią patiria kiekvienas, atvira širdimi skaitas šio didžiojo menininko kūrybą iš jo paveiksluose užrašytų natų. Sferų muzikos skambesio pripildytuose sonatinės tapybos paveiksluose tarytum plonu auksiniu audeklu užklotose penklinėse prabyla žvaigždės, saulutės, stulpai, vartai, medžiai ir žuvys, pasakojantys įstabią kosmogonijos ir teurgijos istoriją. Teurginio pakilimo kelias, kuriuo švietė ir pats Uždavinio genijus, gali būti naujus klotus atveriantis žvilgsnis į vieno iškiliausių epochos menininkų Čiurlionio sonatinę kūrybą.

Literatūra

- Andrijauskas, Antanas. „Nepaprastasis Algis Uždavinys: būties prasmės ieškojimas kūryboje“. *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos XII: Algio Uždavinio fenomenas*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012.
- Andriešytė, Rasa. „Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūryba“. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Paveikslai, eskizai, mintys*. Kaunas: Valstybinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 1997.
- Čiurlionis M. K., *Žodžio kūryba*, „Iš Dienoraščių“ (1900?). Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla, 1997.
- Egipto mirusiųjų knyga*. Vertimas, įžanga ir priedas Algis Uždavinys. Kaunas: Obuolys, 2019.
- Makselis, Rasius. „Neoplatonizmo filosofijos atbalsiai Viačeslavo Ivanovo straipsnyje „Čiurlionis ir menų sintezės problema“. *Čiurlionis ir pasaulis*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2019.

Mažeikis, Gintautas. „Algio Uždavinio hermetinis atgimimas“. *Rytai-Vakarai: Komparatyvistinės studijos XII: Algio Uždavinio fenomenas*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012.

Uždavinys, Algis. *Hermio Trismegisto išminties kelias*. Vilnius: Sophia, 2005.

Uždavinys, Algis. *Simbolių ir atvaizdų interpretacijos problema senovės civilizacijose*. Vilnius: Sophia, 2006.

Uždavinys, Algis. *Sufizmas Islamo civilizacijoje*. Kaunas: UAB „Spaudos praktika“, 2007.

Uždavinys, Algis. *Kūrybinė vaizduotė. Dailės kritika ir publicistika*. Sud. Žukauskienė Odeta. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2013.

Uždavinys, Algis. *Filosofija ir teurgija vėlyvojoje antikoje*. Vilnius: Sophia. 2016.

Laura Ivanova

TO SEE ČIURLIONIS THROUGH THE EYES OF UŽDAVINYS:
THE MYSTERY OF LIGHT DISPERSION AS A THEURGICAL ACT

Summary

Theurgy as the work of the gods and the rapprochement with the divine source of light was one of the essential creative aspirations of Algis Uzdavinys (1962–2010). Between Čiurlionis and Uzdavinys, who grew up in the same natural space of Dzūkija, there is a deep internal connection between the basic creative attitudes, which is first of all manifested in the constant search for higher spiritual ideals and value systems. If we consider that the mystery of man and the universe is a real artistic task, requiring a mystical fusion with the primary source of light, then Čiurlionis behaved like a demourg uplifting the spirit by performing the work of the gods with strokes.

Čiurlionis's „Spring Sonata“ (1907) shows the processes of the awakening of nature and the spiritual clarification of man, which unfold in the shelter of the refreshing power of the Sun and Light. Here the world is seen as the primary sound and light that has become the material body, and light, air, and water are the life-giving elements of cosmogony. The projections of noetic lights, born of a sense of the fullness of the primordial being, recreate the story of the spiritual vision of the paintings of the Spring Sonata (*Allegro, Andante, Scherzo* and *Finale*). Thus, step by step contemplating the elements of the visible and audible worlds as symbols of the divine mysteries, the Spring Sonata is a genealogical act of the scattering of light or a mythopoietic story of spiritual rebirth.

Keywords: Čiurlionis, „Spring Sonata“, spiritual path, rebirth, Algis Uzdavinys, neoplatonism, theurgy.

M. K. ČIURLIONIO PASAULIS

Jonas Čiurlionis

Vilniaus universitetas
DOI: 10.5281/zenodo.7524341

ČIURLIONIO PASAULIS: REGĖTI SIELOS AKIMIS

Dedikuojama Ari

Straipsnyje nagrinėjamas M. K. Čiurlionio pasaulėvaizdis. Teigiama, kad lietuvių menininko kūryba bei genialumas yra galimas suprasti tik rekonstravus jo vidinio pasaulio, sielos gelmes. Menininko pasaulėžiūra, gyvenimo būdas, etinės ir estetinės pažiūros, religiniai ir filosofiniai požiūriai veda prie kūrybos supratimo, atsispindi joje. Deja, dažnai tyrėjai stengiasi įžvelgti menininko kūryboje jam nebūdingų bruožų, taikydami lyginamąją istorinę analizę bando lietuvių genijų įstatyti į „tinkamą vietą“ jo epochos meno ir kultūros kontekste. Tokie bandymai labai dažnai pasmerkti nesėkmei. Taigi straipsnio tikslas yra rekonstruoti ir atskleisti M. K. Čiurlionio asmenybę, jo genialumą, filosofines bei religines pažiūras, kurios peržengia tos epochos ribas. Parodoma, kad menininko pasaulėžiūra konstruojama ant amžinų dvasinių bendražmogiškų vertybių pagrindo, kad religinės ir filosofinės pažiūros remiasi esminiais transcendentinės harmonijos principais, o kūryba atskleidžia sielos regėjimų vizijas.

Raktažodžiai: M. K. Čiurlionis, genijus, filosofija, religija, menas.

Įvadas

Čiurlionio kūryba ir asmenybė tiriama, interpretuojama literatūroje, moksliniuose straipsniuose, knygose, filmuose, spektakliuose ir koncertuose. Nenuostabu, kad genijaus asmenybė ir kūryba susilaukia plataus interpretacijų ir analizių spektro. Kita vertus, daugelis jų yra prieštaringos, skirtingos ir kontraversiškos. Nuo simbolizmo – Vorobjovas (2012), Etkindas (1976), modernistinių interpretacijų – Daunoravičienė-Žuklytė (2016), ribiškumo tarp simbolizmo ir modernizmo – Andriušytė-Žukienė (2004), cikliškumo, binarinio struktūralizmo – Janeliauskas (2010), neoromantizmo ir modernizmo, abstrakcionizmo – Rannitas (1984), orientalistinių motyvų, ezoterinių, teosofinių, panteistinių interpretacijų – Kazokas (2009), Vorobjovas (2012), Etkindas (1976), Andrijauskas (2000, 2020, 2021), Nunokawa (2015), sąsajų su

Munchu – Vorobjovas (2012), Petrusevičiūtė (2010). Akcentuojama Čiurlionio sinestezija – Jastrumskytė (2011), Bruzgienė (2017), ar jos peržengimas. Čiurlionio asmenybė interpretuojama ne mažiau įvairiapusiškai – nuo psichinio ligonio iki Peterburgo lėbautojo, uždaro vienišiaus, jautrios ir kuklios asmenybės arba grubaus ir nemandagaus žmogaus. Su kuo tik nebuvo gretinamas Čiurlionis – Skriabinu, Rerichu, Munchu, Picasso, de Chirico, Kandinskiu, Kafka, Chopinu, Schoenbergu ir daugeliu kitų, dažnai toliausia nuo Čiurlionio dvasios nutolusių menininkų, mažai ar nieko bendro su ja neturinčių. Ko gero, nei vienas iš jų nebuvo artimas, o veikiau net priešingas lietuvių genijaus asmenybei ir kūrybai.

Čiurlionį suprasti sudėtinga net ir rimtiems mąstytojams. Nepavyko čiurlioniškos muzikos ir dailės sintezės suvokti Berdiajevui (1994), atidavusiam reveransus Skriabinui, ką kalbėti apie menkesnio kalibro mąstytojus. Apskritai, Čiurlionio gretinimas su Skriabinu, tarp kurių ankstyvų apologetų buvo N. Rerichas, M. Etkindas ir kiti, galimas tik iš dalies ir tik rusų kompozitoriaus ankstyvosios kūrybos rėmuose. Skriabino vėlyvoji kūryba yra kardinaliai priešinga čiurlioniškai, tad jų gretinimas parodo muzikalų ir conceptualų neišprusimą.

Neteisinga būtų muzikoje Čiurlionį artinti prie modernistų, dar klaidingiau – ieškoti jo sąsajų su Naująja Vienos mokykla, dodekafonijos judėjimu (plg. Daunoravičienė-Žuklytė 2016). Čiurlionio kūryba yra kardinaliai priešinga šioms pažiūroms, nutolusioms nuo kosminės sakralios muzikos esmės. Nors Čiurlionio gyvenimo epocha žymi esminį lūžį etinėse, estetinėse, filosofinėse, vertybinėse sferose – „Dievo mirtis“, pozityvizmas, komunizmas, froidizmas, avangardas, taip pat ir revoliucijos ir karų priešaušrė, pats Dzūkijos genijus nesimpatizavo šioms „naujovėms“. Paradoksalu, tačiau į jo paties kūrybą buvo žvelgiama kaip į nesuprantamą naujovę. Jo darbai atskleidė visišką priešingybę kultūros ir vertybių krizės ištiktos ir pasimetusios Europos meno deklaracijoms. Kūryba, kuri pirmiausiai buvo orientuota į transcendentinės anapusbės ilgesį, amžinų vertybių konstatavimą, metafizinės tikrovės kontempliavimą ir dvasinio, o ne materialaus pasaulio prioritetą.

Čiurlioniui būtų svetimas ir jo gretinimas su Grigu (Čiurlionis 1973: 56). Nėra jam artimas skandinaviškas meno pasaulis, jo šaltumas ir niūrumas. Čiurlionio kūryboje atsiskleidžia lietuviškas lyrizmas, švelnumas ir nostalgija. Todėl bandyti suartinti skandinavišką Princo Eugenijaus mišką su čiurlionišku

mišku, reiškia negirdėti jame skambančios arfos (plg. Andriušytė-Žukienė 2004). Tokia pat tolima lietuvių menininko ramybei yra ir Muncho isteriškai rėksminga koloristika. Čiurlioniškas gamtos vaizdavimas nėra grynas empirijos vaizdavimas. Tai nėra ir šviesoje mirgantis impresionizmas, ar spalvingai rėkiantis ekspresionizmas, juolab geometrizuotas kubizmas. Neverta Čiurlionio vertinti ir kaip abstrakcionisto, nors toks bandymas populiarus dar nuo Rannito laikų. Abstrakcionistas abstrahuoja empirinę tikrovę, perteikia ją formos žaidimais. Čiurlionis to nedaro, nes nevaizduoja šios empirinės tikrovės, veikiau pasitelkdamas šią tikrovę jis perteikia kitą, anapusinę tikrovę, kuri atsiskleidžia simboliais, vizijomis, kontempliacija ir nėra tiesioginė duotybė. Todėl Čiurlionio miškas, jūra, kalnai, medeliai, paukščiai nėra empirinė *natura*, ar jos abstrakcija, o tai, kas reiškiasi iš anapus per jos atvaizdą.

Kaip teisingai pastebi Andrijauskas: „Tokioje Čiurlionio kūrybos interpretavimo įvairovėje dingsta jos savitumas“ (2000: 25). Galėtume pridėti, dingsta Čiurlionis, kuris, kaip būdavo parodose, stovėdavo pasislėpęs kampe, klausydamasis nesąmonių apie save ir savo kūrybą. Viena vertus, tokia interpretacijų gausa atskleidžia genijaus universalumą, daugiasluoksniškumą ir įvairialypiškumą, kita vertus, tai akivaizdžiai parodo, kad Čiurlionio kūryba ir asmenybė, praėjus ir 150 metų nuo genijaus mirties, didžia dalimi lieka nesuprasta. Kiek daug laimėtų dailininkai, muzikantai, mokslininkai, Čiurlionio tyrinėtojai, jei užuot bandę save išreikšti per Čiurlionį, ar Čiurlionį per save, paprasčiausiai įsiklausytų, išžiūrėtų, ką pats Čiurlionis mums sako ir rodo savo kūryba. Paradoksaliai skamba Pleirytės-Puidienės atsiminimai: „Gyvas nebuvo suprastas, ir karti minios pašaipa žeidė ne kartą jo kilnią sielą... Kiek kartų girdėdavo jis brutalių pastabų bei klausimų“ (In: Pšibilskis 2006: 93). O pats Čiurlionis, pasak jos, teigė: „Nė nepretenduoju būti suprastas. Jie ne kartą kreipėsi į mane, reikalaudami paaiškinimų... Ar galima išaiškinti tai, ką jaučia siela?.. Ar Dievas galima atvaizduoti?..“ (*Ibid* 2006: 83).

Dažniausiai Čiurlionis yra nagrinėjamas taikant istorinio laikotarpio lyginamąją analizę. Tokiu būdu bandoma „įrėminti“ tiek patį genijų, tiek ir jo kūrybą, įstatyti jį į to laikotarpio kontekstą, kartu parodant, kuo jis pranoko savo epochą (e.g. buvo abstrakcionistas, atonalistas ir t. t.). Nors Čiurlionio kūryba prašydama supratimo reikalauja ir lyginimo su to laikotarpio dailininkais

ir kompozitoriais, dažnai pamirštama, kad genijai ne tik pralenkia savo laiką, tačiau ir yra virš bet kurių laikotarpių ribos. Genijų individualumas nelygintinas, o tuo labiau – su menkesniais kūrėjais. Čiurlionio kūryba nėra įtakų sintezė, o genijus nėra epigonas. Todėl reikėtų atsisakyti lyginimų, o stengtis atskleisti lietuvių genijaus unikalumą, kurio turtingas conceptualumas prilygo didiesiems Renesanso meistrams. Artimumą renesansiniam universalizmui pastebi ir Andrijauskas (2020).

Vis dėlto, paprasto žmogaus sąmonėje lyginimas yra neišvengiamas, tik įrėmindamas pasaulį toks žmogus geba jį suprasti, nesuvokdamas, kad pasaulis, kaip ir genijus netelpa į rėmus, išeina už bet kokių tokio žmogaus nustatytų ribų. Štai kodėl ir Čiurlionis bei jo kūryba nesiduoda išspraudžiama nei į paprasto žmogaus pasaulėvaizdžio rėmus, nei į to meto istorinio konteksto rėmus.

Ne mažiau interpretacijų nei kūryba sulaukė ir Čiurlionio asmenybė. Išleistuose atsiminimuose apie brolių sesuo Jadvyga pastebi, kad atvaizduojant Čiurlionį, „gal ir pravartu būtų buvę daugiau laikytis originalo, o fantaziją tauptyti kitiems atvejams“ (Čiurlionytė 1970:15) Tačiau, matyt, toks visų genijų likimas, būti perinterpretuojamam neretai prasilenkiant su realybe ir realizuojant interpretuotojų fantazijas, kol galiausiai pats genijus lieka šešėlyje ir virsta tolimo atspindžio legenda.

Čiurlionio asmenybė

Norint suprasti Čiurlionio kūrybą, pirma reikia suprasti jo genialumą, o kad tai suprastume, turėtume suvokti jo asmenybę. Nors toks psichologinis priėjimas gali pasirodyti netinkamas nuasmenintos, depersonalizuotos estetikos šalininkams, Čiurlionio atveju, tik suvokus jo sielos gelmes, galima suvokti ir jo kūrybos gelmes. Todėl sąmoningai psichologijos terminą čia vartosiu senąja filosofine sielos mokslo, o ne šiuolaikine besielių psichikos procesų prasme. Tik supratęs Čiurlionio sielą, galima pradėti suprasti jos kalbą ir išraišką mene. Sudėtinga trumpai ir glaustai apibūdinti Čiurlionio asmenybę – genijaus, kurio pasaulyje telpa tiek daug, nes „kiekvienas kitame žmoguje regi tiek, kiek sugeba pamatyti“ (Pšibilskis 2006: 13), o tai, ko nesugeba pamatyti, lieka paslapyje. Ir nors besąlygiškai atskleisti kiekvieno žmogaus dvasios klodus

yra neįgyvendinamas uždavinys, tačiau bent susidaryti apibendrintą eskizą iš genijaus laiškų ir jį pažinusių žmonių liudijimų galime. Šie liudijimai pateikia paveikslą žmogaus, kurių buvo reta anais dekadanso, bohemos, revoliucinių nuotaikų laikais, o dabarties Lietuvoje beveik nėra likę – kilnaus žmogaus.

Jis buvo išrankus draugams, jais rinkosi tik gilios dvasios žmones. Tuo pat metu bendravo su daugeliu, nors draugavo vos su keliais. Nevengė bendrauti, o noriai tą darė net su tais, kurie buvo „socialinėse paraštėse“ – žmonėmis, iš kurių šaipėsi, kuriuos užgauliojo, kurie turėjo psichinę negalią, elgetomis ir skurdžiais. „Nieko sau, viską kitiems“ (Čiurlionis 1973: 155) – toks išlikęs Prano Penkaičio Čiurlionio apibūdinimas skamba kaip jo gyvenimo devizas. Čiurlionis buvo labdaringas, dažnai atiduodavo savo paskutinius skolintus pinigus elgetoms, nors pats patirdavo nuolatinį nepriteklių. Jis užjausdavo kitus, stengdavosi visiems padėti. Tuo pat metu buvo nepraktiškas, neapsukrus, nemokėjo verstis, tačiau, pasak Petro Rimšos, „buvo dvasios ir širdies žmogus. Materialinės gėrybės jam mažiausiai rūpėjo. Dėl dosnumo /.../ dažnai save nuskriausdavo“ (*Ibid.*: 143). Buvo teisingas ir sąžiningas, negalėjo pakęsti neteisybės, melo ir niekšybių, su tuo kovojo visa savo esybe. Tuo pat metu vengė, nemėgo ir šaipėsi iš dvasios skurdžių, gyvenančių patogų, sotų gyvenimą, snobų. Jis buvo griežtas ir kritiškas dvasiškai menkiems miesčioniškiems žmonėms. Aristotelis tokius įvardijo kaip gyvenančius gyvulinį gyvenimą. Panašu, kad antipatija buvo abipusė. Šie ne tik nemėgo genijaus kūrybos, jos nesuprato, tačiau neretai pasišaipydavo. Vis dėlto paprasti, dažnai neišsilavinę, snobų įvardijami kaip prasčiokai, žmonės suprato jo kūrybą. Čiurlionis nebuvo konformistas, pataikūnas, nemėgo snobiškų draugijų *milieu*, kaunietiško *beau – mondo*, būdamas parodos pirmininko pavaduotoju Kaune pabėgo kartu su Sofija iš parodos atidarymo ir susitikimo su gubernatoriumi. Jam aiškiai nerūpėjo svarbios pažintys. O ir vėliau susitikimai su „reikalingais žmonėmis“ Peterburge jį erzindavo, nors ir puikiai suprato, kad esant labai sunkiai finansinei situacijai, pastarieji gali padėti parduoti kokią darbą ar gauti muzikos pamokų. Negalėjo pakęsti susireikšminusių vidutinybių, „žvaigždžių“, pasipūtėlių, kuriems dažnai išreikšdavo ir grubesnę žodį. Nemėgo jis šokių ir pats nešokdavo, nors ir skambindavo jiems, kaip prisimena sesuo Jadvyga (Čiurlionytė 1970). Pasilinksminimai ir vakarėliai, bohemiškas gyvenimo būdas jo netraukė. Kritiškai vertino išsipusčiusias damas ir, pa-

sak J. Tallat-Kelpšos, apie tokias moteris, „ypač apie jų intelektą“ (Pšibilskis 2006: 64), Čiurlionis buvo nelabai aukštos nuomonės. Minėtos damos aiškindavo Čiurlionio tapybos darbus, ko nemėgo pats autorius daryti, tuo pat metu atskleisdamos savo intelekto ribotumą. Nepaisant nuolatinio nepritekliaus, jis nevertino materialių dalykų, pinigų, turtų. Atsisakė gerą materialinę padėtį užtikrinančių darbų – Liublino muzikos mokyklos direktoriaus vietos bei vėlesnio kvietimo dirbti Varšuvos konservatorijoje. Nereikšminga jam buvo šlovė ir pripažinimas. Savo išsilavinimo diplomus laikė po lova Druskininkuose. Diplamai ir reikšmingi įvertinimai buvo reikalingi kvailiams. Ne šlovės jam reikėjo, o jo kūrybos supratimo, kurio tiek mažai buvo tuomet, kai jis gyveno ir tiek mažai tėra ir po jo mirties. Čiurlionis rašė Sofijai: „(beje, liūdnas, nes norėčiau, kad mane suprastų). Vis dėlto nemanau eiti su savimi į kokius nors kompromisus“ (Čiurlionis 1973: 69). Tačiau, nepaisant visiško nesupratimo, o juk kai nesupranta, tai ir nevertina, nemėgsta, Čiurlionis džiaugiasi, kad gali dirbti žmonėms, jų labui. Nesvarbu, gal bus vėliau daugiau tų, kurie supras? Jis rašė Sofijai: „Tiesa, kaip tai nuostabu būti reikalingam žmonėms ir jausti šviesą savo delnuose. Neturi supratimo, kaip aš didžiuojuosi, jog mes, Tu ir aš, esame tokioje padėtyje, kad galime ką nors duoti žmonėms“ (1973: 73). Jo moto buvo atiduoti visą save žmonijai, o kartu jiems parodyti, atskleisti esminius dalykus, įžvelgtas dieviškąsias paslaptis.

Nors ir turėjo gerų draugų, dažnai padėjusių gauti mokinių, patekti į parodas, neretai pinigų paskolinusių, Čiurlionis liko vienišas tiek gyvenime, tiek kūryboje. Ypatingai ši vieatvė buvo paženklinta atskirtimi nuo Sofijos, su kuria tiek mažai laiko tepraleido ir kurios visada be galo ilgėdavosi. Deja, kaip teigė Schopenhaueris: „Vienatvė – tai visų didžiųjų žmonių likimas“ (Šopenhaueris 1994: 193). Laiškuose Sofijai, Čiurlionis ilgėdamasis mylimosios rašė: „Vienatvė yra mano didelis mokytojas ir bičiulis./.../ Vienatvėje galiu ramiai svajoti ir dirbti“ (1973: 50). Schopenhaueris „polinkį į uždarumą ir vieatvę“ (1994: 192), kurią renkasi taurus žmogus, įvardija esant „aristokratišku jausmu“.

Iš šalies Čiurlionis atrodė kuklus ir nedrąsus – taip atrodė nemenkam ratui jo pažįstamų, nors su savais broliais ir seserimis, tėvais, Sofija jis būdavo linksmas ir džiaugsmingas, be galo juos mylintis. Būdamas jautrus, liūdnas, drovus, kuklus ir nedrąsus jis kartu būdavo žaismingas – rodydavo liežuvius ir špygas,

o taip pat buvo garbingas, šiek tiek išdidus, jautė savo savivertę. Kaip prisimimuose rašė sesuo Jadvyga, Čiurlionio kuklumas nebuvo miesčioniškas, tai buvo genijaus dvasios kuklumas (Čiurlionytė 1970). Pasak Žmuidzinavičiaus, tuo pat metu Čiurlionis buvo ir emocionalus, kartais „nervingas, karščiavosi“ (Čiurlionis 1973: 133). Vis dėlto, jis buvo ypatingai jautrus, o tai nestebina, nes tik jautrumas leidžia genijui suvokti pasaulyje tai, ko paprastas storžievis niekada jame negalės išvelgti. Jautrumas ir atvirumas pasauliui su jo matoma ir nematoma puse būdingas Čiurlioniui – iš čia ir kyla genijaus platus domėjimasis viskuo – Rytais ir Vakaraais, religija ir filosofija, ezoterika ir egzoterika.

Pasak M. Dobužinskio, svetimi žmonės jį vertino įvairiai: „„Keistuolio“, „dekadento“ ir dar griežtesni epitetai“ jam būdavo taikomi (Čiurlionis 1973: 42). Tačiau, dažniausiai svetimų vertinimai atspindi jų pačių pasaulėžiūrinę prizmę, o ne nesuprantamą genijaus asmenybę. Dažniausiai tokie vertinimai yra tų, kuriems nesuprantamas kitoks gyvenimas, nei paprastos materialios gerovės ir vertingos socialinės padėties. Žmonių, kuriems nesuprantamas savų socialinių pseudo-vertybių kritiškumas, kuriems neduota savikritika. Skirtingai nuo jų, Čiurlionis buvo labai savikritiškas, ne tik savo asmenybės, bet ir kūrybos atžvilgiu, nes tik per griežtą savęs vertinimą, jo nuomone, yra įmanomas tobulėjimas. Pavyzdžiui: „Manyje yra kažkas brutalu, įtartina, kas mane daro nelaimingą ir tolima nuo Tavęs“ (*Ibid.*: 49); „neprisimink visų tų biaučių dalykų, kurių baisiai droviuosi ir nuoširdžiai gailiuosi“; „Kastukas yra nedorėlis“ (*Ibid.*: 50), „išibrovė kažkoks nepasitikėjimas ir nusivylimas savimi“ (*Ibid.*: 75). Viena vertus, tokie savęs vertinimai rodo nepasitikėjimą, kita vertus, atskleidžia reiklumą sau, savo netobulumo, ydų suvokimą, nuo ko prasideda ir per ką veda kelias tobulėjimo link.

Čiurlionis labai daug dirbo, deja, tai galiausiai privedė prie fizinio ir dvasinio išsekimo. Todėl dažnai paprastų žmonių, nieko nesuprantančių apie dvasinį genijaus gyvenimą, spekuliacijos apie Čiurlionio psichinę ligą rodo absoliutų neišmanymą. Milžiniška, paprastam žmogui neįsivaizduojama, dvasinė kančia, o ne liga, yra genijų likimas. Kančia, kurią jis turi išgyventi už kitus ir dėl kitų. Tačiau darbas nebuvo tik muzikos ir tapybos srityse, kuriose labiausiai atsiskleidė jo genijus. Šalia to, jis labai daug skaitė, gilinosi į įvairias sritis – psichologiją, Rytų ir Vakarų filosofiją, istoriją, religiją, įvairius moks-

lus – fiziką, matematiką, chemiją, įvairius gamtos mokslus ir ypač mėgstamą astronomiją, kosmografiją, turėjo savo mylimus žvaigždynus. Gausiai skaitė literatūrą. Visa tai formavo plačią, universalią asmenybę, kurioje susiliejo įvairių požiūrių harmoninga visuma.

Ne mažiau svarbių asmenybės bruožų atskleidžia ir lietuvių genijaus meniniai pomėgiai. Čiurlionis labai mėgo Bachą – „be jo, man rodos, neįmanoma būti rimtu muziku“ (*Ibid.*: 51). Žvelgdami tik istoriškai galėtume šį susižavėjimą tapatinti su studijų laikotarpiu Vokietijoje, tačiau tai būtų labai vienpusis ir neišsamus vertinimas. Bachas turėjo jį patraukti savo muzikos sakralumu, ypatinga muzikos gelme, kuri duota retam. Lygiai tokius pat principus įkūnijo ir Čiurlionio kūryba. Taip pat labai vertino Beethovoną, kurį kartu su Dobužinskiene skambino (V ir IX simfonijas), šis kūrėjas kaip audringa jūra turėjo genijų žavėti savo didybe. Studijavo Schumanną, Čaikovskį, o taip pat R. Straussą, R. Wagnerį – to meto muzikos žvaigždės, kurios, nors savo principine kūrybos natūra buvo tolimos Čiurlioniui, tačiau techniniais niuansais, orkestruote, muzikiniu atlikimu negalėjo netraukti ir nežavėti. Muzikoje daug labiau vertino simfoninę, vargonų ir choro muziką, o ne operą ir baletą. Iš muzikų Čiurlionis labiau vertino kompozitorius, nei atlikėjus – tuos, kurie kuria, o ne reprodukuoja, atlieka. Jam menininko idealas, kai gėris ir grožis sutampa. Menininkas, jo manymu, turi būti kartu ir geras žmogus. Negali tas, kuris kuria estetinį grožį, būti etiškai blogas, moraliai ydingas. Tokia nuostata yra aukščiausias filosofinis moto, atskleidžiantis etinio ir estetinio tobulėjimo principą. Todėl modernistinis dekadentizmas yra absoliučiai Čiurlioniui svetimas dalykas. Nietzsche's „Dievo mirtis“ yra keičiama į čiurlionišką „Dievo prisikėlimą“, Dievo, besireiškiančio Kosmose, Visatoje, gamtoje, konstatavimą.

Dailėje pirmaisiai vertinami Renesanso genijai. Čiurlionis Sofiją vadina da Vincio, kuris jam darė ypatingą įspūdį, Madonna Litta. Žavisi jos atsiųstu Botičelio Veneros atviruku, o tyrinėtojai Štepanova ir Kozel (2020) išvelgia Veneros gimimo ir simfonijos „Jūra“ pirmosios bangos asociaciją. Verta paminėti, kad neseniai atliktas Mažrimienės tyrimas (2015) atskleidė, kad Čiurlionis studijavo Botičelį, eskizavo jo paveikslų fragmentus. Tokios pat studijos vyko ir prie Matejkos paveikslų (*ibid.*). Čiurlionis žavėjosi Rembrandtu, van Dycku, iš vėlesnių – Böcklinu. Mėgo pats ir kartu su Sofija skaitė Slowackį, kuris, kaip

parodė Okulicz-Kozarynas, (2009) nemenkai inspiravo Čiurlionio tapybą. Tokie meninių pomėgių niuansai atskleidžia akivaizdžiai brandžią ir gilią asmenybę, nesivaikančią madų ir vienadienių minios susižavėjimų bei aikčiojimų. Asmenybę, kurią pirmiausiai traukia gilūs, amžinų vertybių atspindžiai, nevienadieniai dalykai kitų genijų kūryboje.

Čiurlionis ir lietuvybė

Čiurlionio patriotizmas buvo gerai žinomas. Nedaug rasime menininkų, nuveikusių tiek daug Lietuvos labui ir taip menkai jos įvertinto ir suprasto. Meilė Tėvynei, jos gamtai, Druskininkų apylinkėms, liaudies dainoms, didelis noras išmokyti lietuvių kalbą bei galiausiai Tautos namų idėja – visa tai liudija didelę meilę Lietuvai. Tautos namų idėja atskleidžia ir ne tik lietuvišką charakterį – jie turėtų būti kaip Indijos pagodos, pastatyti šventyklos tipo. Harmonizuotos liaudies dainos, jų leitmotyvai muzikinėje kūryboje, dzūkiškų pušelių, koplų stulpų vaizdai tapyboje – visa tai daro Čiurlionį artimą kiekvieno lietuviui širdžiai. Tačiau tuo pat metu jo universalus kosmopolitizmas, peržengiantis vienos tautos rėmus, kūryba, praplečianti „tautiškumo ribas“ (Vorobjovas 2012: 22), daugelio tautiečių taip ir lieka nesuprasta. Čiurlionio patriotizmas nesutapo su nacionalizmu. Meilė Tėvynei nereiškę beatodairiško angažavimosi lietuvybėje. Ji nereiškę susitapatinimo su primityviu provincialumu, egzaltuotu snobiškumu ir banaliu pseudo-kultūriniu barbarizmu. Čiurlionis aukštino lietuvybės dvasią nemenkindamas kitų tautų, matydamas lietuviško folkloro dvasinį gilumą, įsišaknijusį kiekvieno Tėvynės vaiko širdyje, tačiau nesitaikstydamas su kultūriniu ir, pirmiausia, dvasiniu analfabetizmu. Daug pastangų jis dėjo ketindamas ne tik atskleisti lietuviškos tautos dvasios grožį, tačiau kartu siekdamas pakelti lietuvių kultūrą ir meną į profesionalų lygį. Deja, tokios pažūros buvo neišvengiamai pasmerktos konfliktui su primityviąja tautos dalimi. Matydamas nacionalistinį tamsumą ir meninį neprofesionalumą, Čiurlionis ne vieną kartą išreiškė savo nusivylimą. Jo atsiminimai iš studentų meninės-draminės „ne Visai-subrendusios“ draugijos susirinkimo Peterburge: „Puiki visų lietuviškų susirinkimų reprodukcija. Keturias valandas ginčijosi, kokį veikalą pastatyti studentų vakarėlyje, ir galų gale nieko nenuitarė“ (Čiur-

lionis 1973: 46). Lietuviškas susiskaldymas, susipriešinimas, nesugebėjimas dirbti kartu vardan Lietuvos, jos kultūros, Čiurlionio aprašomas kaip skundas laiške broliui Povilui: „Apskritai imant, santykiai su broliais lietuviais labai sunkūs, drauge dirbti visuomenės labui beveik neįmanoma. Kiekvienas, nors kvailas, jaučiasi gudrus, o į pažangius žmones, kurie tikrai ką nors gali padaryti, žiūrima įtariai ir nepalankiai“ (*Ibid.*: 128). Nenuostabu, kad tokie tautinio charakterio bruožai, užsilikę iki pat šių dienų, nesužavėjo Čiurlionio. Ne tik nesužavėjo, tačiau ir trukdė dirbti vardan Lietuvos. Kultūrinis kičiškumas, kuris patiekiamas kaip „tautinis patiekalas“, išreiškiantis lietuviybės dvasią – visa tai lietuvių genijui buvo absoliučiai nepriimtina. Čiurlionis rašė: „Buvau lietuvių vakare – horrendum! Kaip gerai, kad neleidai man jame dalyvauti. Jovalas! Koncertinėje dalyje buvo tokie dalykai, kaip „ГАНДЗЯ люба, ГАНДЗЯ цаца“, „Цыганка я“ ir t. t.“ (*Ibid.* 1973: 71). Po šių „kultūrinių išraiškų“ Čiurlionis su Tallat Kelpša ir Stasiu Šimkumi nusprendžia visomis jėgomis priešintis tokio kičo pasikartojimui. Deja, net praėjus šimtmečiui, matome gausias tokios „kultūros“ apraiškas šiuolaikinėje Lietuvoje. Nuostabu, kad toks barbariškumas pateikiamas prisidengiant lietuviška kultūra, o žemiausio lygio ir chamiškesni „kūrėjai“ tampa visuotinai liaupsinamomis žvaigždėmis. Natūralu, kad ne tik Čiurlionio požiūris į tokius buvo netolerantiškas, tačiau ir atvirkštinė reakcija buvo panaši. Ištroskusių linksmybių Peterburgo lietuvių vakaruose genijaus kūryba sunkiai atrado savo klausytoją ir žiūrovą. „Nesidžiaugiu čionykščių brolių didele simpatija“ (*ibid.*: 76) – rašė Čiurlionis, kas tampa paradoksalia realybe ir bet kuriam iškilesniam ateities lietuvių tautos kūrėjui. Dabar, kai Čiurlionis jau yra pripažintas šiuolaikinėje Lietuvoje, nors vis dar menkai tesuprastas, skausmingai skamba jo rašytos mintys: „Grįžau ką tik iš „kultūrinio“ (?) lietuvių vakaro, kuriame skambinau savo kompozicijas. Žinoma, publika daug ko tikėjosi ir todėl visiškai nusivylė. Prašė manęs ko nors linksmesnio, vos nepaprašė, kad duočiau geriau jiems ramybės.“ (*ibid.*: 73). Tačiau verta paklausti, ar genijaus kūryba vėl nebūtų pasitikta taip pat šiuolaikinių „kultūrinių“ snobų, kuriems reikėtų ko nors „linksmesnio“, „suprantamesnio“, „lengvai suvirškinamo“, „grynai lietuviško“? Kiek dar laiko reikės tautos kultūrai prisikelti iš „ГАНДЗЯ люба, ГАНДЗЯ цаца“ tamsaus sapno? Kada savas genijus taps pripažintas ir suprastas, o provincialūs kultūriniai barbarai užleis

jam kelią? Deja, tikėtina, kad dar nemažai laiko reikės lietuvių tautos kultūrinei brandai susiformuoti...

Čiurlionis buvo neprieinamas ne tik to meto lietuviams. Daunoravičienė-Žuklytė pastebi: „Būtų neteisinga nutylėti dar vieną tiesą, kad Čiurlionio muzika ir dailė nebuvo deramai įvertinta ir suvokiama ir Peterburgo meno elito, ir savų bei užsienio tyrėjų. Į jo kūrybą buvo žvelgiama su nepasitikėjimu, ironija, neretai apšauktas svajotoju, keistuoliu, savamoksliu.“ (Daunoravičienė-Žuklytė 2016: 41). Vis dėlto, paradoksalu, kad Čiurlionio kūryba pirmiausia žavėjosi ir ją pripažino svetimų tautų žmonės. Išlikusios A. Moravskio, N. Rericho ir daugelio kitų mintys ne tik žavisi lietuvių genijaus kūryba, tačiau atskleidžia ir tamsiąją lietuvybės pusę. Rerichas rašė: „Ten, kur branginami savo didvyriai, kūrėjai ir darbuotojai, ten yra galima ir šviesi ateitis. Gana jau buvusios nemokšystės /.../ Gana stačiokiškų neigimų./.../ Ak, jau tie skeptikai, kurie savo sukietėjusiomis širdimis pasiryžę kiekvieną naują laimėjimą uždusinti!“ (In: Pšibilskis 2006: 54). Nors Rerichas labai palankiai atsiliepė apie Čiurlionio kūrybą, ją labai vertino, tačiau požiūris anaip tol nebuvo abipusis. Laiške Sofijai jis rašė: „Rericho mokyla tai ta pati akademija su šlykščiais gipsais“ (Čiurlionis 1973: 63). Apskritai „Sojuz“ rusų dailininkų grupė lietuvių genijaus buvo vertinama kritiškai, nors dėl jų indėlio Čiurlionis buvo pripažintas Rusijoje, o vėliau daugiausiai dėka draugų suformuotos „Mir Iskustva“, ir pasaulyje. Deja, tragiškas genijų likimas, jų kūrybos nepripažinimas esant gyvam yra ne toks retas fenomenas žmonijos kultūros raidoje. Dažna tokios ignorancijos priežastis yra ne tik kultūrinė-mėninė tamsybė ir nesubrendimas, uždarumas, bet ir pavydas, nesupratimas ir nenoras suprasti. Lietuvių tauta, kuri tėra menkai atvira pasauliui, o atvirumas dažniausiai reiškiasi prasčiausių dalykų perėmimu, menkai tegalėjo suprasti Čiurlionio meną, kuris ne tik atskleidė šios tautos giliausius dvasios kodus, tačiau per juos perteikė visai žmonijai, visai Visatai bendrus dėsningumus. Sofijos straipsnis puikiai apibūdina ir reziuumuoja ne tik pačią dailę, meną, tačiau ir atskleidžia kaip reikėtų suprasti Čiurlionio dailę. Ji rašė: „Dailė negali būti ankštai įsprausta į nacionalinę dėžutę, ji plačiai skleidžia savo sparnus ir daug kartų yra aiškiai tarptautiška, nes grožės ir tiesos pajautimas bendras visiems žmonėms, taip kaip bendra pas visus yra trokštanti siela. Tačiau dailė – tai žiedas, kuris išauga ant tautos dirvos“ (Čiurlionis 1973: 105).

Čiurlionio Genijus

Realiam gyvenime labai dažnai sutinkame arba mokslininkus, absoliučiai nejautrius menui, arba menininkus, nesuprantančius mokslo. Pirmieji pasinėrę į proto, o dar dažniau grynos pragmatikos sferą nepasižymi ne tik jautrumu menui, tačiau nėra jautrūs ir pasauliui. Antrieji, užsižaidę emocijomis ir jausmais, verčia protą vergauti iracionalumui. Daugelis jų baigia boheminį gyvenimą degradavę. Tokia apibendrinta *cliche* Arthurui Schopenhaueriui (1995), o vėliau ir juo sekusiems mąstytojams, leidžia daryti griežtą skirtį tarp meno ir mokslo pasaulių, dažniausiai išaukštinant pirmąjį, kuriame gali skleisti genijus. O štai mokslo pasaulis lieka *ratio* valdomoje instrumentinės pragmatikos sferoje. Tokia distinkcija yra gaji iki pat šių laikų, o Čiurlionio laikotarpiu buvo plačiai paplitusi. Vis dėlto, tokia mokslo ir meno perskyra yra svetima Čiurlioniui, kuris intensyviai studijavo daugelį mokslų, domėjosi labai plačiai ir lavino savo žinias įvairiose srityse. Todėl žvelgti į jo genialumą supriešinant meną ir mokslą būtų didelė klaida. Jo genijus yra greičiau iš Antikos laikų atėjęs ir Renesanse išsiskleidęs universalios asmenybės tipas. Genijaus, suvokiančio ne pasaulio fragmentaciją ir skirtingumą, bet jo kosminę vienovę. Tokio genijaus pasaulyje telpa mokslo ir meno bendrumas, kosmoso vienybėje telpa jo įvairovė.

Genijų suprasti paprastam žmogui yra labai sudėtinga. Lengviausiai genijų suprasti gali tik genijus ir tai ne kiekvienas, o tik artimos dvasios, kaip šopenhaueriškas vienišius, minioje atpažįstantis kitą tokį patį. Paprastas žmogus gyvena dėl savęs, savo artimųjų, o politikas, dėl tautos, valstybės, tačiau genijus gyvena dėl visų. Liūdnam skamba Čiurlionio laiškuose tarsi priekaištas sau: „Svetimų žmonių nemyliu ir jų bijau, gyventi su jais nemoku“ (Čiurlionis 1997: 36). O juk gyvenime buvo pasiruošęs atiduoti paskutines kapeikas elgetai, pats neturėdamas ko valgyti. Kaip pastebi Jadvyga, „Meilė – didelė dovana. Ją stipriausiai jaučia genijai“ (Čiurlionytė 1970: 17). Tokia tad buvo ir Čiurlionio meilė, į kurią tilpo visas pasaulis, visa Visata. Meilė „viskam, kas turi esminės vertės“ (*Ibid.*). Šie sesers Jadvygos žodžiai taikliai atskleidžia genialumo esmę, iš kurios gimsta puikiausi meninės ir mokslinės kūrybos šedevrai.

Ar pats Čiurlionis suprato savo genialumą? Tai sudėtingas klausimas, į kurį atsakymas būtų nevienareikšmis. Genijus ne tiek suvokia savo genialumą,

kiek supranta savo kitoniškumą bei aiškiai įsisąmonina sau skirtą, kartais ypač stipriai kančios perpildytą misiją. Kančios, kuri yra neišvengiama genijui, kaip dažnai neišvengiama ir ankstyva mirtis. Žvelgiant iš laiko perspektyvos, pranašiskai skamba laiškuose dėstomos mintys: „Ar tai tiesa, kad perdėtas jautrumas ir nedrąsa pranašauja neišvengiamą, staigią mirtį?“ (Čiurlionis 1973: 96), ar Moravskio pastebėjimas, kad „dievų numylėtiniai miršta jauni“ (*Ibid.*: 122). Čiurlionis akivaizdžiai suvokė savo misiją, suprato einąs procesijos priešakyje, kitiems nušviesdamas kelią ir tuo pačiu būdamas vienas ir nesuprastas. Kita vertus, jis savo genialumo pilnai neįsisąmonino – buvo pilnas abejonų, neužtikrintumo dėl savo talento, kritiškas savo kūrybai. Kiek būtų vertas dabar išlikęs jo sudėgintas eskizas, kūrinys? Turiu omenyje ne Čiurlionio nevertintą materialią, piniginę, išraišką, kuri šiandieną daug kam neša pelną reprodukcijomis, atvirukais, knygomis, saldinių pakuočių viršeliais. Kiek vertas būtų toks išlikęs eskizas, atskleidžiantis ieškojimus, nueitą kūrybinį kelią ir dvasines paieškas? Deja, daugelis tokių eskizų, darbų neišliko.

Čiurlionis ir filosofija

Ar Čiurlionis buvo filosofas – klausimas į kurį dažniausiai atsakoma neigiamai, žvelgiant iš šiuolaikinės filosofijos perspektyvų. Nors jis domėjosi ir skaitė filosofijos veikalus, dalyvaudavo filosofinėse-kultūrinėse-meninėse diskusijose, tačiau akademinio filosofinio išsilavinimo neturėjo, filosofinių traktatų nerašė, palikdamas negausią, nors ir labai gilią, vertingą žodinę kūrybą (Čiurlionis 1979). Tačiau verta klausti, ar tai daro žmogų filosofu? Kas daro žmogų filosofu? Ar filologas Nietzsche arba matematikas Husserlis yra filosofas? Ar nieko neparašęs Sokratas nėra filosofas? Šiuolaikiniame kontekste klausimas „kas yra filosofas?“ yra ypatingai problematiškas.

Diogenas Laertietis (1925) pasakodamas legendą apie Pitagorą, kuris pirmasis pradeda vartoti žodį filosofija ne kasdienių mokėjimų (*technė*), o išminčių meilės, tiesos ieškojimo prasme, mini pastarojo atsakymą tironui Leonui. Paklaustas kas jis esąs, Pitagoras atsakė – filosofas, tuo pačiu prilygindamas gyvenimą žaidynėms, į kurias susirenka vieni, ketindami varžytis ir siekti šlovės, kiti prekiauti ir užsidirbti pinigų, o tretį stebėti pasaulį, kontempliuoti jo grožį ir

esmę teorine žiūra. Šiuo požiūriu Čiurlionis, kuriam niekada nerūpėjo praktinės materialinės gėrybės, turtai ir šlovė, buvo filosofas, visą gyvenimą pašventęs pasaulio grožio stebėjimui ir jo esmės perteikimui savo darbuose. Simboliškai Tiesos ieškojimas atsispindi genijaus autoportrete „Tiesa“.

Čiurlionio gilumą ir filosofiskumą pažymi ne vienas atsiminimais pasidalijęs jo gyvenimo pakeleivis – P. Galaunė, L. Antokolskis, kiti. Apibūdindamas Čiurlionio kūrybos esmę, B. Lemanas išvelgia sferų harmonijos realumą, harmonijos, pasireiškiančios genijaus kūryboje, kuri priartėja, susilieja su Dieviškąja kūryba. Sferų harmonijos, kuri aiškiai atsiskleidė dar senovės pitagoriečių ir jų pasekėjų filosofijoje. M. Etkindas, rašydamas apie „Rex“, pastebi, kad „Čiurlionio sumanyme nemaža Pitagoro „sferų harmonijos“ (1976: 130). Panašių išvalgų pateikė ir Vorobjovas: „Čiurlionio krūtinėje degė senųjų pitagorininkų pasaulio pajauta; jam muzika – tai metafizinis visatos ir jos procesų substratas. Pagal muzikos dėsnius ratu skrieja atomai ir žvaigždės, vadinasi, ritmiškas visatos judėjimas turi rasti atitikmenį vaizdo plokštumoje“ (2012: 62). Senovės pitagoriečių metempsichozės ir platoniškoji sielų atsiminimo idėja, vykusiai pajauta N. Kardelio (2019), dažnai atsispindi Čiurlionio kūryboje. Todėl čiurlioniškas meninis filosofavimas, arba filosofavimas per meną, yra artimas pirmiesiems filosofams, kalbėjusiems apie kosmoso harmoniją, *philosophia perennis*, o ne neklasikinių modernistinių ir vėlesnių filosofų, nesugebėjusių suprasti filosofijos esmės ir ją iškraipiusių, mintims. Čiurlionio meninis filosofavimas nėra gilinimasis į save, ar į kosmosą mokslinė prasme, ko nėra pajėgus suprasti žmogaus protas, tačiau kosminio grožio ir harmonijos perteikimas, kurią siela yra pajėgi apgraibomis apčiuopti, nujausti, atskleisti dėsningumus. Čiurlionio menas yra bandymas „per tai, kas matoma, pažinti nematoma“ (plg. Hippocrates 1959). Bandymas, kuris yra transcendentinės filosofijos esmė – atskleisti empirijoje išreikštą anapusybę, platoniškas kilimas nuo kūniškumo ir fizinio grožio prie Grožio esmės. Platoniškas Grožio, Gėrio ir Tiesos siekis atsiskleidžia tiek Čiurlionio kūryboje, tiek gyvenime. Siekti gėrio, grožio ir tiesos, daryti gera žmonėms – šie principai ne kartą akcentuojami savo artimiesiems ir draugams. Tokios esminės filosofinės nuostatos aiškiai yra išreikštos, tik Čiurlionis tą daro ne racionaliai filosofuodamas, o menine kūryba bei savo gyvenimo pavyzdžiu. Juk kokia yra filosofijos prasmė, jei ją negyvenama?

Čiurlionis ir religija

Religiniai Čiurlionio kūrybos aspektai, deja, nėra labai plačiai tyrinėti ir reikalauja daug gilesnių ateities studijų. Paminėtinos S. Ylos (1984), J. Bruverio (2000), I. Kudinovos (2006) analizės, atskleidžiančios sakralinę jo kūrybos ir asmenybės pusę.

Čiurlionis gimė ir augo katalikiškoje, Liškiavos, vėliau Druskininkų vargonininko Konstantino ir jo žmonos Adelės šeimoje. Taigi krikščioniškas auklėjimas buvo jam įgimtas. Nuo mažumės sekdamas tėvą į bažnyčią, kur klausydavo jo vargonavimo. Vėliau, šiek tiek paūgėjęs, pats giedodavo, vargonuodavo ir patarnaudavo mišioms. Sesers Juzės atsiminimuose randame tikro, gilaus, neapsimestinio tikėjimo liudijimą ir praktikavimą. Tokie yra ir Antokolskio, Markevičiaus, Pleirytės-Puidienės bei kitų atsiminimai. Prieš labai lauktą bažnytinę santuoką Šateikių bažnyčioje Čiurlionis atlieka išpažintį pas kunigą Praną Kavaliauską. Ši išpažintis nors ir vaizdžiai, tačiau netiksliai perpasakota Jadvygos Čiurlionytės atsiminimuose (1970). Religingumas ne tik skleidėsi per jo visą gyvenimą iki pat laisva valia priimto paskutinio patepimo ir po to sekusios mirties, tačiau ir visa genijaus kūryba yra persmelkta biblijinių krikščioniškų leitmotyvų. Kūriniai „De Profundis“, „Tėve Mūsų“, „Agnus Dei“, „Gloria“, „Dies Irae“, fuga „Kyrie“, „Sanctus“, ciklas „Pasaulio sutvėrimas“, „Juozapo sapnas“, „Rojus“, „Rex“, žodinės kūrybos fragmentai – „Psalmė“ ir kt. – tai tik maža turinyje ir pavadinimuose atsiskleidžiančio krikščioniško sakralumo dalis. Visa Čiurlionio kūryba yra persmelkta bandymo perteikti dieviškosios kūrybos grožį ir anapustinį pasaulį. Savo religinį požiūrį lietuvių genijus yra išreiškęs ne kartą. Laiške Sofijai Čiurlionis cituoja psalmę: „O kai galvoju apie Tave, apie Jūrą ir Žvaigždes, tai girdžiu kažkur lyg tolimą aidą psalmės žodžius: „Eikite ir stebėkite Viešpaties darbus – kokius stebuklus padarė Dievas žemėje“ (Čiurlionis 1973:90).

Deja, Čiurlionio religingumas dalies tyrinėtojų yra bandomas iškreipti ir parodyti pro kitą prizmę. Tokia tendencija pastebima nuo pat genijaus kūrybos nagrinėjimo pradžios. Sovietmečiu, kai čiurlioniškoji kūryba dažnai susidurdavo su agresyviu proletarišku-ateistiniu požiūriu, krikščioniškų pažiūrų maskavimas, atsiribojimas nuo jos, dangstymas pagonišku panteizmu, buvo suprantamas kaip bandymas išvengti genijaus kūrybos uždraudimo. Gaila, tačiau tokių požiūrių aibė aplink Čiurlionį sukūrė mistifikuotą pažiūrų aureolę, kuri labai mažai ką bendra

teturi su genijaus asmenybe ir kūryba. Kaip taikliai pastebi S. Yla: „Tik svetimieji, nepažinę Čiurlionio, galėjo spėlioti, kad jis buvęs panteistas ar induistas – teosofas, kosminės religijos išpažinėjas, bandęs visą tai išreikšti savo kūryboje“ (1984: 413).

XIX–XX a. plačiai suklestėjęs teosofinis sąjūdis pritraukė gausybę intelektualų ir menininkų. Nenuostabu tad, kad dalis Lietuvos genijaus kūrybos tyrinėtojų išvelgia teosofinių, ezoterinių idėjų atgarsius jo paveiksluose, muzikos kūriniuose. Tokia tendencija, gretinanti Čiurlionį su teosofijos sąjūdžiu, yra plėtojama dar nuo pirmųjų genijaus kūrybos tyrinėtojų, kurie dažnai patys buvo susieti su teosofija. Yra žinoma, kad Peterburgo teosofų draugija bandė savintis Čiurlionį, gretinti jo kūrybą su savo pažiūromis, tačiau pats Čiurlionis, Sofijos liudijimu, tokias paraleles atmetė. Deja, panaši teosofinė tendencija išlikusi ir iki šių dienų. Tačiau tokia pozicija remiasi daugiau kai kurių autorių lakia fantazija, nei konkrečiais faktais. Teosofinės interpretacijos išvados peršamos ir paremtos ypatingai abejotinomis prielaidomis. Dažnai argumentais pasitelkiami Čiurlionio draugystė su Kazimieru Stabrausku, domėjimasis Flammariono idėjomis, kurie priklausė teosofų draugijoms, susižavėjimas mistine neortodoksine J. Slowackio kūryba. Andriusytės–Žukienės „argumentas“, kad amžių sandūroje išplitusi „teosofinė doktrina, okultinis pasaulėvaizdis jam turėjo būti gerai pažįstamas ir patrauklus, nes tai atsispindi jo kūryboje“ (1995: 650), tėra niekuo nepamatuotos ir tikrovės neatitinkančios spekuliacijos, paremtos klaidingu loginiu samprotavimu. Tai, kad kuri nors pasaulėžiūra yra pažįstama, nereiškia, kad ji yra patraukli ir ja jau sekama. Čiurlionis, būdamas plačiai išsilavinusia, besidominčia asmenybe, neabejotinai turėjo girdėti apie teosofiją, būti susipažinęs su jos skelbiamomis idėjomis, tačiau akivaizdu, kad jomis nesekė. „Teosofinių simbolių“ ir interpretacijų gausa, atmetanti krikščioniškus lietuvių genijaus pagrindus, yra nesusipratimas, paremtas labiau noru ieškoti, kai žinai, ką rasi, nei noru rasti, kai žinai, ko ieškai. Dažnai ieškoma teosofinių simbolių tapyboje – piramidžių, angelų, ar išvelgiant raidę „Tau“ simbolizuojančią Teosofiją, paveikslę „Regėjimas“ (1904/5). Tačiau tuomet ne mažiau svarbu išvelgti ir žalčio – gundytojo simbolizmą, apsivijusį „teosofijos kryžių“. O gal vertėtų išvelgti „Tau“ kryžiuje *crux comissa*, ar sekant Tertulianu ir Origenu–Ezekielio (9: 4) knygoje minimą Dievo išrinktųjų – pamaldžių išgelbėtųjų ženklą? Matome, kad universalioje genijaus kūryboje galima išvelgti

labai daug, o interpretacijoms ribų gali nebūti. Neverta pamiršti, kad teosofijos judėjimas apėmė daug filosofinių ir religinių temų bei universalių klausimų, kurie atsispindi genijaus kūryboje. Jo jautrumas ir atvirumas pasauliui savaime pateikia platų lauką įvairioms, dažnai skirtingoms interpretacijoms. Tačiau Čiurlionio asmenybės pajauta ir supratimas, kuriai suvokti dažnam reikia didelių pastangų, jo pasaulėvaizdžio rekonstrukcija, lengvai leidžia atmesti klaidingas interpretacijas ir fantazavimus. Daugelis simbolinių vaizdinių atėjo iš lenkų neoromantinio idealizmo, Slowackio poezijos, kuria Čiurlionis žavėjosi, bei kitų poetinių–literatūrinių šaltinių, kaip tą vykusiai atskleidžia Okulicz-Kazarynas (1995; 2009). Būtų naivu nuneigti ir kitus įtakos šaltinius – Čiurlionis buvo gausiai apsiskaitęs, plačiai susipažinęs su kitų menininkų kūryba, tačiau Čiurlionio menas yra akivaizdus krikščioniško anapusinio pasaulio ir vertybių simbolis. Verta klausti, ar šios amžinos vertybės nėra universalios, bendražmogiškos, aptinkamos tiek Rytuose, tiek Vakaruose, tiek krikščionybėje, tiek kitose religijose, filosofijose? Būtent tai, kas universaliai visuotina ir vaizduojama menininko kūryboje, tačiau pro akivaizdžiai krikščionišką prizmę.

Keistos ir neteisingos pastangos yra įžvelgti pagonišką panteizmą Čiurlionio kūryboje. Čiurlionis ne Dievą regi visur gamtoje, o visur per gamtą regi Dievą. Gamta, būdama dieviškuoju kūriniu, atskleidžia ir byloja Kūrėją. Ne kūrinių yra Kūrėjas, bet ji byloja pastarąjį visa savo esatimi. Panteizmo argumentą kritikuoja Yla, apibūdindamas Čiurlionio pasaulėžiūrą kaip teistinę ir teocentrinę, neabejotinai religinę (plg. 1984: 421).

Vis dėlto, verta atkreipti dėmesį, kad tokios interpretacijos kyla iš čiurlioniškos krikščionybės nedogmatiškumo. Dėl plataus išsilavinimo, apsiskaitymo ir domėjimosi, Čiurlionio krikščionybė nebuvo dogminė, apibrėžta nekvestionuojamų rėmų. Ji išėjo už tradicinių ribų. Kaip pastebi Andriusytė-Žukienė, „Čiurlionio kūryboje religinės temos yra kelių pavidalų“ (2005: 200), kurių vienas yra aiškiai tradicinis krikščioniškas, o kitas autorei kelia abejonių dėl orientalistinių leitmotyvų. Deja, atlikta autorės analizė priveda prie klaidingų išvadų, kad „Čiurlionio kūryba negali būti laikoma kurios nors vienos pasaulėžiūrinės sistemos išraiška“ (2005: 209). Šiuo aspektu autorės požiūrio siaurumas neatitinka Čiurlionio pasaulėžiūros platumo. Būdamas ištikimu katalikiškai tradicijai iki pat mirties, Čiurlionis sugebėjo savo pasaulėžiūroje ir kūryboje inkorporuoti

ir nekrikščioniškus niuansus bei aspektus. Ar tai jį atitolina nuo krikščionybės? Venareikšmiškai ne! Ar jo pasauležiūra apėmė religijų sinkretizmą, tikėjimą kitais dievais? Vienareikšmiškai ne! Krikščionybė savyje talpina begales orientalistinių, antikinių leitmotyvų, kaip ir tolimų folklorinių-pagoniškų aspektų. Tačiau ar šie tolimi atgarsiai Čiurlionį daro orientalistu, teosofu, pagonimi, panteistu? Toks požiūris akivaizdžiai yra klaidingas ir visiškai neatspindintis Čiurlionio asmenybės bei kūrybos. „Čiurlionio religija“, nors ir giliai krikščioniška, tuo pat metu peržengdama krikščionybės ribas, kelia klausimus, kurie užslopinti dogmatinio tikėjimo žmoguje, klausimus apie sielų kelionę, apie pomirtinį pasaulį, apie Dievą, jo kosminę tvarką, zodiaką ir astrologiją, filosofiją ir alchemiją. Vien ko verti archajiniai Saulės ir Mėnulio, Valdovo ir Valdovės, vyriškojo ir moteriškojo prado simboliai paveiksluose „Karalių pasaka“, „Rex“ ir kt., kuriuose aiškiai atskleidžiami alcheminiai, antikinės filosofijos, kvadriviumo astronomijos – astrologijos ir muzikos principai. Tačiau Čiurlionis neatsižada krikščionybės, kaip gali pasirodyti davatkiniam krikščioniui, kuriam bet kas nesuprantama ir nedogmatiška yra tabu ir nuodėmė, veikiau jis tiria rūpimus klausimus kartu kvestionuodamas ribas, siekdamas pažinti dvasinį anapusinį pasaulį ir jį perteikti. Kaip gražiai pastebėjo Vorobjovas: „Tapybą jis siekė paversti sakraline judesių kalba, tiesiogiai išreiškiančia mistinius sielos procesus /.../ (2012: 60).

Verta paminėti, kad nepaisant Čiurlionio ir jo šeimos religingumo, ne su visais kunigais santykiai klostėsi puikiai. Dėl nesutarimų su Druskininkų klebonu Voleika, iš darbo buvo atleistas Čiurlionio tėvas vargonininkas. Žinomi ir klerikalų atsiliepimai apie Čiurlionio kūrybą – nesuprastas paveikslas iš „Audros“ ciklo, Adomo Jakšto kritika. Tikėtina, kad krikščionybės draudžiamo šydo pakėlimas, „keisti“ simboliai, Zodiako ciklas daugeliui galėjo atrodyti nesuprantami ir nepriimtini. Negatyvus nusistatymas dažniausiai kyla iš nesupratimo. Kitoniškumas dažniausiai iššaukia priešišumą.

Vietoje išvadų

Klausimas, kaip vertinti Čiurlionio kūrybą, Lietuvos ir pasaulinėje kultūrinėje-meninėje erdvėje sukasi jau daugiau nei šimtmetį. Klausimas, kuris iškeltas dar genijui esant gyvam, lieka neatsakytas iki pat šių dienų. Genijaus amžininkų pri-

mygtinis noras išpešti kūrybos paaiškinimus iš paties autoriaus, kaip žinome, buvo pasmerktas nusivylimui. Tačiau, nors dažnam tai gali sukelti nepasitenkinimo jausmą, vis dėlto, ši „čiurlioniška paslaptis“ turi pozityvų aspektą – praskleisdama sakralumo šydą palieka jį uždengtu, palikdama giliausias paslaptis neprieinamas surambėjusios storžieviškos sielos žmonėms. Palieka giliausius dieviškuosius slėpinius paslėptus simboluose, kurie nužymi procesijos kelią. Tuo pat metu čiurlionistikos tyrimams paliekami neišsemiami klodai, kurie šio straipsnio autoriaus kuklia nuomone, turi prasidėti nuo genijaus asmenybės ir sielos gelmių supratimo. Tik pažinus žmogiškosios sielos gelmes, galime pažinti ir jos regėjimus, kuriuos taip vykusiai mums perteikia Čiurlionis. Tačiau neužtenka regėti tai, ką regėjo genijaus siela, reikia, kad kiekviena žmogiškoji siela išvystų ir pati patirtų savąjį regėjimą. Tokiame regėjime skleidžiasi pasaulio skirtingumų vienovė, sudaranti esminį harmonijos principą. Jame pagal šį principą susijungia garsų ir spalvų gamos, atskleidžiamos kosminės būties esmė. Landsbergio, Venckaus (1977), Staškevičius (1994), Daunoravičienės-Žuklytės (2016) išryškinta „čiurlioniška chromatika“ neturėtų kelti nuostabos. Genijaus kūryba, jungianti muziką ir tapybą, garsą ir spalvą, savaime turėjo atskleisti chromatiką (gr. chroma – spalva). Iš Šviesos gimsta garsas ir spalva. Garsas tampa išreikštas laike – muzikoje, o spalva tampa išreikšta erdvėje – tapyboje. Čiurlionis išreiškia muziką per tapybą ir tapybą per muziką – laiką per erdvę ir erdvę per laiką. Genijaus kūryba apjungia laiką ir erdvę ir atskleidžia anapus jų slypinčią amžinybę. S. Mostauskis pastebi čiurlioniškos perspektyvos daugialypį specifiškumą, leidžiantį konstruoti anapusinės erdvės įžvalgą (2019). Iš tiesų Čiurlionio tapybos žiūrovo perspektyva, žiūros taškas yra labai įdomus – dažnai iš apačios, kartais šiek tiek iš kampo, atskleidžianti plačią necentruotą erdvę – „Ramybė“, „Tvanas IV“, triptikas „Rex III“ „Jūros sonata. Finale“, „Pavasario sonata. Finale“, „Karalių pasaka“. Nors ir rečiau, tačiau kartais perspektyva modeliuojama iš viršaus, šiek tiek pakilus, tačiau ne iš „paukščio skrydžio“ – „Raigardas“, „Pilies pasaka“, „Aukuras“, „Žinia“, „Pasaka II“. Abu perspektyviniai žiūros kampai leidžia perteikti ypatingą erdvės pajautimą, jos beribiškumą, anapussybę. Kartu, abu perspektyvos taškai yra pakilę nuo žemės, žiūrovas regi tarsi būdamas ore, tarsi iš sielos skrydžio. Vaizdas tampa matomas nebe kūniškomis empirinėmis akimis, o žiūros laukas kitoks, nei realiame pasaulyje. Tai yra ne kūniškų akių, o sielos žiūros laukas, jos regėjimas.

Literatūra

- Andrijauskas, A. 2000. M. K. Čiurlionio kūryba modernistinio meno kontekste. In: *M. K. Čiurlionis ir lietuvių muzikinės kultūros raida: M. K. Čiurlionio 125-osioms gimimo metinėms: mokslinės konferencijos pranešimai*. Vilnius: Biznio mašinų kompanija, p. 18–48.
- Andrijauskas, A. 2020. M. K. Čiurlionio estetika: sąsajos su romantizmo meno filosofija. In: *Logos*, Nr. 105, p. 137–145.
- Andrijauskas, A. 2021. Flammariono idėjų atspindžiai Čiurlionio estetikoje ir tapyboje. In: *Logos*, Nr. 107, p. 115–125.
- Andriušytė-Žukienė, R. 1995. Teosofijos atspindžiai Čiurlionio kūryboje. In: *Naujasis Židinys*, Nr. 9, p. 649–654.
- Andriušytė-Žukienė, R. 2004. *M. K. Čiurlionis: tarp simbolizmo ir modernizmo*. Vilnius: Versus aureus.
- Andriušytė-Žukienė, R. 2005. Religinės temos ir kultūrinis sinkretizmas M. K. Čiurlionio kūryboje. In: *Lietuvių Katalikų Mokslo Akademijos Suvažiavimo darbai*, T. 19, Vilnius, p. 199–210.
- Bruveris, J. 2014. Religiniai Čiurlionio kūrybos motyvai. In: *M. K. Čiurlionis ir lietuvių muzikinės kultūros raida*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 59–71.
- Bruzgienė, R. 2017. Muzika Mikalojaus Konstantino Čiurlionio Žodžio kūryboje – tiltas ar patiltė? In: *Acta Litteraria Comparativa*, Nr. 8, p. 13–29.
- Čiurlionis, M. K. 1997. *Žodžio kūryba* (sud. V. Landsbergis). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Čiurlionis, M. K. 1973. *Laiškai Sofijai*. (sud. V. Landsbergis). Vilnius: Vaga.
- Čiurlionytė, J. 1970. *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. Vilnius: Vaga.
- Daunoravičienė-Žuklytė, G. 2016. *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Etkindas, M. 1976. *Pasaulis kaip didelė simfonija*. Vilnius: Vaga.
- Hippocrates, 1959a. Regimen I. In: *Hippocrates*, vol. IV. London: William Heinemann Ltd., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Yla, S. 1984. *M. K. Čiurlionis kūrėjas ir žmogus*. Chicago: Amerikos lietuvių bibliotekos leidykla.
- Janeliauskas, R. 2010. *Neatpažinti Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos ciklai*. Vilnius: LKS/LMTA.
- Jastrumskytė, S. 2011. *Sinestezijos fenomeno konceptualūs virsmai XIX ir XX a. Vakarų meno teorijoje ir praktikoje (kritinė analizė)*. Disertacija. Vilnius: VDA.
- Kardelis, N. 2019. Regėti anapus vaizdo ir atvaizdo: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis ir platoniškoji anamnezė. In: *Čiurlionis ir pasaulis* (sud. S. Jastrumskytė). Vilnius: LKTI.
- Kazokas, G. 2009. *Musical Paintings: Life and Work of M. K. Čiurlionis (1875–1911)*. Vilnius: Logotipas.

- Kudinova, I. 2006. Sakralinės aspiracijos M. K. Čiurlionio kūryboje. *Kūrybos erdvės*, Nr. 4, p. 17–22.
- Laertius, Diogenes, 1925. *Lives of Eminent Philosophers*, Vol. II. London: William Heinemann. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Mažrimienė, V. 2015. Sandro Botticelli ir Jano Matejko kūrybos išspaudai M. K. Čiurlionio piešiniuose. In: *Naujoji Romuva*, Nr. 4 (593), p. 9–15.
- Mostauskis, S. 2019. Neregimybės įkivaizdinimas ir simbolinė perspektyva M. K. Čiurlionio tapyboje. In: *Čiurlionis ir pasaulis* (sud. S. Jastrumskytė). Vilnius: LKTI.
- Nunokawa, Y. 2015. Influence of Japonisme on Art of M. K. Čiurlionis and His Contemporaries. In: *International Journal of Area Studies* No.10:1, p.86–118.
- Okulicz-Kazaryn, R. 1995. Saulėtos meilės kalba. In: *Naujasis Židinys*, Nr. 9, p. 634–649.
- Okulicz-Kazaryn, R. 2009. *Lietuvis tarp Karaliaus – Dvasios įpėdinių*. Vilnius: Versus aureus.
- Petrusevičiūtė, L. M. 2010. *Munch and Čiurlionis: Melancholy and Sun*. Vilnius: Mintis.
- Pšibilskis, V. B. 2006. *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. Vilnius: Aidai.
- Rannit, A. 1984. *M. K. Čiurlionis: Lithuanian Visionary Painter*. Chicago: Lithuanian Library Press.
- Schopenhauer, A. 1995. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*. Vilnius: Pradai.
- Staškevičius, D. 1994. Stylistic Features in the Piano and Orchestral Music. In: *Čiurlionis Painter and Composer Collected Essays and Notes 1906–1989*. (ed. St. Goštautas). Vilnius: Vaga, p. 455–456.
- Šopenhaueris, A. 1994. *Gyvenimo išminties aforizmai*. Vilnius: Pradai.
- Štepanova M., Kozel D. 2020. Archetypas Symbols in the Symphonic Peom *The Sea* by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. In: *Musicologica Brunensia*, No. 55/1, pp. 103–116.
- Venckus, A. 1977. Apie M. K. Čiurlionio harmoniją. In: *Čiurlioniui 100*. Vilnius: Vaga.
- Vorobjovas, M. 2012. *M. K. Čiurlionis Lietuvių tapytojas ir muzikas*. Vilnius: Aidai.
- Бердяев, Н. 1994. Кризис Искусства. In: *Философия Творчества, Культуры и Искусства*, т.2. Москва: Издательство Искусство.

Jonas Čiurlionis

THE WORLD OF ČIURLIONIS:
SEEING WITH THE EYES OF THE SOUL

Summary

The article analyzes M. K. Čiurlionis worldview. It's being argued that works of Lithuanian artist as well as his genius can be understood only after reconstructing the depth of his inner world and soul. The worldview, the way of life, ethical and aesthetical views as well as religious and philosophical attitudes are reflected in works of the artist and lead towards their understanding. Unfortunately too often researches tend to see features that are alien to the artist's worldview. Applying the historical comparative analysis they try to put Lithuanian genius into „the right spot“ within the artistic and cultural context of his time. Such attempts very often are condemned to failure. Therefore, the aim of the article is to reconstruct the personality, genius, philosophical and religious views of M. K. Čiurlionis that transcend the boundaries of his epoch. It is revealed that the worldview of the artist is being constructed upon the eternal spiritual values that are common to mankind and his religious and philosophical views are based upon essential transcendental principles of harmony while his works reveal visions of the soul.

Keywords: M. K. Čiurlionis, genius, philosophy, religion, art.

ČIURLIONIO ANDANTE: VIZIJA PER MUZIKĄ

Andante Čiurlionio kūryboje išsiskleidžia vaizdo tapyboje. Čia „ramaus žingsnio judėjimas“ įgyja transcendentinio veržimosi – persikėlimo į kitą lygmenį galią. *Andante* žodžio skambesys ir reikšmė (it. „einant lėtu žingsniu“) susitelkia ties intensyvinamu sąskambio ritmu, kuris tarsi „daro žingsnį – šuolį“ į poetikos ir vizualumo sferą. Kartojimosi motyvas – ritmo monotonija inicijuoja tapsmą, struktūrišką žengimą ir skrydį į visa aprėpiančią viziją. Iš tokio skrydžio aukštumų Čiurlionio kūrybos žvilgsniai tarsi pereina į kitus meno dėsnius ir simbolizmo įveiksminimą kinematografija. Todėl ramaus žingsnio prasminis kodas galėjo tapti ir lietuviškosios dokumentinės, ypač su gamta susietos kinematografijos įkvėpėju. Tai liudija lietuvių režisieriaus dokumentalistu Audriaus Stonio darbai ir jo tyrinėjimai apie peizažą lietuvių dokumentikoje. Čia svarbu pažymėti, kad peizažas Čiurlionio muzikoje irgi tapo grįžtamuju vizijos įsikūnijimu jo preliuduose, kur atsiranda būtent peizažų ciklo kategorija. Peizažas viename paskutiniųjų Mažųjų peizažų cikle „Marios“ (VL 317) prabyla gelmių ir aukštumų sąveikos kalba. Taip atsiranda ypatingas vėliau XX a. pab. įsigalėsiančio baltiškojo minimalizmo bruožas – „transcendentinis peizažas“ muzikoje. Kartu su šiuo iškilusiu kinematografijos braižu kaip alternatyva niveliuojančiai sovietinei pilkumai galima kalbėti apie platų čiurlioniškąjį fenomeną ir jo gijas įvairiuose kultūros kontekstuose, ypač kine, suteikiančias jiems transcendentinio gyvybingumo sąmonę.

Raktažodžiai: Čiurlionis, *Andante*, vizija, peizažas, kinematografija, gausmas, gelmė.

Reikšmės. Itališkas žodis *andante* reiškia *einant lėtu žingsniu*. Pats žodžio skambesys ėjimo įvardijimas čia įgyja tam tikrą lignvistinį ritmą, tarytum žingsnio judesį. Jį sukelia du pirmieji skiemenys, suintensyvinantys kartojamą sąskambį: „an-dan“, kuris atsiremia į „-te“. Tokiu būdu būtent šis žodis, tapęs muzikos terminu, reiškiantis lėtą arba vidutinį tempą ir žingsnio pojūtį, („ramaus žingsnio tempu“), tampa savotišku postūmiu į kitas sferas ir į poetikos sferą. Arba ir į viziją, kurioje formuojasi suvaldytas proveržis,

struktūrą žymintis ir išlaisvinantis gestas, fonas ir linija, inspiruojantis nevienaprasmę meno posūkių kalbą. Šis *Andante* nevienareikšmiškumas iš muzikinės formos Sonatos antrosios dalies sąvokos atklydo ir į Čiurlionio kūrybą, ir būtent – tapybą, paskutiniojo periodo 1907–1909 brandą ir aukštumą – į Sonatų ciklus. Čia galima pasinerti į čiurlioniškųjų atradimų menų sintezės pasaulį ir jame vykstančias transformacijas. Tačiau pačioje muzikos kūryboje Čiurlionio *Andante* irgi turi, galima teigti, transcendentinę reikšmę. Jo preliudai, ypač paskutiniojo laikotarpio, taip pat alsuoja neįtikėtinomis sąveikomis, čia gimsta *vizija muzikoje* virsmai dėka „lėtų žingsnių“ į erdvę, į gausmo aukštumą ir gelmę, jų jungtyse ir atsivėrimuose. Būtent *Andante* suteikia Čiurlionio vizijoms lėto veiksmo „pasaulio sutvėrimo“ fenomeną, leidžia išsiplėsti leitmotyvinei situacijai ir užpildyti peizažą transcendencijos ženklais bei pasąmonės šešėlių lygmenimis.

Pradžioje bus apsisota prie muzikos kūrinių, pažymėtų *Andante* nuoroda, ir vėliau prie dailės kūrybos sonatų dalių, kur ypatingą lingvistinio judesio žymę turintis žodis *Andante* atveda iki fenomenologijos atradimų ir muzikinių reikšmių naujos interpretacijos aspektų. Čia prasideda įdomioji „Čiurlionio kelio“ perspektyva menotyros sąvokų „susiliejamų“ lauke.

Muzika. Sonatos formos Čiurlionio fortepijoninėje kūryboje *nėra*, tačiau ji tarytum egzistuoja netiesiogiai – moduliavusi ar suskaidyta į *neatpažintus ciklus* (Rimantas Janeliauskas)¹. Taip atsiranda *quasi* sonatiniai dariniai, kuriuose šios tradicinės kvaternijos – keturių dalių ciklo bruožai įgyja kitus tarpdisciplininius erdvės ir laiko parametrus. Čiurlioniškas proveržis šia prasme vyksta ir dar kitaip – sonatos ciklą perkeliant į daile – į tapybą, ir sukuriant alternatyvią menų kaitos ciklais dimensiją. Sonatos ciklas Čiurlionio dailėje tampa jo kūrybinės raiškos jungčių didybės epogėjumi, o muzikoje skleidžiasi jo „ląstelės“ – mažesniųjų formų – preliudų atvertys, tarp kurių dominuoja **Andante** – „ramaus žingsnio“ judėjimas, **atvedantis** jungtis į *pasaulio sutvėrimų* skliautus. Taigi Sonatos samprata Čiurlionio kūryboje transformuoja iš muzikos į daile, ir šiame prasmų apsisvertime įvyksta simbolinis „pasaulio sutvėrimo“ gestas, *paliekantis* muzikos *Andante* (Sonatos antrosios dalies,

1 Rimantas Janeliauskas. *Neatpažinti Čiurlionio muzikos ciklai*. Vilnius: LMTA, 2010.

artimos Preliudui) statusą. Ir tampantis lygmens peržengimo ženklu. Todėl pirmiausia verta pakalbėti apie Čiurlionio Andante muzikoje – preliudo pavidalu. Juo galėtų būti keli tokie pavyzdžiai:

1. Preliudas „Paskyrimas“ Marijai Moravskai VL169 (1899) – Andante con motto
2. Mažasis veidrodinis kanonas VL 231(1902) – Andante
3. Baladė VL 272a (1905) – Andante con motto, Cantabile
4. „Tėve mūsų“ VL 260 (1904) – Andante sostenuto
5. Variacijos SEFAA ESEC tema VL 258 (1904) – I Andante
6. „Oi giria, giria“ VL 276 (1906) – Andante I, IV, V
7. Mažųjų peizažų ciklas „Marios“ – VL 317 (b) (1908) („Jūra“) – Andante
8. „Jūros preliudai“ – VL 318 (1908) – 14 preliudų, Andante – 10, 12, 14 (Andante innocente)

Kūrybos „Paskutinė vasara“, pagal Vytauto Landsbergio periodizaciją ²

9. Andante Cantabile VL 155 (1898) Largo
10. „Miražas“ VL 175 (1900?) – Andante alla breve
11. „Kai aušra šviesi pakyla“ – VL 229 (1902) I Andante cantabile
12. „Sėjau rūtą“ VL 334 (1909) – Andante lieto
13. Preliudas A-dur VL 304 (1908) – Andante
14. „Sekminių muzika“ VL 337(a) (1909) – Andantino semplice
15. Fuga b-moll VL 345 (1909) – Sostenuto

Žingsnis – kilimas iš gelmės kaip čiurlioniškas Andante aspektas

Muzikoje Čiurlioniui yra reikšminga ši judėjimo tvermė, apjungianti įvairias garsų linijas ir jų įvaizdžių gelmes. Prabudinanti įvairius pustonių harmonijos lėtai slenkančius psichologinius aspektus. Todėl čia išskirsime kelis preliudus, esminiai atspindinčius Čiurlionio muzikos vizijų raiškas. Tai preliudai „Tėve mūsų (VL 260), „Marios“ iš Mažųjų peizažų ciklo (VL 317 (b)), „Jūros

2 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *Kūriniai fortepijonui. Visuma*. Sud.ir red. Vytautas Landsbergis. Kaunas: J.Petronio leidykla, 2004, p. 342.

preliudai“ X, XII, XIV (VL 318), „Sekminių muzika“ VL 337 (a), „Sėjau rūtą“ (VL 334). Pirmasis tikrai yra 1904 metų, bet visi kiti – iš paskutiniojo periodo, kaip ir tapybos Sonatos – 1908, 1909 metų. Tuomet sužydi reikšmingiausi Čiurlionio kūrybos erdviniai proveržiai į transcendentalų modernizmą. Andante dailėje peržengia savo ribas, transformuojasi, tampa apibendrintu pavadinimu, reiškiančiu lėtą lygmenų sąveiką, judėjimą skliautu. Vis dėlto jis sukelia horizontalės pajautą vertikalės didybėje, leidžia skleisti ritmo – žingsnio, artėjimo simbolikai. Tuo tarpu Preliode „Tėve mūsų“ žingsnį keičia maldos aimana. „Jūros preliuduose“ (X, XII, XIV), dešimtajame VL 327 (1909) krentančios žemyn kvartos – kvintos trijų ketvirtinių (do-sol-do), šuolis užsibaigiantis iš dar aukščiau krentančia chromatine slinktim, kontrastuoja su priešpriešiais kylančiu iš gelmių bosų linijos veržimuisi. Šios abi tėkmės neramiai sąveikauja, liejasi viena į kitą, kuria nuolatinį *sulaikytos įtampos* virsmą. Tačiau Andante nuoroda tarsi apgaubia tikslingu pagrindinio motyvo ramybės ženklu, neleidžia proveržiui išsprūsti iš krantų, tačiau pabrėžia nuolatinį grįžimą į tėkmę. Muzikoje Andante reiškia ramybės atėjimą, galimybės fenomenams pažadinimą. Tam prabyla inspiruojantis veiksnys: horizontalės ir vertikalės sąlytis, pavyzdžiui, Preliode „Marios“ iš Mažųjų peizažų ciklo (VL 317b) Andante irgi reiškia lėtą žingsnį – kilimą iš gelmės, kontrastuojantį su erdvės aukštuma... vyksta nuolatinė skirtingų lygmenų kolizija. Čia atsiveria dar daugiau leitmotyvų, (be minėtųjų, dar fatališka triolių „tamsos fanfara“), krentančių žemyn ir sujungiančių erdvinius sluoksnius į vieną nenusipėjamą kosmo-dimensiją. Tai labai vizualus muzikos įreikšminimas, naudojant erdvės palečių kalbą, melodikos tėkmių kryptingumą, šviesos-tamsos, linijos ir vertikalės simbolio ekspresijos paslaptį ir pulsą.

O štai konkrečioji ciklo „Pavasario sonatos“ Andante³ byloja vėjo erdvės skaidrumą ir malūno sparnų mostus. Visatos ritmas įsikūnija šiame rato įvaizdyje Andante – aiškus ir lengvas. Tai yra dar vienas raiškos skleidimasis į erdvę. Taip galima teigti esant archetipines Čiurlionio dailės ir muzikos sąsajas būtent per ritmą: žingsnio, mosto pasikartojimą, retorinio ar vizualinio akcento dominantes, išlaisvinančias erdvę ir jos dimensijas. Tiek preliuduose, tiek paveiks-

3 Vytautas Landsbergis. *Visas Čiurlionis*. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 252.

MARIOS (MARÈS)

Andante
iš "Mažųjų peizažų" ciklo

THE SEA

Andante
from the cycle "Small Landscapes"

VL 317(b) (1908)

Andante

Fl. 8', 2', or (Terc.), Trem. (Unda Maris)

Fl. 8', 4' (or Nassat)

Quintadena 16'.

Sub. 16', 8'.
pp

M. K. Čiurlionis. Iš mažųjų peizažų ciklo „Marios“, II. *Andante*. 1908

luose – Sonatų ciklo dalyse *Andante* tarsi sustabdo laiką, bet ir subalansuoja proveržius, suteikiant jiems sisteminį ritminės struktūros pojūtį. Čia muzika dėka itin gerai „sustabdyto laiko“ pasireiškia (at-)minties vaizdiniuose. Aiškėja

detalių sinchroniškumas, ritmo skliautų akcentai, linijų polifonija. Susiliejimai tarsi „turi laiko“ išsiskaidyti ir tėkmė įgyti ramų pulsą. Atsiranda vietos *intonacinei ląstelei*, taip pat ir vizualine prasme. Taip „Pavasario sonatos“ Andante „pulsuoja“ kalvų su malūnais ir debesų tarp malūno sparnų kvaterniškoji rato sklaida, jos raminantis skaidrumas ir „visuma“. Tarsi persmelkia tolumą vidine pasaulio tvarka. Iš jos aiškumo gimsta svajingas, sūpuojantis dangaus judesys. Andante čia įkūniją ramaus judėjimo ciklą linijų ritminį skliautą.

Fortepijoninėje kūryboje tai lygintina su šviesiu preliudu „Sekminių muzika“ (VL 337a) iš „Paskutinės vasaros“ (V. Landsbergio periodizacija). Čia ramus tercijinis supavimas ir takto pradžioje impulsą suteikiantis skaidraus mažoro *arpeggio* tarsi neša erdvės pulso mostų ritmą tolyn ir vėl grįžta į savo atramas. Toks ramybę kuriantis žingsnio postūmis išplečia garso bangas į savotišką pastovumo ir gėrio bei šviesos lopšinę. Supavimosi raiška, atsakius ekspresijos tiek harmonijos, tiek judėjimo atžvilgiu, yra išskirtinis Čiurlionio muzikos ramybės įvaizdis, sugrįžimas prie saugaus gamtos archetipų pasaulio. Kolizijos tarsi ištirpsta erdvėje, panyra į saldų „miego tikrovės“ būvį, susijusį su *Andante peizažu* – muzikos priartėjimo prie vizijos ir „sapno“ paradigmos. Tačiau ir šį būvį lemia „pasaulio tvarumo“ ritmo pulsas – lėtas, sūpuojantis, kylantis ar krentantis intervalo žingsnis arba linijos štrichas, fiksuojantis erdvinę, „globojančią“ virsmą, tolumą.

Čiurlionio Andante išsiskiria ypatinga horizontalės ir vertikalės sąveika. Horizontalė yra akcentuojama vertikalės mosto – akordo, kalno, bokšto, aukštumos ženklo, kas sukuria sąskambį – erdvinę perspektyvą. Muzikoje šį sąveika giliausiai pasiekama Fugoje b-moll („Žalčio“, 1909), komponuotoje sinchroniškai su „Žalčio sonata“ (1909). Fugoje tempas *Sostenuto* (sulaikytai) – adekvatus Andante, yra lėtas žingsnis – besirutuliojančios melodinės serijos tapsmas, kurio pulsas, kontinualus ir nekintantis telkia savo temines linijas į didingą visumą. Toks augimas turi stipraus proveržio dinamiką ir absoliutą veiksmę be sąstingio taškų. Andante prasmė čia vėlgi atrandama sulaikyto, lėto, bet nepavaldaus laikui žingsnio pavidalu, tačiau transformuojasi į kito intensyvesnio lygmens *apokaliptinį virsmą*. O štai tapybos Sonatų Andante regime tylos ir skaidrumo atvertį, o ne finalistinį bangos lūžį – kulminacinį Fugos dimensionalizmą. Čia galima konstatuoti kūrėjo intensiją „ištirpti laiką“. Tai įmanoma tik esant ramiam, sulaikytam sūpuojančio judesio – sukimosi ritmui.



M. K. Čiurlionis. *Pavasario sonata. Andante*. 1907. Popierius, tempera

Andante peizažo aspektas. Šia prasme Čiurlionio Andante galima prilyginti kinematografijai būdingam procesualiam transcendentinio peizažo laiko pojūčiui. Kaip rašo dokumentininkas režisierius Audrius Stonys (g. 1966): „Visi elementai privalo egzistuoti tam tikroje harmonijoje, kurios neįmanoma nei apskaičiuoti, nei paaiškinti. Tai lyg sprendimas lygties su begale nežinomųjų. Pats elementų derinimo procesas primena **magijos ritualą**, nes nėra patikimos, išbandytos ir veikiančios sistemos, kuri padėtų pasiekti tą optimalų kino elementų santykį ir sąveiką (neatsitiktinai vengrų kino teoretikas Bela Balázs savo apmąstymuose apie kino specifiką pamini senąsias magų kultūras). O siekiamybė viena – ištirpdyti žiūrovą peizaže, pasiekti tą keletą akimirų, sekundžių, minučių trunkantį užsimiršimą, susiliejamą su fizinio ekrano erdvėje atsispindinčiu kino kadru“⁴. Toksai ir sulėtinto žingsnio čiurlioniškojo Andante tikslas – ištirpdyti laiką supuojančiame ritme, suteikti jam ramybės alsavimą

4 Audrius Stonys. „Peizažas ir laikas“. *Kinas*, 2020/4 (335), p. 32–39, p. 38.

ir sulaikytą galią „pasaulio posūkiui“. Taip atrandama cirkuliacija vizualume ir malūno sparnų simetrija, nešanti oro gūsių alsavimą, kviečianti gamtos pasaulį Nušvitimui. Spontaniškam kismo ritualui ir jo pilnatvei. Tvyrančio laukimo švytuoklės mostui.

Čiurlionio žodžio vizijose judėjimas yra veržimasis iš gniaužtų, yra gelmės, vandenų ir žemės – pabėgimo iš tamsos sugestija. Jis rašo: „Žinai, mažyte, sapnavau baisų sapną, labai baisų. Buvo tamsi naktis, pylė šniokštė liūtis, o aplink tuštuma, tamsiai pilka žemė. Aš bijojau lietaus, norėjau bėgti, pabėgti, bet kojos klimpo baloje <...> o lietus didėjo, su juo ir baimė... ir kada norėjau rėkti ir šauktis pagalbos, šalto vandens srovė užpildavo man gerklę. Staiga blykstelėjo pašėlusi mintis: viskas žemėje paskendo <...> viską užpylė vanduo“.⁵ Šiuo baugiu fatališku intensyvumu jau yra pasiekta kita veiksmo kategorija – apokaliptinė griūtis. Tuo tarpu Andante byloja apie subalansuotą, tačiau gal būt ne mažiau ryžtingą virsmo dramaturgiją, pasiekiamą per suvaldytą gestą, ramų žingsnį, universumui tolygų tapsmo srautą. Tokiu būdu Čiurlionio Andante galimai suvaldo virsmą, inspiruoja minimalizmą ir archetipų dramaturgijos paradigmą.

„Čiurlionio paveiksluose regime <...> voratinklio aptrauktą varpą, kurio nutilusį gaudesį vis dar girdime ausyse kaip anapus garso tvyrančią spengiančią tylą ir bet kokią muziką pranokstantį pačios tylos skambėjimą...“⁶ – taip filosofo Naglio Kardelio įvardinta Andante iš „Saulės sonatos“ patenka į vizijų atminties ekraną ir neša tėkmės eigastį tolyn už muzikos iki minties krantų. Artėjama iki naujų sinestezinių sąsajų.

Pastebėtiną įdomų ryšys tarp Čiurlionio tapybos simbolizmo ir lietuviškos dokumentinės kinematografijos. Čia irgi galima pastebėti laiko tapsmo paradigmą. Paralelinis realaus ir peizažinio laiko pojūtis susilieja vienoje tekmedėje, kuri tampa fonu – *antruoju planu*, tačiau būtent jis ima dominuoti archetipinėje sąmonėje, būtent jo giluminė struktūra – „veikianti gelmės valstybė“ užvaldo erdvę. Lūžis įvyksta nepriklausomai nuo proceso savireguliacijos. Tokius čiurlioniško Andante įvaizdžio pasekoje sukurtus filmus galima paminėti (jie

5 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *Apie muziką ir dailę*. Vilnius: Vaga, 1960, p. 279.

6 Naglis Kardelis. Regėti anapus vaizdo ir atvaizdo: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis ir platoniškoji anamnezė. In: *Čiurlionis ir pasaulis*. Sud. S. Jastrumskytė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas. 2019, p. 119–127.

ėmė rasti čia dar ankstyvuoju sovietmečiu kaip savotiška transcendencijos alternatyva sulaužytai tikrovei), tai: Henriko Šablevičiaus „Kelionė ūkų lankomis“, 1973, Vytenio Imbraso „Vandens ir vėjo fuga“, 1968, Alanto Grikevičiaus „Laikas eina per miestą“, 1966, kuris „prasideda skrydžiu virš Vilniaus bažnyčių. Kamera sklendžia nuo Katedros skulptūrų link šventų Jonų bažnyčios kryžių, per senamiesčio stogus, link šventųjų Petro ir Povilo bažnyčios. Kamera juda lėtai ir plastiškai“⁷. Ar tai ne Čiurlionio paveikslų sugestija, kurioje gimsta šis visa jungiantis judesys, tapsmas, vidinis motyvų ritmas, visuma kaip visata, kosmo tėkmė? Tai ypač ryšku ir paties Stonio filmuose, „Laiko tiltai“ (2018), „Antigravitacija“ (1995), „Kenotafas“ (2013), „Moteris ir ledynas“ (2016).

Ypatingas laiko sluoksnių, archeologijos, sąmonės, archetipų transcendencijos pojūtis atsiveria filme „Kenotafas“ dėka vieno talentingiausių Lietuvos kino meistrų operatoriaus Audriaus Kemežio (1973–2018). Čiurlioniškasis dangaus ir žemės susijungimas realizuoja čia per savo tapsmo procesą, XX amžiaus istorijos užmaršties archeologijos gelmėse. Atsiranda tas pats ramaus ritmo žingsnis gilyn į neapskaičiuojamos visatos prasmes. Medžio šakų, kamienų, viršūnių, slenkančių debesų ir žvaigždėto dangaus metafora persmelkia čiurlioniška pajauta istorijos virsmui.

Lietuvių kinematografijoje, ypač dokumentikoje, galima išvelgti daug čiurlioniškojo Andante *laiko žingsnių*, ritmo monotonijos, archetipų dramaturgijos ir kitų, amžinybe dvelkiančių, gamtos transcendentalizmo procesų. Šis vizijinis spektras, lėtai besiskleidžiantis anapusinis simbolių pasaulis, pasiekiantis visumą per skambesio gelmes, yra tapęs tarytum lietuviškojo tautinio modernizmo ar net baltiškojo minimalizmo žymeniu. Toks prasmis pasauliui Baltiškosios civilizacijos, pagal kompozitorių Ričardą Kabelį (g. 1957), kodas ateina iš Čiurlionio vizijų, tampa praeities laiko sugrąžinimu per lėto žingsnio – ritmo paradigmą. Šis savotiškas, ir A. Stonio tyrinėjimuose minimas, senųjų genčių šamanų ritualas – procesualija, procesija, kartojimosi signalas, kuris iš muzikos veiksmo pereina į dailės viziją, vėliau – į kiną, yra sietinas su Čiurlionio kūrybos žvilgsnio „skrydžiu“ ir meno raiškos transformacijomis.

7 Audrius Stonys. *Peizažas lietuvių dokumentikos kine: konstravimas, reikšmė, kaita*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2020, p. 45.

Tiek „Laiko tiltuose“ (2018), tiek „Kenotafe“ (2013), „Moteris ir ledynas“ (2016) regime tuos gamtos transcendencijos vaizdus, išskleidžiančius savo mistiškąją tikrovę sąveikų fenomenus, kupinus nežinomybės ir gyvybės – mirties paslapčių. Lietuvos miškas „Kenotafe“ genialiu Kemežio kameros stebėjimu byloja istorijos – gamtos sankirtos gelminę egzistencinę begalybę. Ši dimensija išlieka kaip čiurlioniškoji gija, persmelkusi lietuviškąją meno mąstymą, gyvybiškai skvarbi ir XXI amžiaus antrame dešimtmetyje. Muzikos ir dailės sąveika čia yra tapusi pulsuojančia tėkme, nešančia tolyn į jau *ne-europinius* transcendentinio peizažo horizontus.



Audrius Stonys „Kenotafas“ (2013)

Kiek svarbu čia žengimas per lygmenis – žingsnis – ritmas – erdvės skleidimasis, kas jungia tapybą ir muziką? Akivaizdu, kad tai yra užkoduota Čiurlionio kūrybos dimensijose: **muzikos tapsmas vizija**. Šis tapsmo procesas yra susijęs būtent su Andante – pasaulėkūros fenomenu, gimstančiu Sonatų lėtose dalyse, kur sustabdomas, sulėtinamas laiko žingsnis ir sudedami erdvinių gelmių akcentai. Pasaulio slėpinių architektūra ir minties archeologija įgyja skambesį paveikslų vaizdiniuose, kurie peržengia savo ribas... Skambesys išlieka susijęs su erdvės gelmės pajauta ir motyvo įženklinimu. Šis ypatingas žingsnio – gelmės laiko juostos, atminties sluoksnio ir pasąmonės darnos pajautimas yra įkūnytas Andante universumo prasmėse.

Išvados

1. Čiurlionio Andante yra jo muzikos ir ypač dailės kūryboje itin reikšmingas „tylaus pasaulio posūkio“ (T. S. Eliot) įžengimas⁸. Terminu etimologinė

8 Daniek Allbright. *Putting Modernism. Together: literature, music and painting. 1873–1927*. Hopkins Studies in Modernism: IHUP Books, 2015, p. 170.

reikšmė – letu, ramiu žingsniu sulaikytu judėjimu – virsta visuotinos jungties ribų peržengimo *procesualija*.

2. Andante – angl. *in advance* – iš muzikos sampratos Čiurlionio kūryboje transformuojasi į dailės tapybą ir tampa „sustabdyto pasaulio laiko“ vizija. Šis tapsmas yra unikalus procesas formų varžos ir tvarumo prasme. Atsiranda prielaida kinematografijos raiškai. Ją sukelia judėjimo žingsnių trauka.
3. Andante suteikia impulsą muzikos formų transformacijoms į transcendentinį peizažą („Marios“ VL 317 (b)) ir kitus čiurlioniškųjų preliudų, fugų, choralų vizualinius matmenis, suteikiančiais muzikai „sulėtinto laiko“ parametrus. Laiko ir erdvės tėkmė peržengia vaizdo statikos ribas.
4. Žingsnio paradigma tampa (pa)sąmonės įvaizdžių fono sluoksnio peržengimo veiksmu.
5. Peizažo paradigma tampa vaizdų tėkmės – ir kinematografijos gestu.
6. Andante tampa modernių kūrybinių idėjų virsmo pradžia, „kelionės laiku“ leitmotyvu ir kitų XX a. kosmo dvasios įvaizdžių imperatyvu.
7. Andante reikšmė kinta į tarpdisciplininį lygmenį, vizualiajame mene inspiroja kinematografo žvilgsnį.

Literatūra

1. Daniel Allbright. 2015. *Putting Modernism Together: Literature, Theatre, Music and Painting, 1872-1927*. Hopkins Studies in Modernism: IHUP Books.
2. M. K. Čiurlionis ir pasaulis. 2020. Sud. Salomėja Jastrumskytė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
3. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. 1960. *Apie muziką ir dailę*. Sud. ir red. Valerija Čiurlionytė-Karužienė. Vilnius: Vaga.
4. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. 2004. *Kūriniai fortepijonui. Visuma*. Sud. ir red. Vytautas Landsbergis. Kaunas: J. Petronio leidykla.
5. Rimantas Janeliauskas. 2010. *Neatpažinti Čiurlionio muzikos ciklai*. Vilnius: LMTA.
6. Vytautas Landsbergis. 2008. *Visas Čiurlionis*. Vilnius: Versus aureus.
7. Audrius Stonys. 2020. Peizažas ir laikas. *Kinas*, 2020/4 (355), p. 32–39.
8. Audrius Stonys. 2020. *Peizažas lietuvių autorinės dokumentikos kine: konstravimas, reikšmė, kaita*. Meno daktaro tiriamasis darbas. Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

ANDANTE OF ČIURLIONIS: VISION AND MUSIC

Summary

In the works of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, the *Sonata* form and its second part *Andante* acquire other than just a musical meaning. Stepping at a *quiet pace* becomes a push into space, a rhythm – a vision of world order, restraint and a breakthrough. In paintings of sonatas, a simple musical term opens up other perspectives, signs, vital gestures of breakthrough control and protection in cycles of repetition. Thus, the transformation of *Andante* from Čiurlionis' Preludes from a vision to processuality leads to the categories of transcendental landscape and then to barely predictable cinematography. The flow of the image – the movement – the view from the bird's eye is characteristic of the symbolism of Čiurlionis' paintings, the synthesis with the soundscape and the sense of transcendence. This way, the Čiurlionian phenomenon emerges – the preludes of the landscape, both in works of art and music (for example, the cycle "Marios" [The Sea], VL 317), and the dramaturgy of the painting reaches the spaces of the metamorphosis of the Sonata. According to the philosopher Naglis Kardelis (2020), "seeing the invisible" begins to hear silence, depicting the pendulum of halted movement. As a result, Čiurlionis' works become quasi-projective for cinematography, offering the dramaturgy of archetypes and Baltic transcendentalism, minimalism, rhythm monotony, and the uninterrupted flow of suppressed steps, its celestial vault, introduction and the tailpiece, opened to the eternity of heaven. It is illustrated by works of Lithuanian documentary cinematographers, in the second half of the 20th century, struggling to come out of the Soviet era, such as Almantas Grikevičius' "Laikas eina per miestą" [Time Passes Through the City] (1966), Vytenis Imbrasas' "Vandens ir vėjo fuga" [Water and Wind Fugue] (1968), Henrikas Šablevičius' "Kelionė ūkų lankomis" [Journey Through the Fields of Nebulas] (1973), and by the unique phenomenalism of the transcendental landscape in the modern documentary, possibly owing to the unique talent of camera work by Audrius Kemežis, the cameraman of Audrius Stonys' films: "Kenotafas"

[Cenotaph] (2013) “Moteris ir ledynas” [Woman and the Glacier] (2016), “Laiko tiltai” [Bridges of Time] (2018). In „Cenotaph“, we observe this unique *visual-invisible* sound involved in the “eternity action” of the sky vaults and treetops. It can be noted that here having the openings for the “journey in time” in the Čiurlionian style landscape like the meanings of the interactions between the history and infinity of nature, the Čiurlionian genesis in contemporary Lithuanian cinematography remains alive and mysterious with its magic, full of the archetypal Lithuanian deep consciousness, still searching for the infinity and shores of existence.

Čiurlionis’ becoming in *Andante* is one of the most striking processualities; it is the movement of a quiet, restrained pace towards the mystery of these interactions. The flow of the image is both controlling the action and inspiring its transformation towards new boundless ideas of art synthesis. The revealed paradigm of the flow of the image becomes a “cinematic painting” in which the totality of Čiurlionian connections prevails.

Keywords: Čiurlionis, *Andante*, vision, landscape, cinematography, sound, depth

Stasys Mostauskis

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

DOI: 10.5281/zenodo.7524403

ATSIKARTOJANTYS HORIZONTAI IR ĮSIVAIZDUOTI PAVASARIAI

Straipsnis skirtas M. K. Čiurlionio tapybinės *Pavasario sonatos* ypatumams aptarti didžiausią dėmesį sutelkiant į joje realizuotas erdvinių struktūrų pertvarkas, siejamas su a) peizažinio horizonto funkcijų pokyčiais, b) juos pildančia erdvėvaizdžio žemėlapiavimo pastanga ir c) neįmanomos pozicijos suteikimu stebėtojiui. Taip pat, pasitelkus neregimybės sąvoką, aptariama tikrovės daugialypumo ir akimi regimo pasaulio nepakankamumo samprata, ją atliepianti meninio originalumo idėja, subjektyvią viziją pavertusi tikrovės objektyvinimo priemonė. Remiamasi prielaida apie neregimus, tačiau kitoms menininko „jūslėms“¹ pasiekiamus tikrovės registrus, įakivaizdinamus tapybinėse formose. Tokiame kontekste bandoma apibūdinti čiurlionišką vizionieriškumo sampratą, jos ryšį su tapybinių erdvėvaizdžių ir muzikinės abstrakcijos sąveikomis. Išsakoma hipotezė apie Čiurlionio tapybos gravitavimą abstrakcijos link su sąlyga, kad tai siekis vizualizuoti ontologinę neregimybę muzikinės abstrakcijos pavidalais. Kalbant apie akimi regimos tikrovės nepakankamumą, kitų jos lygių atvertį, menininko gebėjimą tą atvertį vizualizuoti siekiama rekonstruoti čiurlioniškas nuostatas. Analizuojant erdvinių struktūrų pertvarką, horizonto ir žvelgos taško išbalansavimą, vaizduojamos tikrovės žemėlapiavimą rekonstruojanti pastanga virs labiau interpretuojančia, nors, suprantama, jų priešpriešos absoliutinti nederėtų. Tiek čiurlioniškos pastangos prielaidų rekonstrukcija, tiek interpretacija vykdoma spekuliatyviai, tarsi iš viršaus, remiantis ne tiek tiesiogine informacija apie autoriaus estetiškes pažiūras, kiek, pasitelkus analogijas, išsižiūrint į tuometį kontekstą, bandant pritaikyti pasirinktas estetiškes idėjas konkrečiam tapybiniam ciklui interpretuoti.

Raktažodžiai: Čiurlionis, *Pavasario sonata*, neregimybė, suontologinta estetika, erdvėvaizdžių kaita, peizažinis horizontas, žemėlapiavimas, tapybinės ir muzikinės abstrakcijos sąveikos

Čiurlioniškos sonatinės tapybos originalumas nėra nuo ontologinių universalijų atsieta kuriamos formos savybė, atvirkščiai, estetiškas originalumas labiau yra objektyvus tikrovės kartojimas, nei subjektyvi, visuotinai negaliojanti autoriaus vizija. Svarbu pažymėti, kad objektyvus tikrovės kartojimas ir akimi

1 Kabutės autoriaus, jei nenurodyta kitaip.

regimos tikrovės kartojimas nėra tapatūs. Tokia Čiurlionio puoselėjamos suontologintos estetikos esmė: objektyvi tikrovė neišvengiamai skiriasi nuo akimi regimos (pastaroji visada seklesnė), ir būtent šią skirtį meninė pastanga turi pašalinti, savitai pertvarkydama tai, ką regi bet kurio žmogaus akis. Taigi, viena vertus, meninės formos savitumas apima tik individualiai artikuliuotą kelią link tų tikrovės lygių, kuriems jokie subjektyvumo, su autoriumi siejamo individualumo apibūdinimai netaikytini. Kita vertus, minėti tikrovės lygiai mūsų akiai atveriami tik tarpininkaujant savitai menininko vizijai, kitaip jie žmogaus pasaulyje neobjektyvuojami. Štai esminė tezė: subjektyvus, stilistiniu požiūriu visada savitas meninis vaizdinys nėra argumentas prieš universalų to vaizdinio atstovaujamos tikrovės pobūdį. Kitaip: subjektyvus meninis vaizdinys yra objektyvios ir universalios tikrovės prielaida; tikrovės, pridursiu, gilesnės ir platesnės nei akimi regimas pasaulis. Ne akimi atveriamą tikrovę yra meno kūrinys pateikto vaizdinio realumo kriterijus, bet meno kūrinys yra regimo pasaulio įtikrovinimo instrumentas². Visi, atidžiai skaitę Schopenhauerį, spėju, išgirdo jo idėjų atgarsius šiose formuluotėse. Ar galima pasitikėti siūloma rekonstrukcija ir priskirti pastaruosias Čiurlioniui? Nenuosekliu, kiek fragmentišku pavidalu – neabejotinai taip. Tikrovės daugialypumo idėja, tegul ir kitais terminais įvardinta, ją atliepanti sušventinta menininko misija – šie meninės pastangos orientyrai, mano nuomone, priklauso čiurlioniškos estetikos pamatams.

Taip apibūdinama čiurlioniška meninė pastanga suartinama su spiritua-
lizmu persunkta estetikos tradicija³, sakančia, jog Dvasia iš didžiosios raidės

- 2 Tai galėtų būti Čiurlionio atsakymas į klausimą, kodėl tarp žiūrovo ir jo stebimos tikrovės beveik privalomai įsiterpia meninė pastanga. Pastaroji būtina, nes be jos tikrovė praranda esminius skaitomumo lygmenis, ji tarsi įkalinama akimi aprėpiamoje šiapusybėje atibojant kitas jos briaunas. Iš esmės, čiurlioniška meninė pastanga grįsta prielaida, kad tiesiogiai stebimu pavidalu tikrovė yra nepakankama, nepakankamai įskaitoma. Ir tik meninis aplinkelis konkretaus vaizdinio pavidalu leidžia mūsų žvilgsniui sugrįžti į tikrovę apsiginklavus gilesnio, skvarbesnio regėjimo optika. *Meno kūrinys yra tik priemonė palengvinti pažinimą*, sako Schopenhaueris (žr.: Schopenhauer, Arthur. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*, Vilnius: Pradai, 1995, p. 285).
- 3 Tai straipsnio reikmės atitinkantis apibūdinimas, suvokiamas labai plačiai, aprėpiant ir bendrą religinio meno raidą, ir istoriškai konkretesnes, filosofų romantikų veikaluose išryškėjusias estetikos ontologizacijos tendencijas. Iš esmės, kone visas ankstesnis krikščioniškų Vakarų menas buvo orientuotas konfesiškai, tai yra, paremtas nematerialių kitapusių pavidalų vizualizavimo galimybe materialiose meno formose, net kai jose vaizduojami tik pasaulietiški motyvai. Tai ir yra pamatinė meno formos spiritualizavimo prielaida, kuria remiamasi interpretuojant čiurlionišką meninės pastangos sampratą.

nepriklauso regimai tikrovei kaip bet kuris kitas joje aptinkamas daiktas ar reiškinys. Ji neturi nuolatinio, sau priskirto pavidalo, išskyrus tuos, kuriuos laikinai jai suteikia žmogaus kūrinija. Ir tik per tokią kūriniją Dvasia gali byloti žmogui. Tai, žinoma, galias šaknis turinti estetikos ontologinio tradicija, (prisiminkime Platono rapsodą Joną, nekreipdami dėmesio į poetinės ir vizualinės kalbos disonansus platonizme), tiesiogiai Čiurlionį pasiekusi devyniolikto amžiaus suformuotais pavidalais. Pastarieji žymi šios tradicijos lūžį: vietoj kanonizuotų sakralinės dailės motyvų, romantizmo ir simbolizmo pavidalai pasiūlė individualią ikonografiją, pretenduojančią atverti ne konfesiškai artikuliuotą, bet konkrečiau neapibrėžtą ontologinės dvasios sakralumą. Būtent jai taikomas neregimybės terminas, nusakantis regimos tikrovės nepakankamumą nurodant ją pildančius tikrovės registrus.

Akimi regima tikrovė ne šiaip skiriama nuo meninio vaizdinio tikrovės, atrenkant tinkamus ir atmetant netinkamus motyvus, idealinant, dramatinant ar fantastinant jau atrinktus. Akimi regima tikrovė reikšmingu mastu priešpriešinama tikrovei kaip tokiai, ne mažiau realiai, tačiau regimo pasaulio atžvilgiu vadintinai neregimybe, rodant, kad ne visos juslės vienodu mastu geba atverti pastarąją. Kas tokia kontekste yra meninis vizionieriškumas? Gebėjimas a) žvelgti anapus regimų tikrovės pavidalų ir b) taip juos pertvarkyti, kad meniniuose vaizdiniuose atsivertų neregimybe vadinamas ontologinis tos tikrovės pamušalas. Menininkas yra modernios epochos žynys, gebantis ne tik patirti, bet ir parodyti neregimybę kitiems, atveriant/įkeliant į akimi regimos tikrovės registrą. Menininko pastanga yra tarsi langas į slaptą dengties tikrovę, privilegijuota vieta, regimą pasaulį papildanti vizualizuotais neregimybės pavidalais, jungiančiais dengties ir atidengties registrus.

Aptariamieji sonatiniai garsovaizdžiai prašosi vadinami naujų pasaulių kosmologija, bet tokiais apibūdinimais kuriamas įspūdis, kad Čiurlionis turėjo tiesiog beribę kūrybinę vaizduotę ir kūrė fantastines tikrovės alternatyvas ar stebuklinius inkliuzus, tegalinčius pretenduoti į realumo minimumą, būdingą bet kuriam meninės fantazijos tvariniui. Iš nūdienos pozicijų toks požiūris neabejotinai priimtinas, bet ar jis adekvačiai atspindi Čiurlionio nuostatas? Mano nuomone, neatspindi, bent jau be tikslinančių apibūdinimų. Čiurlioniui tapyba, tegul ir grįsta individualios vaizduotės polėkiu, yra veikiau tikrovės

atodanga, vadinasi, ontologinio gryninino ir nuskaidrinimo pastanga nei egzotiškas papildas; veikiau sugriežtintas realizmas nei stilizuotas papuošalas, nors šių aspektų priešprieša ir nėra absoliuti. Už tokios tapybinės pastangos slypi gilesnių, akimi neregimų, bet kitais meninės pajautos organais atveriamų tikrovės lygių intuicija, kurią Čiurlionis neabejotinai siejo su menininko misija.

Apibendrinkime šią straipsnio dalį. Čiurlioniškos tapybos kontekste akimi regima tikrovė privalomai skiriama nuo meninio vaizdinio tikrovės, mat pastaroji geba vizualizuoti tuos tikrovės dėmenis, kurie akiai atveriami ne savaime, o tik tarpininkaujant meniniams pavidalams. Būtent šie dėmenys akimi regimo pasaulio atžvilgiu vadintini neregimybe, rodant, kad akies joslė ne visada vienodai naudinga, ir kad ją būtina skirti nuo vadinamosios dvasinės regos, meninio vizionieriškumo giminaitės.

* * *

Tam tikra prasme menininkas nekuria nieko nauja, jis tik ypatingų gebėjimų dėka (čiurlioniškas vizionieriškumas tokiam kontekste įgija aiškesnę pavidalą) įsiterpia į egzistuojančius visatos procesus ir juos atveria, paryškina, paverčia „labiau apčiuopiamus“ vienu ar kitoms žmogiškoms julsėms. Jei visata yra savotiška melodija, atliekama neregimos rankos, – o čiurlioniška ikonografija leidžia daryti tokią prielaidą, – tai menininkas yra tas, kuris tai rankai ir jos kuriamai melodijai suteikia regimus pavidalus. Čiurlionio garsovaizdžių tapyba vadintina visatą grindžiančių procesų apnuoginimu, su sąlyga, kad tuos procesus prilyginsime savotiškam stichijų muzikavimui, tarsi muziką išreiškiantys matematikos dėsniai dar nebūtų tapę gamtamokslinės pasaulėžiūros pagrindu, o atspindėtų pitagorietiška platonišką sudievento skaičiaus kosmogoniją. Kai diskutuojame apie čiurlionio tapybos abstraktėjimo tendencijas, turėdami omenyje jos sinergiją su muzikiniu mąstymu, kyla stipri pagunda vaizdo tolsmą nuo akimi regimos tikrovės kildinti iš muzikinės abstrakcijos poveikio, jungiančio matematinių dėsnių logiką ir emocinio poveikio gaivalus.

Išties tikėtina, kad Čiurlionio tapybos tolsmui nuo akimi regimos tikrovės stiprų impulsą davė muzikinės abstrakcijos logika. Pastaroji, viena vertus, yra universali matematinė logika, atskleidžianti tikrovę saistančius dėsningumus, tiesiogiai nepastebimus vizualiai regimose formose, bet išreiškiamus abstrak-

čiais sutartiniais ženklais. Kita vertus, tai psichologiškai itin paveiki logika, kurios ir logika nesinori vadinti, nes būtent ji minėtai tikrovei suteikia emociškai patiriamus pavidalus. Suprantama, įmanomu tokią spėjimą daro prielaida apie neregimus, tačiau menui tarnaujančioms „julsėms“ pasiekiamus tikrovės registrus. Ji leidžia pritarti hipotezei apie Čiurlionio tapybos gravitavimą abstrakcijos link su sąlyga, kad taip vadinsime siekį vizualizuoti ontologinę neregimybę muzikinės abstrakcijos pavidalais. Kitaip tariant, ši tendencija yra ne akimi regimų formų abstraktinimas (pastarasis nėra žymus⁴), bet neregimo abstraktaus tikrovės pagrindo (ontologiškai interpretuojamos muzikos) vizualizavimas pasitelkiant akimi regimų formų ženklumą⁵.

Tapyboje įvizualinti muzikiniai motyvai pasižymi ne tiek imantrumu ir įvairove, kiek gebėjimu saugoti formalių serijų panašumus atsikartojant ir kintant tuose kartotėse⁶. Pastarosios, rodos, kuria erdvinio prisotinimo efektus išnaudojant ne užpildančių detalių gausą, bet plečiant erdvinio gylį parametrus, pasitelkiant kone begalinį erdvinį permatomumą, kuriame išskyla vis nauji erdviniai matmenys. Suprantama, tai niekada negirdėtos muzikos kuriamas įspūdis, veikiau intuityvi jo interpretacija, besiremianti tapybiniais duomenimis, ypač čiurlioniškomis erdvinių struktūrų perkūromis. Pasiūlykime tokia kontekste priimtina hipotezę. Sonatinių garsovaizdžių poveikis parem-

4 Rasutė Žukienė šią prielaidą pavertė reikšminga savo monografijos išvada: abstraktėjimo tendencija ryškesnė erdvinės organizacijos audinyje, o ne atskirų objektų vaizdavime (žr.: Andriusytė–Žukienė, Rasa. *M.K.Čiurlionis: tarp simbolizmo ir modernizmo*, Vilnius: Versus aureus, 2004, p. 190). Čia siūlomas šios minties papildymas: čiurlioniškas abstraktinimo siekis kildintinas iš vizualizuojamai neregimybės tikrovei priskiriamų savybių, tai pirminė tendencijos priežastis, o tas savybes bandantis perteikti erdvinių struktūrų abstraktinimas – antrinis.

5 Ikonografijos lygiu Čiurlionio tapyba literatūriška ir ženkliška tuo pat metu. Literatūrinis, pasakojamasis pradai ryškūs visų periodų tapybos darbuose, tačiau palaipsniui įgyja vis stipresnę ženklišką pavidalą tarsi ankstyvojo periodo amato netobulumas buvo pertvarkytas į sąmoningai naudojamą stilistinių priemonių arsenalą.

6 Bendriausiu lygiu skirtini trys sonatinio ciklo apibūdinimai: serijiškumas, tranzityvumas, transformatyvumas. Jie pažymi serijinio atsikartojimo galią perduoti ir tam tikru mastu keisti pasirinktus požymius visose serijos dalyse. Akivaizdu, toks apibūdinimas išryškina bet kurio vizualaus elemento procesualumą rodant jo priklausomybę platesnei visumai, paklūstančiai kryptingos kartotės/kintamumo logikai. Kitaip tariant, tai banaloka ir visiems suprantamas bet kurio ciklo apibūdinimas, reaguojantis į jį sudarančių dalių tarpusavio priklausomybę. Pastaroji tiesiog sako, kad tapybos darbus jungiantis ciklas yra būtina struktūra siekiant vizualių elementų stabilumą papildyti laikinių santykių procesualumu.

tas maksimaliai išplėtotomis erdvėvaizdžių apimtimis, tarsi jų autorius stengėsi kūrėti kuo gilesnes ir plastiškesnes erdvines konstrukcijas, o ne juos užpildančių konkretybių ikonografiją. Būtent maksimaliai išplėtotą, kone bedugnę erdvę nuolat atsikartojančiais ir kartu varijuojančiais pavidalais yra bene svarbiausias formalus čiurlioniškos vaizdinijos motyvas, atliepiantis savitus įvizualintos muzikos principus.

Čiurlionio sonatinė tapyba neabejotinai vadintina garsovaizdžiais, pripažįstant sąmoningą siekį tapyboje įveikinti ne tik estetinius regos potyrius. Idėjiniu lygiu tai nebuvo naujiena: menų sintezę propaguojančios estetiškos teorijos, paveldėtos pirmiausia iš romantizmo, buvo bendra epochos nuosavybė, neabejotinai pažįstama Čiurlioniui. Tačiau nepanašu, kad Čiurlionio tapyba išaugo iš noro iliustruoti minėtas teorijas; geriausiu atveju jos tegalėjo patvirtinti tai, ką jam kuždėjo individuali sinestetinė pajauta. Taip, romantizmo epocha iki Čiurlionio išskirtinai ontologizavo estetiškas teorijas, taip, tos epochos nuomone, ontologinis pradas gryniausiu pavidalu reikėsi muzikoje⁷, tačiau kiek tos epochos menininkų sugebėjo šioms idėjoms suteikti pavidalus, lygintinus su čiurlioniškais? Ne neregimybės vizualinimo siekiai, menų sintezės idėjos, tapusios bendra epochos nuosavybe, bet saviti vizualinimo sprendimai grindžia Čiurlionio garsovaizdžių išskirtinumą.

* * *

Užduokime klausimą, tapsiantį atspirtimi tolesniems svarstymams: kas meninėje kompozicijoje yra horizontas? Regimais ar menamais pavidalais peizažiniame vaizdinyje jis atlieka savotiškos konstantos vaidmenį, užtikrinantį žemės ir dangaus matmenų stabilumą, jų priklausomybę, savitai įvizualina juos lipdančią trauką. Tai struktūrinis ir simbolinis stabilumas, kurį užtikrina visada ten pat esanti žemė ir dangus, žmogaus pasaulio grindys bei lubos. Tradiciškai organizuota peizažinė erdvė – tunelinė, tolstančių, persikeičiančių planų ar

7 Suprantama, vizualinius menus ir muziką sieja tam tikras matematinis pradas, nepaisantis juslinių skirčių. Vizualaus komponavimo principai, perspektyvos dėsningumai, kintančių formų ritmika, ypač akivaizdi įvairiuose ornametikos tipuose, atspindi konkrečių motyvų kartotės ir kintamumo logiką, neabejotinai būdingą muzikos menams. XIX a. menų sintezės teorijos, pirmiausia romantizmo ideologijos kontekste, išryškino minėtų požymių bendrumą, tačiau esmines sintetinančias galias priskyrė būtent muzikos žanrams.

sprendžiama kitais būdais – visada įkomponuota tarp žemės ir dangaus plokštumų, susitinkančių menamoje horizonto linijoje. Apatinės plokštumos (žemės), viršutinės plokštumos (dangaus) ir juos jungiančios linijos konstanta vadintina atramine struktūra, apsprendžiančia tradicinę erdviškumo raišką peizaže. Kas nutinka Čiurlioniui atsisakius horizonto linijos pirmame ciklo darbe? Siūlomas vaizdinys netenka minėtos atraminės konstrukcijos, mes nesame tikri, kur yra žemė, o kur – dangus. Nebėra nei grindų, nei lubų, beveik nesaistoma erdvė tampa vienvalde galia, kuri driekiasi visomis kryptimis, persišviečia pro bet kuriuos joje sklendančius kūnus, salas ar žemynus. Įrėminta erdvė persitvarako į berėmę erdvę, kurioje suskamba ne tik rodomas edvės fragmentas, bet ir stipri nuoroda į jos visumą, likusią už paveikslo rėmų (nors suprantama, paveiksle rodoma erdvė šiuo požiūriu visada fragmentiška). Svarbu pažymėti: atsisakydamas horizonto pirmame ciklo darbe Čiurlionis kartu pašalina visą su juo siejamą atraminę struktūrą, saistančią tradicinio peizažo erdvėvaizdį. Ir tuo pačiu judesiu destabilizuoja iki tol tvirtą žemės pagrindą, paversdamas jį begalinėje erdvėje sklندانčiu kūnu. Tai, beje, akivaizdu ir paskutiniame ciklo darbe. Kita vertus, atskiruose kompozicijos fragmentuose pasistengę įžiūrėsime ir tradicinius erdvėvaizdžio sprendimus, tačiau jų kartotės ir netikėti, kartais veidrodinio atspindžio junginiai kuria konceptualiai naują daugialypės erdvės visumą, pripildytą skirtingų „erdvinių kambarių“ su juos organizuojančiais menamais horizontais ir įvairialypiais žvelgos taškais.

Apibendrinkime pirmam ciklo darbui skirtus komentarus. Horizontas yra žemės ir dangaus plokštumas sukabinanti bei stabilizuojanti linija, kurią pašalinus čiurlioniškose kompozicijose išgaunami įvairūs, tradicinę erdvėvaizdį destabilizuojantys efektai. Pirma, erdvė tampa beribė, nes nebelieka ją saistančių rėmų. Antra, žmogaus pasaulis netenka stabilumą užtikrinančių atramų ir virsta savotišku erdviniu sutankėjimu ar plaukiojančia sala, paklūstančia tos erdvės tėkmėms.

Antrame ciklo darbe⁸ horizontas tarsi išsaugomas, tegul ir labai pažemintas jo liniją; žiūrovo žvilgsniui pristatoma dangaus scena, kuri turėtų būti erdvinės struktūros lubomis, – bet nėra. Nes geriau įsižiūrėję pastebime, kad horizonto

8 Esama abejonių, ar kompozicija su vėjo malūnais dangaus scenoje iš tiesų yra antrasis ciklo darbas, bet mūsų analizei eiliškumas didelės reikšmės neturi, todėl minėto klausimo neaptariame.

linija dangaus sferoje atsikartoja dar bent kelis kartus pralauždama lubų sandarumą, kurdama naujus apačios ir viršaus darinius. Sutinku, dangaus horizontus nužymintis orientyrai pastebimi, tačiau yra neryškūs ir negali konkuruoti su judesiu ratu, kurį diktuoja malūno mentės. Tai labiau horizonto atkartojimo užuomazgos, nei pilaverčiai nauji horizontai, kuriuose neabejotinai pamatysime kai kuriuose vėlesnių ciklų darbuose. Tačiau labai tikėtina, kad maždaug šio darbo, o gal viso ciklo kūrimo momentas yra sąlyginis lūžio taškas, po kurio atsikartojančio horizonto motyvas taps virs svarbesnis, o štai debesų morfologizacija palaipsniui blės, nors šiame straipsnyje pastaroji mūsų ir nedomina. Bet kuriuo atveju, apatinis horizontas, skirianti ir tuo pat metu sutvirtinanti linija šioje kompozicijoje įgyja pralaidumą, virsta labiau sąveikos nei stabilumo prielaida, ypač turint omenyje jos atsikartojimus. O virš besidriekiantis dangus pralaužiamas atveriant mažiausiai dar vieną kryptį žvilgsniui į naujus horizontus, kurių brūkšnys sutampa ne tik su mažųjų malūnų kartotėmis, bet gali būti tapatinamas su didžiojo dangaus malūno stogo apatine linija. Kaip bebūtų, dangus jau ne pasaulio lubos; dangus – pasaulio žvilgsniui atverta scena, rodanti kitus tikrovės matmenis su savais horizontais, kuriuose susitinka iki tol neregėtos žemės ir dangūs. Horizonto kartotės neišvengiamai skaido perspektyvines linijas, iššaukia perspektyvų dauginimą, kuris antrame ciklo darbe dar nėra labai ryškus, tačiau be jokios abejonės bus išskleistas vėliau.

Apibendrinkime antram ciklo darbui skirtus komentarus. Berėmės ir beribės erdvės reikšminimą antrame ciklo darbe atliepia dangaus matmens pabrėžimas. Viena vertus, žiūrovo žvilgsniui siūlomos erdvinės platybės, tarsi atribotos nuo horizonto primestos konstrukcijos; kita vertus, tose platybėse ryškėja efemeriški horizontai, kuriantys naujus, tegul ir ne itin ryškius perspektyvinių linijų tunelius. Būtent pastarieji pralaužia dangaus „lubų“ uždaramą ir įtvirtina daugialypę „dangaus sferų“ atvertį.

* * *

Eikime toliau ir skirkime matomą ir matantį, kitaip tariant, meninį vaizdinį ir jo konstrukcijoje paslėptą menamo žiūrovo poziciją. Horizonto linija ir žiūrovo žvilgsnio išeities taškas yra neabejotini koreliatai; ir jie ne šiaip koreliuoja, o apsprendžia vienas kitą. Kai išbalansuojamas horizontas, panaikinant

jį ar padauginant, pozicijos stabilumą praranda ir žiūrovo akis. Paklauskime, žvelgdami į pirmą ciklo darbą: iš kur žvelgia žiūrovas? Ant ko jis stovi, veikiau, kur jis sklendo? Akivaizdu, tradicinės perspektyvos kontekste tai tegali būti neįmanoma pozicija. Šiuo požiūriu dar iškalbingesnis paskutinytis, rodos, ne visai baigtas ciklo darbas, kuriame horizontas tapo apvalaus dangaus kūno gaubtine, o žiūrovo akis išsviedžiama tiesiog į kosmosą, vadinasi, jo pozicija tapo neįmanoma kvadratu. Šis darbas tarsi sako, kad Čiurlionis vis labiau apsėstas kosminės sąrangos vizijų, mažiausiai pusę amžiaus iki laiko, kai kosmoso tema virto galingu visuotiniu dirgikliu, valdančiu masinę vaizduotę. Iki žmogui suteiktos galimybės vienu žvilgsniu aprėpti žemės rutulį, užimant anksčiau neįmanomą žvelgos tašką kažkur žemės orbitoje⁹. Kas slypi už tokio apsėstumo, o gal vizionieriškų galių prabudimo? Pavadinčiau tai didelių skaičių arba makrokūnų sąveikas organizuojančia logika, tarsi palaipsniui kintanti Čiurlionio vaizdų struktūra grįžtų prie ankstyvosios dangaus kūnų mechanikos, kai matematiniai santykiai buvo tobuliausias sakralybės ar dieviško plano atspindys, bet jokių būdu ne šiapusybę organizuojantis gamtos mokslų pagrindas (nebent pastarąjį prilygintume pirmojo išvestinei). Čiurlionio tapybą inspiruojantis žvilgnis tarsi kreipiamas tolyn ir gilyn, regimą pasaulį papildant kosminių erdvių matmenimis, nuo seno buvusiais regimu kitapusybės atspindžiu¹⁰. Grįžtant į tuos laikus, kai žmogui rodoma dangaus scena buvo tobulesnio ir pranašesnio ontologinio lygmens išraiška, kuriai žmogaus gyvenamas pasaulis nė iš tolo neprilygo.

Nepaisant tam tikro panašumo, Čiurlionio tapybos „kosminės variacijos“ turi nedaug bendra su vėlesniais, kosminių skrydžių atvertais pavidalais. Čiurlionio ikonografinės fantazijos kyla iš tuometės mokslinės vaizduotės, matematinių skaičių kosmoso be empyrinio patvirtinimo, vizualizuoto, pavyzdžiui,

9 Buvo toks lietuvių kilmės sovietinis kosmonautas, berods Rimantas Stankevičius, ruoštas skrydžiams į kosmosą, deja, niekada taip ir neišskridęs. Negaliu garantuoti, kad tai tiksliai citata, tačiau atseit jis pasakė, jog įspūdis, patirtas žvelgiant iš orbitos į žemę (jis matė nuotraukas?) ir į Čiurlionio kompozicijas yra labai panašus, ir kad jis pritrenktas, jam paslaptis, kaip žmogus, nepabuvojęs kosmose gali tapyti tokius dalykus tarsi būtų juos matęs.

10 Labai panašiai Čiurlionio kūrybą interpretuoja Viačeslavas Ivanovas (žr.: Ivanov, 1914; Ивановъ, Вячеславъ. Чурляний и проблема синтеза искусствъ in Санкт-Петербург: *Аполлонъ*, №3. 1914, с. 5–6).

flomarioniškuose atlasuose¹¹. Kosmoso užkariavimas, žmogiško *ratio* triumfas, deja, reikšminga dalimi apribojo čiurlioniško tipo vaizduotę. Ne vieną tūkstantmetį begalinis dangaus skliautas buvo regima dieviškos tvarkos paslaptis, atsikartojanti cikliniuose dangaus kūnų šokiuose, nepasiekiamos beribybės akivaizdumas. Pirmoji fotografija, rodanti žemę iš niekada anksčiau neregėtos perspektyvos neišvengiamai nuskurdino religinę žmogaus vaizduotę, atėmė iš pastarosios dieviško kosmoso paslaptį. Kita vertus, suteikė galingą impulsą naujo tipo vaizduotei, sietinai su mokslinės fantastikos žanrais. Čiurlionio tapybos siūloma perspektyva artimesnė E. Swedenborgo, W. Blake vaizduotei, tačiau joje mezgasi ir vėlesni Ray Bradbury, Neilo Gaimano vaizduotės daigai, nors suprantu, kad tokį teiginį tegaliu argumentuoti asmenine intuicija, o ne „labiau apčiuopiamais“ argumentais.

Priartinkime aptartas mintis prie konkretesnės erdvinių struktūrų analizės. Realizuodamas pastarųjų pertvarką, tai yra, daugindamas vienu žvilgsniu aprėpiamų erdvinių matmenų kiekį Čiurlionis pasitelkia schematizuojančią ir tuo pat metu įženklinančią žemėlapių logiką, neretai pasireiškiančią įmenintų „žvaigždėlapių“ pavidalais. Kas bendriausiu lygiu yra žemėlapis? Radikaliai tikrovę apibendrinanti ir jos santykius su žiūrovu perkalibruojanti priemonė, tiek atitraukianti žiūrovo akį nuo bandomos apžvelgti teritorijos, kad pastaroji taptų aprėpiama vienu žvilgsniu. Kitaip tariant, hipotetinis žiūrovas turi pakibti ganėtinai aukštai virš regiono, šalies ar žemyno, nelygu pageidaujamas žemėlapis, kad vienu žvilgsniu aprėptų pasirinktą teritoriją. Suprantama, paprasčiau yra sumažinti pačią teritoriją, redukuojant į žemėlapiu vadinamą schemą, nei į pageidaujamą aukštį iškelti žiūrovą, tačiau pati atstumo pokyčio tarp akies ir teritorijos logika lieka ta pati. Būtent ją šiame cikle, tegul ne visai grynų pavidalu, pasitelkia Čiurlionis. Vėlesniuose cikluose ją sutiksime vis dažniau, o bene gryniausiu pavidalu matysime vėlyvajam *Rex* ir *Žvaigždžių sonatos* cikle. Bet

11 Beje, ne tik astronominių atlasų poveikis Čiurlionio kompozicijoms atveria tuomečio mokslo atradimų įtaką meninei vaizduotei, kurios nederėtų nuvertinti (žr.: Andrijauskas, Antanas. *Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Srabrausko ir Čiurlionio tapyboje*, Vilnius: LKTI, 2021, p. 201 – 202). Arba prisiminkite Čiurlionio amžininkus: V.Kandinskio ir ypač K.Malewicziaus estetinių idėjų formuluotės aškliai kalibruotos atliepiant naujausius mokslinius atradimus. Įdomu, kad sąveiką su naujausiais mokslų atradimais Čiurlionio tapybai priskiria ir Ignas Šlapelis (žr.: Šlapelis, Ignas. M.K.Čiurlionis in *Kultūra*, nr. 10, 1925, p. 486).

neužbėkime į priekį. Tiek dėmesio skyrėme žemėlapių logikai, nes ji bent iš dalies paaiškina Čiurlionio vykdytų erdvinių pertvarkų prielaidas. Žvelgdami į pirmą ir paskutinį aptariamo ciklo darbą dar kartą atsakykime sau: kur yra autoriaus, o paskui ir žiūrovo akis, žvelgianti į nutapytą vaizdinį? Jei remsimės analogija su žemėlapiu, ji pakibusi kažkur aukštai virš rodomos teritorijos, vadinasi, įprastos perspektyvos požiūriu neįmanomoje pozicijoje, nes tradiciškai pastaroji buvo ant žemės paviršiaus, nesvarbu, kalno ar lygumos (bent tol, kol techninės priemonės šio ribojimo nepanaikino). Ką noriu pasakyti? Čiurlionio pasiūlytas žiūrovo pozicijos pokytis – užimti neįmanomą erdvinį tašką – bene geriausiai pagrindžia akimi regimos tikrovės virsmą į tos tikrovės žemėlapi, kitaip tariant, schematizuotą (įženklintą) tapybinį vaizdinį. Simbolinės logikos požiūriu, neįmanoma žiūrovo pozicija sietina su akimi neregimų tikrovės registrų atvertimi: matyti neregimybę galima tik tada, kai akis atsideria ten, kur būti iš principo negali. Vėlesniuose darbuose, ne visuose, žinoma, menamos žiūrovo pozicijos tolsmas nuo sąlyginio žemės paviršiaus tik didės, kartu atverdamas vis platesnius neregimybės matmenis. Kas šiuo požiūriu yra paskutinis *Rex*?¹² Ar *Žvaigždžių sonata*? Tai neįmanomai toli atitraukta žiūrovo akis, gebanti aprėpti, peržvelgti visatos sąrangos visumą ir pateikti ją mums individualizuoto simbolinio žvaigždėlapio pavidalu. Kas tokia kontekste yra menininko vizionieriškumas, vadinamosios dvasinės regos žadinimas¹³? Pirmiausia, a) tai gebėjimas užimti neįmanomą žiūros tašką, b) įžvelgti tokios pozicijos atvertus neregimos tikrovės matmenis bei c) vizualizuoti juos savitų žemėlapių pavidalu.

12 Prisiminkime ankstesnio *Rex* triptiką, kuriame įprasta žiūrovo pozicija (pirma triptiko dalis) palaipsniui (per antrą ciklo dalį) iškeliama į neįmanomą stebėjimo tašką (trečia triptiko dalis). Šis triptikas įtikinamai įkivaizdina simbolinę neįmanomos pozicijos potekstę – neregimybę visu grožius atsiveria tik užėmus neįmanomą stebėjimo tašką.

13 Neįmanoma vienaprasmiškai atsakyti į klausimą, ar toks gebėjimas iš tiesų egzistuoja, nes galimi atsakymai numato ontologiškai nesuderinamus pasaulėvaizdžius. Ir vargu, ar reikia atsakyti. Pakanka konstatuoti, kad tuo tikėję Čiurlionis, tad jo kūrybinė pastanga organizuota atliepiant tą tikėjimą. Šiandieną, kai daugumai tikrovė susitraukusi iki žmogui pasiekiamų šiapusybės ribų, bet kokie papildomi jos lygiai, nepatvirtinti gamtos mokslų, tėra individualių psichoneurologinių procesų iškreiptumo ar nežabotos vaizduotės rezultatai be ontologinio statuso. Ir menininko žinio, menininko tarpininko tarp šiapus ir anapus sampratomis nelabai tikima. Kita vertus, nūdienos požiūriu skirtis reikalauja tyrėjo poziciją tinkamai derinti su rekonstruotomis Čiurlionio intencijomis, be kurių sonatinėje tapyboje nebus pastebėti esminiai turininiai sluoksniai.

Baigdami pakartokime ankstesniuose straipsniuose ir pranešimuose išsakytą mintį, kuri gal būt paaiškins, kodėl kalbame apie įženlinančią tapybinę pastangą: Čiurlionis savo užmojais ne tiek pirmėivis, kiek konservatorius, greta viso kito, gan kritiškai vertinęs to meto vakarietiškos dailės ieškojimus. Tačiau tai toks konservatorius, kurio noras saugoti ir gaivinti tradiciją vertė ieškoti naujų išraiškos priemonių, natūraliai vedusių prie radiklios erdvinių struktūrų pertvarkos. Šią slinktį siūloma vadinti erdvės ženklinimo, o ne abstraktinimo pastangomis, nes vėlyvasis Čiurlionis vis labiau ir labiau ženklina kone visus akimi regimus objektus, keliamus į meninį vaizdinį, taip pat ir juos organizuojančius erdvinius santykius. Taip, ši įženklinta erdvė kai kuriais parametrais gali būti vadinama suabstraktinta, bet tai labiau klaidina nei ką nors paaiškina, nes ji nekuria erdvinės talpyklos abstrakčioms formoms, nevirsta joms būtina struktūrine prielaida, vadinasi, neįnicipijuoja abstrakčių formų atsiradimo ir su jomis nesąveikauja. Minėta įženklinta erdvė tarsi nutraukia ryšius su tradiciniais, tapybos vaizdinį organizuojančiais erdvės tipais ar susiaurina jų veikimo galimybes, bet anaipatol nesiūlo ir išgrynintų erdvinės abstrakcijos konstruktų. Veikiau įtvirtina naujus erdvės organizavimo derinius, įskaitant, beje, ir tradicinius, tik jie, jei ir pasitelkiami sonatinėje tapyboje, galioja ne visai paveiklo erdvei, o vienam ar kitam jos fragmentui. Todėl abstrakčia minėtą erdvę galima vadinti tik *buvimo tarp* ar *judėjimo link* prasmėmis¹⁴, nors kokie būtų tokio judėjimo rezultatai neįvykusioje Čiurlionio ateityje, niekas nežino. Tokiame kontekste įženklintos erdvės terminas rodosi funkcionalesnis, nes aprėpia ir erdvinės struktūros, ir ją užpildančių formų pokyčius, akimi regimus objektus pertvarkant į tų objektų stilizuotus ženklus¹⁵. O pastaruosius organizuojančiai

14 Tai Rasutės Žukienės mintis, suformuluota, žinoma, kiek kitaip, bet šiuo atveju svarbi kolegės autorefleksija, tam tikru mastu ribojanti Čiurlionio tapybinės erdvės abstraktėjimo hipotezę (žiūrėkite: Andriušytė – Žukienė, Rasa. *M.K.Čiurlionis ir modernizmas*, Kaunas: VDU, 2001, p. 33).

15 Tur būt visi turime labiausiai patinkantį Čiurlionio darbą. Man šiuo metu tai vėlyvoji *Tvano* versija (1909), kurioje nėra jokio neįženklinto objekto. Vandens, dangus, kalnų viršūnės, vaivorykštė, laivas, laužo dūmai – viskas yra ne akimi regėtų objektų atkūrimas, bet juos įženlinančių pavidalų derinys. Tam tikrus realizmo požymius išsaugoję, bet visgi – ženklai. Ir erdvė, išgryninta iki pasaulio lubų-grindų konstrukto. Be to, – ir tai ypač patinka, – čia nėra jokios didingumo pretenzijos, neabejotinai būdingos daugeliui čiurlioniškų kompozicijų. Trapumas ir viltis – tokį įspūdį man kelia šis darbas, tarsi autorius bandytų atsitiesti po sunkaus negandų šleifo, bet nėra tikras, ar pavyks. Tai ne literatūriškai sudramatintas tvanas, toks būdingas ankstesnėms temos versijoms, tai įjasmeninta viltis dramos pikui prabėgus.

erdvei suteikia naujus, pirmiausia daugiaplanius pavidalus, nebepripažįstančius griežtos okulocentrinės perspektyvos ir vieno horizonto. Ką galima pasakyti nedvejojant ir be rimtesnių išlygų? Čiurlionio sonatinės tapybos erdvė tam tikru mastu išlaisvinama nuo prievolės vaizduoti akimi regimą tikrovės pavidalą keičiant tą tikrovę įženklintos, mišrios erdvės struktūromis, kurias autorius kuria pagal poreikius, be sąžinės graužaties iškreipdamas ar tiesiog laužydamas įprastą perspektyvą, derindamas vieno paveikslo plokštumoje skirtingus jų tipus, žaisdamas atsikartojančiu ar išnykstančiu horizontu.

* * *

Apibendrinkime.

Formalių sprendimų požiūriu aptariamas ciklas nepasižymi vieningumu, būdingu vėlesniems sonatiniams ciklams, tačiau jame jau inicijuoti ar net pradėti skleisti tie erdvinės struktūros pokyčiai, kurie ryškesniais pavidalais pasirodys vėliau.

Čiurlioniškos tapybinės erdvės pertvarka sietina su daline tradicinio erdvėvaizdžio įveika, skirtingais erdvės organizavimo deriniais, įskaitant, beje, ir tradicinius, tik pastarieji, jei ir pasitelkiami, nebegali pretenduoti į buvusią vienvaldystę, nes galioja ne visai paveikslo erdvei, o vienam ar kitam jos fragmentui.

Tapybinė erdvė reikšmingu mastu emancipuojasi atmetant dalį prievolių kartoti akimi regimą tikrovės pavidalą ir koreguojant pamatinius tapybinį erdvėvaizdį struktūruojančius elementus.

Meniniuose vaizdiniuose įtvirtinami mišrios erdvės tipai, derinantys tradicinius ir naujus erdvės struktūravimo modelius; pastarieji įveiklina atsikartojančio ar išnykstančio horizonto motyvą, daugialypę perspektyvą, meninio vaizdinio įžemėlapinimą, su juo siejamą neįmanomą žvelgos poziciją.

Pastarieji išryškina šiuos erdvinių struktūrų pertvarkos ypatumus: a) atsikartojantys horizontai susilpnina tradicinę, vieną horizontą atliepiančią atraminę struktūrą; b) dangaus luboms suteikia daugialangio ekrano funkciją, vizualizuojančią kitų būties lygių galimybę; c) įrėmintą erdvę pakeičia berėme erdve, besiplėtojančia visomis kryptimis už paveikslo ribų; d) erdviškumui suteikia dominuojančias pozicijas joje sklandančių kūnų „materialumo“ atžvilgiu, paversdama juos iš dalies permatomais.

Naujo tipo erdvėvaizdžių kūrimas nėra savitikslių formalių elementų emancipacija, jis palenktas naujai pareigai – vizualizuoti kitus, akimi regimą tikrovę pralaužiančius, plečiančius ir gilinančius pavidalus, siejamus su ontologinės neregimybės terminu.

Subjektyvi čiurlioniška vizija yra tikrovės objektyvavimo priemonė meninio vaizdinio pavidalu. Pastaroji, tegul grįsta individualios vaizduotės polėkiu, yra labiau tikrovės gryninino ar tikslinimo pastanga nei egzotiškas priedas, labiau sugriežtintas realizmas nei stilizuotas papuošalas, nors šių aspektų priešprieša nėra absoliuti.

Neregimybės registrų vizualinimą įjungiant į tapybinį vaizdinį galima vadinti visatą valdančių procesų apnuoginimu, su sąlyga, kad tuos procesus prilyginsime savotiškam ontologinių stichijų muzikavimui, tarsi muziką apsprendžiantys matematikos dėsniai atspindėtų ne gamtos mokslų logiką, o gilią šaknis turinčią pitagorietiška platoniską sudievinio skaičiaus kosmologiją.

Literatūra

1. Andrijauskas, Antanas. *Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Srabrausko ir Čiurlionio tapyboje*, Vilnius: LKTI, 2021.
2. Andriušytė-Žukienė, Rasa. M. K. *Čiurlionis ir modernizmas*, Kaunas: VDU, 2001.
3. Andriušytė-Žukienė, Rasa. M. K. *Čiurlionis: tarp simbolizmo ir modernizmo*, Vilnius: Versus aureus, 2004.
4. Иванов, 1914: Ивановъ, Вячеславъ. Чурляниъ и проблема синтеза искусствъ in Санкт-Петербург: *Аполлонъ*, №3, 1914.
5. Schopenhauer, Arthur. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*, Vilnius: Pradai, 1995.
6. Šlapelis, Ignas. M. K. Čiurlionis in *Kultūra*, nr. 10, 1925, p. 485–488.

Stasys Mostauskis

SELF-REPEATING HORIZONS AND IMAGINED SPRINGS

Summary

The paper examines the distinctive features of the pictorial *Pavasario Sonata* by M. K. Čiurlionis, while focusing on the reconstruction of spatial structures realised therein and linked with a) changes in the scenic horizon functions, b) the effort of locating the spacescape on the map that supplements them and c) providing a previously impossible position for the observer. Moreover, by invoking the notion of invisibility, the concept of the multiplicity of reality, and insufficiency of the visible world is examined, along with the idea that artistic originality echoes it and transforms the subjective vision into the means for objectivising reality. There is an assumption of registers of reality invisible to the eye, but attainable via an artist's other 'senses', and made present in pictorial form. In this context, attempts are made to characterise the Čiurlionesque conception of a visionary quality and its link with the interactions of pictorial spacescapes and musical abstraction. A hypothesis of the gravitation of Čiurlionis' painting towards abstraction is raised on the basis that this defines the endeavour to visualise ontological invisibility under the guise of musical abstraction.

Keywords: Čiurlionis, *Pavasario Sonata*, invisibility, ontologised aesthetics, shifting spacescapes, scenic horizons, locations on a map, interactions of pictorial and musical abstraction

Martynas Švėgžda von Bekker

ČIURLIONIO KODAS – BETARPIŠKA
LIETUVIO PA-SAULIO PASAKA

Gamta, Jos reiškiniai ir fenomenai, Dangaus kūnai, jų beribė mistinė galia, garsas, varpai bokštuose, skelbiantis žinias, matomas, numanomas ir nematomas, nujaučiamas ir įžiūrimas, girdimas ir negirdimas, nugirstamas ir įsiklausomas pa-Saulis. Pilna kosminė erdvė mistinių būtybių ir sutvėrimų... šalia žmogaus; karalienių ir karalių, baubų, tykojančių ir stebinčių mus ugnies akimis milžinų, kosmose sklindančių sparnuotojų ir mus lydinčių ir perspėjančių sfinksų, girių šimtametėmis šakomis šukuojančių vėjo vargonų, Jūros bangų pursluose ir putose žvilgančių Žilvino rūmų Gintaro kibirkščių, riaumojančių, putojančių šaltų Audros gelmių, kurių verpetuos burės buriasi, nešinos gyvenimo burtų. Besipinančios gamtos giesmės į (lietuvių) liaudies Dainas, gėlių ir medžių sutartines, upės ir ežerai atspindintys ir atsiliepiantys, veidrodiniai rūkai – ūkai keliantys pa-Saulį – Žemę į aukštumas, kur šaltyje aguonos pradeda šerkšnyti ir jų žiedai staiga mistiškai praskambsta užburti ledo karalystės.

Visa tai – galinga Visa-Ta! ..ir žmonijos vaikas, lyg pienės pūkas, trumpalaikis ir epizodinis, prieglobsčio, pagalbos ir apsaugos ieškanti būtybė.

Čiurlionis virpa giliausia lietuvių versme; savo pa-Saulė-grida, pa-Saulė-mata, pa-Saulė-jauta, sakmėmis, mitais ir tradicijomis. Jis spindi pirmąpradžiais lietuviško pa-Saulio moteriškaisiais, matriarchatiniais pradais: gamta, sakmėmis, gimtine, tėvyne, diena, naktimi, duona, daina, dalia, meile, aistra... Jo versmė pulsuoja sielos ir vėlės paslaptimi, spalva, gaida, Saule, žvaigždėmis, migla, praeitimi, ateitimi, prasme, baime, galia, nežinia, išmintimi... Tai Motina Gamta Jam sekė pasakas, sakmes, dainavo dainas ir sutartines, dalinosi savo neišsenkamos versmės paslaptimis.

Tuomi Čiurlionis yra tyra lietuvių tautos, jos kultūros bei giliausių tradicijų pasekmė, jos klodų ir priežasčių paseka.

Tai skaisti pasaka, gimusi tamsiomis rudenėjančios ir žiemojančios gamtos naktimis, kai vaikų rega ir klausia tampa itin pagavios tyliausiems krepštelėjimams.

mams užpečkyje, kai balanos ar žvakės penimi judrūs šešėliai kosminės erdvės užkampiuose atrakina požemių karalystes. Tai ta šviesos paslaptis, jos fenomenas, matomas tik beveik akis lipdančioje Tamsoje ir ausyse spengiančioje Tyloje.

Tai Šviesa, įgalinanti akims apčiuopti trimatę erdvę ir suteikianti gebą aprėpti jau esamą natūralią kosminę kompoziciją.

Tai gaida po gaidos gyvos ir nešinos sava visatos banga, gebančios lieti į dainas, melodijas, harmonijas, rezonuojančias viena kitą. Tyla ir Tamsa, balanos ir spingsulės blausi šviesa... juk tai Ugnis ir jos galia slypinti murmančiose, pasakojančiose žarijų pataluose apie tolimas, paslaptingas šalis, keistas, nematytas ir negirdėtas gyvybės ir mistinės energijos formas, būtybes. Tos Čiurlionio pasakų šalys tokios tolimos, kad ir ne kiekvienam suvokiamos. Jos nepasiekiamos be pasakų sesių; vaizduotės ir atjautos, vidinės klausos ir gebos matyti kiaurai!

Ši begalinė spalvų ir garsų įvairovė, ateinanti į Čiurlionio kūrybą su Gamta, jungia viską į bendrą visumą – sinestetiką.

Leipcige įvaldytas kontrapunktas ir sonatinės formos nekalba daiktiškai – jos skamba fenomenais, kurie sklinda ir skverbiasi viens per kitą, liejasi visatoje keisdami viens kitą. Skamba pa-Saulis, kur Tylą ir Tuštumą užpildo garsų ir spalvų dinamika. Čiurlionis groja spalvomis ir piešia garsais. Viskas integralu. Dvasiniai zigzagai ir disonansai susilydę su Jo pa-Saulė-girda, pa-Saulė-mata, pa-Saulė-jauta. Jis geba būti paraleliniuose laikuose ir erdvėse; ir tame, kuriame gyvena, ir tuose, kuriuose kuria. Jis kviečia matyti girdint ir stebėti klausant. Bangos, burės, burtai...

Čiurlionis yra senovinių baltiškųjų mitų, šimtmečių eigoje vis labiau plintant krikščionybei, virtusių pasakomis ir sakmėmis, vaikas, palikuonis, perduodantis tai savo matomais ir girdimais sąmonės bei pasąmonės vaizdais, simboliais, ženklais, spalvomis, garsais, sąskambiais, formomis, kompozicijomis bei jų architektonika, poetiškumu, perspektyvomis, ritmu... Jis sutalpina ir įpina į savo kūrybines formas ne tik polifoniją, kontrapunktą, sonatines formas, temas, pobalsius, veidrodinius ir vėžio temų vedimus, kanonus tiek garse, tiek vaizde, tačiau naudodamas visa tai Jis lieka ištikimas savo paveldėtiems ir tik Lietuvoje Jam pačiam atskleistiems stebuklams; Šviesai Tamsoje ir Tylai prieš Audrą. Jo begalinis vidinis troškimas skverbti vis gilyn nepereinamon lietuvių Girion, nenugalimon Jūron, nepasiekiaman Dangun, neaprėpiamon Žemėn,

Saulėn Motinėlon, Žvaigždelėсна... Ta užburta šviesos banga, sklindanti spalva ir garsu, besiskverbianti iš dieviškų begalybės dausų, mums primena tą pačią Šventąją Ugnį, vis kūrenamą ir niekada negęstančią, kaip ir senovės lietuvių Dievai – amžiną.

Ši ugnis ir jos šviesa žaidžia savo tūriu spindėdama kosminiuose žvaigždynų tamsiuose ūkuose savais ženklais, horoskopais, fugomis, sonatomis, atspindžiais, sąskambiais.

Čiurlionis brėžia lenktą kosminio horizonto liniją. Jo Šviesa dainuoja lietuvio Gamtą, seka lietuvišką senolių pasaką.

M. K. ČIURLIONIS IR RYTŲ
AZIJOS ESTETIKA

Sun Min, Zhang Bin

Nanjing University

DOI: 10.5281/zenodo.7524409

OBSERVING THE RETURN OF DAO: EASTERN INTERPRETATION OF SONATA OF THE SPRING

Video of presentation: <https://youtu.be/e3S4DMOorWs>

Čiurlionis is our first acquaintance with Lithuanian art. We gave him a Chinese name, 居琉璃 *Ju Liu Li*, which means “living in a world of *Liu li*”, where “*Liu li*” is a beautiful ancient colored glaze. In Chinese culture, *liuli* - colored glaze – symbolizes a separate colorful, transparent world of Bodhisattvas, different from our regular mundane world. There is also an ancient Chinese poem “彩云易散琉璃脆” “colorful clouds are easy to scatter, and colored glaze is brittle,” telling us that the preciousness of beauty often so quickly passes away. Čiurlionis’ life of art was beautiful and brittle, just like a colored glaze. His works of art for us became the gates into Lithuanian culture. In this paper, we discuss the understanding of Ju Liu Li’s *Sonata of the Spring*, which depicts the four primary elements in the universe: earth, wind, water, and fire.

Keywords: M. K. Čiurlionis, Dao, comparative aesthetics, four elements, concept of returning, world of Bodhisattvas, Laozi.

Return of Dao

When viewing paintings of Čiurlionis, we often sense an extraordinary feeling. Here, when using the English phrase “to view”, we actually mean a Chinese character 观 *guan*. In Chinese, the words 观 *guan* “to view” and 看 *kan* “to look” have distinct meanings. *Kan* “to look” means seeing in a purely physical sense, while *guan* “to view” means viewing with one’s heart, and thus through a painting carry a heart-soul conversation with the painter. We, as Chinese, don’t know that much about Lithuania’s history and culture, nor have we had enough time to thoroughly research the life of Čiurlionis, however, why does the beauty of his paintings move us so deeply? The first and most important answer that comes to mind is that his paintings are saturated with broad meaning of the universe and life. His paintings are not just abstract drawings, they have traces of reality

depicted by combining images in an unexpected and very peculiar way. It is a reality of a world or worlds that we maybe haven't imagined before, but upon seeing them we can experience and accept them as real. The cosmic feeling transcends countries and cultures, thus in Čiurlionis' paintings we find aspirations for eternity. The worlds under his brush in Buddhist terms are neither born nor destroyed 不生不灭 *bu sheng bu mie*, always there, waiting to be discovered. In traditional Chinese thought, spring is when *yang qi-energy* is in its fullness, and all ten thousand things are returning to life. According to Laozi text: "All ten thousand things arise, and I observe their return", in simple terms meaning that in spring all forms of life begin to sprout, and by observing the early sprouts one can realize the meaning of the circle of life, as well as the workings of the Dao-Path. Therefore, using Laozi's ideas about 观复 *guan fu* "observing the returning", we may approach *Sonata of the Spring* as an organic whole, and explore its meaning of the cosmos and life.

First, we can see that the *Sonata of the Spring* depicts the four major elements in the universe: earth, wind, water and fire. We associate the theme of the first painting *Allegro* with the element of earth. During the first days of spring, the breath of winter has not yet faded away, but the little willow buds have already started sprouting in the soil. The second painting *Andante* expresses the wind (or air) element, the blowing winds make windmills rotate, and the rotation of windmills starts the motion of *qi-energy*, as well as the surrounding white clouds that fill a large space of the painting. In the third *Scherzo* painting, the dominant theme is the element of water. There, fish and water plants in the water move and the fishing net cast out gives the whole painting a sense of sinking and stability. The fourth *Finale* painting expresses the element of fire. The two high towers in the picture create an association of two tall chimneys with rising smoke from fire, while colorful flags become the expression of the souls in the whole work. We regard the four pictures as an organic whole – the four elements of earth, wind, water



liuli 琉璃-in ancient China, the colored glaze is always used for symbolizing a separate colorful and transparent world of Bodhisattvas, or the Daoist immortals.



An image of a porcelain tower on a Chinese food container.



This 600 year old pagoda door at the Nanjing Museum which statues the Entrance of Buddha world by colored glaze, is the relic of the Great Bao-en Temple 大报恩寺, famous as the Oriental Porcelain Tower in Western countries.

and fire constitute a complete universe, while the willow trees, windmill, fish and souls constitute the transformation and flow of various life forms.

Secondly, the theme of life flowing in all four paintings constitutes another level of “observing the returning”. The first painting represents the beginning of life. The trees by the water convey the very beginning of life when everything seems so beautiful and perfect. The trees like musical notes sway in the wind, and the river flows down along the rock wall. The whole picture is filled with the scent of life. While gazing at this painting, one seems to be listening to the sounds of nature, as in the famous analogy of Zhuangzi called 天籁之音 *tian lai zhi yin*. In the second painting, a huge windmill is whirling high in the sky, as if the wind of the universe is causing the whole world to tremble. Rows of small windmills below respond with echoes to the windmill in the center, and the whole painting relays a sense of the vast and mighty wind of the cosmos, which is the freedom and power of life itself. Among the other three *Sonata of the Spring* paintings *Andante* with its immense windmill taking up most of the space of the painting has the strongest visual impact on a viewer. This is

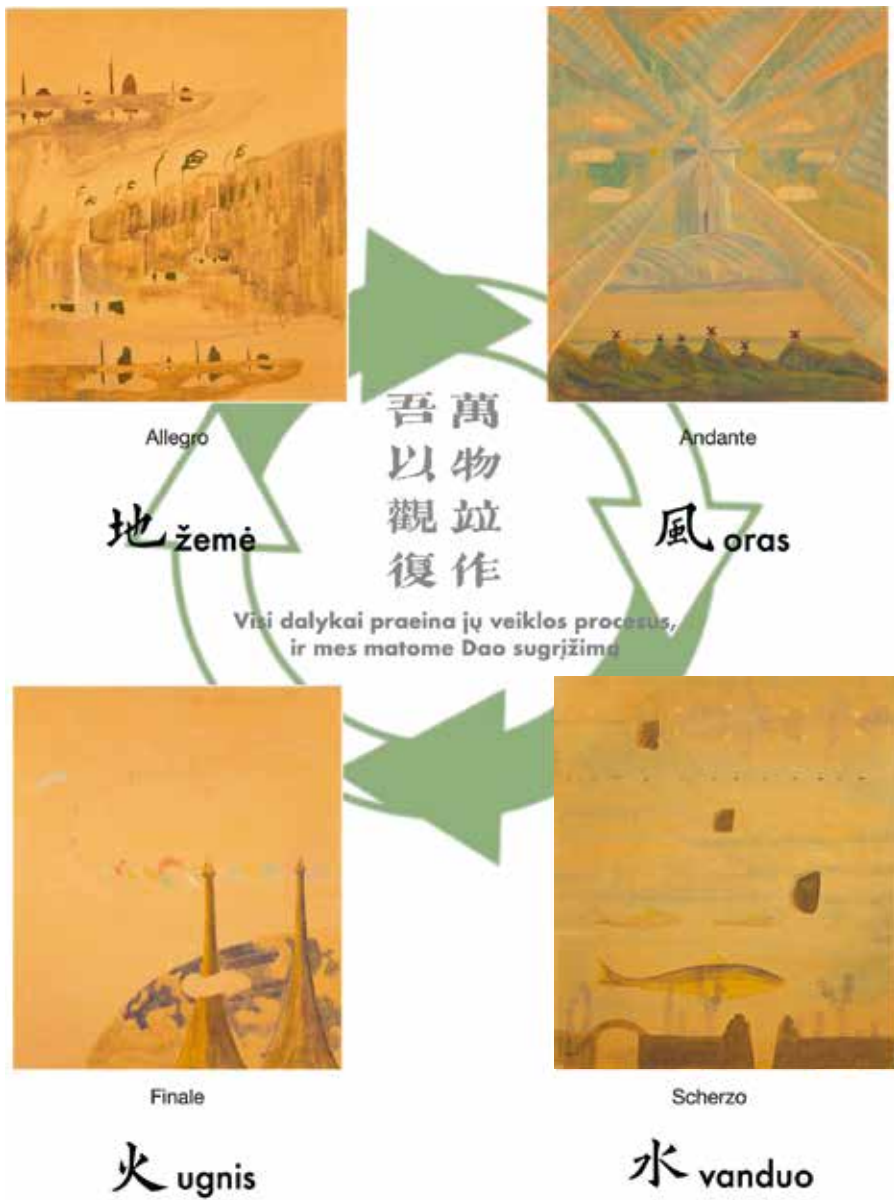


The Spring Garden in the suburb of Nanjing 金陵正春园
Traditional Chinese architecture with colored glazed tile indicates a pure outer world.

not often seen in the composition of Chinese paintings. To express the power of wind, Chinese are accustomed to using large unoccupied spaces, and at the same time, the painting would be more restrained to display the magnitude of the world in comparison with the loneliness of a human being. Čiurlionis in this painting apparently is attempting to reveal a stronger force and a deeper emotion.

We find the third painting *Scherzo* as the most challenging one. Every time we look at *Scherzo*, we have an urge to take the three wooden pegs out of the painting. The wooden pegs that fell from the sky with a whistling sound break the balance between heaven and earth, as well as the balance of the picture, giving us a sense of weightlessness. More importantly, these wooden pegs made us reconsider our inherent Oriental aesthetic understanding. If those three wooden pegs are removed, then the composition of this painting becomes so Oriental and similar to some Chinese landscape paintings. We could even say that without those pegs it would be a classical painting known as “one river and two banks” with “equal and remote” composition, making the whole view calm and harmonious. The image of fish is very common in Chinese paintings, and painters often use fish to express the unbound and free spirit like in the painting *Group of Fish Playing with Algae*. However, in *Scherzo*, three wooden pegs thrown on the surface also seem to be thrown on a human heart. The net

Sonata of Spring



Observing the Returning



Group of Fish Playing in Algae, Southern Song Dynasty
(春溪水族)



Ba Da Shan Ren, Qing Dynasty
(1644–1911), Fish

catches the fish, just like the net catches all of us. The beauty of life is accompanied by the tragic experience of life. Even more interesting is that there are a few fish outside the net, and these fish are calm and are not startled or afraid. The contrast between different groups of fish seems to indicate that our physical bodies are confined within the fishing net, while our soul-spirits freely roam outside the net. It could be also said that the existence of those uncaught fish implies the transcendence over the net, the restraint and the physical world. This kind of spirit is so much like the Chinese calligrapher's Bada Shanren fish with rolling eyes. Both Čiurlionis and Bada Shanren's fish drift apart from this mundane shore of life.

The last work *Finale* under the theme of fire expresses the return of the body (Planet Earth) and the transcendence of the spirit (colorful flags). What attracts us most about this painting is those colorful winding flags. It reminds us of the words from a poem written by painter Ni Zan of the Yuan Dynasty (1271–1368): "Throughout the world the one who travels to the other shore



Dai Jin, Ming Dynasty (1368–1644), *Returning Boat in Storm* 风雨归舟图

finds out I am the carrying empty boat” (The empty boat that carries souls to the other shore). In the eyes of Chinese painters, a painting can be used to liberate oneself and others by passing to the other shore, that is, by leading people to a world beyond, to the place where souls reside. Just like the colorful flags in this painting, it takes us out of worldly glory and mundane shackles to another world, to the land of soul and spirit. What’s interesting is that Čiurlionis, similar to Chinese painters, chooses vast space and faraway horizons to express the other shore. For example, Qian Xuan’s *Mountain Dwelling* painting connects the world on this shore with the one on the other shore with a bridge. By crossing the bridge, we can leave the mundane world and reach the other sacred world. The similarities with the colorful flags of Čiurlionis are so evident. Through these four works of the *Sonata of the Spring*, Čiurlionis expresses life from the beginning to thriving, from fetters to freedom, from the return of the physical body to the transcendence of the spirit. The *Sonata of the Spring* constitutes a cycle of life, as well as the “observing of return”.

Therefore, Laozi says: “All the ten thousand things arise and I observe their return (to their original state)”, and then continues “They arise and bloom, but eventually all return to their root. Returning to the root is called the state of stillness, and stillness we call returning to Dao.” All things repeat the cycles of life, every new cycle starts from Dao, and eventually ends in stillness and space. Stillness and space are concepts of Eastern Philosophy based on observation and experience. The observance of returning implies the recurrent cycles of life, and stillness and space are closely related to cosmic eternity. We think that these ideas of “observing the return” with “stillness and space” can facilitate a stronger



Qian Xuan, *Mountain Dwelling*, 山居图

and more vivid realization of a cosmic feeling and life consciousness depicted in *Sonata of the Spring*, as well as help to discover the value of Čiurlionis' art that transcends time and cultural boundaries.

Sun Min, Zhang Bin

DAO SUGRĮŽIMO STEBĖJIMAS: PAVASARIO SONATOS
RYTŲ INTERPRETACIJA

Santrauka

Čiurlionis – pirmoji mūsų pažintis su Lietuvos menu. Mes jam suteikėme kiniską vardą 居琉璃 Ju Liu Li, kuris reiškia „gyvenimas Liu li pasaulyje“. „Liu li“ yra graži senovinė spalvota glazūra. Kinų kultūroje liuli – spalvota glazūra – simbolizuoja spalvingą ir skaidrų Bodhisatvų pasaulį, kuris skiriasi nuo mūsų įprasto žemiško pasaulio. Yra toks senovės kinų eilėraštis „彩云易散琉璃脆“ „spalvingus debesis lengva išsklaidyti, o spalvota glazūra yra trapi“, kuris pasakoja, kad grožis yra trapus ir trumpalaikis. Čiurlionio meninis gyvenimas taip pat buvo gražus ir trapus, kaip ši spalvota glazūra. Jo meno kūriniai mums tapo vartais į Lietuvos kultūrą. Šiame darbe aptariame Ju Liu Li (Čiurlionio) pavasario sonatą, kurioje vaizduojami keturi pagrindiniai visatos elementai: žemė, vėjas, vanduo ir ugnis, supratimą.

Raktažodžiai: M. K. Čiurlionis, Dao, lyginamoji estetika, keturi elementai, grįžimo samprata, Bodhisatvų pasaulis, Laodzi.

Julius Vaitkevičius (杨居柳)

Nanjing University
DOI: 10.5281/zenodo.7524416

THE INEXPRESSIBLE DAO-WAY OF ČIURLIONIS: REFLECTIONS OF DISTANT WORLDS IN THE SONATA PAINTINGS

Video of presentation: <https://youtu.be/ahYVNPgqYw>

The paper explores concepts of 氣 qi and 道 Dao to engage in the works of M. K. Čiurlionis. This perspective helps to rediscover Čiurlionis, and at the same time, Čiurlionis helps to understand and explain these seemingly abstract concepts. The concepts of qi and Dao are inseparable from Chinese aesthetics. The inexhaustibility of both of them reveals the dimension which awakens the viewer to a lively movement, freeing them from the limitations of the world of “sleeping” objects. Therefore, the concepts of qi and Dao enable us to speak about Čiurlionis’ work in a completely new way, using ideas that have not yet been developed in Western aesthetics. The paper explores the intercultural dialogue’s dimension that provides new keys to comparative aesthetics.

Keywords: M. K. Čiurlionis, 氣 qi, 道 Dao, comparative aesthetics, intercultural dialogue, inexpressibility, being and non-being.

There are two kinds of knowledge: the knowledge expressed in words, and the exact knowledge understood by the spirit but not expressed in words. Words cannot even begin to explain how such understanding arises; all we can say is that it is truly wondrous.

It would be foolish and crude to try to transmit the Light of Knowledge in unrefined language.

It would be as ludicrous as resorting to absurd conventional terms.

1925. Leaves of Morya’s Garden

It seems to me that these two quotes from the Leaves of Morya’s Garden “Illumination” are particularly appropriate to begin my discourse on Čiurlionis’ Dao-Path – as it unfolds in the *Spring Sonata*. The title of my presentation is “The Ineffable Dao-Path of Čiurlionis: Reflections of Far Away Worlds in the Works of the *Sonata* Series.”

With this discourse, I will continue the path that my Chinese colleagues and I have started – exploring Čiurlionis' Asian and Chinese positions. I am very interested in Chinese thought and Chinese philosophy, and I think many of the ideas are very practical and have a life application. And to my surprise, quite recently, I discovered that perhaps some ideas can be much easier understood through art – through art performed by masters such as Čiurlionis. I therefore believe that, with this discourse, I am engaging in intercultural dialogue. I use the concepts of 氣 *qi* and 道 *Dao*, like some new keys, a perspective that helps me to rediscover our Čiurlionis, and at the same time Čiurlionis helps me to understand and explain these sometimes seemingly abstract concepts. There are two types of knowledge: expressed in words and inexpressible. It can be understood that these two types of knowledge correspond to two worlds.

I divided my account into six parts. I have named the first part “gates” and there I will briefly mention *Dao* and how *Dao* can help to delve into art, and in this case, into Čiurlionis. Later I will continue discussing the individual paintings and will end my discourse with some conclusions.

What is *Dao*? Probably many of us have already heard and know about it, but in the context of Čiurlionis, I want to draw attention to a few interesting features of *Dao*, which are very useful in aesthetic research.

First, I would like to point out the following basic meanings of *Dao* related to the character of *Dao*, and its etymological origin. In the most basic sense *Dao* is a path, and I wonder how often we see images of a path in Čiurlionis' paintings, for instance even in this painting called *Fairy Tale*. It is not just a physical concrete path, but primarily a spiritual or inner path. The path of improvement we go through in our lives.

The second Lithuanian word that is very close to the word *Dao* is the word truth. Not just a logical physical truth, but truth that is spiritual, truth that reflects the cosmos, truth from which the universe begins and by which it is guided. This is also the truth as the Absolute, depicted in Čiurlionis' paintings as *Rex*.

In addition to these two basic meanings of *Dao*, I want to point out three qualities that are commonly used to describe *Dao*. The first and foremost aspect of *Dao*, especially if we delve into the Daoist tradition of Laozi, is that

Dao is ineffable. And again, one could go deeper, go into metaphysics asking what ineffable means, but if we approach this question simply, we will see that there are many things in life that we cannot usually express in words. You can especially see that in art, like in this Čiurlionis painting called *Silence*, we can say so little about it, compared to what we feel and experience while appreciating the painting. We understand that what we feel, and experience cannot be easily expressed in words, thus is ineffable.

Another feature of *Dao* is a certain dialectic – *Dao* is described in Chinese terms 有 *you* and 無 *wu*. Generally speaking, *one* is all that *is* and *wu* is all that is *not*. These terms can also be understood as being and non-being, as expressed and unexpressed, but again, if we study the paintings, we will usually see that Čiurlionis' paintings, like those of Eastern tradition, contain a very important idea – the significance of paying attention not only to what is, but also to what seems to be absent. For example, in this painting the elements that are present are evident, they have a shape and form, they are filled with content. But the light that comes from above is like a blank sheet, like a space, it is what is not there. Exactly this play, the boundary between what is and what is not – is constantly altered, and fascinatedly functions in Čiurlionis' paintings, especially in his mature works.

The third quality of *Dao* is what I call the subtle. One of the subtlest manifestations of *Dao* is *qi* or psychic energy. And again, it is very difficult to find the most suitable translation of *qi-energy*, but *qi* can be associated and understood as a kind of spiritual fire, as light, as energy, as a play of colors. Color is also a manifestation of *qi* as well as a type of fire and light. And even more interesting is that we can understand *qi* as thoughts and feelings. When talking about a human being, *qi* implies concentrated thought. Thought is understood as a living organism filled with *qi*. For example, as in this Čiurlionis painting *Thought*, we see that thought is spatial, huge, and not just a chemical activity in the brain.

Thus, these two basic meanings of *Dao* and the three qualities can be used as a certain method or a key to delve into Čiurlionis' work. To simplify, I formulate these three qualities and two meanings of *Dao* as simple questions. That is, every time we look at Čiurlionis' pictures we can ask what is the very first feeling of *qi*? Just like when meeting a person for the first time, what feeling, what energy does a person feel when looking at a particular picture?

Next, to delve into the picture in the *Dao* sense, it is important to pay attention not only to what is obviously depicted in the picture, but also to what is not there, or what is only hinted there, what is perhaps outside of the painting. It also evokes the fact that we can ask not only what is expressed in a picture, but what is not expressed. Again, can we also ask what is the living truth that is reflected in the picture? How do we personally experience and feel that truth? And finally, we can usually just ask where the path is leading, where it is going, where it is coming from and where it is going to, in a particular painting or in a whole set of a sonata.

Let's start with the first painting *Allegro* from *Sonata of the Spring*, which I for the sake of convenience call "Flowers". As with every painting, we first look by stopping our thought, by stopping our gaze, and just meditating, looking at the picture and trying to feel what that very first sense of *qi* is like. And what's interesting, if we all look at this picture together now, almost everyone will feel a certain impulse, a certain feeling that emanates from the painting as a certain *qi-energy*. But we are often untrained to catch that feeling, we miss it, it passes like lightning, like a whiff, almost unnoticed. Even more, it is hard to catch those non-verbal feelings, even when they are noticed, because they were not shaped with words they are easily forgotten. But the idea of *qi* implies that we can calm ourselves down, reach tranquility, and gaze at the painting, observing how it reveals itself through *qi-energy*.

First, these willow seedlings, which seem to be barely recovering after winter, stand out. But if we observe the flow of *qi-energy*, the first feeling is that the energy is coming from above, in the form of a spiral and a Z-shaped trajectory traveling through the image, and eventually at the bottom it seems to turn into a river. The impression is that everything is a certain flow, and what is interesting is that the direction of that flow is not only from the top down, but going from the bottom, it seems to be a meandering river that passes through several realms and flows upwards. Again, according to *Dao* and *qi*, all this feeling of energy is something inexpressible, something that is not in the picture. However, this energy plays a very important role here.

There are so many elements in each picture that can be discussed and watched separately, but in my discourse, I will try to draw attention only to certain fundamental, perhaps more interesting or important moments.

Interestingly, looking at this picture for a long time, at first rationally, it is very difficult to say what is depicted here, what these trees mean, what those water bodies mean. Initially it seems that the water bodies are just some reflections and then later they start to appear like empty holes. Looking at the picture further, I was surprised and amazed that after a long observation I saw that this element is mysterious – is it a flower, a blade of grass, or does it resemble something like those willow seedlings? When looking even further, however, suddenly you come to the realization that a certain mythical creature is depicted here. And the further you look, the more convincing it looks. Here is the mouth, here are the teeth. The question arises as to what the truth of this picture is, what this mythical being means. Is it a sign of good or evil? It is reminiscent of the *Serpent Sonata*. Perhaps it is the winter that ends and takes off, and that gives its strength to the emergence of a new being.

We move on to the next picture *Andante*. *Andante* in musical terms implies a slightly slower rhythm, unlike the previous painting *Allegro*. The *Andante* painting, which can also be called the “windmill” or “windmills” when viewed with that *qi* gaze, first catches the eye with this world or this sphere. It seems as if the whole picture is divided into three parts, into three worlds, or realms of being.

First comes the closest, I would say earthly realm. Looking at the earthly realm, it seems to come to life, and especially for Lithuanians reminds them of the most beautiful places in Lithuania. An image of Kernavė, followed by the images of the grove in Punia. The grove of Punia is surrounded by a bend of the river Nemunas. Vivid images of Druskininkai also come to mind. We become encompassed by certain pleasant feelings that seem to take us back to those beautiful moments in the past when we were in those amazing places in nature.

Looking further, however, we note that upwards is another realm, another world, which in theosophical terminology we might perhaps call a stellar or astral world, or a subtle world. Subtle World. There is an impressive windmill here which can often symbolize a certain spiritual powerhouse, as well as man. A spiritual powerhouse in the sense that man can go through life, walk the path of life, accepting various light, dark, good and bad experiences, joys and failures, transforming them through his spiritual powerhouse and turning them into some spiritual nourishment.

It will soon be easy to see that in the center of the mill is the figure of a certain man-sage, standing calmly and quietly. The windmill also stands as a symbol of a man, of a man understood as spiritual alchemist.

Moving on further above, you see that there is a third, let's say heavenly realm. And interestingly, these different realms are like reflections of each other. According to the law of Hermes Trismegist, as above so is below. Each windmill has its own counterpart in different realms. In the foreground we see six mills, which could also be people who have reached certain heights, as they are on mounds – symbols of the accumulations of life's wisdom.

We see in the background six or even seven mills, one of which is hidden. Further above are four mills. Those four mills above are reflected in the yellow-gold mills. Upon further observation, we also see that in addition to this main windmill, there is a windmill whose center is beyond the picture. Here is a picture of a wing of the windmill, there is another wing of the same windmill, then another, so it seems that the center of the windmill is somewhere right there above the top, and while center creates the impression of a light source or sun.

Going back to the five keys I mentioned, this windmill, which is not in the painting, is one of the best examples of that inexpressible or idea that something is not. Even looking longer, we see that where the mill ends, it continues as far as certain rays, right here, and when we continue observing, we see that these elements here are also like the rays of a wing of a huge windmill. Finally, there seems to be a third giant windmill somewhere in space, somewhere beyond the painting.

We move on to the third painting of this *Sonata – Scherzo*. In the musical sense it implies comparison or repetition, which I will talk about later. Returning to our five keys, we look at the picture by directing our gaze and thoughts as still as possible. As we calm ourselves down, we listen to what the first sense of *qi* is, and how we see the flow of *qi* in this painting. If in the "Windmill" painting that flow comes out of the picture toward us or into the picture from us. Then here again, in this sense of *qi*, the *qi* S-shaped path seems to repeat itself. It begins in the high celestial spheres, goes down diagonally from the top, and finally takes a certain bend.

In this picture, the first thing that catches your eye is the huge fish, calm, free, at the bottom of the sea, accompanied by two other fish. We see three groups of fish, with three fish in each group, and the biggest riddle here – what's the meaning, the truth of this fish net, perhaps a cosmic net. And why is it so resonating with the image of a mythical creature in the first painting of *Allegro*? If in the second painting the windmill plays a central role, then here is this cosmic web. Whether this web means shackles and calamity, or whether it is a web symbolizing joy, meaning that a fisherman or a person going through life has caught a certain catch, and returns happy that he is not empty-handed.

Again, from the fish perspective, maybe some of them are caught in this net, and the three closer ones are the ones that managed to break free, or not get caught in the net of life.

You can also see that behind the fish net, deep on the seabed, there are some contours of towers or a civilization. Is it an allusion to the Atlantis? Maybe it is also related to the legend of Jūratė and Kastytis?

It is in this painting that the musical play, with the pictures that went before, arises. In this painting there is a fish motif – three fish on the left, three on the right, but returning to the windmill painting, these fish are depicted as three clouds. Three clouds on the left, three on the right. If you come back earlier, there are no more fish, no more clouds, but there are these mysterious bodies of water or lakes. Four above, three below, and four more at the bottom. These paintings seem to be playing with each other and with these symbols, which turn from one thing, from one symbol into another. Also, there is a very interesting play with the main theme, the main line that I tried to draw earlier. That line flows like this. Even in the windmill, it can be seen as a spiral turn, and also as the flow of S-shaped *qi*; similarly in the fish painting.

The paintings play with each other – in one place three lakes, three clouds, three fish, three worlds, three buoys. Each picture can serve as a key to understanding the next picture. The windmill is particularly striking with those three distinct realms. Incidentally, if the river Nemunas is at the bottom, then in the Subtle World subtle world we see that it is the sea, and even further in the fiery-spiritual world, it is a kind of mysterious inexpressible sky.

I noticed how quickly time has passed and there are only six minutes left to come to conclusions, analyze the last picture, and finish. I really enjoyed how Nida stated earlier in her post that this meeting is like an academic workshop where we learn and look for ways to access Čiurlionis, and how to share our research and feelings. Salomėja's idea was very helpful in reviving us and allowing us to feel and feel more. Going back to the main idea of my presentation mentioned at the beginning, I believe it is very important to learn to pay attention to what is called ineffable, in other words what is not. And here the concept of Chinese *Dao* provides interesting associations, and this idea of *qi* can be especially helpful. Because according to the idea of *qi*, a picture has *qi*, and what we see is just a gate, behind which lies a world of *qi* energy. This energy can spread on its own, again in Salomėja's words, we are looking for ways to allow it to unfold and speak for itself.

More briefly on the last picture, I will say that the towers symbolize a great human achievement, pointing upwards in direction. And these flags, as Nida has already mentioned, are very reminiscent of liberated happy souls leaving this world, and also traveling in this S or Z-shaped trajectory. Even further there we see, as it were, a man showing the way, leading souls – as a deity, a force of nature, a guiding force. And again, the direction here is to the ineffable, to what is not, to infinity, which lies beyond the picture and which Čiurlionis teaches us to see. As Naglis Kardelis said in his message, “See what is beyond” or what is not in the picture.

So, what Čiurlionis portrays can be accepted as faraway worlds, faraway but very important to us here. Faraway, but at the same time real and very real. Perhaps that other world that we all eventually go to and stay there for a long time is much more real than what we see in this everyday physical reality. According to Dao, Čiurlionis masterfully embodies the idea of *Dao-Path*, because *Dao* is always something more, something we strive to as a source of light. With each growth of consciousness, this *Dao* as some invisible light, takes a step further away, but keeps calling and guiding us.

Perhaps in conclusion, I want to point out that if we understand *Dao* as light, as bright *qi-energy*, it is very interesting to look at it longer, each painting creating a sense it has at least one or more light sources coming from beyond.

In the painting *Allegro*, the light seems to emanate from beyond the painting, from somewhere far away, from infinity, and we can see it here as well. In the windmill painting, due to the realization that there is another invisible windmill above, somewhere beyond, that windmill also becomes a source of light or sun. I would say there is a light source that comes from here. A similar theme is repeated in the painting of the fish, but what is still interesting here is the impression that there is yet another inner deep light that comes from depths below and illuminates the large fish in a golden color. There is also a theme of hidden suns here, which seem to be hiding their light behind the hills, or even in the mountains.

Finally, as Naglis Kardelis aptly observed earlier, here we have a view from great heights, great distances, and light is emanating from somewhere far away and illuminating everything. When empathized with the concept of *qi* or energy, light is also energy. An energy that moves and travels, and whose movement we can feel, but find it very difficult to put into words.

It was my attempt using clumsy and not always appropriate words to try to touch what is ineffable, the realm that belongs not to words, but to the inner-spiritual world. I hope that at least one idea or another, or an image has evoked in the listeners associations and thoughts that have proven useful. And I hope that we will continue to develop this discussion by sharing information about Čiurlionis, Čiurlionis' paintings, and become more and more empathetic by finding new depths and meanings. Thank you for listening.

Julius Vaitkevičius

NEIŠREIŠKIAMAS ČIURLIONIO DAO-KELIAS: TOLIMŲ PASAULIŲ
ATSPINDŽIAI „SONATINĖS TAPYBOS“ KŪRINIUIOSE

Santrauka

Straipsnyje nagrinėjamos 氣 Qi ir 道 Dao sąvokos, kurios padeda naujai pažvelgti į M. K. Čiurlionio tapybą. Tokia prieiga padeda ne tik iš naujo atrasti Čiurlionį, sykiu ir Čiurlionio kūryba padeda geriau suprasti ir paaiškinti šias iš pažiūros abstrakčias sąvokas. Qi ir Dao sąvokos yra neatsiejamos nuo kinų estetikos. Jų abiejų neišsemiamumas atskleidžia dimensiją, kuri pažadina žiūrovą gyvam judėjimui, išlaisvina iš „miegančių“ objektų pasaulio ribotumo. Qi ir Dao sąvokos leidžia kalbėti apie Čiurlionio tapybą pasitelkiant Vakarų estetikoje dar neišplėtotas įžvalgas. Tad straipsnyje plėtojama tarpkultūrinio dialogo dimensija atveria naujus kelius ir į komparatyvistinę estetiką.

Raktažodžiai: M. K. Čiurlionis, 氣 qi, 道 Dao, komparatyvistinė estetika, kultūrų dialogas, neišreiškiamumas, būtis ir nebūtis.

Žilvinas Svirgis

Vilniaus universitetas
DOI: 10.5281/zenodo.7338914

MEDITATYVŲS ČIURLIONIO SONATINĖS KŪRYBOS GARSOVAIZDŽIAI

Čiurlionio dailės neįmanoma priskirti konkrečiai meno kategorijai, jo stilistinė raida tokia staigi, universalistinės kūrybinės raidos tendencijos buvo tokios stiprios, kad bet koks jo rėminimas pasmerktas nesėkmei. Tačiau jo universalizmas ir holistinės visuminės kūrybinių galių sklaidos tendencijos leidžia į jo kūrinius pažvelgti ne iš įprastos klasifikacinės perspektyvos, o bendražmogiškai empatiškai juos išgyvenant. Kitaip tariant, žvelgiant ne į kūrinių paviršių, o tarsi iš vidaus, išgirstame kalbą, kurią ilgus amžius plėtojo ir įvairios dvasinės tradicijos, tame tarpe ir Rytų Azijos dailės tradicijos. Jų peizažo tapybos meistrams būdingu stiliumi Čiurlionis tapo ne *realy*, o *lakios vaizduotės* sukurta pasaulį. Čia panašiai kaip ir Rytų Azijos peizažuose vaizduojama *vidinė* tikrovė, skamba kūrybinės pilnatvės būsenos, kurios beveik nepastebimai indukuojamos ir žiūrovui, tam net nereikalinga kokia nors valinga pastanga. Tad ir tyrimas čia vyksta tarsi empatiškai išgyvenant ir meditatyviai išgyvenant jų tikrumą. Meditatyviai tyrinėdami Čiurlionio „Pavasario sonatą“ sykiu aptarsime ir čia panaudotas tapybos technikas ir stilius rezonuojančius su Japonijoje ir Kinijoje išplėtomis Dzen tradicijos estetiniais ir dvasiniais aspektais.

Raktažodžiai: M. K. Čiurlionis, estetikos komparatyvistika, Dzen, kūrybinė meditacija

Įvadas

Čiurlioniškųjų meditacijų idėja gimė skaitant intymius Čiurlionio laiškus būsimai žmonai, supratęs, kad kūrėjas visa dvasia pasinėręs į meninės kūrybos procesą tapė tarsi medituodamas ir meninių simbolių bei metaforų kalba perteikdamas vidujybėje atsiveriantį turtingos vaizduotės polėkių gimdomą vidinį dvasios pasaulį, apie kurį jis rašė Sofijai

... tapau. Keliuosi 7-ą ir anksčiau ir negaliu atsitraukti, taip man baisiai norisi tapyti. Dirbu daugiau kaip po 10 valandų. Bet argi tai darbas? Nežinau, kur dingsta laikas, viskas kažkur dingsta, o aš sau keliauju tolimais horizontais savo išsvajotojo pasaulio, kuris gal ir dyvynas kiek yra, bet gera man jame. Pabaigiau „Sonatą“, nutapiau „Fugą“, o dabar tapau naują „Sonatą“¹

1 Čiurlionis. *Laiškai Sofijai* 1973, 32.

Gilinantį šį neįprastų simbolių ir metaforų pasaulį visos klasikinės estetikos kategorijos ir tipologijos pasidaro bejėgės. Meditatyviai sukurtuose kūriniuose vaizduojamus dvasinio pasaulio horizontus gali atverti tik meditati vi prieiga, pasinerianti į subtilių psichinių materijų pasaulį. Tačiau prieš pradedant meditaciją, ilgai galvojau, kaip apibrėžti tokios tyrinėjimo prieigos pagrindus. Neturint tinkamo metodologinio instrumentarijaus, toks tyrimas ir kūrinių interpretacijos tėra tik subjektyvios asociacijos. Suprasdamas, kad Čiurlioniškosios meditacijos negali prasidėti be pasiruošimo, prisiminiau Deimos Katinaitės taiklų pastebėjimą, kad Čiurlionio kūrinius savitai atveria Shin'ichi Hisamatsu knygoje „Dzen ir vaizduojamieji menai“ išsakytos estetiškos išvalgos. Šį pastebėjimą papildė ir netradicinio Salomėjos Jastrumskytės pranešimo, „skaityti Čiurlionį Lingiu“ idėjos. Tad galima sakyti, kad čiurlioniškosios meditacijos yra tam tikras Čiurlionio kūrinių „skaitymas“ pasitelkus Hisamatsu dzen meditatyviosios kūrybos prieigą.

Tačiau iškart natūraliai kyla klausimas: kodėl nagrinėjant Čiurlionio kūrybą pasitelkiame Rytų Azijos prieigas, kodėl čia nagrinėjama atrodanti tokia tolima japoniškoji estetikos ir meno tradicija? Visų pirma šią dvasinę tradiciją pasirenkame dėl kūrinių panašumų ir dėl jai būdingo estetinio subtilumo bei rafinuotumo. Taip pat svarbu pastebėti, kad Čiurlionio kūrybą su japonizmu sieja to laikotarpio įtakos, būdingos impresionistinei, postimpresionistinei ir simbolistinei Vakarų dailei. Norint geriau suprasti japonizmo įtakos reikšmę to meto Vakarų tapybai, verta paminėti Vincento Van Gogh'o laiškus broliui, kuriuose jis rašo, kad „Japonijos menas yra tarsi pirmapradiškas, kaip pavyzdžiui, graikai, ar mūsų senieji olandai, Rembrantas, Poteris, Halsas, Vermeeras, Ostade, Ruisdael. Jis nesibaigia...“ Galiausiai Van Gogh'as apibendrina, kad „...visi mano darbai tam tikru mastu kyla iš japonų meno“² Kalbant apie Van Gogh'ą, turime paminėti tais pačiais metais jo nutapytą ir Paul'ui Gauguin'ui padovanotą autoportretą, kuriame Van Gogh'as vaizduoja save dzen budizmo vienuoliu, tuo tarsi pabrėždamas, kad čia vyksta ne tik išorinis vaizdavimo formos pasikeitimas, bet ir vidinė dvasinė metamorfozė. Tad kalbėdami apie japonizmo poveikį Čiurlionio kūrybai neapsiribosime vien išoriniais panašumais,

2 Vincentas Van Gogas broliui Teo iš Arlio, 1888 m. liepos 15 d.

naujų technikų taikymų ar bendrais bruožais. Eisime giliau, bandydami suprasti, kodėl reikalingos būtent šios technikos, ką reiškia konkrečių bruožų akcentai, kodėl jie yra būtent tokie, koks jų integralus vaidmuo menininko kūryboje.

Taip pat čia svarbu glaustai paaiškinti, kad spontaniškoji džen estetikos tradicija tyrime pasirenkama neatsitiktinai. Kalbant apie meditatyviąsias džen praktikas, verta paminėti kelis svarbius dalykus. Meditacija čia, skirtingai nei kitose dvasinėse tradicijose, kur susitelkiama į maldą, suvokiama ne kaip religinis, o kaip tam tikras kūrybinis veiksmas. Galime sakyti, kad kūrėjas, beveik tiesiogine to žodžio prasme, čia kuria save³. Šios meditatyvios praktikos, skirtingai nei manoma Vakaruose, nėra atsitiktinių minčių ar vaizdų srautas, veikiau atvirkščiai, tai tam tikra koncentracija, kartais įgyjanti askezės bruožų, tačiau netampanti griežtai racionalistine. Čia spontaniškai pulsuoja gyvybė, o kūrėją supančios gamtos pasaulio grožis atsiskleidžia visu turtingumu kiekvienoje mažiausioje jos detalėje. Nors, vakariečio akimis žvelgiant, tokios meninės kūrybos procesų būsenos iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti iracionalios, tačiau tokia gilaus pasinėrimo į supantį pasaulį gimdoma kūryba čia anaipol nėra chaotiška, spontaniškumas čia netampa atsitiktinumu. Tokioje autentiškoje meninės kūrybos proceso sampratoje vyrauja kito matmens, sakytume, aukštesnio laipsnio darna ir visa persmelkiantis pirmiausia iš Gamtos grožio suvokimo plaukiantis harmonijos jausmas. Panašią harmoniją ir junglumą, kaip parodysime, randame ir Čiurlionio sonatinėje kūryboje, o šio darnumo ir junglumo artikuliuojimui pasitelksime Hisamatsu niuansuotai aprašytą kūrėjo būsenų semantiką bei morfologiją.

Taip pat, kalbėdami apie džen tradiciją, apie jo jos reikšmę kitoms dvasinėms tradicijoms ir Vakarams, turime paaiškinti, kad ji formavosi Rytų Azijoje kaip maištas prieš kanonines religijų dvasinio kelio formas, kaip atmetimas klasikinio vadinamojo „kačiuko kelio“⁴. Čia pasitelkiama analogija, kad tradicinėse religijose Dievas rūpinasi maldininkais, kaip katė mama rūpinasi aklais kačiukais, o maldininkai meldžiasi prašydami Dievo išgelbėjimo, malonės ar palaimos. Džen tradicijos vienuolis nubunda tarsis iš vidaus atrodams save betarpiame santykiyje su pasauliu. Jam nereikia nieko melsti ar prašyti, jis

3 Hisamatsu 1982, 51.

4 Campbell 2018, 151.

pats aptinka save pasaulyje. Ši tradicija Rytų Azijoje išplito VI a. savitu būdu. Ji formavosi vienuolynuose kaip dvasinio kelio paradigma, keisdama formas ir išgrynindama savo esmines nuostatas. Įdomiausia, kad apkeliausi Kiniją, Japoniją, Korėją ir kitas šalis, XIV–XIX a. ji supasaulėjo. Vienuolynuose išplėtotą savita subtili estetika ir meditatyvios praktikos apvaisino skirtingas Rytų Azijos kultūras ir įgavo visuomenėje prieinamas formas. Arbatos gėrimo ceremonijos, gyvenamosios aplinkos ir sodų tvarkymo estetika, ikebanų menas, o ypač kaligrafija ir tapymas ne tik praturtino šias kultūras, bet daug kam tapo ir neatsiejama kasdienio gyvenimo dalimi.

Džen tradicijos, kaip dvasinio kelio atsiskyrimas nuo klasikinės religijos sampratos, čia pasidaro ypatingai reikšmingas prisiminus revoliucinguosius Vakarus, kur XIX a. antroje pusėje prasidėjo sukilimas prieš religiją. Egzistencialistų maištas prieš tradicinės krikščionybės nepakankamumą, prasidėjęs Nietzsche'ės, Kierkegaard'o, Dostojevskio ir kitų mąstytojų įžvalgomis apie dvasinėje krizėje atsidūrusį Vakarų žmogų, pradžioje sustiprino Apšvietos pranašų pasitikėjimą savimi, vėliau virto tiesiog pragaištingu grotesku. Po to, kai griežtųjų gamtos mokslų „postulatai“ buvo paskelbti galutiniais ir neginčijamais, Vakaruose įsivyravo gyvenamojo pasaulio sistematizavimas, kuris su technologijos išgalėjimu galiausiai privedė prie beprecedentiško žmogiškumo devalvavimo visose gyvenamojo pasaulio srityse. Akivaizdu, kad iš šios sudėtingos dvasinės transformacijos krizės Vakarų žmogus neranda išeities ir mūsų dienomis.

Šiame kontekste į Čiurlionio kūrybą žvelgiame kaip į tam tikrą pastangą prasmingai prisijungti prie kitų to meto egzistencinių, moralinių ir dvasinių žadinimo projektų bei judėjimų. Menininkų draugijos, teosofai, vėliau antroposofai ir įvairūs kiti dvasiniai judėjimai, atsisakę krikščionybės primetamos pasyvios ir „aklos“ žmogaus esmės, plėtojo nubudusios žmogaus savivokos paradigmą. Kitaip tariant, Vakaruose pradeda formotis nauji „dvasinio kelio“ pagrindai, Dievo malonės prašanti maldininką keičia savarankiška sąmonė. Atmetę realistinio meno principus, užuot mėgdžioję regimą tikrovę, dailininkai pradėjo autonomiškai meninę tikrovę kurti patys. Impresionistai, ekspresionistai, kubistai, abstrakcionistai, siurrealistai ir kitų klasikinio modernizmo pakraipų menininkai Vakaruose pradėjo vaizduoti ne tai, ką sukūrė Dievas, o

žmogaus vaizduotės kūrinius, pačią kūrybą suprasdami kaip tam tikrą kultūrinį ir dvasinį išsilaisvinimą.

Pranešime parodysime, kad kurdamas šioje kultūrinėje terpėje Čiurlionis sonatiniuose kūriniuose pasirenka savitą kelią – nuosaikią mitopoetinę dvasinio kelio kosmologiją. Jei dauguma to meto kūrėjų daugiau vaizdavo išorinio pasaulio daiktiškumo deformacijas, Čiurlionis vaizdavo vidinio pasaulio simbolines transformacijas. Iš dalies šios tendencijos buvo būdingos ir teosofinės pakraipos menininkams, tačiau Čiurlionio kūryboje žmogus netampa naujuoju demiurgu, čia vengiama Vakaruose vyraujančio antropocentrizmo. Čiurlionio paveiksluose vyrauja ypatingai subalansuotos harmoningos žmogaus ir jį supančio Gamtos pasaulio santykių muzikalumo dvasios prisodrintos nuostatos, kurias svarbu išryškinti. Čiurlionio sonatinės kūrybos centre nerasime nei galios simbolių, nei hiperbolizuoto ar deformuoto žmogaus, kas buvo būdinga teosofų, antroposofų, kubistų ar kitų to meto judėjimų šalininkų kūryboje. Žmogus Čiurlionio kūryboje išsaugoja dvasinį orumą, eidamas nubudimo ir sąmonės nuskaidrėjimo keliu, kildamas dvasinių stotelių pakopomis, išsilaisvindamas iš aklumo ir klusnumo ontologijos, jis pradeda įsiklausyti į supančio pasaulio garsus. *Paklusimo ontologija Čiurlionio kūryboje keičiama į klausymo ontologiją.* Tad žmogus čia pats tiesiogiai atveria tikrovę, jam nebereikalingi tarpininkai. Tokios kūrybos tyrimui svarbi niuansuota būsenų kalba, kuri Vakaruose nebuvo plėtota, tad ją užčiuopti ir išreikšti tikrai nelengva. Tačiau džen tradicijoje šios kūrėjo būsenos plėtotos ilgus šimtmečius, o Hisamatsu jas aprašo savitos hermeneutikos formoje ir leidžia jas atverti tarsi iš vidaus. Tad tyrime šias džen kūrėjo būsenų artikuliacijai naudojamas priemonės išplėsimas Čiurlionio brandaus sonatinio periodo kūrinių savitumo analizei.

Paprastumas

Kalbant apie džen tradicijos meno kūrinius pirmiausia atkreipiamas dėmesys į jų paprastumą, kuris čia kyla ne iš naivumo, o iš tam tikros pirmapradės laisvės⁵. Tad paprastumas čia suprantamas anaip tol ne primityvaus supaprastinimo pra-

5 Hisamatsu 1971, 31.



Hasegawa Tōhaku, *Pušys*, XVI a.

sme, čia jis simbolizuoja tam tikrą išsilaisvinimą, išeikvotų kultūrinių simbolių atmetimą ir dvasinį išsivalymą, galėtume sakyti, išreiškia tam tikrą drąsą elgtis ne taip, kaip reikia, o taip, kaip norisi. Bet koks pertekliškas ar įmantrumas, perdėm sureikšmintos formos ar išryškintos spalvos čia tarsi atskleidžia pastangą užmaskuoti dvasios silpnumą, jos stokos būsenas ar trūkumus. Galėtume sakyti, piešiniuose reiškiasi kūrėjo savastis, betarpis kūrėjo sąlytis su pasauliu, tad atsi sakoma visų bereikalingų tarpininkų. Čia skamba išgrynintas, vibruojantis rezonansas su tikrove. Iš čia kyla ir šiems kūriniams būdingas minimalizmas, stiliaus glaustumas, tačiau sykiu išreiškiamas tam tikras būties procesų pilnatviškumas. Monochrominio tušo technika puikiai tinka tokios ontologijos įvaizdinimui. Tačiau monochromatiškumas čia netampa savitiksliu, net ir spalvotiems kūriniams čia būdingas formų ir spalvų antraeilisumas. Kūriniuose tarsi pabrėžiama, kad kūrinio esmė slypi anapus vaizdavimo priemonių.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad Čiurlionio sonatinėje tapyboje daugumoje paveikslų dominuoja monochromatinio tušo technikai būdingi bruožai. Dažniausiai tapoma vienos dominuojančios spalvos atspalviais, kurie labai savitai šviesėdami kartais įgauna vienus pustonius, taip pabrėždami vienas tendencijas, o tamsėdami – kitus. Taip pat santūrus, bet sykiu ir niuansuotas spalvų žaismas



M. K. Čiurlionis. *Allegro. Iš ciklo Sonata II (Pavasario sonata)*. Fragmentas. 1907. Popierius, tempera

išgaunamas ir tapant ne ant balto, o atspalvį turinčio popieriaus ir dėl paties dažo pigmentiškumo specifikos. Ta pati, pavyzdžiui, žalsva spalva tamsėdama tampa tamsiai ruda, o šviesėdama – įgyja tam tikrą gelsvumą, taip sukuriant kontrastus, bet prisimerkus, žvelgiant į nefokusuotą vaizdą, akivaizdžiai matome vienos spalvos atspalviais nutapytus darbus, ta pati spalva kontrastuoja su savimi pačia. Keliuose darbuose, pavyzdžiui, „Saulės sonatos“ *Scherzo* ir čia nagrinėjamos „Pavasario sonatos“ *Finale* reikšmingos detalės išryškinamos kita spalva. Tačiau net nutapytos neryškiai, kaip pavyzdžiui, vėliavėlės, jos išnyra iš dominuojančios spalvos atspalvių kolorito tarsi išsiskiriančiu melodiniu motyvu, atskleidžiančiu savitą išskirtinumą, kuris tarsi peržengia vaizduojamo pasaulio ribas. Čia kaip ir muzikoje, norint garsą sustiprinti, prieš jį einantis garsas pasilpninamas, čia pamažinto spalvingumo kontekste ir įvedant kito kolorito neryškias spalvas sukuriamas reikšmingą poveikį turintis akcentas. Bet svarbiausia, kad tokiu būdu čia tarsi sukuriamas ir papildomas matmuo. Spalvingosios vėliavėlės, galėtume sakyti, simbolizuoja išsilaisvinimo ir kokybiškai kitokio pakilimo galimybę, spalvine prasme čia tarsi įvyksta konteksto peržengimas. Čia įvaizdinama ne tik žodžiais neišsakoma transcendencija, bet ir šiame judesyje atsiveriantis tikrovės daugiamatiškumas.



M. K. Čiurlionis. *Finale. Iš ciklo Sonata II (Pavasario sonata)*. Fragmentas. 1907. Popierius, tempera

Dzen kūrinų paprastumas tiesiogiai susijęs ir su jų natūralumu. Tačiau turime pabrėžti, kad dzen meistrai to nelaiko visiškai atsitiktinai atsirandančiu fenomenu. Nors tikrasis grožis atspindi kūrėjo giliausiais dvasiniais išgyvenimais, galėtume sakyti, su natūraliai išgyvenamomis būsenomis, tačiau šis natūralumas yra ypatingas. Jo nerasime nei vaikų elgesyje, nei gamtoje. Tai sykiu ir tam tikra dvasinė praktika, kuri, pasak Hisamatsu, pasiekiamama tik nuolat ją plėtojant⁶. Kitaip tariant reikalingos ypatingos pastangos, tam tikra dvasinė praktika, padedanti pasiekti paprastai ir natūraliai skambančio kūrinio poveikį. Čia taip pat svarbu atkreipti dėmesį, kad tokio natūralumo neįmanoma padaryti dirbtinai, šiam natūralumui galima tik atsiverti. Tad kūrėjui čia iškyla paradoksalus uždavinys, – kūryba tampa ne dirbtiniu, o tarsi savaime vykstančiu veiksmu, kuris piešiant žuvis, gyvūnus, paukštelius ar vaisius, pasiekia tam tikrą tobulumą. Šie kūriniai, būdami maksimaliai paprastais, netampa banalūs ar primityvūs, veikiau atvirkščiai, paprastumas pažadina tikrumo pojūtį pačiame stebėtojuje. Tikrovę čia atveria ne logiškai sukonstruoti teiginiai, o dvasinės būsenos⁷, kurios prieinamos betarpiškai ir momentišškai.

6 Hisamatsu 1971, 32.

7 Suzuki 1950, 87.

Tyrinėjant Čiurlionio sonatinės tapybos kūrinių kompozicijos sprendimus, susidaro įspūdis, kad čia nėra jokių atsitiktinių detalių, jos visos gerai apgalvotos ir absoliučiai neišvengiamos. Tačiau kūrinių patrauklumas tarsi slypi net ne pačiose detalėse, ne jų rafinuotume ar sudėtingume. Čia vengiama įmantrumo, visi kūriniai yra natūralūs ir paprasti, jų poveikis sukuriamas beveik nematomomis priemonėmis. Visuose sonatinio periodo piešiniuose matomas horizontas arba neaprepiamas tolis, kuris sukuria laisvės ir lengvumo pojūtį, kūriniai tarsi laisvai kvėpuoja. Atsiveria platesnės visumos suvokimas, atskirų objektų daiktiškumas tarsi nublanksta, netenka savo neatidėliotino būtinumo. Pats objektiškumo jausmas čia tarsi pasitraukia į antrą planą, pasiduodamas kūriniuose tvyrančio ištirpimo visumoje tendencijai. Kartu su natūralumu, savaiminio vyksmo ir tam tikro užsimiršimo būsenomis, atsiranda tarsi papildomo laisvės matmuo. Kūrinių tyrinėjimas darosi ne objektiškas, o kontempliatyvus, kūriniai virsta aktyvūs ir veikia tarsi vartai meditacijai.

Asimetrija

Dzen tradicijoje atmetamos bet kokios ceremonijos, einama tiesiai prie pačios meditacijos. Tačiau net meditacija čia kitokia, atmetamos visos statinio varginančio sėdėjimo meditacijų formos ir medituojuama laisvai kuriant. Čia ypač išplėtotą meditaciją tapant, bet tuo neapsiribojama. Meditacija vyksta ir darant įprastinius kasdienius darbus, tvarkant sodelį, geriant arbatą, žvejojant ar vaikščiojant⁸. Tad neatsitiktinai patys gerbiamiausi patriarchai vaizduojami anaip tol ne sustingę ritualinėse pozose ar skaitantys kanoninius tekstus, o visiškai neįprastu būdu. Pavyzdžiui, jie linksmai valiūkiškai sau žingsniuoja, žvejoja, ar net miega, ar net dar radikaliau – plėšo į skutus šventas sūtras. Pati tradicija čia atmeta bet kokią susireikšminimą⁹. Paradoksaliai ir visai netikėtai ji tarsi nurodo ne į save pačią, ne į religinių ritualų ar objektų sušventinimą, kas būdinga daugumai religijų, o veikiau atvirkščiai, į patį išsilaisvinimą, kada išsilaisvinama nuo visko, įskaitant ir pačią tradiciją. Tad lieka tik pati sąmonė ir jos siekis išsilaisvinti, atsiranda naujo tipo išsilaisvinimo, o ne įforminimo

8 Campbell 2018, 165.

9 Hisamatsu 1971, 32.



Yujian, *Kahny kaimas migloje*, XIII a.

metafizika, kurioje sąmonė aptinka save pačią pasaulyje. Neatsitiktinai meditatyvos praktikos ir dėmesio koncentracijos čia susipina su laisvamaniška, maksimalios laisvės dvasia. Tačiau ši laisvė niekada neperžengia vidinio orumo ribų, ji niekada netampa palaidumu ar tuštybe. Laisvo bet sykiu ir didingo kvėpavimo ritmu čia nužymėti besvoriai žingsniai link dvasinės pilnatvės¹⁰. Tai visai kita laisvė nei esame įpratę matyti Vakaruose. Būtent toks laisvės pojūtis įvairiais motyvais pasirodo ir daugelyje Čiurlionio kūrinių, kaip pavyzdžiui, mūsų nagrinėjamame „Pavasario sonatos“ Finale vėliavėlėmis nužymėtas takas, kurio link tarsi ir veda šio ciklo paveikslai. Verta pastebėti, kad tam tikras kūrybinio tobulumo pojūtis čia aplanko ne tik atsisakius taisyklingo, *simetriško* tvarkingumo, peržengiant pastarojo ribotumą, bet ir atveriant kitokios tvarkos matmenį. Ką turime omenyje?

Dzen tradicijoje ypatingai svarbus asimetrijos aspektas. Kalbant apie simetrijos principą, svarbu pabrėžti, kad simetrija implikuoja loginį dualumą, o sykiu ir tam tikrą vienareikšmiškumą, viena pusė privalomai turi atitikti kitą. Tačiau tikrovė tik iš pirmo žvilgsnio yra simetriška, nors žmogaus ar gyvūnų kairė pusė atitinka dešinę, gali pasirodyti, kad upės krantai, atkartodami vagą tarsi vienas kitą, ar medžio šakos palaikydamos balansą kerojasi proporcingai į abi puses, tos šakos niekada nebūna tokios pačios, kaip ir upės vienas krantas visada skiriasi nuo kito, taip ir žmogaus dešinė ranka skiriasi nuo kairės, tą

10 *Evening storm over the mountain village Yujian 13th Century.*

dešiniarankis tuoj pat pastebi pamatęs kairiarankį. Tad kūryba, besiremianti vien simetrijos principu, neveda prie harmonijos, šis principas ne tik yra perdėm primityvus ir ribotas, bet ir reikalauja privalomo, nors kartais neišpildomo pusių atitikimo. Tad simetrijos principo atmetimas nėra joks iracionalumas, veikiau tai žingsnis arčiau pačios tikrovės, subtilesnis jos atvėrimas.

Vadinasi, asimetrijos principas, peržengdamas kanonines budizmo ir kitų religijų raiškos formas, kuriose viskas vaizduojama pabrėžtinai taisyklingai ir simetriškai, simbolizuoja menininko kūrybinę laisvę. Štai kodėl Okakura Tenshin¹¹ ir sako, kad dzen kūriniuose nesiekama tobulybės, tai būtų per daug paprasta, ar net primitivu. Tobulybė atsiranda jos atsisakant, prie jos artėjama tarsi netiesioginiu būdu, tarsi natūraliai ją pažadinant ar atrandant. Kūriniai čia yra tobuli savo netobulumu, savo netramdoma laisve ir netikėtumu. Tačiau ši laisvė ir netikėtumas nėra skirti išlepinto žiūrovo nustebinimui, išblaškymui ar pramogai, veikiau atvirkščiai. Čia tvyro ne išblaškymas, o tam tikras sutelktumas, kuris sykiu žadina ir žiūrovo vidinę koncentraciją, subalansuotumo būsenas, rimties ir ritmo harmoniją, kuri atsiveria meditatyviai. Tačiau nėra ir primetamo, čia vengiama dėstymo ar teigimo formų, veikiau atvirkščiai, visur tvyro neapibrėžtumai, kuriuos išryškina proporcijų ir svoriai.

Šiuos bruožus regime ir Čiurlionio sonatinės tapybos kūriniuose. Visuose ciklo „Pavasaris“ paveiksluose asimetrija sukuria ne dirbtinai sukonstruoto, o natūraliai savo būtyje rymančių vaizduojamų fenomenų pasaulį. Su asimetrija atsiranda kūrinio elementų ne tarpusavio santykio, kas įprasta Vakaruose, o santykio su erdve pirmumas. Tokiu būdu



Liang Kai 梁楷, *Budai* 布袋圖, XIII a.

11 Hisamatsu 1971, 30.



M. K. Čiurlionis. Scherzo. Iš ciklo Sonata II (Pavasario sonata). Fragmentas. 1907. Popierius, tempera

Čiurlionio darbuose dėmesys tarsi perkeliamas nuo objekto prie erdvės. Čia atsiranda pojūtis, kad kūrėjas atmeta visa, kas išoriškai iš anksto apibrėžta, suteikdamas pirmenybę spontaniškai, nenusakomai būčiai, kurioje bet kuriuo momentu ir bet kurioje vietoje gali įvykti pokyčiai. Tad kūrinuose svarbesni yra ne įdaiktinti, bet erdviniai, formos tarsi neturintys elementai, fono, ar erdvės simboliai. Čia neretai į pirmą planą iškeliamas ne objektas, o aplinka, kurioje objektai įgyja savo santykinę, o ne objektyvią prasmę. Vadinasi, dėmesys perkeliamas nuo materialaus daiktiškumo prie santykių ir jų niuansų, kurie ir sukuria savitus, specifinius kontrastus, kuriuos įžvelgti gali tik išlavinta akis, tad juos turime aptarti atskirai.

Kilnus kuklumas – asketiškas didingumas
(*Lofty dryness – Austere sublimity*)

Džen kūriniais būdingas ypatingas, retai sutinkamas bruožas, asketiškumo ir didingumo derinys, kuris čia dar vadinamas kukliu kilnumu. Kukliais minimalistiniais potėpiais, kartais panaudojus vieną kontūro liniją, atveriamą didingą aprėptis. Taip savitai išreiškiamą kuklumą, kūrinuose pasirodančiu tam tikru



M. K. Čiurlionis. *Finale. Iš ciklo Sonata II (Pavasario sonata)*. Fragmentas. 1907. Popierius, tempera

minimalistiniu stiliumi, kartais tampančiu asketišku ar net rūsčiai griežtu, Hisamatsu laiko ypatingu meistriškumu ir aiškina, pateikdamas gyvenimiško patyrimo ir metų išminties pavyzdį, kuomet išlieka tik tai, kas išlaikė vėjo, saulės ir lietaus išbandymus. Nors asketiškumas paprastai suprantamas, kaip kankinantis kūniškumo ir gyvybiškumo atmetimas, džen tradicijos kūryboje, pasak Hisamatsu, nėra šaltinio išdžiūvimo pojūčio. Galėtume aiškinti, kad asketiškumas čia suvokiamas ne tiesmukiškai, čia vengiama banalaus buitinio baigtinumo ir jo konotacijų. Asketiškumas pirmiausia čia atveria ne išsekimą ir stoką, jis siejamas su amžinojo gyvenimo ratu. Čia gyvybiškumas atsiranda tarsi anapus gimimo ir mirties, jis trykšta iš neišsemiamų, neišsenkančių ir neišdžiūstančių šaltinių¹². Šie bruožai džen kūriniuose vaizduojami naudojant į begalinį matmenį nurodančią neišbaigtumo, neapibrėžtumo, tamsos ar šešėlių simboliką, kurią Hisamatsu vadina ramybės tamsa. Ji suteikia paveikslams tam tikro paslaptinumo atverdama ramybės ir tylos stichiją, kuri yra visiškai lengva, neturi jokio bauginančio ar slegiančio sunkumo, ji veikiau asocijuojasi su išmintingu subalansuotu santykiu su intensyvumu, kaip pavyzdžiui, arbatos kambarėlio šviesos prislopinimu. Šis apsiribojimas suteikia raminančios tylos ir taikingumo pojūtį.

Vadinasi, visumos sąskambių neišsemiamumas atveriamas derinant apčiuopiamus baigtinius objektus, kaip pavyzdžiui, ramiai plūduriuojantį

12 Hisamatsu 1971, 31.



M. K. Čiurlionis. *Scherzo. Iš ciklo Sonata II (Pavasario sonata)*. Fragmentas. 1907. Popierius, tempera



Muqi. *Saulėlydis žvejų kaime*. XIII a.

laivelį, ant šakelės nutūpusį paukštelį, ar net takeliu einantį žmogų, su neaprepiamais ribų neturinčiais objektais, kaip rūke paskendusiais krantais, piešinio tuštuma, kurioje grakščiai išlinkusi šakelė ar kalnų siluetais, kurių viršūnės stūkso už jau nebežiūrimo horizonto, ar pranyksta nesibaigiančių galingų kalnų kelių siluetuose. Tačiau šie simboliai netampa galios simboliais, jie neįgyja bauginančio aspekto, nepasidaro prievartos, su kuria reikia skaitytis, simboliais. Pasak Hisamatsu, šie simboliai visada vaizduojami tik dalinai, užuominos ar išplaukusių siluetų formoje, taip pabrėžiant, kad patyręs meistras niekada nedemonstruos sugebėjimų, nesipuikuos savo kūrybinėmis



M. K. Čiurlionis. *Allegro. Iš ciklo Sonata II (Pavasario sonata)*. Fragmentas. 1907. Popierius, tempera

galiomis. Veikiau atvirkščiai, tas prislopintas stilius, pateikiamas, kaip antro plano dalykai, kurie savo neišbaigtumu, neapibrėžtumu ir dalinumu skatina vaizduotę, asociatyvų, ar išbaigtumo ieškančių meditatyvų mąstymą, sukuria į begalybę sklindančias vibracijas. Tai neįmanoma kai visos kūrinio detalės yra visiškai išbaigtos.

Sonatiniuose kūriniuose pabrėžiama pakylėta, tačiau tuo pačiu metu kukli santūri estetika, atverianti susitaikymą, ramybę, nuosaikumą, kilnumą. Kaip ir džen kūriniuose čia derinami nesuderinami dalykai. Beveik vaikiškas tyrumas, subtilus detalių trapumas atveria kosminio masto, begalines erdves. Kaip ir džen kūriniuose, Čiurlionio sonatiniuose darbuose vaizduojamos tolyje nykstančios detalės tarsi pabrėžia, kad meditacija neturi pabaigos. Šį jausmą sustiprina neaprepiamo horizonto, nežemiškų proporcijų, kybojimo begalybėje ir kiti neapibrėžtumą išreiškiantys simboliai. Čiurlionio darbuose, kaip ir džen kūryboje, plėtojamas begalinės gelmės ir nesibaigiančių vibracijų matmuo. Kūrinių detalės čia neatsitiktinai išreikštos takiais, į begalybę besidriekiančiais ar tolumoje išnykstančiais siluetais. Jos sustiprina, kūrybinės laisvės ir neprisirišimo tendencijas, augančios, besiplečiančios erdvės pojūtį, kuris taip pat pasiekiamas ir laiptuotai kylančios erdvės, ir to paties elemento tolstančiais, tarsi skambančios melodijos aidų pasikartojimais ir kitais būdais. Bet svarbiausia, kad visi paminėti būdai, principai, metodai ir įrankiai iš esmės yra darbas su vadinamąja „tuštuma“.

Tuštuma

Sonatinės tapybos meninės kūrybos procesų patirtis Čiurlionis aprašo labai savitai. Tai tarsi būsenos, kurios reiškiasi su sangražine dalimi. Čia nėra priežasties, nėra privalomo būtinumo ar vienareikšmiškumo, nėra Vakarų persmelkusių egocentriškų tonacijų, nėra provokuojama nei teisinimosi, nei kažko neigimo pozicija. Čia, pasak Čiurlionio, kūrėjo tarsi net nėra – „viskas visur eina savo keliu, saulė šviečia, rugiai žydi, žmonės šnekasi vaikščioja, o sau pievos, laukai, kalneliai, visur gėlės, paukščiai, visur visata, gražu, o aš nieko, tik tapau¹³. Tas, o aš – nieko – pasako daugiausiai. Pats kūrėjas tarsi nustoja formuoti supantį pasaulį, stabteli kažkokioje pirminio nekaltumo būsenoje ir apsidairęs su nuostaba atranda, kad pasaulis yra visomis prasmėmis pertekliška turtingas, jį galima tiesiog patirti, tam nereikia jo konstruoti, jį galime atrasti. Čia atsiveria visiškai kitokia ontologija nei esame įpratę matyti Vakaruose, ji susijusi su tuštumos samprata. Kalbant apie tuštumos sampratą, turime pabrėžti, kad tai vienas iš paradoksiausių fenomenų, kuris skirtinguose kultūriniuose kontekstuose atsiveria labai skirtingais būdais. Leibnicas, Heideggeris ir kiti mąstytojai jau pastebėjo, kad Vakaruose dėmesio centre visuomet yra daiktai, nors visais atžvilgiais pirmesnė ir universalesnė yra tuštumos samprata. Vakarietiška sąmonė taip fokusuota, kad tuštumos užčiuopti beveik neįmanoma nepakliūvant į nihilizmo pinkles, nes daiktų pirmumas ir materialistinė pasaulio sąranga vakarietį lydi kiekvienoje gyvenimo detalėje. Tad čia tik palyginamoji prieiga gali bent iš dalies praskleisti šį fenomeną.

Japonijoje, ypač dzen tradicijoje, tuštumos sampratos pirmumas, kuris visada buvo beveik savaime suprantamas, išreikštas ne tik piešiniuose ir meno kūriniuose, bet ir kasdieninėje apyvokoje, kaip pavyzdžiui, sodelių tvarkymas arba gėlių puokštės. Kaip taikliai pastebi Toyota Junichi, akivaizdų skirtumą iš karto pamatome padėję japonišką ikebana šalia tradicinės vakarietiškos puokštės. Vakarietiška puokštė pabrėžtinai centruota, pagrindinis dėmesys sutelkiamas į gėlių gausą, spalvingumą, galime sakyti – į patį daiktiškumą, pabrėžiant jo turtingumą ir materialų svorį. Tuo tarpu ikebana šalia šios puokštės yra tarsi

13 Čiurlionis. *Laiškai Sofijai* 2011, 112.



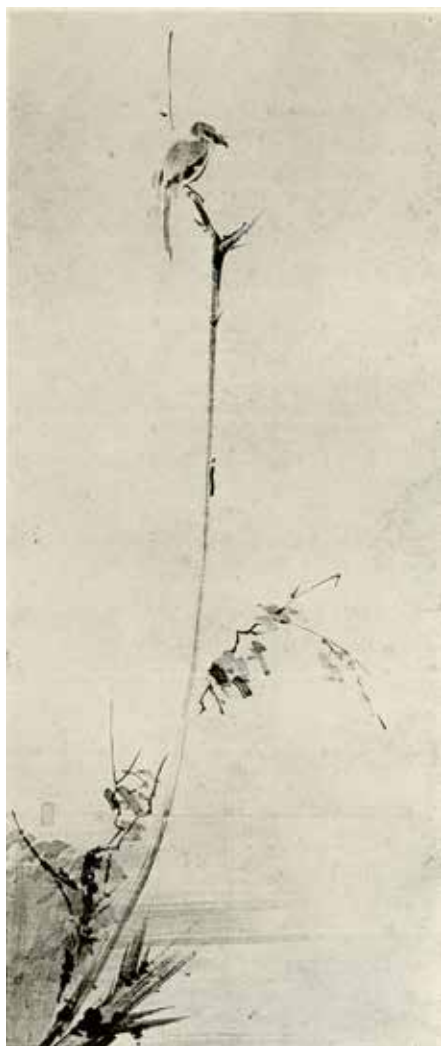
Ikebana



Dzen sodelis

besvorė, besistiebianči į begalybę, aprėpianti regis kitaip net neaprėpiamą ir nesugaunamą tuštumą. Svarbu pabrėžti ne tik sunkumo ir besvoriškumo kontrastą, bet ir beveik privalomą vakarietiškos puokštės simetriškumą. Ikebana yra visada asimetriška, taip tarsi išlaisvindama sąmonę nuo privalomo simetrijos, o sykiu ir nuo dualaus priežastingumo modelio, kuris persmelkęs vakarietišką sąmonę ir menkiausiose smulkmenose. Tą patį, kaip taikliai pastebi Toyota, regime ir lygindami Vakarų bei Japonijos sodelių estetiką. Vakarų sodus įprasta puošti įvairiaspalvėmis simetriškai išdėstytomis gėlių klombomis, tuščia vieta čia laikoma trūkumu. Japonų soduose, ypač prie šventyklų, pats centras paliekamas atviras, neužpildytas. Maža, visur pabrėžiamas dėmesys tuštumai, ji ypatingai prižiūrima, o objektai, akmenys, medžiai, šaltiniai ir kiti, atrodo tarsi būtų palikti savo valiai.

Nors iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti keista, kad nagrinėdami Čiurlionio kūrybą tiek dėmesio skiriame japoniškų sodų ir gėlių puokščių estetikai, tačiau supratę šios trumpai aptartus, bet esminius skirtumus tarp japoniškosios ir vakarietiškos erdvės bei tuštumos sampratos, visiškai kitaip pradedame matyti ir Čiurlionio kūrybą. Iš karto pastebime, kad daugelyje Čiurlionio darbų naudojama tinklo struktūra, kuri, kaip ikebanos šakelės, ar sugrėbtas dzen sauso sodo smėlis, tarsi aprėpia tuštumą, užčiuopia neužčiuopiamus, kitaip nežvelgiamus ir neišreiškiamus erdvės matmenis. Pradėję matyti, kad beveik visų paveikslų centrinė ir svarbiausia dalis yra skirta erdvės ir tuštumos fenomenui, prisimename ir



Miyamoto Musashi, *Medšarkė, čiulbanti ant nuvytusios šakos*, XVII a.

Van Gogh'o, pastebėjimus, kuomet jis dalijasi su broliu savo nuostaba, kad japonai menininkai patį kompozicijos centrą dažniausiai palieka tuščią, o pirmame plane esantys objektai išdidinami. „Po kurio laiko regėjimas pasikeičia, pradedame matyti tarsi japoniškais akimis, pradedame visai kitaip jausti spalvą.“¹⁴, rašo Van Gogh'as.

Čiurlionio sonatinėje kūryboje, kaip ir dzen kūriniuose, neskaitant kelių išimčių, daugiausia vietos skiriama tuščiai erdvei arba skaidriems objektams. Tuštumos pirmumas indukuoja ir savitą ontologiją, čia dėmesys telkiamas ne į pačius objektus, ne į atskiro elemento, o visumos pirmumą. Taip išryškėja visumos tinklainė ir erdvės faktūros, patenkame į pasaulį, kurio neišlavinta „akis“ iš karto net nepastebi. Čia pradedame matyti, kad kūriniuose įsivyrąja ne elementų tarpusavio konkurencijos, o susiderinimas visumos atžvilgiu principas. Detalės nebekonkuruoja tarpusavyje, stiprus erdvės elementas tarsi turi pakankamai energijos jas išlaisvinti. Tam tikru erdvės perteklišku lyg pabrėžiama, kad dėl jos nereikia konkuruoti. Šis erdvės pirmumas ir pertekliškumas nulemia ir svarbiausią vaizduojamų objektų tarpusavio santykį – besąlygišką visų atvirumą visiems.

Čia pradeda veikti kitokio junglumo metafizika, kuri beveik nematomomis priemonėmis suderina labai skirtingus tikrovės matmenis. Net atrodytų nesuderinami dalykai čia darniai suskamba kartu. Pavyzdžiui, šakelės nurodančios į santykį tarp medžio kamieno tvirtumo ir grakštaus paukštelio judrumo. Patys junglumo elementai, kurie neigudusiai akiai gali pasirodyti tik dekoratyviomis į jokią konkretų objektą nenurodančiomis detalėmis, tampa centrine kūrybinės raiškos ir vaizdavimo priemone. Kitaip tariant, čia tarsi vaizduojamas pats junglumas, ir net ne kaip objektas, o veikiau, kaip procesas,

14 Vincentas broliui Teo iš Arlio, 1888 m. birželio 5 d.

kuris įtraukia į visumos kontempliaciją. Čia ir atsiveria sunkiai kalboje nusakomos intuicijos, kaip pavyzdžiui, neaprepiamo masto ir mažos detalės, laikino momento ir neaprepiamos amžinybės, judesio ir ramybės, kiti santykio kontrastai, savitai įvietinantys ir įlaikinantys tiek patį kūrėją, tiek kūrinio stebėtoją. Čia atsiveria visiškai kitokia estetika, materialus paviršutiniškas pasaulis tarsi netenka reikšmės ir išryškėja esybiniai išgyvenimai. Tačiau tai nereiškia, kad čia tinka bet koks neapibrėžtumas. Šie motyvai atsiranda ne bet kaip, vaizduojamos tarsi tam tikros jau apibrėžtos dermės. Pavyzdžiui, susitaikymo su laikinumu, vidinės ramybės, balanso tarp neaprepiamos visumos ir žmogaus ribotumo kontrastas ir kiti išgyvenimai, pabrėžiantys ne tik žmogaus vietą pasaulyje, bet ir jo kintantį mastelį. Tačiau visi šie fenomenai yra patirti, išgyventi, jie nėra tik fantastiniai. Tačiau svarbu pabrėžti, kad patys išgyvenimai nėra baigtiniai ar plokšti, jie turi begalinio rezonanso su tikrove elementą, kurį svarbu išsaugoti vaizdavimo būde taip, kad pats kūrinys vėl indukuotų kontempliatyvią būseną ir skatintų eiti toliau, pratęsiant meditaciją.

Tačiau pati meditacija nėra nukreipta pati į save, tai nėra tik pramoga ar laiko praleidimas. Meditacija leidžia suderinti kitaip nesuderinamus dalykus. Harmonijos siekimo tradicija, kuri amžiais buvo plėtojama lietuvių etninėje kultūroje, ypač sutartinėse derinant regis nesuderinamus pustonius ir ritminius derinius, apskritai laikytina vienu esminiu visų dvasinių tradicijų pagrindu. Tad pati derinimo pastanga, bandymas įžvelgti ir subalansuoti kontrastingus, nesiderinančius dalykus, čia yra labai svarbi kaip naujų harmonijų, o vadinasi, ir naujų dvasinių plotmių kūrimo pastanga. Kalbant apie darnos sampratą, verta paminėti, kad ji labai svarbi bet kokiai pasaulėžiūrai ne tik ta prasme, kad bet kokia pozicija ar veiksmas neišvengiamai turi būti priderintas prie konteksto, kuriame jis vyksta, tačiau ir ta prasme, kad visada gali būti pasiektas aukštesnio lygio balansas, kad darna visada gali būti gilesnė, harmoningesnė ir labiau subalansuota. Kitaip tariant, pati darnos siekimo tradicija yra neišsemiamą, vedanti į aukštesnės ir platesnės kūrėjo ir jį supančio pasaulio sąveikos sąskambius. Plėtodami darnos sampratą nepastebimai pakliūname į metafizinius ir kultūrinius matmenis, kuriuose iškyla poreikis stiprinti ir praturtinti jautrumą iki tol nepastebėtiems dalykams. Čia negalime tikėtis apibrėžti tam tikras griežtos logikos ar meta-logikos taisykles, mat vyksta išoriškai nematomi pokyčiai, kurie nurodo į išoriškai nepastebimas minčių ir sielos transformacijas.

Nubudimo estetika

Glaustai apibendrinami išsakytas mintis galime pastebėti, kad Čiurlionio kūrinuose, kaip ir dzen mene skleidžiasi tas pats esminis bruožas: čia plėtojama nubudimo estetika. Tačiau turime patikslinti, kad dzen meistrai kurdavo tik tam tikroje būsenoje. Nubundama ne pagal instrukciją, o tarsi net nežinant, kaip tai vyksta. Tad kūryba čia siejama su spontaniško įkvėpimo pakylėtomis dvasinio sąmonės nuskaidrėjimo arba nušvitimo būsenomis. Iš čia ir tas jausmas, žvelgiant į kūrinius, kartu su subalansuota ir gilia ramybe išsiveržia ir nevaržomo beveik vaikiškai laisvo džiaugsmo pojūtis. Šis bruožas stipriai jaučiamas ir Čiurlionio sonatiniuose darbuose. Kaip to pasiekama? Galėtume samprotauti, kad visos kūrėjo galios pajungiamos esminei pastangai – įveikti arba tiesiog atmesti ribotumus ir baimes. Nepamirškime, kad neapibrėžtumo, tamsos, begalybės, gelmės ir kitos nebaigtinės sampratos ne tik gali atverti pasaulio pirmapradiškumą, tyrumą, nesuteptumą, bet sykiu tai yra ir nežinomybės, ir baimės. Tačiau neįveikus šių baimių neįmanomas joks kultūrinis brendimas. Tad čia įveikiami ne išoriniai, o vidiniai ribotumai, be kurių neįmanomas ir savasties atvėrimas.

Žvelgiant į Čiurlionio sonatinius kūrinius, akivaizdu, kad įvaizdinamas mitinis pasaulis. Posūkis nuo realistinio prie mitinio pasaulio įvaizdinimo čia yra reikšmingas ne tik kaip vidinio pasaulio sudvasinimo ir jo pirmapradės vertės reabilitavimas, bet sykiu ir mitinių prasminių įvaizdinimo tradicijos gaivinimas. Ši tradicija yra ne tik seniausia, bet ir pirmapradė meno forma. Tiek Vakarų ikonografija, iš kurios išaugo Vakarų tapybos meno mokyklos, tiek Rytuose vaizduojamieji menai nuo seniausių žinomų laikų pirmiausia buvo susiję ne su realiu vaizdu, o su maginio ir mitinio pasaulio įvaizdinimu. Rytuose ir mūsų laikais labai paplitęs mitų, trumpų pasakėčių, posakių ar patarlių vaizdavimas, kartu piešinio kampelyje užrašant patį posakį ar pasakėčią. Ši tradicija nėra paviršutiniška, kaip gali pasirodyti iš pirmo žvilgsnio. Tą iliustruoja dzeno pasakojimas apie vienuolį, kuris bandydamas suvokti prašvitimo prigimtį, labai susirūpinęs kartą paklausė mokytojo, ar ir šuo gali nubusti budistine prasme. Mokytojas paprastai, lyg tarp kitko mestelėjo trumpą ir lengvą „ne“. Tačiau tas momentas ir niekuo neypatingas kasdien daug kartų vartojamas „ne“ pabudino vienuolį. Paprasčiausias žodis jam skambėjo kaip audialus visą jo pasaulėvaizdį

esmingai transformuojantis momentas, kuris tam tikra prasme tapo jo nubudimo simboliu. Vienuolis užrašė hieroglifą. Tačiau rašydamas šį hieroglifą, grįždamas prie dvasinės transformacijos momento, vienuolis simbolį vaizduoja ne kanonine prasme, jis vaizduoja išgyvenimą, kitaip tariant, hieroglifas vizualiai išreiškia vienuolio patį nubudimo įvykį, todėl jis jau nėra tik hieroglifas, jis yra pačios dvasinės metamorfozės įvaizdinimas. Kitaip tariant, čia įvaizdinami intymiausi ir brangiausi gyvenimo patyrimai, tarsi iš vidaus atveriami brandžiausi vidinio pasaulio momentai. Tad būsenų įvaizdinimas tampa tarsi dvasinės tradicijos ikonomis, vaizduojančiomis brandžiausias dvasios pakilimo aukštumas.



Mu, Hakuin Ekaku, IX a.

Panašiai galime samprotauti ir žvelgdami į Čiurlionio kūrinius, kuriuose regime ne materialius kalnus, tiltus, pilis, ar vandenį, o nuorodas į transformacijų etapus, dvasinės būsenas, kurios vaizduojamos ne fotografine ar realistine prasme, bet išreiškia prasmingiausias dvasinės akimirkas, simbolizuoja brandžiausias dvasinio pakilimo pakopas, jos traktuotinos, kaip savotiškos dvasinio brendimo ikonos. Nors kūrėjas vaizduoja tarsi save patį, atveria savasties kodus, paradoksaliai pats kūrėjas tarsi dingsta ir kūrinys įgauna kultūriškai universalios kalbos matmenį. Nors kūrėjas čia tapo savo giliausius išgyvenimus, jis ne tik neiškelia savo ego į pirmą planą, kaip neretai nutinka Vakarų menininkų taip pamėgtuose autoportretuose, jo ego čia tarsi dingsta, jis meditatyviai tampa tuo, kas tapoma. Tam tikra prasme žiūrovas pratęsia kūrėjo meditaciją. Kur veda Čiurlionio meditacija?

Kultūrinis kontekstas

Prieš pasinerdami į kūrinio detales trumpai turime aptarti kontekstą, kuriame kūrė Čiurlionis. Čiurlionis gyvena intensyviausiu Vakarų pasaulio tradicinių vertybių perversinio momentu. Pats laikotarpis, kaip Klee rašo to meto savo

dienoraščiuose¹⁵, yra neabejotinai susijęs su apribojimų laužymu, krikščioniškųjų dogmų silpnėjimu ar net senosios moralės atmetimo procesais, kuriuos savo kūryboje pabrėžia egzistencialistai. Prieš kelis dešimtmečius garsiai nuskambėjęs krikščionybės žlugimą skelbiantis Nietzsche's „Dievas mirė“ simbolizuoja ne tik krikščioniškojo, bet ir kitų ortodoksinių pasaulių transformacijų pradžią, kurią praėjus šimtmečiui galime vadinti senųjų tradicinių vertybių pervertinimo, o neretai ir jų devalvacijos bei smukimo etapu. Sakralaus pasaulio sekuliarizacijos ir senųjų vertybių recesijos neišvengė nei viena senoji kultūra. Silpstant Vakarų civilizacijos religiniams, o sykiu ir kultūriniais kano-nams, atmetus senąsias moralės, individo, pasaulio ir kitas sampratas, žmogus Vakaruose pasijuto laisvas, bet ši laisvė labai savotiška. Žmogus atsidūrė tam tikroje kultūrinėje tuštumoje, kurioje, kaip matome Čiurlionio kūrinuose, jį supa gausybė kultūrinių nuolaužų, atgimimo arba galutinio atmetimo nuosprendžio laukiančių simbolių. Žmogus šioje aplinkoje, pasijunta tarsi mažas vaikas, galintis tarsi iš naujo pradėti smalsiai, nekaltai ir tyrai tyrinėti pasaulį. Riboti, bet sykiu ir laisvi, kaip dangaus begalybėje nardančios kregždės, kultūrinėje sumaištyje atsidūrę vakariečiai, pradeda eksperimentuoti su laisvės matmeniu. Šalia pan-muzikalumo, orientalizmo, gyvenimiškumo ir kitų to meto naujųjų tendencijų, meninių bei kultūrinių bendruomenių, į kurių veiklą Čiurlionis buvo įsitraukęs, pastarojo kūryboje jaučiamos autentiškų kūrybos iš-takų paieškos¹⁶. Ši savarankiška linija ypač sonatinio periodo kūrinuose susijusi su meditatyviomis kūrėjo vaizduotėje išylančiomis kosmologijomis, kurios išreiškia ir prarastų archajinių ontologijų ilgesį, ir mitinio pasaulio prasmini matmenį. Galima manyti, kad čia vaizduojama dvasinio kelio tikrovė. Norėdami ją suprasti ir pasinerti į jos fenomenologiją, turime plačiau apžvelgti tuo metu Vakaruose vykusią dvasinių transformacijų procesus, iš Rytų prasidėjusias galingas skirtingų dvasinių paradigmų įtakas Vakarams.

Siekdami bent iš dalies suvokti šios sudėtingus procesus, turime trumpai aptarti jau įvade minėtą pagrindinę senovės Indijoje susiformavusią skirtingų dvasinių kelių skirtį, kurią lemia dvasinio šaltinio ir sielos samprata. Pirmoji – tai dvasios ar sąmonės egzistavimas išorinės pagalbos ir maldos dėka. Antro-

15 Katinaitė 2016 244.

16 Andrijauskas 2016, 240.

ji – judėjimas vidinių pastangų dėka, vadinamasis meditacijos kelias. Svarbu atkreipti dėmesį, kad judant pirmuoju dvasiniu keliu maldininkas prašo Dievo jį išgelbėti, suteikti jam ramybę ir kitus dvasinius ar materialinius turtus. Čia, kaip pavyzdžiui, islame, krikščionybėje ar kitose teocentrinėse religijose, visas dėmesys ir visa galia yra sutelkta į vieną centrą, kuris lemia gyvenamojo ir dieviškojo, sekuliaraus ir sakralaus pasaulių sąveikas, tvarką ir įvykius. Žmogus čia suvokiamas kaip didingo demiurgiško proceso pasyvus stebėtojas, maldoje atrandantis pasimetusią sielą ir atiduodantis ją Dievo valiai.

Antrasis kelias yra visiškai kitoks. Dvasia čia pažadinama ne formalizuoto krikšto ir ne viešų ritualinių apeigų keliu, o tarsi nubunda iš vidaus, laikant, kad dieviškumo ir išorėje, ir viduje esama vienodai. Toks nubudimas pakeičia viską ir atveria suvokimą, kad neįmanoma atskirti dieviškumo nuo nedieviškumo, Buddhos nuo ne-Buddhos. Vadinas, sielos, o sykiu ir dieviškumo egzistencija yra nepaneigiamą, tad neverta to ir idealizuoti ar tam melstis. Galėtume sakyti, kad dieviškumas ir dvasinis pakilimas vyksta tarsi savaime, nesipriešinant, o atsiveriant platesnės ir gilesnės laisvės sąmonei, tiek savyje, tiek aplink save, tad čia net neįmanoma nubrėžti griežtos linijos tarp savęs ir ne-savęs. Vadinas, nėra jokio galios centro ir jokio demiurgo, viskas vyksta tuo pačiu savaiminio išsilaisvinimo ir susiderinimo būdu.

Silpstant krikščionybei pastaroji dvasinė paradigma pradėjo skleisti ir Vakaruose. Tačiau, Vakaruose minėto sąmonės savarankiškumo pradedama mokytis tik iš dalies supratus jo esmę. Tad nuo religinio apibrėžtumo išsilaisvinusi sąmonė pradėjo formuotis labai savitais būdais. Čia prasidėjo invidualios ir tautinės savasties paieškų era, liberalaus subjekto absoliutizavimas, ir daugelis kitų individo savarankiškumą absoliutizuojančių reiškinių. Neženkliai modifikavus krikščionišką pasaulėžiūrą, galios centre Vakaruose netikėtai atsidūrė pats žmogus, jo ego suteikęs demiurgiškas galias, o jo valiai atidavus valdyti visą tikrovę. Tačiau, lyginant su džen tradicijoje plėtojama sąmone ir savarankiško sielos augimo iš vidaus paradigma, vakarietiška savarankiškos sąmonės versija tapo beveik džen dvasinės tradicijos priešingybe. Vakaruose savarankiškumo samprata įgijo ne tik antropocentrines, bet net paaugliška narcisistines konotacijas.

Čiurlionis bemaž pranašiška nujausdamas pragaištingus Vakarų kultūrinius poslinkius plėtoja savitą dvasinio kelio viziją. Tačiau jo kūryboje matome,

kad jis ne tik atmeta senąją Vakarų religinę doktriną, o ieško kuo ją pakeisti. Čiurlionio kūrybą iš dalies galėtume laikyti tvarių dvasinių pagrindų paieškų projektu, bandymu apsisaugoti nuo modernaus pasaulio susvetimėjimo, išvengti ciniško atšalimo ir destrukttyvaus mechaniškumo poveikio. Tačiau neįmanoma kurti neturint nieko, tai ypač svarbu vaizduojamuosiuose menuose. Tad šalia išsilaisvinimo ir atmetimo, atsisakant senųjų principų, simbolių ir abstrakcijų, Čiurlionio kūryboje matome pastangas suvokti jas savaip. Išsisėmę senųjų civilizacijų kultūriniai simboliai naudojami kaip nauja medžiaga, bet menininkas ją pasitelkia labai įžvalgiai, derindamas tarpusavyje regis iki tol nesuderinamus dalykus. Pasitelkdamas principus, kurie plėtoti Rytų dvasinėse tradicijose, jis iš naujo įprasmina tokius reikšminius dvasinio pasaulio simbolius, kaip kelias, viršūnė, dangus, žemė, vanduo ir kitus. Trumpai aptarkime viršūnės simbolio metamorfozes, kurios „Pavasario sonatoje“ išryškėja medžio viršūnės, viršukalnės, obelisko simbolikoje, kuri persmelkdama skirtingas, tarpusavyje, bemaž nesuderinamas dimensijas, kartu jas atveria, kaip tam tikra prasme homogeniškas ir derintinas.

Viršūnės simbolika

Allegro skirtinguose lygiuose besistiebiančios liaunos ir gležnos medžių ar krūmokšnių šakelės, kurias kelia nematoma, beveik nesuvokiama, tačiau nepalenkiama ir nesustabdoma atgimstančios gamtos galia, sukuria darnų ir organišką viršūnių stiebimosi aukštyn tendenciją. Įdomu, kad kitame ciklo paveiksle *Andante*, kas muzikine prasme reikštų tempo sulėtinimą, kontrastingai pačiam pavadinimui, kažkokios dangiškos stiprybės įkvėpti besisukantys malūnai sukuria visiškai kitokio tipo viršūnes. Čia viršūnes simbolizuoja ne tik sparnų kryžiai, bet ir daugybiškumas, vėjo nesulaikomumas, tam tikras gyvybiškumas, kuris ne tik susišaukia su pirmuoju paveikslu, bet tarsi jį savitai papildo ir pratęsia pirmąją dalį. Skirtingai išreikštos viršūnės nekonkuruoja dėl aukščiausio taško, veikiau atvirkščiai, vienos viršūnės papildo, praplečia kitų viršūnių motyvus. Atsiveria savita ontologija, kurioje nėra konkurencijos, čia nėra stokos, čia dera tam tikri pertekliškumai, kurie suskamba tarsi kruopščiais natų sąskambiais suderinti akordai. Atveriamas savita pilnatvė, kuris išvengia



M. K. Čiurlionis. *Allegro*. Iš ciklo *Sonata II (Pavasario sonata)*. 1907. Popierius, tempera



M. K. Čiurlionis. *Andante*. Iš ciklo *Sonata II (Pavasario sonata)*. 1907. Popierius, tempera

hierarchinio pajungimo ar vyravimo. Čiurlionio viršūnės simbolika yra ne atsiribojančio, ne konkurencinio ir net ne hierarchinio pobūdžio, o tarsi išlaisvinančio, atviro saulei ir vėjui, pakeliančio polėkio simbolis. Tad ir pilnumas čia iškyla ne kaip vyraujančio, o veikiau susiderinančio pobūdžio.

Šios tendencijos pasidaro dar akivaizdesnės trečiojo paveikslo *Scherzo* saulėmis apjungtų kalnų viršūnių simbolikoje. Čia jos tampa tarsi veidrodinėmis, nurodančiomis ne tik į vėjuotą ir begalinę dangaus aukštybę, bet ir į gelmę. Jos ne tik apšviestos saulės, bet ir tarsi pilnavidurės, taip kontrastuojančios su paveikslo viduryje pavaizduotomis tuščiavidurėmis ir trapiomis mečetėmis bei šventyklomis, su laibais minaretais. Tokia viršūnių simbolika neatrodo atsitiktinė, čia, viena vertus, pratęsiama religinių tradicijų per amžius plėtotas metodus užimti viršūnės erdvę ir jį simboliškai įforminti užpildant kanoniniais kryžiais, mėnulio ar kitais simboliais. Čiurlionio kūryboje ne tik neatsisakoma viršūnės simbolio, kaip tokio, bet atmetus vieno simbolio dominavimą,



M. K. Čiurlionis. *Scherzo. Iš ciklo Sonata II (Pavasario sonata)*. 1907. Popierius, tempera



M. K. Čiurlionis. *Finale. Iš ciklo Sonata II (Pavasario sonata)*. 1907. Popierius, tempera

jis praturtinamas naujosiomis konotacijomis ir prasmėmis. Kas dar svarbiau, čia tarpusavyje derinamos skirtingos viršūnės, kūrybiškai ir laisvai ieškoma naujų harmonijų ir balansų. Tad radikaliai transformuojama Vakarų kultūroje dominuojanti vienos viršūnės ir vienos tiesos ontologija. Viršūnė vienaskaitoje, tampa viršūnėmis daugiskaitoje, vietoje tam tikro kultūrinio įkalinimo ir vieno simbolio vyravimo tironijos, kalbama apie išlaisvinimą, vienos viršūnės dominavimą keičia skirtingų viršūnių lygiaverčiai balansai.

Pirmuosius tris paveikslus apibendrina ketvirtojo šio ciklo paveikslo simbolika, kurioje paliekamos tik dvi viršūnės, bet jos tarsi simbolizuoja tik pusę kelio, kuris reikalingas pagrindinei metamorfozei, laisvei, kurią regis simbolizuoja įvairiaspalvės vėliavėlės, kurio pabrėžia ne pačios viršūnės, o judėjimo, dvasinio skrydžio svarbą ir pirmumą, viršūnių kelią paverčiant į paukščio skrydžio kelią, kuriame atsiveria ir kitokia pasaulio sąranga ir kitokia estetika. Čia gražu tai, kas neužstoja vienas kito, kas padeda atsiverti, tad didžiausia paveikslo dalis

skiriama erdvei, platumai, kuri atsiveria žvelgiant nuo aukštų viršūnių, bet ši platuma nėra tai, kas yra kažkur toli, ji yra čia pat, pirmame plane, žiūrėdami į kūrinių jau esame joje. Tad žiūrovas ne tik ateina iki jos, bet tarsi ir pats gali žengti žingsnį. Tam tikra prasme čia esame bendrakeleiviais. Tad dvasinio kelio judėjimo prasme paveikslai, kaip ir džen kūriniai, yra tarsi dvasinės tradicijos ikonos, kurias galime suprasti kaip atveriančias ir išlaisvinančias.

Paveikslų ciklas atveda ne į pabaigą, prie galutinės tiesos, kaip tradicinėse religijose, kur patenkama į saugią religinio galios centro globą, ko gero, priešingai, ateiname į pradžią, čia viskas prasideda. Siela išsilaisvinusi eina tarsi pati, tarsi viską turėdama savyje. Jai nebereikia jokios tiesos ir jokio idealo, ji pati auga laisvai besiderindama prie ją supančio pasaulio, atverdama naujas išvalgas, suvokimus ir naujas harmonijas, peržengdama įprastą harmoniją ir santykių derinius, kurie jau nieko nebestebina, o tapę kasdieniškai įprastomis kultūrinėmis formomis, kviečia naujiems atradimams. Taip tarsi derinami nesuderinami dalykai, transcenduojamos kasdienės ribos, atveriamas visuma, praturtinanti kasdienį gyvenimą naujomis išvalgomis ir aukštesnio lygio harmonija, kuri, kaip ir pati siela, – neišsemiama, visada įmanoma aukštesnio laipsnio, didesnės visumos ir gilesnė harmonija.

Užsklanda

Pats kalbėjimas apie meditaciją sykiu yra ir kalbėjimas apie dėmesio praktikas, tad čia palietėme džen tradicijoje gerai žinomus aspektus, kurie Vakarų tradicijoje menkai išplėtoti. Dėmesys, kuris įvairiose religinėse konfesijose ir tradicijose sutelkiamas į sudieviną ikonizuotą objektą ar visumą, Vakaruose po Nietzsche'š liko be dvasinio pagrindo. Kierkegaard'ui ir kitiems egzistencialistams nepavykus šių pagrindų reabilituoti, jau Čiurlionio laikais šis dėmesys ydingai nukrypo į patį žmogų, čia suformavęs nevaldomas antropocentriškas pragmatiško pasaulėvaizdžio prielaidas. Džen'o tradicijoje šis dėmesys yra ne tik suvaldomas, bet kultivuojamas niuansuotoje meninėje kūryboje, kurioje tobulėja ne tik pats meistras, bet ir jo kūrinių suvokėjai.

Čiurlionio kūryboje intravertiškas į vidinį pasaulį orientuotas žmogus įgyja pagrindą po kojomis, žmogaus vidiniam pasauliui grąžinamas aktualu-

mas. Dvasinė dimensija, kad ir nepirišta prie jokios konkrečios konfesijos ar tradicijos, čia išsaugojama kaip tokia. Žmogus, kad ir silpnas, yra prasmingas, jis apsaugomas nuo išdvasinto gamtamokslinio plėšrumo, nuo polinkio siaurai pragmatiškai redukuoti asmenį į daiktą ar resursą. Čiurlionio kūryboje žmogui atveriamą plati vidinių išgyvenimų erdvė, sykiu grąžinant ir prasmės klausimus. Šie klausimai Čiurlionio kūryboje nėra sofistikuoti, jie yra natūralūs, artimi, neperkrauti, kaip ir džen piešiniuose, čia dėmesys glosto niuansus ir pustonius, neapibrėžtumus, neišsakomumus, neišbaigiamumus.

Čiurlionio kūriniuose vaizduojamas ne realistinis, o idealistinis pasaulis plėtojant savitą ontologiją. Nors paprastai idealizmas gretinamas su tam tikru naivumu, čia situacija pasisuka priešingai – būtent realizmas tampa naiviu ir primityviu, o idealusis pasaulis, tam tikra prasme, – realiu pagrindu. Turint omenyje to meto Vakarų tendencijas, kultūrinę sumaištį, žmogiškumo devalvaciją, dvasinės beprasmybės augimą, tokio išsekusio realizmo atmetimas yra ne tik suprantamas, bet ir pagrįstas. Idealistinis laisvo, prasmingo, pilno gyvenimo kontempliavimas šioje kūryboje tampa tvirčiausia žmogaus citadele, įkvepiančia gyventi dvasiškai stiprėjant.

Literatūra

- Andrijauskas, Antanas. 2004. Tolimųjų Rytų dailės atspindžiai M. K. Čiurlionio kūryboje. *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai (Rytai–Vakarai–Lietuva)*. Vilnius: KFMI I-kla, 2004, p. 461–478.
- Andrijauskas, Antanas. 2015. *Vaizduotės erdvės: tradicinė kinų estetika ir menas*. Vilnius. Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Andrijauskas, Antanas. 2021. Ezoterizmo tendencijų atspindžiai Stabrausko kūryboje. *Logos*. p. 132–147. <https://doi.org/10.24101/logos.2021.15>
- Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį. 2006, sud. Bronius Pšibilskis. Vilnius. Aidai
- Campbell, Joseph. 2018. *Mitai, kuriais gyvename*. Vilnius. Tyto Alba.
- Hisamatsu, S. 1982. *Zen and Fine Arts*. Translated by Gishin Tokiwa. Kodansha International.
- Ivanovas, Večeslavas. 1914. *Čiurlionis ir meno sintezės problema*.
- Чудовский В. Н. К. Чурлянис (Отрывки). *Аполлон*. СПб., 1914, №3, с. 53.
- Kairiūkštis, Vytautas. 1938. *M. K. Čiurlionies tapybos kūryba*. Kaunas. Spindulys
- Kandinsky, Wassily. 2015. *Concerning the Spiritual in Art*. Sheba Blake Publishing, p. 68.

- Lingis, Alphonso. 2015. *Building for movement*. Routledge. Creativity Studies ISSN 2345-0479. Vol. 8(2), p. 103–114.
- M. K. Čiurlionis. 2011. *Laiškai Sofijai*, sud. V. Landsbergis. Vilnius: Vaga.
- M. K. Čiurlionis. 1960. *Apie muziką ir dailę, užrašai ir straipsniai*, sud. Valerija Čiurlionytė-Karužienė. Vilnius: Vaga.
- Mikalojus Konstantinas Čiurlionis Vilniuje. 2016, sud. Nida Gaidauskienė. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Nietzsche, Friedrich. 1989. *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo*. Vintage; Reissue Edition.
- Stambaugh, Joan. 1987. *The Problem of Time in Nietzsche*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Suzuki, Daisetsu, Teitaro. 1956. *Zen for the West*. Garden City, New York. USA: Doubleday Anchor Books.
- Suzuki, Daisetsu, Teitaro. 1972. *Zen Doctrine of No-Mind*. York Beach, Maine. USA: Samuel Weiser.
- Suzuki, Daisetsu, Teitaro. 1950. *Essays in Zen Buddhism*. London: Rider and Company.
- Toyota, Junichi. 2009. Transparency of artistic image in Japan: a sense of emptiness. [https://portal.research.lu.se/portal/en/publications/transparency-of-artistic-image-of-japan-a-sense-of-emptiness\(e8d9221c-bcca-4eac-920a-ca5d36df5469\).html](https://portal.research.lu.se/portal/en/publications/transparency-of-artistic-image-of-japan-a-sense-of-emptiness(e8d9221c-bcca-4eac-920a-ca5d36df5469).html)
- Van Gogh, Vincent. 1888. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/inspiration-from-japan#9>
- Vaitkevičius, Julius. 2020. „M. K. Čiurlionio kūrybinis palikimas ir jo sklaida: vaizdai ir prasmės, tekstai ir kontekstai“. Konferencijos pranešimas.
- Vydūnas. 1970. Vydūno laišakai Monikai Lapinskaitei-Bitlieriuvienei, parengė V. Bagdonavičius ir J. Daunienė. *Literatūra*, 1970, t. XII (1), p. 123–148.

Žilvinas Svigaris

MEDITATIVE SOUNDSCAPES
OF ČIURLIONIS' SONATIC ARTWORKS

Summary

It is impossible to assign Čiurlionis' art to a specific category of art, its stylistic development was so sudden, the universalistic tendencies of creative expression were so strong that any framing of it is doomed to failure. However, his universality and holistic tendencies of a creative powers allow us to look at his works not from the usual classification perspective, but in a general human empathic way. In other words, looking at the works as if not from the outside, but from the inside, we hear a language that has been developed for many centuries by various spiritual traditions, including East Asian art traditions. Čiurlionis depicted not the real world, but the imagination, the style typical to the masters of landscape painting in East Asia, where the inner reality is depicted first. Penetrating the spaces depicted in Čiurlionis' sonata works, it becomes clear that it is possible to depict them so naturally and vividly only by acquiring them. Manifested states of essential fullness, which are induced to the viewer, without even requiring any voluntary effort. Thus, the research takes place here as if empathetically acquiring and meditatively experiencing their authenticity. In the article, we will discuss the painting techniques and styles used in Čiurlionis' Spring Sonata that resonate with the aesthetic and spiritual aspects of the Zen tradition developed in Japan and China.

Keywords: M. K. Čiurlionis, comparative aesthetics, Zen, creative meditation

Yumiko Nunokawa

Waseda University, Japan
DOI: 10.5281/zenodo.7524425

INFLUENCE OF JAPONISME, AND MUSICAL ELEMENTS
IN THE SERIES OF PAINTINGS *SONATA OF THE SPRING*
BY M. K. ČIURLIONIS

The influence of *Japonisme* on the paintings of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911), his contemporaries, and European Impressionist painters has been briefly researched since 2011 and has been mentioned frequently in articles by the present author. This article first reconsiders the influence of *Japonisme* on a series of paintings by Čiurlionis, *Sonata of the Spring*, which apparently derive from the Japanese *ukiyo-e*, woodblock prints and *Nikuhitsu-ga*, Japanese original paintings in the Feliks Jasiński collection, which Čiurlionis most likely saw during his stay in Poland. Next, since these paintings “Allegro”, “Andante”, “Scherzo”, and “Finale” have musical titles, the article considers why he decided to give musical titles to his paintings, and the relationship between those titles and the composition of the paintings as well as the musical elements found in them.

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

1. Introduction

The *Japonisme* tendency in Čiurlionis' paintings was first mentioned in an article “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, the Lithuanian Composer and Painter, and the Correlation between Pictorial and Musical Compositions” by Ichiro Kato (1930–2003), published in 1976. In the article, Kato pointed out that Čiurlionis's “Finale” from *Sonata of the Sea* (1908, Fig. 1-1) has similarities to Katsushika Hokusai's (1760–1849) *ukiyo-e*, a woodblock print, *The Great Wave off Kanagawa* from *Thirty-Six Views of Mount Fuji* (ca. 1831–33, Fig. 1-2) and he presumed that it would be a direct influence from the famous Japanese *ukiyo-e*. This theory has been received favourably and accepted generally as an established theory to the present. However, Kato did not consider how Čiurlionis came to know Hokusai's work. Therefore, since 2011, I have researched how



Fig. 1-1 M. K. Čiurlionis. *Sonata of the Sea. Finale*. 1908. Paper, tempera.



Fig. 1-2 Katsushika Hokusai. *Thirty-Six Views of Mount Fuji. The Great Wave off Kanagawa*. ca. 1831-33. Woodblock print.

Čiurlionis came to encounter Japanese *ukiyo-e* and have investigated whether other works by Čiurlionis were influenced by *Japonisme*.

From my research studies, it appears evident that there 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.¹ In addition to the above, it is obvious that his travels to museums in Prague, Dresden, Nuremberg, Munich, and Vienna in 1906 supported by Bronisława Wolman had a great influence on his later creative activities.

It is a well-known fact that the period between 1906 and 1908 was the most productive period for Čiurlionis as a composer, painter, and writer. From the beginning of 1906, he lived in Druskininkai and began arranging Lithuanian folk songs. In a letter to his brother Povilas, he declared, "(I will) dedicate all my past and future works to Lithuania". In addition, the idea of composing a Lithuanian opera was even born.

¹ Alber, Z., 1990, pp. 14-17.

In May 1906 Čiurlionis joined an exhibition of works by students of the Warsaw School of Art in St Petersburg, exhibiting his cycles *Creation of the World*, *A Day and Storm*, the diptych *Rex* (now lost), and others, which were well received by critics, who said “they were the most outstanding works ever produced”.²

In 1907, he undertook several music projects, completing the orchestration of his symphonic poem *The Sea*, and starting work on the new symphonic poem *Creation of the World*. In the autumn of that year, he moved to Vilnius and joined the assembly as an executive board member of the Society of the Lithuanian Art. At that time, Čiurlionis had met his future wife Sofija Kymantaitė at the dress rehearsal for Gabrielius Landsbergis-Žemkalnis’ drama *Blinda*.³

Surprisingly, in 1907 (mostly in the first half of that year), Čiurlionis created more than 50 paintings: *Sonata of the Sun*, the triptychs *Raigardas*, *My Road*, *The Prince’s Journey*, *Summer*, the cycle of eight paintings *Winter*, *The Zodiac cycle*, and the painting *Forest*, etc. His four paintings “Allegro”, “Andante”, “Scherzo”, and “Finale” from the series *Sonata of the Spring* were painted in the same year in 1907, along with these paintings.⁴

2. Influence of Japonisme on Čiurlionis’s “Finale” from *Sonata of the Spring*

Rather than start ‘at the beginning’ with the first movement of the Sonata, we will first consider the influence of Utagawa Hiroshige’s (1797–1858)’s *ukiyo-e* woodblock print in Čiurlionis’s “Finale” from the *Sonata of the Spring*. In fact, “Finale” was not the first of Čiurlionis’s paintings to be influenced by Hiroshige’s *ukiyo-e* print. Therefore, before introducing the “Finale”, let us recall three Čiurlionis’s paintings which are thought to be influenced by Hiroshige’s *ukiyo-e* prints (as per my research published in 2015), all of which were included in the Feliks Jasieński collection.

2 Zubovas, R. 2010, *Biography*. Available at: < <http://ciurlionis.eu/en/ciurlionis/> >.

3 *Ibid.*

4 Zubovas, R. 2010, *Biography*. Available at: < <http://ciurlionis.eu/en/ciurlionis/> >.



Fig. 2-1 M. K. Čiurlionis. *Raigardas* (triptych). 1907. Paper, tempera.



Fig. 2-2 Utagawa Hiroshige. *Famous Views of the Eastern Capital. Whole View of Asukayama* (triptych). c. 1835–39. Woodblock print.

Among Čiurlionis's paintings from 1907, the most striking is a triptych *Raigardas* (1907, Fig. 2-1), which shows the strong influence of Hiroshige's triptych *Whole View of Asukayama* from *Famous Views of the Eastern Capital* (c. 1835–39, Fig. 2-2). The influence of Hiroshige is evident in the form of this “triptych” and the bird's-eye view technique.⁵

In addition, like Van Gogh, Whistler, and the Polish painters, Čiurlionis was especially influenced by *ukiyo-e* prints of Hiroshige which are from the

5 Nunokawa, Y. 2015, p. 95.



Fig. 3-1 Utagawa Hiroshige. *One Hundred Famous Views of Edo. Sudden Shower over Shin-Ōhashi Bridge and Atake*. 1857. Woodblock print.



Fig. 3-2 M. K. Čiurlionis. *Summer*. 1907. Canvas, tempera.

series *One Hundred Famous Views of Edo* (1856–58). So let's now look at some examples from this series of Hiroshige's *ukiyo-e* that might have influenced Čiurlionis.

The first one is Hiroshige's *Sudden Shower over Shin-Ōhashi Bridge and Atake* (1857, Fig. 3-1) which might have influenced Čiurlionis's painting *Summer* (1907, Fig. 3-2). The black rain clouds at the top of the painting and the depiction of rain falling in lines across the painting could be said to be influenced by Hiroshige.⁶ The second is Hiroshige's *Susaki and the Jūmantsubo Plain near Fukagawa* (1856–58, Fig. 4-1) which might have also influenced Čiurlionis's painting "Fairy Tale No. 2" from his triptych *Fairy Tale* (1907, Fig. 4-2). The

6 Ibid., p. 89.



Fig. 4-1 Utagawa Hiroshige. *One Hundred Famous Views of Edo. Susaki and the Jūmantsubo Plain near Fukagawa.* 1856–1858. Woodblock print.



Fig. 4-2 M. K. Čiurlionis. *Fairy Tale (triptych). No. 2.* 1907. Paper, tempera.

depiction of a bird flying in the sky with its wings spread wide might also be said to be influenced by Hiroshige.⁷

Like the above three works – a triptych *Raigardas, Summer*, “Fairy Tale No. 2” from triptych *Fairy Tale* by Čiurlionis – “Finale” painted in the same year was probably influenced by Hiroshige. As we compare Hiroshige’s *The City Flourishing, the Tanabata Festival* from *One Hundred Famous Views of Edo* (1856–58, Fig. 5-1) and Čiurlionis’s “Finale” from *Sonata of the Spring* (1907, Fig. 5-2), the similarities could be found between the colourful papers or small flags flying in spiral in both images.⁸

7 *Ibid.*, p. 95.

8 Nunokawa, Y. 2015, p. 95.



Fig. 5-1 Utagawa Hiroshige. *One Hundred Famous Views of Edo. The City Flourishing, the Tanabata Festival*. 1856–1858. Woodblock print.



Fig. 5-2 M. K. Čiurlionis. *Sonata of the Spring. Finale*. 1907. Paper, tempera.

3. Influence of Japonisme on Scherzo from “Sonata of the Spring”

The theme of this conference, “Sonata of the Spring”, gave me the opportunity to examine again the Feliks Jasieński collection, which Čiurlionis most likely saw in person. Through that re-examination, I discovered some new perspectives between Čiurlionis’ painting “Scherzo” from *Sonata of the Spring* (1907, Fig. 6-1) and Watanabe Seitei’s (1852–1918) *Nikuhitsu-ga*, a Japanese original painting titled *Summer. Blooming wisteria and fish* (ca. 1891, Fig. 6-2) as well as Hiroshige’s *ukiyo-e The Exquisite Sea Foods of the Eastern Capital* (Fig. 6-3). The way Seitei depicts fish using ink shading is somewhat similar to Čiurlionis’s light-colored monochrome depiction of fish. In addition, the fishing nets



Fig. 6-1 M. K. Čiurlionis. *Sonata of the Spring. Scherzo*. 1907. Paper, tempera.



Fig. 6-2 Watanabe Seitei. *Summer: Blooming wisteria and fish*. ca. 1891. Colour painting on silk. The National Museum, Kraków

depicted in Hiroshige's *ukiyo-e* might also have influenced Čiurlionis' "Scherzo". Further evidence that Čiurlionis may have seen this work by Seitei is the latter artist's depiction of the wisteria flowers, which appears to have influenced Čiurlionis's *Winter VIII* from the cycle of eight paintings *Winter* (1907, Fig. 6-4), painted in the same year as "Scherzo". Although it is impossible to say for certain that Čiurlionis's "Scherzo" was influenced by the works of Seitei and Hiroshige, the fact that these works were included in the Jasieński collection strongly suggests this possibility.

4. Regarding Whistler's *Japonisme* paintings with musical titles

As mentioned in my article written in 2015, the paintings by the American-born painter James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) are probably the



Fig. 6-3 Utagawa Hiroshige. *The Exquisite Sea Foods of the Eastern Capital*. Woodblock print. The National Museum, Kraków



Fig. 6-4 M. K. Čiurlionis. *Winter* (cycle of 8 paintings). No. 8. 1907. Paper, tempera.

most famous examples of *Japonisme* paintings with musical titles such as *Variations*, *Symphony* and *Nocturne*. Whistler was also an ardent collector of Japanese art, and he himself left many paintings that show the influence of *Japonisme* from Japanese art and *ukiyo-e* by Hiroshige. Čiurlionis's colleagues in Poland, who studied at art schools throughout Europe, were also influenced by Whistler's paintings and created many *Japonisme* paintings. Therefore, it is very likely that Čiurlionis knew about Whistler's paintings through his Polish colleagues and might have been influenced by Whistler's *Japonisme* paintings with musical titles.

Although Čiurlionis' colleagues in Poland such as Olga Boznańska (1865–1940) and Wojciech Weiss (1875–1950) showed the influence of *Japonisme* in their paintings, what they were interested in were mainly Japanese costumes and artifacts such as *kimono* and typical Japanese *uchiwa* [fan]. However, what Čiurlionis adopted from Hiroshige's *ukiyo-e* prints were the night scenes which were different from his colleagues'.

Along with *Japonisme* paintings with musical titles, the artist who created paintings of night scenes was again Whistler. We can easily recognize the



Fig. 7-1 Utagawa Hiroshige. *One Hundred Famous Views of Edo. Kyōbashi Takegashi*. 1857. Woodblock print.



Fig. 7-2 J. A. M. Whistler. *Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge*. ca. 1872–75. Canvas, oil. Tate Britain, London

influence from Hiroshige's *Kyōbashi takegashi* from *One Hundred Famous Views of Edo* (1857, Fig. 7-1) in Whistler's *Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge* (ca. 1872–75, Fig. 7-2). What inspired Whistler here was the unique composition adopting a bridge pier in the middle of the painting and the peculiar viewpoint from the river beneath its arches. These innovative tactics were unseen in earlier Western paintings. The characteristic faded blue tone evoking the silence of the night was undoubtedly taken from Hiroshige's example.⁹

What is noteworthy here is this faded blue tone was also seen in Čiurlionis's *Sea at Night* painted in 1906 (Fig. 7-3). This seems to find parallels with

9 Nunokawa, Y. 2015, p. 90.



Fig. 7-3 M. K. Čiurlionis. *Sea at Night*. 1906. Paper, Tempera on cardboard.



Fig. 7-4 J. A. M. Whistler. *Nocturne: Blue and Silver – Chelsea*. 1871.
Oil paint on wood. Tate Britain, London



Fig. 7-5 J. A. M. Whistler. *Nocturne: Blue and Silver – Cremorne Lights*. 1872.
Canvas, oil. Tate Britain, London

Whistler's *Japonisme* paintings of night scenes such as *Nocturne: Blue and Silver – Chelsea* (1871, Fig. 7-4) and *Nocturne: Blue and Silver – Cremorne Lights* (1872, Fig. 7-5). It is not certain if Čiurlionis knew these Whistler night scene paintings with musical titles; however, it is clear that he had the same artistic intention as Whistler.

In Whistler's well-known *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (1874) (Fig. 8-1), pictorial ambiguity caused a great deal of controversy. Some resemblances with Hiroshige's *Fireworks at Ryōgoku* from *One Hundred Famous Views of Edo* (1856–58, Fig. 8-2) are also seen in the common subject matter and its rendering (these resemblances have been pointed out by many scholars: Child (1889), Pennell (1911) and Ono (2003)).¹⁰ Here Whistler learned how to express the “night music” through the interweaving of black colour, light and shade. Thus, the innovative motifs from Hiroshige's *ukiyo-e* made it possible

¹⁰ Nunokawa, Y. 2015, pp. 90–91.



Fig. 8-1 J. A. M. Whistler. *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*. ca. 1875. Canvas, oil. Detroit Institute of Arts



Fig. 8-2 Utagawa Hiroshige. *One Hundred Famous Views of Edo. Fireworks at Ryōgoku*. 1856–58. Woodblock print.

for Whistler to express his nocturnal idea that “a nocturne is an arrangement of line, form, and colour first” in his paintings. Here we could see how much Whistler got closer to musical thinking in art, which is a gateway to abstract paintings of the coming generation in the early 20th century.

Čiurlionis’ *Sketch for a Composition* (1908, Fig. 8-3) shows strong influence from the above-mentioned Hiroshige’s *Fireworks at Ryōgoku* (1856–58). In the Čiurlionis sketch, a person on a ship is looking at the sky with stars. The depiction of the stars seems remarkably similar to Hiroshige’s. Moreover, Čiurlionis transferred the stars into his “Allegro” from *Sonata of the Sea* (1908, Fig. 8-4). Again, what is noteworthy here is that, in a manner similar to Whistler’s



Fig. 8-3 M. K. Čiurlionis. *Sketch for a Composition*. 1908. Pencil on Paper.



Fig. 8-4 M. K. Čiurlionis. *Sonata No. 5 (Sonata of the Sea). Allegro*. 1908. Paper, tempera.

example, Čiurlionis provided a musical title “Allegro” from *Sonata of the Sea* for the painting. From this point of view, Čiurlionis might have known Whistler’s painting.¹¹

5. Influence of *Japonisme* and musical elements in “Allegro” from *Sonata of the Spring*

This Čiurlionis “Allegro” is an extremely unique work. The suggestive depiction of monochrome by only blurring the shades of pigment without using contour lines is almost unprecedented in the history of Western painting. This technique is very similar to the new trend of ink painting that began in the 13th century during the Southern Song dynasty (1127–1279) in China (A Chinese Chan Buddhist monk and painter, Muqi (ca. 1210–69) is said to have been the founder of this trend) and Japanese ink painting from the *Muromachi* period (1336–1573) that was influenced by this trend. Although Muqi’s ink paintings had not yet been imported to Europe at that time, Čiurlionis may have seen Japanese 18th

¹¹ *Ibid.*



Fig. 9-1 Katsushika Hokusai. *Thirty-Six Views of Mount Fuji. Mount Fuji Viewed during a Fine Wind on a Clear Morning*. ca. 1830–32. Woodblock print.



Fig. 9-2 M. K. Čiurlionis. *Spring Motif*. 1907. Paper, tempera.

or 19th century paintings after Muqi's style in the Jasieński collection, which was probably imported to Europe at that time. It is undeniable that Čiurlionis might have learned about these Japanese ink paintings through some means.

However, as I have mentioned in my previous research since 2011, the influence from Katsushika Hokusai (1760–1849) also cannot be denied. In addition to *The Great Wave off Kanagawa* from *Thirty-Six Views of Mount Fuji* (Fig. 1-2) we saw at the beginning of this article, the dots of clouds in the blue sky in Hokusai's *Mount Fuji Viewed during a Fine Wind on a Clear Morning* from *Thirty-Six Views of Mount Fuji* (ca. 1830–32, Fig. 9-1) are very similar to the dots of clouds in Čiurlionis's painting *Spring Motif* (1907, Fig. 9-2) which was painted in the same year as "Allegro" from *Sonata of the Spring*.¹²

Furthermore, please take a look at Čiurlionis's "Allegro" from *Sonata of the Spring* (1907, Fig. 10-1), and Hokusai's *ukiyo-e Ejiri in Suruga Province* from *Thirty-Six Views of Mount Fuji* (ca. 1830–32, Fig. 10-2). Although the details are different, the shape and direction of the trees bending before the wind as well as the composition of the path in the field of reeds seen in Hokusai's *ukiyo-e* are

12 Nunokawa, Y. 2015, p. 95.



Fig. 10-1 M. K. Čiurlionis. *Sonata of the Spring. Allegro*. 1907. Paper, tempera.



Fig. 10-2 Katsushika Hokusai. *Thirty-Six Views of Mount Fuji. Ejiri in Suruga Province*. ca. 1830–1832. Woodblock print.

seemed to be reflected in Čiurlionis's "Allegro". Or, if we focus only on the trees fluttering in the wind, it looks as if Hiroshige's *ukiyo-e* *The City Flourishing, the Tanabata Festival* from *One Hundred Famous Views of Edo* (1856–58, Fig. 5-1), of which a fragment was also used in Čiurlionis's *Finale*, also adopts only the bamboo parts in this *Allegro*.

However, this raises a question. Although Čiurlionis painted this painting in monochrome, Hokusai's *ukiyo-e* is colored in blue. So, why did Čiurlionis paint this painting in monochrome? One of my hypotheses is that this is because Čiurlionis was trying to paint a musical score in his painting. One of the reasons I came up with this hypothesis was because I had read a theory by Landsbergis in his book "Čiurlionis: Time and Content" published in 1992 in which Čiurlionis's musical melodic patterns are represented with linear equivalents in the composition and detail of his painting. Let me quote his ideas:

In 1962–1965, this author [Prof. Vytautas Landsbergis], as a performing artist, became increasingly aware of the way in which Čiurlionis's piano compositions from different periods exhibited certain recurring characteristic melodic patterns with linear equivalents in the composition and detail of his painting. Schematic-

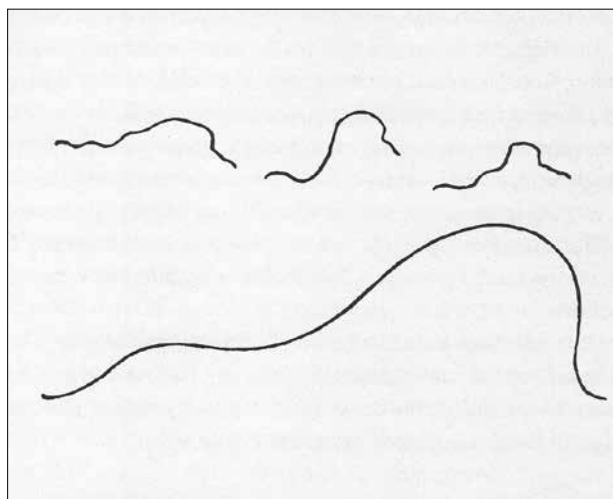


Fig. 10-3 From Vytautas Landsbergis. "M. K. Čiurlionis: Time and Content" (page 116, 1992), Lituanus, Vilnius

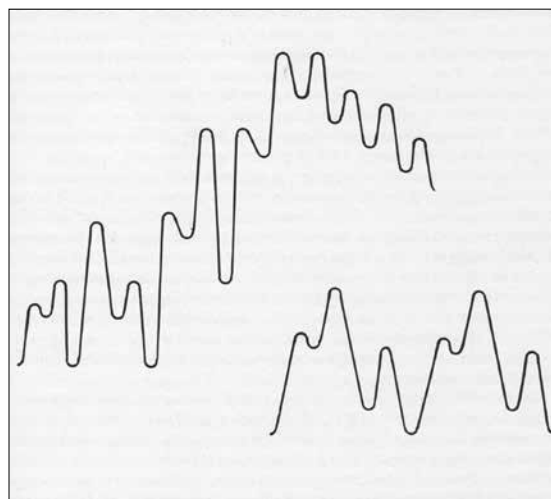


Fig. 10-4 From Vytautas Landsbergis. "M. K. Čiurlionis: Time and Content" (page 117, 1992), Lituanus, Vilnius

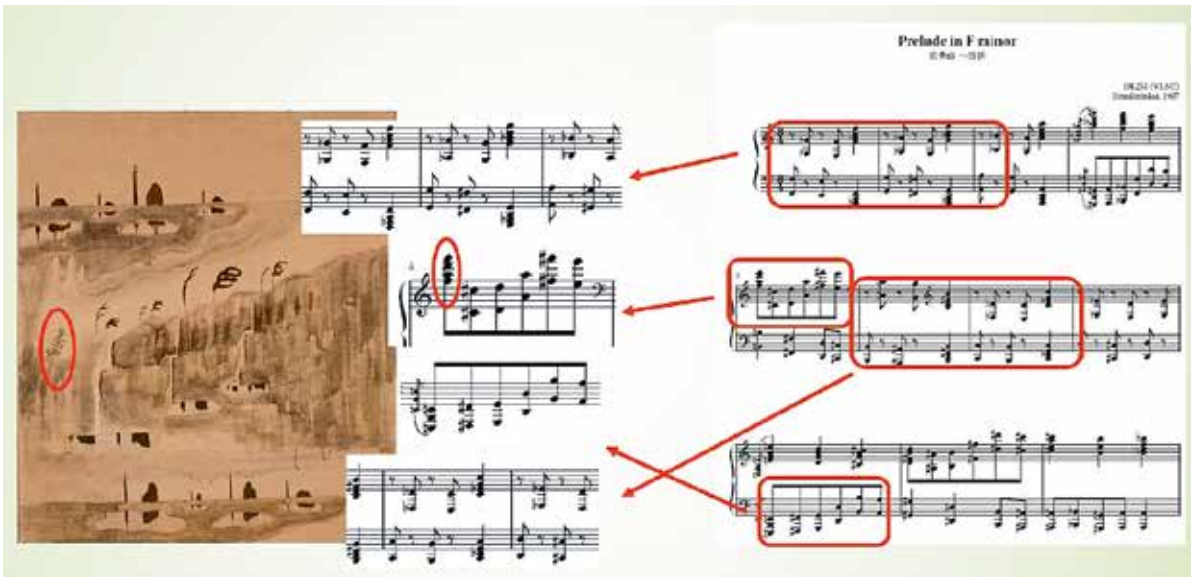
ly, without copying from any particular work, this pattern can be represented as follows (Fig. 10-3):

In his painting, such a pattern can be seen in the arrangement of the silhouettes of mountains, clouds, and forest. The pattern is often modified into a vertical, more steeply rising variant with hints of anthropomorphism, offering at once a profounder psychological foundation and a sense of unconscious symbol. This phenomenon is echoed by the presence of analogous patterns in his music (primarily in melodies of the higher registers, in the upper layer of the text).

On the other hand, the basso ostinato in his piano works is characterized not only by a rhythm based on the duration of a sound but also by its linear features, schematically described in the following ways (Fig. 10-4):

For those examples, melodies of a smooth movement of the eights have been chosen (from Prelude VL-266 and the piece *The Nightingale*, VL-268), arranging on the vertical and horizontal axes the sound-points according to the arbitrarily unified smallest element of division: a half-tone or an eight. [...] Čiurlionis's imagination gave birth to several basic graphic patterns that then found their way by various channels into the artist's line and the composer's melody. Their equivalents are not just analogies in separate works; each time they are expressions of a more assured and definitive graphic prototype.¹³

13 Landsbergis, V. 1992, pp. 115–118.



Left: Fig. 10-5 M. K. Čiurlionis. *Sonata of the Spring, Allegro*. 1907. Paper, tempera.

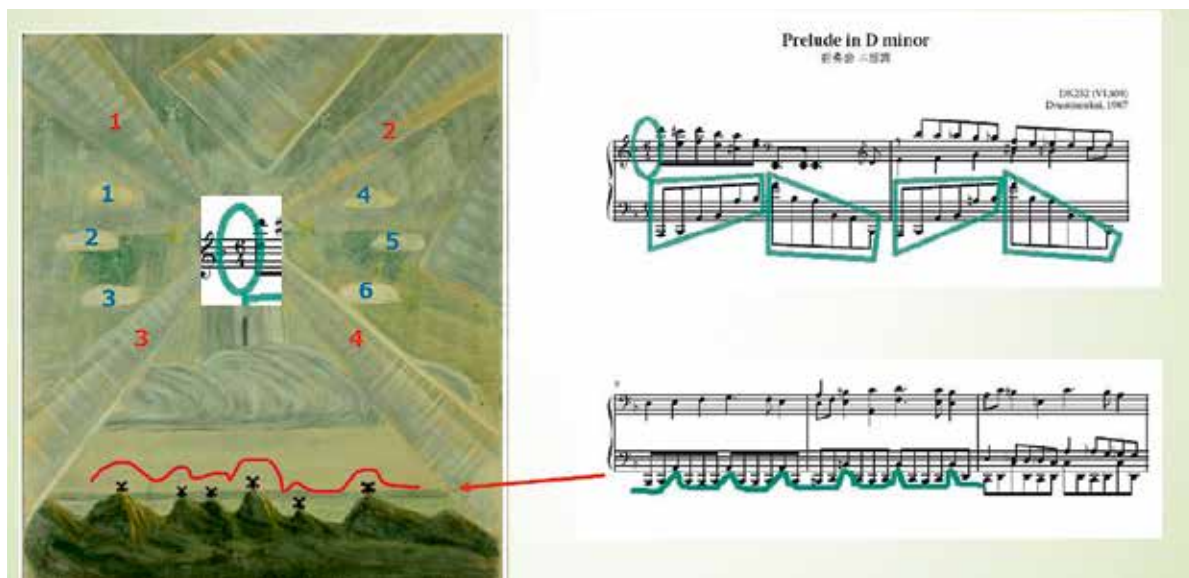
Right: Fig. 10-5 M. K. Čiurlionis. "Prelude in f-moll", DK 251/ VL 307 (1907). From D. Kučinskas. "Čiurlionis: Piano Works (Urtext)" (2011), Yamaha Music Corporation, Tokyo

After reading this theory by Prof. Landsbergis, I came to the hypothesis that Čiurlionis was trying to represent musical notation, or music, in this monochrome painting *Allegro*.

In fact, Čiurlionis had a series of 13 paintings entitled "The Creation of the World" painted in Warsaw 1905–6, and soon after that, in Druskininkai 1907 he began to compose a musical work with the same title, a Symphonic Poem "Creation of the World". Although these works do not have musical titles, it is clear that from that time on he was trying to express music through painting.

In the summer of 1907, he painted several series of sonatas in Druskininkai, and at the same time he was composing several complex piano pieces such as Preludes VL 306, 307, 308 and 309. Therefore, we can assume that Čiurlionis was composing music and painting at almost the same time.

So here, please compare Čiurlionis' painting "Allegro" with the music score of his "Prelude in f-moll" VL 307 (Fig. 10-5), which he composed in



Left: Fig. 11-1 M. K. Čiurlionis. *Sonata of the Spring. Andante*. 1907. Paper, tempera.

Right: Fig. 11-2 M. K. Čiurlionis. "Prelude in d-moll", DK 252/ VL 308 (1907). From D. Kučinskas. "Čiurlionis: Piano Works (Urtext)" (2011), Yamaha Music Corporation, Tokyo

Druskininkai 1907, the same place and year as this painting. Looking at this painting and this score side by side, we assume that Čiurlionis was trying to express music in painting and painting in music. It is unclear which was created first, but we presume that they are interrelated. This is also not very clear; however, the quaver (eighth note) on the left side of the second stave (staff) of the music score on the right looks very similar to the oddly shaped object on the left side of the second line of the painting "Allegro". This is just my subjective opinion; however, I think that Čiurlionis drew it as a landmark to let us know that he had expressed music in the painting. In addition to this, we could see some traces that he might have been trying to express the rhythm of the music by the width of the trees and the number of their branches. Since Prelude VL 307 is in F minor (f-moll), its sound is unstable and unclear, and we speculate that Čiurlionis was attempting to express painting *Allegro* with the Prelude VL 307 as well.

6. Influence of *Japonisme* and musical elements in “Andante” from *Sonata of the Spring*

Finally, let us take a look at the painting of Čiurlionis’ “Andante” from *Sonata of the Spring* (1907, Fig. 11-1). Since such a windmill did not exist in Japan at that time, it seems to be the most distant from *Japonisme* paintings with musical titles; however, as we have seen with the “Allegro”, our consideration of the “Andante” also reveals both *Japonisme* influences and musical elements, which we will discuss in detail here.

First of all, regarding the influence of *Japonisme* in “Andante”, although there seems to be no direct adoption of motifs from *ukiyo-e* prints in this painting, as we have seen, this painting also seems to have a deep connection with the creative composition of Japanese *ukiyo-e* prints, such as the graphically arranged motifs of blades of windmills and clouds in juxtaposition and contrast. In addition, the unique arrangement of linear motifs in this painting is also related to the musical notation. Again, let me introduce Prof. Landsbergis’s theory on Čiurlionis’ graphic design:

In Čiurlionis’s music we can detect groups of related linear motives resembling basic functional (and probably symbolic) antinomies. A graphic symbolism more important than any of the depicted objects is likewise evident in his pictures. In one type of symbolism, objects are set into some hidden ellipse or triangle, for example. In another, the artist sees the linear kinship of things in themselves, and even abstracts the line from the thing. In a third variant, the line is the imprint left by the artist’s own hand or musical imagination. Such an abstract linear symbolism, representing only movement and aspiration, is also a means of direct expression. Graphic design – a line in space – thereby becomes an artistic principle. It is present in both music and painting, linking the two together.

Thus, not by means of manifestos or aesthetic treatises, by his work itself, Čiurlionis asserts that all human art is one.¹⁴

This quote from Landsbergis’s theory also led me to a hypothesis that Čiurlionis might have represented blades of a windmill and the ridge line of windmills built on the ground in *Andante* with the score of the Piano piece

14 Landsbergis, V. 1992, p. 118.

Prelude in D minor (d-moll) VL 308. The reason for this is that Prelude in D minor VL308 (1907, Fig. 11-2), which was composed right after the piano piece Prelude VL307, might also have been painted with this painting “Andante” is because this Prelude VL 308 is composed in an unusual time signature, 6/4, which is not found in any other of Čiurlionis’s preludes, and it matches the number of blades of the windmill “4” and clouds “6” in the “Andante”. Also, it is just my hypothesis, however, the sound pattern of the quavers (eighth notes) in the first stave (staff) of Prelude VL308 looks like the graphics of the shape of blades of the windmill, and the sound pattern of the quavers (eighth notes) at the bottom of the score resembles the ridge line of windmills built on the ground in “Andante”. The Prelude VL 308, like VL 307, also has an unstable and indistinct sound, so we can assume that Čiurlionis was attempting to express a painting with music and *vice versa*.

7. Conclusion

The influence of *Japonisme* on Čiurlionis’s paintings was first mentioned by Ichiro Kato in 1976 and has been studied by me since 2011. In my research in Poland, I also investigated the question of where Čiurlionis first encountered the *ukiyo-e* prints of Hokusai and Hiroshige, which Kato did not pursue, and found two exhibitions of Japanese art that Čiurlionis might have seen: the first exhibition was of Japanese *ukiyo-e* prints held in J. Kriwult’s salon in 1900-01, and the second, the exhibition of Feliks Jasieński’s famous collection of Japanese arts, was at the beginning of 1901. Further research into the *ukiyo-e* prints in the Jasieński collection led to the discovery that some fragments of *ukiyo-e* by Hokusai and Hiroshige were adopted in the Čiurlionis paintings, the results of which were published in my research paper in 2015.

The main theme of this article, “Andante”, “Allegro”, “Scherzo”, and “Finale” from Čiurlionis’s series of paintings *Sonata of the Spring*, has given me the opportunity to explore once again the works of Japanese art in the Jasieński Feliks collection. This time, after reviewing the Jasieński collection, and examining the compositional elements of Čiurlionis paintings with a focus on these four paintings, I have newly discovered influence from Japanese *Nikuhitsu-ga*, the

original painting of Watanabe Seitei titled *Summer. Blooming wisteria and fish* in Čiurlionis's paintings "Scherzo" from *Sonata of the Spring*, as well as *Winter VIII* from the cycle of eight paintings *Winter*, in addition to the influence from *ukiyo-e* prints.

Of course, Čiurlionis himself never claimed to have seen this artwork, therefore the influence of *Japonisme* on his paintings is only hypotheses of mine, but given that Seitei's original painting is included in the same Jasieński collection as other *ukiyo-e* prints of Hokusai and Hiroshige which we have seen in this article strongly suggests this possibility.

The influence of and similarities to Whistler in the paintings of Čiurlionis were already discussed in my article published in 2015; however, this research has allowed us to explore further similarities and deeper considerations. Čiurlionis and Whistler had three things in common: they both gave musical titles to their paintings, they were both influenced by Hiroshige's *ukiyo-e*, and they both used a pale blue green colour in their paintings that had not previously been used in Western painting. It is not certain whether Čiurlionis was influenced by Whistler, or if it was just a coincidence that these three points were found in common between the paintings of both artists; however the research carried out for this article has made it possible to reconfirm the evidence.

Furthermore, if we consider the aspects of Čiurlionis's paintings that are not found in Whistler's works, we could see that Čiurlionis incorporated many of the graphic fragments of *ukiyo-e* prints into the composition of his paintings. Moreover, although Whistler was able to express music in his paintings, he was not a composer and could not express his paintings in music. In this respect, Čiurlionis, who was also a composer, succeeded in expressing painting in music.

At first glance, the two paintings "Allegro" and "Andante" from *Sonata of the Spring* seem to be just paintings with musical titles; however, as also suggested by Prof. Landsbergis, Čiurlionis was not satisfied with that, and tried to express music with paintings and paintings with music. The two musical examples shown with the painting "Allegro" and the music score of Prelude in F minor (f-moll) VL 307, and with the painting "Andante" and the Prelude in D minor (d-moll) VL 308 in this article are only hypothetical; however, if

Čiurlionis was actually trying to express music through painting and painting through music, then that would have been his true attitude as a composer and painter.

The main result of my research this time was the discovery of musical elements in the graphic paintings of Čiurlionis's "Allegro" and "Andante" from *Sonata of the Spring*, which were also deeply connected with *Japonisme*. As a composer and painter, Čiurlionis was able to surpass Whistler in expressing painting with music and music with painting.

References

1. Music Scores

Čiurlionis, M. K. 2011. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Piano Works (URTEXT)*, (D. Kučinskas, ed.). Tokyo: Yamaha Music Corporation.

2. Books

Dormont, R. and MacDonald, M. F., 1994. *James McNeill Whistler*. London: Tate Gallery Publications.

Galaunė, P. ed., 1938. *M. K. Čiurlionis*. Kaunas: Vytauto Didžiojo Kultūros Muziejaus M. K. Čiurlionies Galerija.

Goštautas, S. ed., 1994. *Čiurlionis: Painter and Composer, Collected Essays and Notes, 1906-1989*. Vilnius: Vaga.

Kikuchi, S. ed., 1980. *Porando hizo ukiyo-e meisakuten* (Exhibition of *ukiyo-e* Masterpieces in Polish Collection: exhibition catalogue). Tokyo: Kyodo Tsushin.

Koval, A., 1994. *Whistler in His Time*. London: Tate Gallery Publications.

Landsbergis, Vytautas, 1992. *M. K. Čiurlionis. Time and Content*. Vilnius: Lituanius.

Maur, K. ed., 1999. *The Sound of Painting*. Munich: Prestel.

Mabuchi, A., 1997. *Japonisumu: Genso no nippon* (*Japonisme: Représentations et Imaginaires des Européens*). Tokyo: Brücke.

Molodiakov, V., 2011. *Japonizumu no roshia: shirarezaru nichiro bunka kankeishi* (*Russian Japonisme: Unknown History of Japanese-Russian Cultural Relations*). Tokyo: Fujiwara Shoten.

Ono, A., 2003. *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*. London: Routledge Curzon.

Urbanas, S. and Andrijauskas A., 2003. *М. К. ЧЮРЛЁНИС: Время признания*. Vilnius: Kronta.

Sekiguchi, 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.

3. 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.

Andrijauskas, A., 2011. M. K. Čiurlionis and the East. *Lituanus*, vol. 57, nr. 4, pp. 65–78.

Andrijauskas, A., 2013. M. K. Čiurlionis and the East: Part 2. *Lituanus*, vol. 59, nr. 2, pp. 30–43.

Andriušytė-Žukienė, R., 2009. The Work of Čiurlionis in the Context of Early Twentieth-Century Art. In: R. Andriušytė-Žukienė, ed. *Dialogue of Colour and Sound, Works by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis and His Contemporaries* (exhibition catalogue, Vilnius: Lithuanian Art Museum), pp. 150–160.

Kato, I., 1976. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, the Lithuanian Composer and Painter, and the Correlation between Pictorial and Musical Compositions. *Journal of Baltic Studies*, vol. 7, nr. 1, pp. 40–44.

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.

4. Websites

Andriušytė-Žukienė, R., 2006. Influences of “Młoda Polska” [Young Poland] on Early Čiurlionis Art. *Lituanus*, vol. 52, nr. 1. Available at: <http://www.lituanus.org/2006/06_1_05%20Zukiene.htm> [Accessed on February 17th, 2014].

University of Glasgow, 2011. *The Correspondence of James McNeill Whistler*. Available at: <<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/>> [Accessed on May 5th, 2011].

Zubovas, R., 2010. *Biography*. Available at: < <http://ciurlionis.eu/en/ciurlionis/> > [Accessed on June 26th, 2021].

Yumiko Nunokawa

JAPONIZMO ĮTAKA IR MUZIKINIAI ELEMENTAI M. K. ČIURLIONIO
PAVEIKSLŲ CIKLE „PAVASARIO SONATA“

Summary

Japonizmo įtaka Mikalojaus Konstantino Čiurlionio (1875–1911), jo amžininkų ir Europos tapytojų impresionistų tapybai trumpai tyrinėjama nuo 2011 m., dažnai minima dabartinio autoriaus straipsniuose. Šiame straipsnyje pirmiausia apžvelgiama *japonizmo* įtaka Čiurlionio paveikslų serijai *Pavasario sonata*, kuri, matyt, kilusi iš japonų *ukiyo-e*, medžio blokelių estampų ir *Nikuhitsu-ga*, originalių japonų paveikslų Felikso JasieŃskio kolekcijoje, kurią Čiurlionis tikriausiai matė būdamas Lenkijoje. Be to, kadangi šie paveiksai „Allegro“, „Andante“, „Scherzo“ ir „Finale“ turi muzikinius pavadinimus, straipsnyje svarstoma, kodėl jis nusprendė savo paveikslams suteikti muzikinius pavadinimus, ir apie tų pavadinimų ryšį su paveikslo kompozicija, taip pat juose randamus muzikinius elementus.

Raktažodžiai: Čiurlionis, Whistleris, Landsbergis, Hokusai, Hiroshige, *ukiyo-e*, Japonizmas.

M. K. ČIURLIONIO SONATINIAI
GARSOVAIZDŽIAI

Algis Mickūnas

Ohio University US
DOI: 10.5281/zenodo.7524509

UPSURGENCE

A brief introduction is advisable in order to be clear in what way one upsurging field of awareness, for example music, can appear through another, a painting, storytelling or a public lecture. Chudovski, writing about Čiurlionis, points out that Čiurlionis painted his music and even his poetry. How can one field become a *calling*, creating an entire mood or atmosphere in which daily events, people and environment are encompassed by a different vision? It seems that we are confronted by an awareness called *synesthesia*. The term signifies a basic domain of overlapping and interpenetrating awareness in which one field, such as the visual field, is transcribed directly into another, such as audial or tactile. One sees loud, exciting, hot colors, hears angular and sharp voices, tactile, scary and encasing darkness. *Synesthetic* awareness opens an understanding of how a written text and visual art allow access to the voices, feelings, joys and anxieties of another culture, another time. This is evident in personality cults, for example those originating in the Middle East, where the will of the father written in stories, depicted in paintings, chanted in temples, or the promises of the son, heard after thousands of years. It is evident in the voices of shamans, or the resonances in a desert cave, commanding “repeat”, send millions into “holy wars”. Such events show a presence of awareness which does not have any specific features, although everything is pervaded by it as being in excess of every specific event, and yet present in our own daily encounter with and in indefinite ever-surging fields. This excess will be called in this presentation aesthetic and in some narrower sense, dimensional.

Keywords: M. K. Čiurlionis, awareness, synesthesia, aesthetics, aesthetic depth, field of presence, upsurgence, passive fusion, expressive dimension, presence.

Awareness

To explicate the aesthetic awareness of Čiurlionis or, more precisely, Čiurlionis as a lived aesthetic awareness, we can begin with our own in order to suggest the way we access his, or for that matter, those of others. No doubt, some would say that it is presumptuous to speak in the name of someone else’s awareness, but awareness, specifically that of Čiurlionis, is not some sort of “internal, private, psychological” affair, but open to the world as it is disclosed by himself and by others with whom he had close encounters. All these aspects comprise the

depth of his, just as well as our awareness, extended through his artwork and above all, his aesthetics. Before positing any culturally available personal designation as Ego or Self, we can claim that there is a field of upsurging presence that comprises a background for secondary phenomena which are selected, but whose very continuity does not exhibit any need for traditional designation as intentional; for precise phenomenology, this secondary level depends on **passive fusion** that allows specific perceptual aspects to form a continuous upsurgence which can become identifiable units. But it is obvious that a unit cannot be regarded as separate from the surging and shifting phenomena and from its depth. Here the term “dimension” might help. **The unclear shape of a fish or royals in a painting is coming into presence which is seen as not quite complete, but it traces this coming into presence out of dimension of depth. Through it, the artist sees the streaks of a bluish, gilded, vibrant surging and vanishing but never complete entity.** A warning is in order. The artist is not engaged as a subject who associates this emergence from the upsurging world with past experiences. Prior to memory, there is a passive fusion, even synesthetic depth which can never freeze into an entity. It is possible to disclose the appearance of the primal upsurgence of a field of presence in some specific aesthetic form – the awareness of others as they emerge in Čiurlionis daily life.

Traveling to other regions as Čiurlionis did, nations and civilizations are equivalent to going to meet friends and colleagues – to a place called Warsaw, where he enters a salon peopled by intellectuals and artists sponsored by Madam Walman. She is interested in the works of Čiurlionis, praises them and even buys them. Meeting her again and again, he encounters her not just as this being, but sees her as “the same” through the changes as the depth trajectory of his work, exhibited in her salon for the various guests of different cultures. Many views are paraded by the guests, intense dialogue on most diverse fields, leading Čiurlionis to read great works of and about art, philosophy, history, other strange worlds of India found in Ramayana, the life of Krishna, Nietzsche and Kant, traveling great cities and regions, where melodious mountains, sheep herds and clouds trace the sky – each forming a synesthetic emerging field of awareness which is not only a **constant upsurgence, but also antiphonic.** After all, Kant and Nietzsche are part of his awareness, and thus intersecting

aesthetic theories cannot form a harmony. That is why the principle feature of any field of awareness is its upsurge with great options for some feature, including a person to constantly, but, due to the depth, never appear completely. In this sense, Čiurlionis encounters his hostess as a depth of his own awareness without ever encompassing that depth just as she, despite her constant encounter with him, her appreciation of his art and its greatness, can never say, „I know him or his work completely.“ **Their mutual presence has “thickness” – a dimension – or even density which does not yet include any memories or future aspects. It is purely a presence of a “field of flux” without orientations.** In this sense, it maintains itself in a passive way as originary upsurge of a field that cannot be denied without denying the ground of all other layers of selective perception, such as discussing Wundt’s psychology, or Sita of Ramayana. We note that neither stasis nor flow, neither simultaneity nor sequence or any other time metaphor can be attributed to it. Its morphology can be expressed as a wide range of perceptual configurations which was called antiphony where there is not yet a direction, where sounds rush from silence all at once, where the antiphonic upsurge, the primal field, does not exhibit any temporal or other characteristics.

This is obvious in the numerous encounters with another, for example Madam Walman. Through her changes there is a thickness – a depth – which not only includes her, but those others present in her salon, forming their own depth through their dialogues and an identity that does not exhibit any boundaries, and yet cannot be subsumed by her and the others, just as he cannot encompass their depth appearance; they allow Čiurlionis to continuously form a passive fusion which thickens the depth without exhausting its field as antiphonic. In anticipation of further discussion, we take for granted that the present is the field without characteristics of things yet out of which the latter upsurge without ever finally exiting the depth phenomena. In every encounter with Madam Walman, her look has a thickness and it lurks in depth of the new hairdo, the different touch, the streaks in her hair and a little droop under her chin. **And precisely this transparency, disclosing the thickness, allows Čiurlionis to see her as “the same”. In all cases, the awareness includes “the same”. The present encounter opens in antiphonal distance juxtaposed aspects which are present as temporal**

depth. He does not first meet a different looking stranger and then traverse in his memory numerous past images in order to settle on the most probable one. There is never a doubt that this is Madame Walman, despite the apparent fact that she has changed, and this change discloses itself immediately to him, not yet as a recollection from the present, but as given all at once. What is unique about her presence in depth is that he paints a work for her, not as a traditional portrait, but as an aesthetic work – and of course does not include himself.

Meanwhile Madam Walman is the living embodiment in the totality of the depth of his living awareness. Of course this awareness is only his and she cannot be reduced to that awareness. This is to say she is for herself completely irreducible to what she is for him. She is a trace of his temporal thickness, while in her awareness, she is her own depth through him. Thus, the trace she is throws him back upon himself and his own living awareness. This might seem to be solipsistic in the modern philosophical sense, but the very uniqueness she possesses and her appearance in the living awareness of Čiurlionis, her being irreducible completely to his experience of her, breaks the solipsistic mode. In brief, what appears in the field of perception has a resiliency that cannot be absorbed and in turn created by a solipsistic subject. The living awareness, as an upsurge, is not a fortuitous creation of a solipsistic ego. The mode of appearance of what is given in the living awareness is an opacity against which awareness opens up and can never be satisfactorily completed. This may be seen in the seeming incompleteness of the figures in his paintings and even in his music. The correlate to her obscurity or opacity shows up to the extent that her visible aspects are the ones appearing under the light that he provides, the light that is equally opaque. As a living awareness, he has a vector or a moment of refraction that is uniquely his and thus allows him to account for his ambiguity of others, his inability to have a complete transparency of her presence and also the presence of others in the salon. After all, they are opening depths of still others, such as scientists, philosophers and artists. Thus in a direct and concrete encounter, there is never a completion that would give us all at once what the other is, or what we are. **This means that to a certain extent there occurs a creation of awareness, to a certain extent, since the resiliency of what is present in the other and ourselves delimits the range of what can**

be incompletely completed. That is the reason why the disclosure of his own depth by all the others is not a completion of such a depth. And again as a trace of his thickness in depth, they are inadequate and lack the necessary complement to fulfill his surging awareness through which he “filters” their presence, and in turn, he cannot fully pervade their awareness, although both disclose a world depth which appears for what it is: an openness which can be shaded as emptiness or silence, and in metaphysical terms even as nothingness. In other words, the surging awareness reveals a depth not only of one life, but, in the traces of the other, exhibits the presence of generations.

The living awareness discloses the antiphonic field and the manner in which selected aspects become “transparent in depth”. The latter can be explicated in Čiurlionis’ presence of his beloved. More than any other person, she shades his life with Eros and Kama, and that is a way of disclosing the inescapable attractions of the world. In keeping with the theme of awareness, she is an embodiment of the ungraspable and yet passionate world itself. An immediate confusion must be avoided: *It is not due to his erotic passion for her like some sort of psychological feeling that the world suddenly appears erotic and attractive, that everything is shaded by gentleness; she is the way that Čiurlionis discovers the expressive dimensions of the cosmos – the gentleness of colors and the furies of the sea. To speak with the classics of the West and India, a specific figure captures and discloses the cosmic fire, passion and play. Her gentle look, a touch of hand, is also a mother’s touch of his childhood, a Lithuanian harmony, and a world at peace – before memories – the upsurge of her image is also a depth of his passionate life, committed to understand the creation and continuous self-creation of the world.*

It might be argued that such awareness of one’s depth through others is not concretely perceptual and consists only of the play of imagination and memories of long gone past events. After all, on a temporal line, we are at the now point, and every other awareness is either projection or recollection. Yet it can be shown that prior to memory even perceptual awareness of something is not only vivid, but has a depth which might be more vivid than the so-called temporal present. The description of such depth is explicated through various instances that are most vivid, indeed as vivid as any perceptual presence. With the upsurge of the present field, there perceptions surge without active

recollection, without being asked to appear, and without a thematic focus retained through acts of recollection. The perception of taste, the appearance of childhood events in meeting with the Lithuanian community in Petersburg, the bite of dark bread, in its direct taste, reveals no vague recollection in memory of past events, but a presence in full intensity which now almost succeeds in eliminating from the horizon of the living all other perceptual aspects. But what is lived “again” with full intensity is an instance lived “already”, and yet it appears with the features as if lived for the first time.

The direct perceptual difference between the upsurging awareness and the normal memory shows up in the way that such awareness can contain perceptions that can almost supplant the presently given thickness by another. Only the incessant presence of the primary perceptual upsurge as a field with non-thematic horizons prevents a total eclipse of such a field by the perceptual depth to become all that there is. The irreducible horizons allow the experimenter to concurrently signify the directly perceived “depth events” with the psychological term memories. In this sense, Čiurlionis can be directly aware that what has taken place is the recapturing of a part of his own lived experience.. Such a recapturing, by virtue of being the same, even if signified as again, demonstrates the repetition, under specific conditions of the lived awareness and thus its non-temporality, if by temporality is meant the physical flow of events which never come back – insisted upon by the sciences. But in the living present, where a perceptual moment upsurges with involuntary images, the past is relived and recaptured and, for this awareness, time is reversed.

In all respects, the depth phenomena is the depth of the world with all of its sparkling features. If we speak of any topic, we find that it opens a field of awareness which sweeps up friends and foes who aid and disrupt our own thinking, tastes and understanding. To speak of reason, we sense the presence of Socrates and Plato, and also Kant and Nietzsche, to mention freedom, we trace the depth of vast theologies and damnation, to have a glass of wine is to be in Barcelona. **But the depth is not the past, just as the Big Bang is not some event which occurred and is no longer. After all, it is still coming from the cosmic depth and will touch our instruments with spectacular fireworks – and is completely independent from our short-term memories, although announced**

by Ptolemaic Epicycles, Galileo's telescope, Newton's apple, Einstein's aesthetics, and metaphysical quests for the "beginning and origin".

The awareness depicted so far is a way of speaking about the awareness of art in the works of Čiurlionis. It is the way that figures emerge and float, assume a fusion and even synesthetic resonances without completion – e.g. Rex. Such figures can even be given symbolic reading, storylines, even vocabulary – the sea, the forest, the archer, and many others, and in music, the nocturnal sonata, etc. As pointed out, in all awareness there are these passive fusions and art critics pay attention to their features – although without attending to their depth or thickness. Čiurlionis, of course, takes recourse to direct awareness and shows how they emerge, fuse, but never as things or objects. This requires a slow and careful consideration of another mode of transparency disclosing silent dimensions pulsating through figures and objects as artwork.

Dimensions

Lest we be misled by some accounts of awareness as an empirical generalization of some sequence of impressions, we shall not be able to account for what Čiurlionis depicts. Let us take some familiar examples from social life and literature which might clarify such excess. An example from literature, such as Zola, is instructive. Starting with general impressions, we find Zola's writing to be composed of themes and figures which are reduced to carnality. Zola does not seem to be engaged in any scientific explanation, but has elevated the basic life world into a literary principle. He parades brute and blind instincts, carnal love and the base side of human nature. He is interested in the animal within the human. He distorts the human visage to look like an animal. Thus *Nana*, a beautiful animal, is irresistible due to the power of her sex, an earthy Venus with coarse legs. She is simply a crude adventure of flesh minus progress or tragedy, evil or good; she is basic. But what of the non-basic, the seemingly virtuous; in some other works, such as *Bonheur des Dames* or *Joie de Vivre*, where Denise is not a heroine torn between vast choices and tragic decisions; she is simply healthy. In *Pauline*, it is not her will that wins, but her health. They are basic forces that have no other purpose except being a flat statement that this

is the way life is. All that once was seen as noble and grand, all figures that once dominated the literary scene, the romantic, the heroic, the very Oedipal, are either replaced or reduced to something that is most primitive and direct. This dimensional excess is paraded in current numerous films, television shows, advertisements, where the thighs, bare bottoms, protruding tops are paraded under diverse guises: beauty pagents, Ninja warriors, pop-music, sex cells everything, Wonder Woman, Schwarzenegger, and countless others, including ethics reduced to libidinal sublimation. As a matter of awareness, this carnal dimension is never given in any definition, yet it pervades the definitions of all events – before empirical generalization.

Even the major expressive dimension – passion for life – available as Eros, Kama, Fire, and all their attendant variants of terror, attraction, repulsion, creation and destruction, appeared throughout history and reached our day in a somewhat diminished stature as eroticism and sexuality. While there are voices proclaiming that Eros and mythos are relics, residua of unenlightened ages, residua which are finally swept aside by the light of scientific reason and the understanding of the biological functions of life, its reduction to this state is evidence of its pervasive presence. Thus, the Western-philosophical direction, initiated by Platonic quest for metaphysics, gives Eros a vertical movement – transcendent style, while Vesya in India, deploys Kama in horizontal fashion, without the need of transcendence toward art forms in another world. *Yet in both cases, there is a common understanding that Eros/Kama passion is a presence that envelopes, pervades, and stylizes art. As mentioned, Čiurlionis is captivated by the erotic passion appearing through his beloved, but also present both as a layer on and pervasive through the passions of the sea and the solar efulgence which is not reducible to the sunlight. The efulgence just as the Eros/Kama are aesthetic, even if revealed by the sunlight.*

Art and Aesthetic

The aesthetic are the immediately sensuous dimensions that envelope, pervade and condition the ways that the presence of things or events obtain their visibility and audible styles. The sensuality is the primal shading of the upsurgent

world and is disclosed by artistic figures which, while visible and audible, spread the aesthetic. For example, in mythological stories the divine Aphrodite is a figure, but she is a disclosure of the gentleness of the entire region, while Artemis is the stormy wildness. For Greeks this dimension was the beautiful. The aesthetic, the shining forth in the formation of art, must be distinguished from the “perceptual” as a characterization of a formed thing, a color, a quality, a sound of something. This is art with all of its symbolic values ascribed to forms. **But the aesthetic is the immediately given, the enveloping sensuous dimensionality prior to a given chromatic or sonorous articulation. The shining forth, the golden day, the toning of the silence in the Zen bell, the nocturnal moonlight, are not phenomena as appearances of things in their shape, but the very phenomenality of phenomena, the silent tonality of music, the enveloping resonance of solitary sounds.** The phenomenality is a trace of some other, perhaps the most uncanny, presence. This presence was accepted by most diverse philosophers and artists, shamans and mystics, the Maha-Kali and star wisdom of various traditions which strove to capture in word, rite, rapture this sensuous phenomenality as if it were the very emergence of Being, of figures, things, an emergence which was and is never complete. If one ponders all First Philosophies raising the question of the origin of the phenomena of the world, one discovers that all attempts to allow this origin to emerge is only partial and always pulled back into the presence of pervasive, encompassing dimensions which do not characterize anything. We hope to discover that these dimensions are the appearance of the world in whose elusive envelopment and compass all things come to unifying and dispersing manifestation into their depth – totally present in the art and aesthetics of Čiurlionis.

Obviously the world here is faceless, since it is not an entity possessing appearances to some conscious or even subconscious self, but the way its silent sway lends all things and their being manifestation and sheen, resonance and depth – their emergence without completely leaving the aesthetic. The ancient Greeks celebrated this essential encounter with the world by sacrificial acts in order to glimpse at the *apeiron as aisthesis*, not as some formless stuff or some particles out of which all things come and are formed, and to which all things dissolve and return, but a trace of the world’s depth. This reading is suggested

by the fact that the *apeiron* cannot be infinite; it simply breaks limits without foreboding infinity. This is precisely what appears between the infinite – whatever it may be – and the temporal, between the essential presence of worldly time and serial time; it is the *aistheton*. It brings to presence the fleeting and unrepeatable expressivity of a face, a rhythm, where the human gesture attains essential singularity. Such singularity is the most fleeting, as are the sounds of nocturnal sonatas, and it is the fleeting which is required to capture the depth of a figure. What one notes is that such an essential gesture, the inspiring of the keyboard by Čiurlionis as an act, is not a trace either of sequential or cyclical time. The essential gesture disrupts the common prejudgments by lived time. This concept is designed to circumvent the reflexive paradoxes that dominated the curiosity of the literate all the way from Plato through Russell, and indeed those revealed long ago by Nagarjuna. **What Čiurlionis offers as a solution is not based on logical thinking, even if he explores the latter, but on the aesthetics of intelligence**, captured in art-aesthetics and not philosophy, science, psychology or sociology. Arts, and in Čiurlionis' aesthetics, the cosmic passion has done a more credible job in light of its very medium: the aesthetic. The latter are the dimensions which were relegated traditionally to subjective phenomena and not the real. Hence *tiempo vivo*, the lived, the pre-reflective awareness, lends itself to the aesthetic and not the metaphysical. It is the aesthetic that has also been denigrated to be merely an appearance, designated to serve metaphysics, theology and ontology. The latter deal with objects and things, while the aesthetic plays with the dimensional – not as another appearance of things, but as a cosmic condition for the appearance of the very origin of all things and its envelopment in the cosmic phenomena. **In principle, the power of Čiurlionis' aesthetics is not that he creates such dimensions, but lives and exhibits them. He is not an external observer or listener, but a continuation and co-creation with their upsurgence.**

Yet precisely the phenomenality of the surging formations that comprise the aesthetic envelopment is more lived than conceived. This lived time, then, may be shaded as a dimension out of which some event assumes a shape and visage, a silence disrupted and continued as another resonating silent dimension, a surge that crisscrosses our own receptivity. The surge of silent dimension

in voluminous colors – equally tracing the silent depth, are events without chronological points. And such dissolution of chronology is expressed at times by the term *atemporal* as a mark of dislocation over that of never completed identity. What this opens is a dissolution of materiality and even substantiality in favor of an emerging present as an event and as a structuration that moves between any definable entitative person, event and some purely transcendent origin – even if the latter appears as a figure. **Čiurlionis depicts such figures as surging, as an exodus, but never completely independent.** This context is the present that cannot be split logically; it is experienced not objectively or subjectively, but precisely as the framing in flux, where one finds an indistinction between past as present, future as present and the present as past.

The hint, then, at the primacy of activity, forming-shaping upsurging figures, whether they are a fish or stars, kings or petals, out of the aesthetic comprises the first moment in any regard of any artwork. This is the sensuous present that is not yet articulated into time phases and comprises the pathic moment that originates the movement of creativity. In this origination, regions are delimited, and thinking, language and things assume a possibility of orientation and failure. Thus, prior to the language of things, there appears an articulating-articulated activity that is tensed with, spreads, and is equally an extension of the aesthetic envelopment. And the ways of its appearance are at once origination and self-founding, and comprise a constant coming into presence, a constant origination. **Aesthetic awareness and its unrepeatable originality is premised on the participation in the surging aesthetic passion that is self-warranting, a creation as self-creation, a passion that is impassioned with itself – not some subjective, but world passion. The passion of the surging sea and the resisting forests in Čiurlionis' works.** It is, after all, this origination that first allows the emergence of delimitations required for relationships and the formation of similarities and differences. An aesthetic formation, inscribing a particular space-time style cannot be exhausted and located. Not a single formation, not even classical arts with their graphic and even grammatical contours allow themselves to be reduced to a picture of something with its boundaries. *At the outset it is graspable in its exodus and, as was articulated by Indian aesthetics, the explosive transgression of limitations and*

hence a disclosure of the cosmic passions, cosmic pathic moment which captures and encompasses the artist. In this sense, the theories of aesthetics, consisting either of analytic or dialectic of art works and our attitudes toward them, have not dealt with the aesthetic origination as it takes place in its own self-supporting and self-forming dimensions so visible – audible in all that Čiurlionis creates. **The art-aesthetic of Čiurlionis is not only a disclosure of the upsurge of the ever self-creating cosmos, but also his participation in such self-creation. He continues the self-creation of the universe.**

This origination is precisely what constitutes a receptivity in the heart of the aesthetic. The receptivity does not consist of the reflective return of a subject to itself, for it is neither reflection nor an objectivity of self toward itself. The subject of aesthetic is not a solitary subject projecting and grasping a world of transcendence and Čiurlionis related to the transcendence, but an originating attunement to and within the presence and envelopment of the aesthetic. The latter opens up his sensuality for his opening of it. The aesthetic is opened and opens receptively. One becomes insofar as something happens, and it happens insofar as one becomes. This is noted with Zen awareness where the artist becomes insofar as the cosmos becomes by way of the artist. Thus we can speak of color fields not qualifying anything, yet out of which emerge figures in their exodus without leaving those fields; after all, they shade across the emerging figures. **By way of this aesthetic, Čiurlionis is enveloped by a world which permits him to upsurge with his artwork. The pathic is an original constitution of awareness that is equally dimensional. When Čiurlionis shades the forest and the sea in blue, he means more than the color of the sea or the blue surging, enveloping and laying over with sparkling sounds over and through the emerging “forest and sea”, just as his gold shaded works expose the golden tone of the shimmering cosmos from which appear his castles and shapes.** One does not encounter some descriptive color of things to present the color tone of the emerging shapes. Rather in the aesthetic color tones the world clings, resonates, to the extent that Čiurlionis himself inhabits color clinging world tonality which has not yet rigidified into a figure. Here, the pathic moment is not yet a feeling of a subject, but a task to be articulated in a style. The latter is the way one reaches the pathic moment of our engaged receptivity: a shake up

of the trusted world of things and objects as finished and independent entities. **It is the perversamente, the perversmas that Čiurlionis has understood so well. There is a *terra nova* that is older than the things and the illumination of their being.** It is an attunement of the overlapping of the sense fields, and the constitution of their primordial depths prior to location and sequence. This is to say, the movement of the artwork is a non-oriented *dynamis* that does not possess a predetermined form to be brought out, and any emerging form never becomes completely other from the aesthetic envelopment.

A chromatic field was deemed to be a medium of expression, thought and feeling, having numerous symbolic possibilities as audiovisual metaphors; all of this misses what Spanish call the *esplendores indefinidos*, the indefinite splendor which breaks the contours of any restriction. It is the transcendence of things, and yet without becoming either metaphysical or mythical. The *esplendores indefinidos* provides both the phenomenality-audiality that allows us to see and hear. The aesthetic sets the mood of perception and articulates the possibilities of variation in depth. In this sense, form is not a delimitation, but a boundary among aesthetic dimensions, an active pivot or an axis that is suggested by intersecting and overlapping aesthetic dimensions, as well as intimating novel ways of intersecting, overlapping and modulating. No doubt, when one moves to the aesthetic as color or sound, one discovers it to be embedded with a multitude of symbolisms. Greek symbolisms of blue, Hebrew symbolisms of white and red, etc. Such symbolisms merely detach the quality, the perceptual side of things and invests them with a variety of cultural meanings. Yet the aesthetic is much broader, more encompassing, in whose vastness and depth things remain the same but the same in depth – as discussed in the introductory section.

Take the whiteness suggested by Melville: beyond its traditional symbolic attachments, it evokes the indefinite, the immensity of the cosmos. It is the foreboding, uncanny, the unsettling, because it is not actually inherent in substance, but only laid on as if from within and without. And yet this laying on transfixes all things, and the pallor of lepers appears only in this whiteness, wherein not a thing shines upon their faces, but an enveloping, insubstantial dimension. And the latter is not a sum of white colored figures. It is impersonal and oblivious to individuality. One cannot place it in perspective because one

is within it. The only ways that traditional arts dealt with it was by investing it with symbolic meanings, by humanizing the aesthetic, by attaching it to recognizable things and substances. **Here we find Melville's "The Whiteness of the Whale", the white whiteness, at times as an absence of any color. It is not a perceived color, but an absence, since it is not a color of anything, and yet not a nothing.** This aesthetic is what is tensed with a spatial-temporal pulse that can slacken, intensify and yield the positions and places to all things such that the latter become the media of vision, shaded by the phenomenality-audiality of the aesthetic.

Such a tonality is given not only with the white or any specific chromatic dimension, but also with darkness that is the color which is equally an open dimension that has no color from which all things emerge; it is the dimension of surging formations, where everything assumes an aesthetic mood. **The darkness, experienced in the depth of the night, is shaded by black, but the darkness is enveloping, and regardless of how far one moves, the darkness does not disappear – it is not a color of something, but an aesthetic depth out of which things surge and sink away, shaded by a color which cannot be named. It is the synesthetic question that Pocahontas asked the white man: Have you heard the coyote howling in the moonlight?** The nocturnal silence is disclosed by a moonlight shaded coyote's sound which surges and colors the silent night with a depth – Čiurlionis' Nocturnal Sonata. **We have a grammatical habit to attribute the aesthetic to something; for example, we say "the sky is blue" or the "night is dark", without noting that there is no entity called sky or night.** They are dimensions, just as the moonlight which is not at all the color of the moon, although one is captured by its "magnetic" surge through the resonating night. Let us note that for Čiurlionis, the sky is not above, a cover with diverse colors, dotted by clouds; we are in it from our feet up, and we can be the archer in Čiurlionis' painting who is in the sky and shaded by the day which is equally not a thing with a color – although all colors are diurnal.

The specific color tone of a thing is a phenomenon that manifests the phenomenality of the aesthetic as a dimensional trace of the world. **In various paintings of Čiurlionis, the yellow is not the building; it is an aesthetic**

dimension revealing what Čiurlionis wanted to do: trace the world in his figures. Yellow ceases to be a color of anything specific, such as a given shade of yellow sun or buildings; it is equally prior to symbolic investments, prior to meaning. Just as blue of the waves shimmering through the forest is laid over across the surging waves, but not the color of the emerging waves. Indeed, such a color tone is given to receptivity as an attunement to surging cosmos, and the shimmering contours of the artist's strokes and gestures that separate and overlap shades upon shades, continuously emerging with clinging resonances – resonating synesthetically across all receptivities. The presence of a shimmering depth and overlapping shadings comprise the deepening of the synesthetic into cosmic memory – in the artwork and its aesthetics as traces of the surging, self-creation of the world.

To the gentle eye the stillness reveals itself pervaded with shining. But the stillness of the world is not an empty silence, just as much as rest is not a simple lack of motion. The stillness has its wondrous voice which is music. When Čiurlionis inspires the keyboard, the original worldly silence resounds. Silence is dimensional; it is not an object that can be signified; the sound, inspired by Čiurlionis, does not signify either; it traces the silent toning both as musicality and as depth. The silence is not an object; it is all pervasive and may equally lend the toning its visibility, such as the *golden tone* of the day. Yet the toning also traces a way of silence which, while articulated does not separate into some characterizable components. The very characterization of such components would be equally tracing the toning as a way of silence and sheen. What appears here is the toning that can be traced by a sound, by a voice, experienced as an all-pervasive domain required of poetic speaking. In turn, the poetic speaking traces the way of the silent toning as the split between color-sound and the surging world.

Presence

The aesthetic phenomena of the artwork that trace the *aistheton* in its shimmering resonances as the phenomenality of the phenomena – a phenomenality that comprises the trace of the world – are equally the background of trans-

gression of the human time of sequentiality. Such aesthetic phenomena are a way of revealing the pathic moment comprising an intractable presence of the world. Cezanne suggests that colors comprise a swinging of color logic that dissolves the dull stark geometry. I see in spots. And thus for him, a new time epoch has broken in: the true. There are colors and the bright shimmer across them, intimating an intimacy with the presence of the world. The swinging flight from the Earth to the Sun, this self-streaming of colors comprises as well the traces of the *aistheton* that is equally an open cosmos. The authenticity of an artwork consists in tracing the gesture of the flight in equilibrium without robbing it of its swinging. The aesthetic here relates depths and breadths prior to geometric metaphors. As Claudel suggests, the color possesses all power of resonating from the moment when it ceases to describe objects and becomes constituted by its presence as aesthetic, as a trace of a cosmic surge. There is no empty space time continuum, no box that frames events; space-time is incessantly shaded and traced by resonances of the aesthetic, while it in turn, is traced by the color tones that resonate depths of cosmic memories and styles prior to sequential temporality, history or eternity.

It nonetheless should be noted that the phenomenality of the phenomena is not the visible aesthetic, nor is it the invisible vectors of signification that cradle every artistic figure. Art does not return us to the visible or audible; it makes visible tonality, the coming into play of the relationship of the breadth and depth of the aesthetic dimensions, their overlapping and lending themselves to visible tonality of the artwork. In Borges' writing there is the aesthetic ambience, depicted chromatically, that does not signify any particular entity, reality, or image. The colors transcend visual, tactile and oral perception without ceasing to resonate, to be present. Thus apart from colorful depictions of things, one offers chromatic intimations that shimmer with resonances in a retroactive way to intersect and flood the emergent mundane things, a way that constitutes the pathic moment of world thinking. This is artistic genius. It seems that good artists are tracing some other dimensions than the presence and relationships of things. In the presence of the aesthetic, things acquire depth and not circumspection. **In this depth we sense the moonlight colors of the hyena, but also the depth of its being – proliferated indefinitely**

and opened in the depth of resonating chromatic variations, leading to a diffusion that finally defies any thing's color qualification. The moonlight-colored hyena's howl is present across dimensions that seem to defy any and all linguistic and literal categories. There is a good reason for that, even if we exclude the presumption that in daylight things look normal – normal only in the depth of daylight.

When one speaks of the color of moonlight, or that an archer was the color of the sunlight, and the hyena the color of the moonlit night, one cannot presume that such depictions are symbolic. This is to say, the moon is a thing, while color is a symbol, i.e. subjective, given only to perception. Such a reading still rests on language as a mirror, a representation, where mirrors mirror mirrors, and the metaphysics of Being and Nothing. It misses the sway of the aesthetic that transcends the essential delimitations and is primarily worldly, dimensional, amorphous, a presence that is impossible to deconstruct. In this sense, deconstructionism can only deal with metaphysics and not with the world. This is to say, the aesthetic “matters” to things, even in case of the claims that the colorless yellow of Čiurlionis' Rex does not matter to the emergent „royalty“. The latter term ought not suggest an essence, but an aesthetic depth that can shade into moonlight resonances in the “voices of the night” – all disclosing depth of the worldliness of the hyena as a depth of dangerous events that do not end up in a particular “essential” figure, although it is the cosmic depth of any figure. And this is the case which Čiurlionis experienced in the figures he encountered in their depth and aesthetic wonder.

Algis Mickūnas

IŠSILIEJIMAS

Santrauka

Turime paminėti, kad vienas suvokimo laukas, kaip pavyzdžiui, muzika, gali atsirasti per kitą – paveikslą, pasakojimą ar paskaitą. Chudovskis, rašydamas apie Čiurlionį, atkreipia dėmesį, kad Čiurlionis tapė savo muziką ir net poeziją. Kaip tariant, viena sritis gali atverti kitą sritį, sukuriant nuotaiką, atmosferą ar viziją, kuri apimtų kasdienius įvykius, žmones ir aplinką? Atrodo, kad mes susiduriame su sąmoningumu, vadinamu sinesteze. Šis terminas reiškia pagrindinę persidengiančio ir įsiskverbiančio suvokimo sritį, kurioje vienas laukas, pavyzdžiui regėjimo, transkribuojamas į kitą, pavyzdžiui į garsinį ar lytėjimo. Regime garsias, jaudinančias, karštas spalvas, girdime kampuotus ir aštrius balsus, mus apima baisi ir įtraukianti tamsa. Sinestetinis suvokimas atveria supratimą, kuris, kaip ir rašytinis tekstas ar vizualus menas leidžia suvokti kitos kultūros balsų prasmę, jų jausmus, džiaugsmus ir nerimą. Tai akivaizdu ir asmenybės kultuose, pavyzdžiui, kilusiuose iš Artimųjų Rytų, kur pasakojimuose aprašoma, paveiksluose vaizduojama, šventyklose giedama tėvo valia arba sūnaus pažadai, kurie skamba net ir po tūkstančių metų. Tą regime ir šamanų ištarse, išgyvenimuose patiriamuose dykumos oloje, ar įsakmiuose „pasikartojimuose“, siunčiant milijonus į „šventuosius karus“. Tai atveria sąmoningumą, kuris neturi jokių specifinių bruožų, tačiau persmelkia viską, kiekvieną konkretų įvykį tarsi iš aukščiau, ir pasireiškia kasdieniuose susidūrimuose su neapibrėžtais, nuolat augančiais laukais. Šis perteklius šiame tekste bus laikomas estetišku, o tam tikra siauresne prasme – išraiškos dimensija.

Raktažodžiai: M. K. Čiurlionis, sąmoningumas, sinestezė, estetika, estetinė gelmė, esatis, esaties laukas, plūsmas, pasyvus susilieėjimas, ekspresyvi dimensija.

KOLORITO, KOMPOZICIJOS IR VAIZDUOJAMOJO TURINIO JUNGTYŠ ČIURLIONIO TAPYBOJE: FILOSOFINIS ŽVILGSNIS

Kolorito, kompozicijos ir vaizduojamojo turinio jungtys Čiurlionio tapyboje analizuojamos atkreipiant dėmesį į išskirtinį jos muzikalumą. Parodoma, kad Čiurlionio paveikslų koloritas, kompozicija ir vaizduojamasis turinys nėra savitiksliai, o pasitelkiami siekiant kurti nuotaiką, savo poveikiu panašią į muzikos kūrinių nuotaiką. Būtent muzikinė sonatos forma, lietuvių genijaus išradimai perkelta ir į tapybos sferą, leidžia ne tik įžvelgti, kokios natūralios bei organiškos yra kolorito, kompozicijos ir vaizduojamojo turinio jungtys Čiurlionio paveiksluose, bet ir suvokti nuotaikos svarbą abstrakčiai tapybinei raiškai, taip dar labiau išryškindama sąsajas tarp muzikos ir tapybos. Čiurlionio paveikslų muzikalumas, jų pajėgumas kurti abstrakčią, meditacijai nuteikiančią nuotaiką apreiškia juos ne kaip įprastus konvencinės tapybos darbus, o veikiau kaip kontempliavimo ir pranašiško regėjimo įrankius – ar net kaip langus į transcendentijos sritį.

Raktažodžiai: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, tapyba, muzika, koloritas, kompozicija, vaizduojamasis turinys

Beveik mistinis Čiurlionio paveikslų įtaigumas yra viena didžiųjų genialaus lietuvių menininko kūrybos paslapčių. Šį poveikį – tiesioginį Čiurlionio paveikslų daromą įspūdį – galima aiškinti įvairiai. Pavyzdžiui, jį galima mėginti aprašyti fenomenologiškai, tiksliai apibūdinant konkrečius šio įspūdžio aspektus, susijusius su tam tikrais tiesioginės patirties dėmenimis. Kita vertus, fenomenalų Čiurlionio paveikslų įtaigumą įmanoma aiškinti analizuojant tokių paveikslo komponentų, kaip koloritas, kompozicija ir vaizduojamasis turinys, jungtis, kreipiant dėmesį tiek į statinius (struktūrinius), tiek į dinامينius tų jungčių aspektus.

Šiame straipsnyje sieksime atskleisti, kaip Čiurlionis **savo** paveiksluose kuria „polifoninę“ kolorito, kompozicijos ir vaizduojamojo turinio dermę, leidžiančią pasiekti didžiausią minėtų trijų paveikslo elementų žiūrovui daromo poveikio sinergiją. Kartu mėginsime parodyti, kad beveik mistinis Čiurlionio paveikslų

įtaigumas nėra savitikslis: didingomis ir slaptingomis **savo** paveikslų vizijomis menininkas siekia komunikuoti pranašišką žinią, gerokai pranokstančią tiek skyrium paimtų kolorito, kompozicijos ir vaizduojamojo turinio plotmes, tiek tai, kas kyla iš sinerginės šių trijų elementų sąveikos. Būtent sonatomis įvardijamuose tapytojo darbuose geriausiai matyti, kaip Čiurlionis – lyg gaudžiančių spalvų natomis rašantis kompozitorius – kuria kolorito, kompozicijos ir vaizduojamojo turinio harmoniją, pakylėjančią žiūrovo sielą į tokį dvasinės regos lygmenį, kuriame atsiveria pačiuose paveiksluose nenuotapytos panoramos ir teptuku nenužymėtų horizontų toliai.

Savo analizę pradėsime atkreipdami dėmesį į dvi svarbias aplinkybes, kurios taps mūsų svarstymų atspirties tašku.

Pirmoji iš jų yra susijusi su Čiurlionio paveikslų žiūrovui daromo įspūdžio stiprumu, kurio prigimties ir šaltinio dažniausiai neįmanoma iki galo suvokti ir paaiškinti. Kontempliuodamas Čiurlionio paveikslus stebėtojas aiškiai patiria, kad stovi išskirtinio meninio fenomeno akivaizdoje, nuolankiai pripažįsta jo galią ir gali paliudyti, kad savo kūrybos jėga šis genijus taip ryškiai pranoksta kitus savo – ir net tik savo – gyvenamojo meto tapytojus, jog atrodo lyg būtų atėjęs iš kitos erdvės ir kito laiko – apskritai iš kito pasaulio. Tai, be kita ko, reiškia, kad įprasti paveikslų analizės būdai, kuriuos meno tyrėjai taiko nagrinėdami daugumos kitų tapytojų kūrinius, atsiskleidžia kaip ne iki galo adekvatūs – arba visiškai neadekvatūs – tada, kai jie imami taikyti Čiurlionio tapybai.

Antroji aplinkybė yra susijusi su įdomiu, tyrėjų tinkamai neįvertintu ir nepaaiškintu muzikos ir tapybos santykio Čiurlionio kūryboje paradoksu: nors beveik visuotinai pripažįstama, kad Čiurlionis tapytojas yra gerokai talentingesnis už Čiurlionį kompozitorių (juk teisinga teigti, kad jo tapyba yra geniali, o muzika tiesiog labai talentinga), būtent sąsajos su muzika ir įvairių muzikinių analogijų pasitelkimas, kad ir kaip bebūtų keista, net ir pačios Čiurlionio tapybos fenomeno esmę leidžia pagauti geriau nei sąsajos su daile, ypač su kitų tapytojų kūryba, ar tiesiog įprastų dailėtyrinės analizės metodų taikymas.

Tai reiškia ne tik tai, jog tapybos ir muzikos Čiurlionio kūryboje neįmanoma griežtai atskirti, bet ir tai, kad būtent muzikos sritis, muzikos pasaulis, o ne įprastos, tradicinės tapybos sritis ir konvencinės tapybos pasaulis mums leidžia labiau priartėti prie Čiurlionio tapybos esmės. Pasakant kiek kitaip: Čiurlionis

į savo, kaip tapytojo, genialumo viršūnę kopia muzikos laiptais. Arba dar kitaip: Čiurlionio tapyba yra geniali būtent muzikos, o ne gryniosios tapybos modusu. Nors lietuvių genijaus muzika yra ir savaime, be jokių sąsajų su tapyba, labai vertinga jo kūrybinio palikimo dalis, galbūt dar svarbiau yra tai, jog būtent ji leido atsiskleisti Čiurlionio, kaip unikalų meninį stilių turinčio tapytojo, genijui.

Dėl šios priežasties ir negalima vienareikšmiškai teigti, kad Čiurlionio kūrybiniame palikime dailė yra svarbesnė už muziką – tiksliau būtų tvirtinti, kad Čiurlionio tapyba yra tiesiog kitas jo muzikinės kūrybos modusus, jos pratęsimas į vizualumo sritį. Sakytume, Čiurlionio muzika – tai garsų pasaulis, o jo tapyba – tai garsovaizdžių, o ne šiaip vaizdų pasaulis.

Norėčiau pateikti dar vieną – aukšto išlakaus medžio – analogiją, mano galva, leidžiančią geriau suvokti tapybos ir muzikos santykį Čiurlionio kūrybiniame palikime: nors būtent Čiurlionio tapyba yra didingas šio aukšto medžio vainikas ir pati šio medžio viršūnė, kurios aukščiu matuojame lietuvių genijaus ūgį, ne Čiurlionio tapyba, o jo muzika yra šio išlakaus medžio šaknys, maitinančios visą medį nuo jo iššaknijimo dirvoje iki pačios viršūnės, ir kamienas, suteikiantis medžiui struktūrinę formą bei tvirtumą.

Atidžiau įsižiūrėjus į patį būdą, kuriuo nutapyti Čiurlionio paveiksai, nesunku įsitikinti, kad lietuvių dailininkas juos tapė taip, lyg komponuotų muzikos kūrinių, preciziškai „padėdamas“ kiekvieną potėpio natą į jai tinkamą vietą (atkreipkime dėmesį į tai, kad kompozitorius, remiantis pačia šio lotyniškos kilmės žodžio etimologija, yra tam tikro natų viseto *sudėliotojas*, *sudėstytojas*). Daugybė išlikusių eskizų, paliudijančių, kaip kruopščiai Čiurlionis rengėsi beveik misteriniam kiekvieno paveikslų tapymo aktui ir kaip preciziškai apmąstydavo kiekvieno kūrinio kompoziciją, ne šiaip patvirtina pastarosios svarbą Čiurlionio tapyboje, bet veikiau leidžia pripažinti, jog kompozicija buvo pamatinis paveikslų elementas tokiu mastu ir laipsniu, kad patį tapytoją tiksliau būtų vadinti ne dailininku, o spalvų kompozitoriumi.

Nors šių genialių garsovaizdžių komponavimo rezultatas yra toks įspūdingai įtaigus, kad į Čiurlionio paveikslus nuščiuvęs stebėtojas žvelgia kaip į spontaniškai gaivalingus – lyg pačios gamtos, o ne žmogaus sukurtus – kūrinius, būtina nepamiršti, kad šie kūriniai, būdami autentiškiausias gaivalingos genijaus kūrybos įsikūnijimas, apreiškia veikiau menininko kūrybinės galios potencialą,



M. K. Čiurlionis. *Pasaka (Pilies pasaka)*. 1909. Popierius, tempera

kuris regisi gaivalingas dėl pačios paprastam mirtingajam sunkiai suvokiamos jo jėgos, nei kokį nors paties kūrybos proceso netvarkingumą, kontrolės ar išankstinio planavimo stoką. Čia ir vėl labai tiktų analogija su genialių kompozitorių kūriniais: antai Mozarto, Beethoveno ir ypač Bacho kompozicijos mus pakeri savo gaivalingu spontaniškumu, tarsi įkūnijančiu stichinę muzikos fenomeno prigimtį, bet pažvelgę į kūrinių partitūras negalime nesistebėti, kokia matematiškai tiksli kompozicinė tų muzikos šedevrų sąranga, parodanti, kad kiekviena nata kompozitoriaus tiksliai „padėta“ į savo vietą.

Čiurlionio paveikslų panašumas į muzikos kūrinius tampa dar akivaizdesnis atkreipus dėmesį į tai, jog tapytojas ypač mėgo tapyti triptichus, kurių dalys (pagal analogiją su muzikine sonatos forma, kuri yra trinarės struktūros) neretai turi pavadinimo paantraštelėje pateikiamus apibūdinimus *allegro*, *andante* ir *scherzo*, kurie muzikos kūrinio partitūroje figūruoja kaip nuorodos į atlikimo tempą ir su juo susijusią nuotaiką. Temos ekspozicija, plėtojimas ir pakartojimas, būdingi

muzikinei sonatos formai, Čiurlionio triptichuose įgyja savitą vizualią išraišką, suteikdami kiekvienam triptichui, kaip vieningai trijų paveikslų visumai, laikinę dimensiją, specifiskai būdingą muzikos kūriniams. Laikinis Čiurlionio triptichų matmuo išreiškiamas tam tikru vizualiai perteiktu naratyvu, kuris, akivaizdu, yra sudarytas iš trijų dalių. Šis vizualus naratyvas, nepaisant jo abstraktumo ir schemiškumo, Čiurlionio triptichuose neretai būna itin įtaigus dėl vienos ar kitos juo simboliškai reiškiamos idėjos universalumo, filosofiskumo ir egzistencinės svarbos. Čiurlionio triptichu išskleidžiamas naratyvas trijų paveikslų seką leidžia šifruoti taip, tarsi tai būtų stambiu planu perteikta melodinė sonatos seka.

Šia proga galima pabrėžti, kad ypač triptichus, kuriais, sakytume, „mėgdžiojami“ muzikos kūriniai, sudarančiuose Čiurlionio paveiksluose yra stipriau nei pavieniuose, triptichų ar diptichų nesudarančiuose, jo tapybos darbuose perteiktos – be abejo, netiesiogiai, figūratyvine prasme, vizualiosiomis priemonėmis – melodinė ir harmoninė dimensijos: kaip kiekvienas klasikinis muzikos kūrinys turi diachroninę melodijos (nuosekliai laike išdėstytų garsų sekos) ir sinchroninę harmonijos (vienalaikio darnaus, harmoningo skirtingų balsų ar instrumentų skambėjimo) elementą, taip ir kiekvienas Čiurlionio triptichas, kaip trijų paveikslų visuma, pasižymi – vizualiojo naratyvumo prasme – tuo, kas muzikos kūrinyje atitiktų melodinę garsų seką, o savo ruožtu harmonijos elementas paskiruose triptichus sudarančiuose paveiksluose reiškiasi kaip spalvinio sprendimo harmonija, kaip „polifoninis“ spalvų gaudesys, taip pat kaip „polifoninis“ paveikslo kompoziciją sudarančių dalių skambėjimas, o kiekviename konkrečiame triptiche, kaip iš trijų paveikslų sudarytoje visumoje, – kaip „polifoninė“ trijų vienu metu vizualiai „skambančių“ tripticho dalių spalvinė, kompozicinė bei turiningoji dermė.

Kaip ir klasikinės muzikos kūrinuose, Čiurlionio paveiksluose, ypač sudarančiuose triptichus, bet kartais ir pavieniuose, galima įžvelgti temos variacijas, besireiškiančias įvairiais pavidalais, – spalvinio, kompozicinio ar su vizualiuoju turiniu susijusio meninio sprendimo variantais: šį kolorito, kompozicijos ar vizualiosios reprezentacijos variatyvumą triptichų atveju galima įžvelgti tam tikro konkretaus tripticho, kaip iš trijų paveikslų sudarytos visumos, ribose, tarpusavyje palyginant paskiras tripticho dalis, o pavienių paveikslų atveju – aptinkant variatyvumą viso Čiurlionio paveikslų korpuso kontekste, kitaip tariant, palyginant bet kurį Čiurlionio paveikslą (tiek pavienį, tiek įeinantį į tam tikrą



M. K. Čiurlionis. *Allegro*. Iš ciklo *Sonata IV (Vasaros sonata)*.
1908. Popierius, tempera

triptichą) su bet kuriuo kitu šio menininko paveikslu (vėlgi tiek pavieniu, tiek įeinančiu į tam tikrą triptichą).

Verta pabrėžti, jog Čiurlionio eskizai ir apskritai grafikos darbai leidžia dar geriau suvokti jo paveiksluose pasirodančių temų ir jų variacijų raidą, taip pat tų variacijų ribas, jau nekalbant apie pačias pirmines temas, kurios vėliau buvo nuolat varijuojamos, ištakas. Menininko eskizai dar kartą patvirtina, kad Čiurlionis ilgai, kantriai ir labai kruopščiai dirbo, ieškodamas geriausio grafinio ir kompozicinio savo paveikslų? sprendimo, neretai grįždamas prie anksčiau plėtotų, bet vėliau apleistų temų.

Kaip visi žinome, muzikos kūriniai tiesiog kuria nuotaką ar nuotakos įspūdį, bet tiesiogine prasme jie nieko nevaizduoja. Muzika, skirtingai nei dailė, nėra vaizduojamasis menas. Vis dėlto Čiurlionio tapyba yra kitokia: nors, formaliai

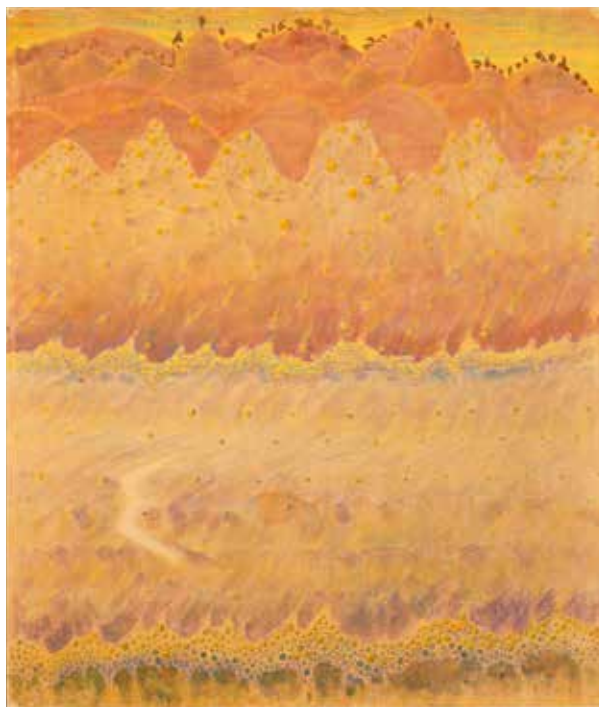
žvelgiant, ji priklauso vaizduojamojo meno sričiai, vizualiosios reprezentacijos kategorijos nepajėgia sučiuopti jos esmės ir įtaigumo slėpinio, nes daugeliu aspektų ji panašesnė į muziką nei į tradicinę ar konvencinę dailę. Čiurlionio paveiksłai yra panašūs į muzikos kūrinį tuo, kad konkrečios vizualiosios reprezentacijos – konkretūs vaizduojami turiniai – juose nėra svarbiausias dalykas. Nors lietuvių genijaus tapybos darbai ir nėra visiškai abstraktūs, tai, ką jie komunikuoja žiūrovui kaip tam tikrą meninę žinią, yra veikiau konkrečiais vaizduojamaisiais turiniais medijuota nuotaika, nuotaikos išpūdis, o ne konkretūs vaizduojamieji turiniai patys savaime. Galėtume net teigti, kad Čiurlionio paveiksłai, kurdami vieną ar kitą nuotaiką, nuotaikos išpūdį, tam tikra figūratyvine prasme būtent ir „vaizduoja“ nuotaiką. Kaip tik tuo jie ir panašūs į muzikos kūrinius.

Čiurlionio paveiksłų koloritą, kompoziciją ir konkretų vaizduojamąjį jų turinį sieja visų pirma tai, kad visi jie pasitelkiami nuotakai kurti.

Lietuvių tapytojo darbuose akivaizdžiai vyrauja švelnūs gelsvi, rusvi, žalsvi, melsvai pilkšvi spalviniai tonai. Tai gintaro, Nidos kopų smėlio, šilo samanų paklotės, pušų lajos, arbatos nuoviro, naktinio vasaros dangaus prieš pat aušrą spalvos. Čiurlionio paveiksłų žiūrovui atrodo, jog tai, kas juose vaizduojama, tartum skęsta miško prieblandoje ar žalžganose, o neretai ir gintarinio atspalvio jūros bangose. Ne viename paveiksle gelsvais tonais perteiktas povandeninis pasaulis žiūrovui atsiveria taip, lyg būtų regimas milžiniškame gintaro gabale, nutviekstas gintaro spalvos pašvaistės.

Tai labai lietuviškas, kiekvieno lietuvio, o sykiu ir kiekvieno žmogaus akiai itin mielas koloritas, kuriuo menininkas sukuria jaukaus slėpiningumo, jaukios paslapties nuotaiką. Mus, mūsų žmogiškąją prigimtį nenumaldomai traukia tiek tai, kas jauku, tiek tai, kas slėpinga. Nors jaukumas ir slėpiningumas patys savaime yra labai skirtingi dalykai, Čiurlionis savo paveiksłų kolorito stichijoje juos veik/bemaž? alchemiškai sujungia į misterišką vienovę, sukurdamas spalvinę jaukaus slėpiningumo ir – tai beveik tas pat – slėpingo jaukumo aurą. Lietuvių genijaus darbuose išvengiama kičinio saldumo, bet jie vis tiek yra tiek mieli akiai, jog tiesiog prikausto stebėtojo žvilgsnį.

Čiurlionis, savo paveiksluose kurdamas jaukiai slėpingą nuotaiką, regis, sąmoningai siekia pritraukti žiūrovo žvilgsnį, kad stebėtojas, išžiūrėjęs į paveiksłą, anapus jo plokštumos išvystų tai, kas paveiksle tiesiogiai nepavaizduota,



M. K. Čiurlionis. *Allegro*. Iš ciklo *Sonata V (Jūros sonata)*.
1908. Popierius, tempera

galbūt net sukurti transo būseną, kuri pažadintų vaizduotės žvilgsnį ir antjusių dvasios žiūrą, pranokstančią įprastą fizinę regą. Kyla įtarimas, kad šie genialūs tapybos darbai sukurti kaip tibetietiškas mandalas primenantys dvasinio nušvitimo įrankiai, kaip gilios meditacijos ir kontempliacijos priemonės. Beveik maginė įtaigos galia pritraukdami žiūrovo žvilgsnį, sukurdami transo būseną ir įgalindami anapus paveikslė išskylančio vaizdo išvysti fizinėms akims neregimus dvasios peizažus Čiurlionio paveikslai veikia kaip platoniškąją anamnezę – transcendentinių idėjų prisiminimą – aktyvuojantys įrankiai.

Būtina pabrėžti, jog savo paveikslų koloritu, kuriančiu jaukaus slėpiningumo nuotaiką, Čiurlionis, viena vertus, įtaigiai kreipiasi į universalią žmogiškąją prigimtį, kurią vilioja tai, kas slėpinga ir didinga, o kita vertus – kaip joks kitas lietuvių menininkas genialiai išreiškia tai, kas artima lietuvių sielai, užčiuopia pačią nacionalinio charakterio šerdį. Būtent šiuo atžvilgiu Čiurlionis pasaulinio

meno lauke genialiai atstovauja ne tik Lietuvos menui, bet Lietuvai apskritai, pačiai lietuviškai dvasiai, kurios savitą bylojimą ir šauksmą geba perteikti universalia menine kalba, suprantama visų tautų atstovams.

Tad galime teigti, jog miškas ir jūra, miško ir jūros spalvos, jaukiai slėpiningos miško prieblandos ir tokios pat slėpiningos jausios jūrų gelmės spalviniai tonai yra simbolinis Čiurlionio paveikslų kolorito raktas. Kad šis spėjimas iš tiesų pagrįstas, netiesiogiai patvirtina ir dvi įstabios lietuvių genijaus simfoninės poemos – „Miške“ ir „Jūra“, kurių patys pavadinimai liudija, kokios svarbios Čiurlioniui buvo slėpiningos miško ir jūros stichijos. Paslaptingos ugnys, regimos miško tankmėje ir viliojančios lyg žaltvykslės, jūros gelmėse spindinčios pasakiškų povandeninių bokštų šviesos, saulėje žerintys bangų pūslai ir povandeniniuose toliuose mirguliuojantys gintaro gabalėliai sukuria tiesiog maginės Čiurlionio paveikslų traukos jėgą, kuriai negali atsispirti joks žiūrovas.

Beje, Čiurlionio tapyba, nepaisant jos genialumo, nėra įprasta tapyba – Čiurlionis niekada nesimėgaujama spalva ir potėpiu taip, kaip tie tapytojai, kuriuos galėtume pavadinti spalvos ir tapybiško potėpio gurmanais. Kai kurie Čiurlionio paveiksai, kuriuose stipriau išreikšti dekoratyvumo elementai, net labiau primena spalvotos grafikos ar scenografijos kūrinius nei grynosios tapybos, kurioje būtų mėgaujama virtuozišku potėpiu pačiu savaime ar tiesiog nesuinteresuotu žaidimu spalvomis, darbus, o kad Čiurlionis buvo talentingas grafikas ir scenografas, puikiai liudija visas meninis jo palikimas. Tai patvirtina jau anksčiau mūsų išsakytą požiūrį, kad Čiurlionis tapo ne kaip tradicinis tapytojas, o kaip garsovaizdžius preciziškai komponuojantis kompozitorius, kiekvienam potėpiui randantis vietą taip pat tiksliai, kaip muzikinio kūrinio partitūroje yra randama vieta kiekvienai konkrečiai natak.

Bet dar kartą – šįsyk kiek kitu kampu – grįžkime prie kompozicijos dalykų ir paklauskime, kaip Čiurlionio paveiksluose pati kompozicija pasitelkiama nuotakai kurti. Ypač norėčiau atkreipti dėmesį į horizonto liniją – kompozicinei kiekvieno paveikslo sąrangai itin svarbų pirminį paveikslo plokštumos padalijimą. Daugumoje Čiurlionio paveikslų horizonto linija yra arba labai aukštai, arba labai žemai, o kai kuriuose darbuose jos iš viso/apskritai? nėra. Ką tai reiškia?

Mėgindami atsakyti į šį klausimą iš pradžių atkreipkime dėmesį į tai, jog daugelyje Čiurlionio paveikslų vaizduojamos nepaprastai plačios panoramos,



M. K. Čiurlionis. *Žaibai*. 1909. Kartonas, tempera

kviečiančios ganytis stebėtojo žvilgsnį, jį magiškai traukiančios ir įtraukiančios lyg galingas sūkurys, taip pat slaptingi ūkanose skęstantys toliai, fantastiškai aukšti bokštai ir pasakiškų miestų tiltai bei estakados, besidriekiantys taip aukštai, kad jų atramų pagrindo net nematyti, o pilių kuorų formos atsikartoja dar aukščiau plaukiančiuose debesyse. Visi šie vaizdai sukuria fantasmagorišką plevėnimo aukštybėse ir sapnavimo atmerktoomis akimis pojūtį. Tad akivaizdu, jog kiekviename paveiksle, kuriame vaizduojami tokie dalykai, aukštai pakelta horizonto linija yra ženklas, kad į visus tuos aukštus bokštus ir tiltus panoramiškai žvelgiama iš viršaus – iš dar didesnio aukščio, paukščio ar angelo skrydžio perspektyvos. Savo ruožtu žemai nuleista horizonto linija yra ženklas, kad nuo žemės žvelgiama į aukštybes, į dangų. Kai kuriuose paveiksluose, kuriuose horizonto linijos iš viso/visai? nėra, gali būti vaizduojama, tarkime, aukšto kalno viršūnė, kurios pačiame smaigalyje stūkso keliomis sienų eilėmis apjuosta pasakiška pilis (tokiu atveju numanoma, kad žemė – ir horizonto linija – yra taip žemai, jog driekiasi žemiau apatinio paveikslo plokštumos krašto), arba vaizduojama abstrakti fantastinė erdvė, kurioje vyksta kokia nors kosminė

misterija. Visais atvejais tai arba vaizdas, atsiveriantis aukštybėse plevenančio stebėtojo žvilgsniui, nukreiptam iš viršaus žemyn, arba vaizdas, atsiveriantis ant žemės stovinčio žiūrovo žvilgsniui, nukreiptam iš apačios į viršų, į dangaus aukštybes, arba vaizdas, atsiveriantis stebėtojo žvilgsniui, lokalizuotam tokioje abstrakčioje fantastinėje erdvėje, kurioje apskritai nerelevantiškos tampa tiek įprastinės viršaus ir apačios kryptys, tiek būtinybė nubrėžti horizonto liniją.

Atsakant į aukščiau suformuluotą klausimą galima tvirtinti, kad labai aukšta arba labai žema horizonto linija – arba jos nebuvimas iš viso, kartu su labai plačiu panoramų, atsiveriančių stebėtojo žvilgsniui, vaizdavimu Čiurlionio paveiksluose kuria didingumo, prakilnumo, plevenimo dangaus aukštybėse, fizinės bei dvasinės jungties su jomis, jų ilgėjimosi ir troškimo į jas pakilti nuotaiką. Kitaip tariant, kompozicijos priemonėmis yra aktyvuojamas bei realizuojamas intencionalus stebėtojo žvilgsnio nukreiptumas į tuos dalykus, į kuriuos kreipia pati genialaus paveikslų autoriaus intencija. Tai reiškia, kad pasitelkdamas išradingas kompozicijos priemones Čiurlionis žiūrovo žvilgsnį iš anksto prirengia taip, kad šis sutaptų su jo paties žvilgsniu.

Kalbant apie Čiurlionio paveikslų kompoziciją dar būtina pabrėžti horizontalių ir ypač vertikalų linijų ritmo svarbą. Horizontaliomis linijomis ir apskritai visais horizontaliaisiais paveikslų, ypač sudarančių triptichus, akcentais yra išryškinamas ne tik horizontalusis dinaminis judėjimas erdvėje, bet ir – figūratyvine prasme – judėjimas laike, perteikiamas naratyvine slinktimi, kuri vizualiai realizuojama judėjimu iš kairės į dešinę, pereinant, tarkime, nuo vienos tripticho dalies prie kitos. Vertikalės svarba Čiurlionio darbuose yra dar didesnė nei horizontalės – išlakūs medžiai, aukšti kalnai ir bokštai, aukštos ir lieknos žmonijos, angelų ir kitų būtybių figūros net formaliojo kompoziciniu lygmeniu byloja apie dvasinį žemės ryšį su dangumi, kuria dangaus aukštybių ilgesio ir valios jas pasiekti nuotaiką.

Paskutinis Čiurlionio paveikslų elementas, kurį liko aptarti, – tai vaizduojamasis jų turinys. Kaip jau minėjome, jis niekada nėra savitiktis. Kaip ir koloritas bei kompozicija, Čiurlionio paveikslų turinys yra pasitelkiamas nuotakai kurti, vaizduotės žvilgsniui ir dvasinės įžvalgos galiai ugdyti, o ne grynajai mimetinei reprezentacijai. Tai, ką Čiurlionis savo paveiksluose vaizduoja, siekdamas ne šiaip vaizduoti, o kurti nuotaiką, taip pat padėti žiūrovui dvasiniu žvilgsniu išvysti tai,



M. K. Čiurlionis. *Aukuras*. 1909. Kartonas, tempera

kas slypi anapus bet kokio vaizdo ir atvaizdo, yra didingi, slaptingi ir prakilnūs dalykai. Tai jūros stichija su skęstančiais ir nuskendusiais laivais, paslaptingi miškai ir didingi kalnai, jauki lietuviško kaimo erdvė, priešistorinių miestų griuvėsiai ir fantastinių ateities miestų panoramos, pasakiški bokštai ir pilys, voratinkliais aptraukti varpai, angelų ir žilabarzdžių pranašų su arfomis figūros.

Nors ir išpūdingai menininko pavaizduoti, visi šie dalykai savaime nėra labai svarbūs, bet sąmoningų ir sąmoninių asociacijų dėka aktyvuoja stebėtojo atmintį ir vaizduotę, kreipdami jas į laiko ir erdvės tolius. Čiurlionio paveiksluose nemažai egzotinių detalių, bylojančių apie tai, kas yra toli erdvėje, ir fiziniams dūlėjimo ženklais perteiktų nuorodų į praėjusį laiką, vizualia kalba kreipiančių link to, kas yra toli laike. Savo paveiksluose vaizduojamu turiniu Čiurlionis plečia mūsų dvasinio patyrimo ir gebėjimo įsivaizduoti ribas, užuot perteikdamas mimetiškai tikslią informaciją apie pasaulio daiktus arba demonstruodamas savo pajėgumą kopijuoti realų fizinį pasaulį.

Čiurlionio paveikslų koloritą, kompoziciją ir vaizduojamąjį turinį sieja bendra funkcinė jų paskirtis – kūno akims regimu vaizdu sukurti tokią nuotaiką, kuri pažadintų dvasinį, antjuslinį žiūrovo žvilgsnį, gebėjimą išvysti tai, kas slypi anapus įprasto fizinio vaizdo ir atvaizdo, – dvasinio pasaulio panoramas.

O gebėjimu pažadinti dvasinę žiūrovo regą Čiurlionis vargu ar turi lygių pasaulinėje dailės istorijoje.

Literatūra

- Andrijauskas, Antanas. 2021. *Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Bocola, Sandro. 1999. *The Art of Modernism: Art, Culture, and Society from Goya to the Present Day*. Munich–London–New York: Prestel.
- Brigstocke, Hugh (Ed.). 2001. *The Oxford Companion to the Western Art*. Oxford: University Press.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. 1960. *Apie muziką ir dailę*. Laiškai, užrašai ir straipsniai. Parengė V. Čiurlionytė-Karužienė. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Čiurlionytė-Karužienė, Valerija; Grigienė, Judita (sud.). 1984. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*. Trečias leidimas. Vilnius: Vaga.
- Daunoravičienė, Gražina; Povilionienė, Rima (sud.). 2013. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Gage, John, 2009. *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames @ Hudson.
- Gebser, Jean. 1997. *The Ever-present Origin*. Authorized Translation by Noel Barstad with Algis Mickunas. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Goštautas, Stasys (Ed.); Vaičjurgis-Šležas, Birutė (Assoc. Ed.). 1994. *Čiurlionis: Painter and Composer*. Collected Essays and Notes, 1906–1989 with 209 illustrations. Vilnius: Vaga.
- Jastrumskytė, Salomėja (sud.). 2019. *Čiurlionis ir pasaulis*. Mokslo straipsnių rinkinys (Estetikos ir meno filosofijos tyrinėjimai VI). Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Kardelis, Naglis. 2019. „Regėti anapus vaizdo ir atvaizdo: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis ir platoniškoji anamnezė“, S. Jastrumskytė (sud.). *Čiurlionis ir pasaulis*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 119–127.
- Landsbergis, Vytautas. 1986. *Čiurlionio muzika*. Vilnius: Vaga.
- Landsbergis, Vytautas. 2008. *Visas Čiurlionis*. Vilnius: Versus aureus.
- Osborne, Harold (Ed.). 1997. *The Oxford Companion to Art*. Oxford: At the Clarendon Press.
- Schmied, Wieland; Whitford, Frank; Zöllner, Frank (Eds.). 2000. *The Prestel Dictionary of Art and Artists in the 20th Century*. Munich–London–New York: Prestel.

Naglis Kardelis

THE LINKS BETWEEN COLOUR, COMPOSITION,
AND REPRESENTATIONAL CONTENT IN ČIURLIONIS' PAINTING:
A PHILOSOPHICAL VIEW

Summary

The author of the article, focusing on the musicality – the special and inimitable musical character – of visual expression that is the hallmark of Čiurlionis' genius, analyses the links between colour, composition, and representational content in Čiurlionis' paintings. Drawing attention to functional interrelations between those three elements, it is argued that they are treated by Čiurlionis not for the sake of their own – not as ends in themselves and not for the sheer joy of artistic engagement with colour, composition, and representational content, but as a means to create a certain abstract mood which is very similar to the kind of mood evoked by a musical composition. If this is the case, as it seems to be, Čiurlionis' paintings function not as conventional works of visual arts, but in a way that is similar to musical compositions, especially those that are composed in sonata form. The musicality of Čiurlionis' paintings and the importance of mood in their creation and perception reveals that those paintings function not as conventional works of visual art but as tools – or abstract visual blueprints – of meditation and visionary dreaming. To put it another way, those paintings serve as windows to the realm of transcendence.

Keywords: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, painting, music, colour, composition, representational content

Alphonso Lingis

Pennsylvania State University US

DOI:10.5281/zenodo.7524574

SOVEREIGNTY AND SUBJECTION IN THE *SPRING SONATA*

M. K. Čiurlionis has been called a Symbolist, painting not representations of nature but creations of his imagination and dreams. But in the four paintings of the *Spring Sonata*, he just painted cliffs, trees, windmills, fish, and spires. The paintings are representational, not abstract. Čiurlionis often painted complex buildings and trees with much detail and precision, but here only the fish has a carefully drawn shape, has only one vague fin, and lacks eyes. These paintings are not really about things. Instead, they are about what the ancient Greeks and philosopher Emmanuel Levinas called the elements. The third painting is about water. The second is about the sky, the first is about bedrock exposed on a cliff wall and earth made by the action of water on rock, and the fourth painting is about outer space. M. K. Čiurlionis, in his paintings, is engaged not in things but in elements – water, sky, earth, and outer space. He is revealing different viewpoints and fascinating, pleasurable experiences of real things, doubling, reflecting one another, and with what lies beyond what we perceive. When we go to experience the landscape, we are not only lured by the shapes and colors of things. We experience a more profound fascination: the immersion in light, in water, in the substance of earth and rock. The captivating fact is that real things project shadows and reflections of themselves in water and mirages in the air and duplicate in other things like themselves, varying somewhat. The troubling and vulnerable sense is that the landscape where we live is also the land of death.

Keywords: M. K. Čiurlionis, *Spring Sonata*, elements, land of death, phenomenology of aesthetics.

Scherzo

M. K. Čiurlionis has been called a Symbolist, painting not representations of nature, but creations of his imagination and dreams. But in the four paintings of the *Spring Sonata*, he just painted cliffs, trees, windmills, fish, and spires. The paintings are representational, not abstract. Čiurlionis often painted complex buildings and trees with much detail and precision, but here only the fish has a carefully drawn shape and has only one vague fin and lacks eyes. These paintings are not really about things; instead, they are about what the ancient Greeks and philosopher



M. K. Čiurlionis. *Scherzo (Sonata II)*. From cycle *Sonata II (Sonata of the Spring)*. 1907. Tempera on paper

Emmanuel Levinas called the elements; the third painting is about water; the second is about the sky; the first is about bedrock exposed on a cliff wall and earth made by the action of water on rock; the fourth painting is about outer space.

Let us begin with the third painting – Allegro.

The empty space, the minimal strokes, the absence of color, one featured animal off-center – these are characteristics of Chinese and Japanese painting.

This painting is composed mainly of water. Water symbolizes transparency, freedom of the gaze. It is visible only when things are reflected or duplicated on it such as: mountains, trees, or moving flakes of sunlight.

The painting shows a landscape, but not as seen from one viewpoint. Instead, what is seen in the painting is seen from different locations; what is seen directs the viewer to go to different vantage points.

The viewer is situated on the ground at some distance before a high stone wall with a gate. The gate could be the type that encloses the mansion of a rich landowner. But this wall encloses a large body of water.

The viewer is now situated above it, with a bird's eye view, the view is unobstructed and sweeps freely over a great distance. In the depth of the water, we see a row of buildings vaguely outlined, a dead mansion or town buried in the waters of the lake. The lake is enclosed in the far distance by a wall of mountains with clouds settled between them. They are reflected, duplicated, on the surface of the water below.

In the stone wall before us, to the right, there is an opening without a gate. The viewer passes through it and is at once in the water, facing a fish at eye level, very close, with two more fish at eye level, but further away.

The fish are sleek, elegant, and swift. Our eyes do not look at these fish, but rather join them as they dart through the water, allegro. But the fish are still, stopped by a net dropped across the water that extends into the sky in the top left of the picture. The net is held up by three large floaters that are shaped like slices of bread or of fruit, but are of the color and density of the rocks of the front wall. Rocks form the base that supports the ground and water over it, here the rocks hover just over the surface of the water. In the distance, there is a line of floaters that hold up a net that we don't see but is there.

We feel a tension between the freedom of our view over the vast unobstructed space and in the transparency of the water, and then the confinement of the fish on all sides which is barely visible.

When we go to the country for a walk to enjoy the landscape, there are two different ways to experience the landscape because there are two different positions of the viewer.

A tree, a rock formation, a mountain stream attracts us, and it directs us to the place that we must go to see it – up that path, around that bend, up on those boulders. We are directed, ordered by the tree, the rocks, and the stream, dependent on them, subjected to them. We have the pleasure of seeing a great many things, their different sides, and profiles, intimately, but it takes time and effort to get to the viewpoints to which we are directed.

When we go to see the country around us, we do look for a lookout point, the top of a hill or the edge of a cliff where a vast expanse is spread out before us, exposed to our view. Here we have the pleasure of seeing a great many things, each one in its place, and our view is unobstructed, dominating, freely sweeping across the whole landscape, sovereign, free to bring into focus anything we like. There is something godlike in that experience. But at the same time, the rocks, trees, and rivers appear interlocked with one another, not interacting with us, but remote and alien.

In the first experience, we are directed, commanded by the things; in the second viewpoint, we dominate the things.

Landscape painting especially in northern Europe was the most important art in the 19th century. The paintings showed wild and inaccessible places, ice-covered mountains, dense forests, stormy seas. The artist and the viewer situated at a height commanded and dominated the landscape, armed his sovereignty.

Čiurlionis's painting *Allegro* shows one landscape but not as seen or visible from a commanding vantage point. The things direct the viewer. To see this wall, you have to be on the ground some forty feet in front of it; to see this lake and the distant mountains, you have to see it from the air above like a bird; to see the fish you have to be in the water with them.

Andante

Let us turn to the second painting – *Andante*, slow movement. Again, we see a lake close to us, or a lake in the distance that we catch sight of between gaps in the hillocks. On top of them are six windmills. But no roads lead to them, and there are no fields of grain in the surrounding barren land. Their blades or vanes are huge; they hide from view the buildings that support them, and they almost scrape the ground as they turn. But they remain still, no wind turns them in this land of death. Their vanes are not of lightweight cedar sheets, but are massive and dense like lengths of timber, like the beams of the cross of Christ's crucifixion, multiplied on the Hill of Crosses near Šiauliai in northern Lithuania.



M. K. Čiurlionis. *Andante (Sonata II)*. From cycle *Sonata II* (*Sonata of the Spring*). 1907. Tempera on paper

The windmills are reflected, duplicated in the sky. Now the viewer is situated in the sky close to and at eye level of a windmill with another above it to the right, and eight windmills behind in the far distance. It is strange to see windmills, big heavy structures that must be securely anchored on the ground, in the sky, but on the other hand, the sky is the realm of winds. The windmills are set on hills of cloud that do not stop the vanes as they extend far beyond the base of the building and radiate like beams of pulsating light. The windmills reflect, as if duplicating the Sun.

Real things engender doubles of themselves. If there is a tree, it has a double like itself; if there is a stone, there are more stones like it. They cast shadows, they cast reflections of themselves on the surface of the water, they double as mirages in the air. Real shadows, real reflections, real as they are.

What we identify as figments of our imagination have no doubles. When we hear a cry of alarm in the night but there is no other cry heard, we realize that we did not really hear it, we only imagined it. If we see a snake on the floor of the library, we step back and do not see it again in another place, we know we only imagined it. A ghost casts no shadow and is not reflected in a mirror.

A double is not a duplicate; it is in another place and has other features. We see that this is an oak tree and not a willow, because we know what oak leaves look like, but each of its leaves has some variation. We see our body, our chest, belly, and arms, and we see a double of our body in the mirror; but the double also has our face which we do not see when we look at our body.

A landscape painting doubles up a landscape. It is not a figment of the imagination. It is real, and, like our reflection in a mirror, we can see things in it that we don't see by just looking at a landscape. Energy, calm or harmony, for example.

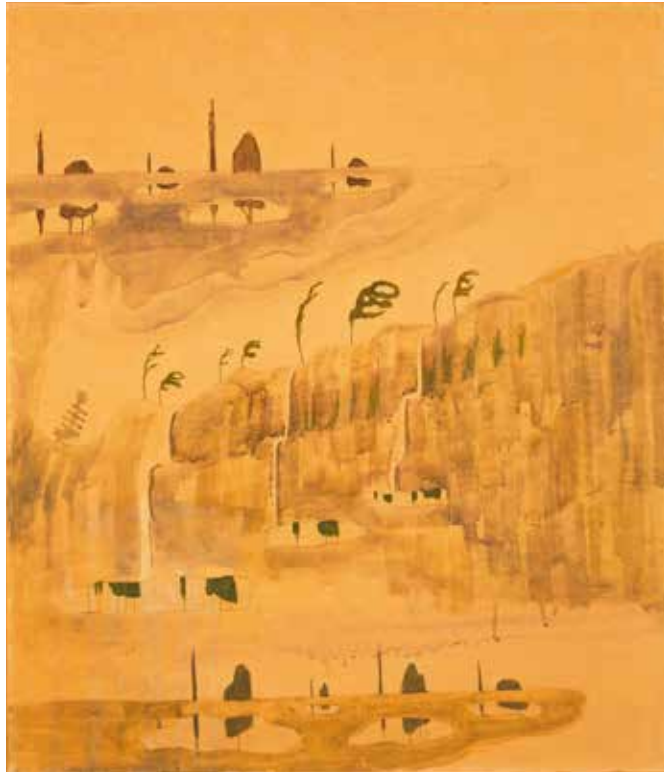
When we go to the countryside, into the environment around us, doesn't the question sometimes arise: Does the whole landscape have a double? Is there a world behind the scenes? Like Plato's realm of pure ideas, or, as the Theosophists held, a realm of pure forces or spirits? Symbolist painters depicted scenes that were symbols of this other realm.

Martin Heidegger held that behind or beneath the landscape around us, there is a void, an abyss. We do not see real things, make contact with reality unless we advance toward them, reach for them, manipulate them. And where we reach for food or drink, toxins may lurk; what we manipulate may break or fall and strike us; wherever we walk or stand, the supporting ground may give way. Everywhere we advance, death lurks, the abyss of death opens. The world looks solid and supporting and full of paths and objectives, but we move with anxiety, for at any moment, in the next moment, with the next step, we may fall into the abyss.

Allegro

Let us now look at the first painting – *Allegro*.

Cliffs, cascades, wind-bent trees, blank spaces, in black and grey without color, rocks painted with rough and rapid strokes – are characteristic of Chinese and Japanese painting.



M. K. Čiurlionis. *Allegro (Sonata II)*. From cycle *Sonata II (Sonata of the Spring)*, 1907. Tempera on paper

There are no people or signs of their passage; the landscape, water and vertical cliffs are remote and inaccessible. Visible only through rough strokes, they elude grasp and measure; the scene is sublime in its desolation.

The visible things in the landscape move the viewer to the right and to the left and above and below, they fragment or multiply the viewer and first the artist. The cliff wall situates the viewer close to it, on the right. The viewer sees it veering off sharply into the distance. There are three equally spaced cascades; the one on the right is closest to the viewer.

The cascades pour into three pools. It is the one on the left that is closest to the viewer. The viewer has now been shifted to a spot on the left, looking up at the three pools.



M. K. Čiurlionis. *Allegro (Sonata II)*. From cycle *Sonata II (Sonata of the Spring)*. Fragment. 1907. Tempera on paper

Water is transparent, but it reflects objects. They are reflected, duplicated on the surface of the water, and it is the reflection of something outside of it that makes the surface of the water visible.

But in this landscape, the pools themselves are reflected, duplicated on the land.

There is a stretch of flat land at the bottom of the picture; it is closest to us, and situates the viewer in front of it and somewhat above it. There are three ponds on this stretch of land. The three ponds at the base of the cliff wall are reflected, duplicated by the three ponds. There is also a relatively small fourth pond.

On top of the cliff wall there is a blank space that seems to be a river that is pouring over the cliff into the three narrow cascades. In the upper part of the picture there is a land mass with a beach on this side of it that seems to be the other bank of the river. And on the left edge of the picture the river is blocked by land that joins the cliff wall with the land mass on the top of the picture.

But that cannot be. The painting shows the way the cliff wall looks when we are standing on the ground and looking up. Then on top of the cliff wall we



M. K. Čiurlionis. *Allegro (Sonata II)*. From cycle *Sonata II* (*Sonata of the Spring*). Fragment. 1907. Tempera on paper

would see sky. We would see a river only if we are moved up to a height over the river. Then looking down at the cliff wall it would not look like it does here.

On the right there is no line marking the horizon and separating river from sky. What we saw as a river just merges into sky. Perhaps all this blank space over the cliffs sky.

When we look now at that stretch of land at the top of the picture, we see how big the trees are and we realize we are viewing it from somewhat above it and that it is much closer to us than the cliff wall. It is not on the other side of the river level with the top of the cliff wall; it is instead hovering in the sky and we are viewing it from a position in the sky.

At the bottom of the picture there is a stretch of land with four ponds. The stretch of land in the sky has the same shape and the same four ponds as the stretch of land below; they reflect, duplicate one another.

Let us look at this land mass on top of the picture, the one closest to us. There are trees on it, with sharply drawn outlines and dense black. They are perfectly still.

Four full dense trees alternating with four very slender ones – cedars and cypresses planted in cemeteries. But wait! The top of the land mass is



M. K. Čiurlionis. *Funeral Symphony (VI)*. 1903. Pastel on paper

horizontal, and only the tops of the trees are seen above it. So, this horizontal line on top of this land mass is not the far boundary of this land mass, nor is it the horizon. The trunks and lower branches of the trees are visible in the ponds. Now our vision undergoes a dramatic change! Those are not reflections of the trees on the surface of the water making the surface and making transparent water visible there. Now as we look at that flat stretch of land it turns up on its lower edge and stabilizes as a vertical wall that has four holes in it through which we see the lower branches and trunks of the eight trees. As we look through those holes, our gaze ends at the base of those trees of cemeteries, in the land of death.

The same thing happens in the stretch of land at the bottom of the picture. It too appears and becomes a vertical wall with openings through which we



M. K. Čiurlionis. *Funeral Symphony (IV)*. 1903. Pastel on paper

see the trunks of trees in the land of death. I think that once this happens, we are not going to be able to see it as flat land again.

There are also three such openings in the cliff wall. It is vertical, not a cliff we could climb, instead, it is a wall with openings through which we see the land of death.

However, although there are open holes everywhere in the landscape that Čiurlionis painted, they do not open upon the abyss of nothingness that Heidegger described, and the landscape is not fraught with anxiety. The land of death where the trees grow is a land of rest and life.

Čiurlionis' first paintings, painted in 1903, were a series of seven paintings entitled *Funeral Symphony*. Only the seventh picture is melancholy; a single individual in a desolate room at a window before the night sky. In pictures III and VI, the mourners are together in great numbers, in III bearing the coffin to the setting sun under a golden sky, in VI, to a mountain cave glowing with golden light. In IV, a cemetery in the valley below, seen from behind eight cypress trees, glows with golden light.



M. K. Čiurlionis. *Finale (Sonata IV)*. From cycle *Sonata II (Sonata of the Spring)*. 1907. Tempera on paper

On the top edge of the cliff wall the alternating four full and four slender trees are reflected, doubled, but beaten, bent and torn by the winds. The landscape sounds with silence of the land of death, the howling winds over the cliff wall, the melodious cascades – *Allegro*.

Finale

Here the painting is of space, space beyond the sky.

We are situated in outer space from where planet Earth is seen from a vast distance. Here there is one commanding dominating viewpoint. Two enormous spires, one reflecting the other, rise, held still as the planet whirls by their very broadly splayed bases like the buttress roots of ceiba trees in the American



M. K. Čiurlionis. *Allegro*. From cycle *Sonata VII*
(*Sonata of the Pyramids*). 1909. Tempera on paper

tropics. The spires have turrets on top shaped like rosebuds. But the spires are not springtime vegetative growth, they are made of stone. A compact white cloud around one tower reflects, doubles a lake below. They are observation towers, but the turrets have antennae on top and no windows; they are not viewing but listening posts. A thin stream pulls energy spirals around them and is pushed by cosmic winds into the distance, glowing white, rose, turquoise and yellow ochre colors.

The paintings we have examined are unique and do not give us a key to or generalizations about Čiurlionis' work. We noted how the third and the first of this series are painted with characteristics of Far Eastern landscape paintings; these characteristics are not seen in any other paintings by Čiurlionis. *Allegro*



M. K. Čiurlionis. *Allegro*. From cycle *Sonata VII* (*Sonata of the Pyramids*). 1909. Tempera on paper

is the only painting he created with minimal black strokes only and no colors. The doubling and displacement of the viewpoint and viewer, so striking in the first three paintings of *Spring Sonata*, is only found in two other paintings by Čiurlionis, the first two in the *Sonata of the Pyramids*.

Alphonso Lingis

SUVERENUMAS IR PAVALDUMAS
PAVASARIO SONATOJE

Santrauka

M. K. Čiurlionis vadinamas simbolistu, piešiančiu ne gamtos vaizdus, o savo vaizduotės ir svajonių kūrinius. Tačiau keturiuose „Pavasario sonata“ paveiksluose jis tiesiog nutapė kalnus, medžius, vėjo malūnus, žuvis ir bokštus. Paveikslai yra vaizduojamieji, o ne abstraktūs. Čiurlionis dažnai detalai ir tiksliai tapė sudėtingus pastatus ir medžius, tačiau čia tik žuvies forma, kuri turi tik vieną neryškų peleką ir net neturi akių. Šie paveikslai iš tikrųjų vaizduoja ne daiktus. Jie veikiau vaizduoja tai, ką senovės graikai ir filosofas Emmanuelis Levinas vadino elementais. Trečias paveikslas yra apie vandenį. Antrasis – apie dangų, pirmasis – apie atidengtą uolos pamušalą, uolieną ir žemę, susidariusią vandeniui veikiant uolas, o ketvirtasis paveikslas – apie kosminę erdvę. M. K. Čiurlionis tapė ne daiktus, o pirmąpradžius elementus – vandenį, dangų, žemę, kosminę erdvę. Jis atskleidžia skirtingus požiūrius ir žavią, malonią patirtį. Jis vaizduoja dalykus, dubliuojančius, atspindinčius vienas kitą ir tai, kas yra už mūsų suvokimo ribų. Kai einame pasimėgauti kraštovaizdžiu, mus vilioja ne tik daiktų formos ir spalvos. Mes patiriame gilesnį susižavėjimą: panyrame į šviesą, į vandenį, į žemės ir uolos substanciją. Žavingas tai, kad tikri dalykai projektuoja savo šešėlius ir atspindžius vandenyje ir miražus ore, jie atsikartoja kituose dalykuose, panašiuose į juos pačius, bet šiek tiek pasikeisdami. Rūpestį kelia ir nerimas, kad kraštovaizdis, kuriame mes gyvename, yra ir mirties šalis.

Raktažodžiai: M. K. Čiurlionis, Pavasario sonata, pirmąpradžiai elementai, mirties šalis, estetinė fenomenologija.

Yana Zhemoytel

A writer, member of the Russian PEN-centre

DOI: 10.5281/zenodo.7524557

THE CONCEPT OF TIME IN *SPRING SONATA* BY ČIURLIONIS

The article deals with the pictorial sonata of Čiurlionis spring from the point of view of the category of space-time. The events of the sonata develop on the subtle plane of being, so it is logical that they are not tied to a specific moment, but take place in eternity. The concept is quite in the spirit of Russian symbolism, which also gravitates towards eternity.

Keywords: M. K. Čiurlionis, *Spring sonata*, space-time, questions “where and when”, “there and always”, eternal return, meaninglessness of existence, mythopoetical space-time, stroboscopic effect, invisible plane of being, symbol, eternity.

Sonata is a subjective lyrical and philosophical understanding of the concept of relationship between the man and the world. This is a lyrical monologue of the artist, conveying the whole spectrum of his impressions, inspired by an event or spectacle. In this case, let's talk about the phenomenon of spring. Of how it first appears on the subtle plane, how it flies in the air, driven by all winds, in order to finally find an earthly embodiment. And everything around – trees, birds, fish, people – obeys the crazy rhythm of spring.

So, Čiurlionis's *Spring Sonata* begins as a dramatic collision of two principles, like any spring, which crushes cold and ice with its powerful pressure.

Then astonished calm follows andante at a slowing pace, until it is completely frozen. And it is very strange that scherzo takes place in the under-water world. Scherzo better fits for the finale, which takes us back to the realm of cosmic existence. There, at a sky-high altitude, multicolored flags are unexpectedly frivolous, like linen in the wind. The overall light, joyful flavor would better correspond with the naughty scherzo.

But where, in what worlds, and when does the phenomenon of spring occur?

Spring ripens in cosmos and goes down to the earth from there. Spring is the eternal wind that bends the trees and turns the blades of the mill. Andante answers the questions arisen: where and when. Of course, everything happens “there and always”. It is the eternal work of turning the world around and grinding our hopes,



M. K. Čiurlionis. *Allegro (Sonata II)*. From cycle *Sonata II (Sonata of the Spring)*, 1907. Tempera on paper

aspirations and sorrows into flour. The flour will snow next winter, but will melt again with the next allegro of spring. It's the pagan attitude of time concentrated on itself, the cycle of absolutely everything and a return to heavenly source.

The sparsely populated, timber-yard region, where Druskininkai is located, mainly remained a pagan land at the beginning of the twentieth century. Later, although Catholicism strengthened its positions there, superstitions were widely spread among local dwellers, and the Lithuanians were considered pagans and sorcerers.

However, "there and always" proclaimed by Čiurlionis is not just a pagan sway of eternity, but also an eternal return, which artists of the turn of the century were concerned.

In the *Spring Sonata* individual being is not even considered, it most likely reveals the absolute being of nature not tied to a specific time. It affirms the value and solidity of every moment of life, as something everlasting.

Many creators of the Silver Age were obsessed with the Nietzsche's idea of eternal return. First of all, we are talking about the Russian symbolism. However, in most cases, poets familiar with Zarathustra realize only certain aspects of the idea of eternal return. For example, in the Alexander Blok's works a nihilistic motive prevails in the best traditions of decadence. Let's recall a wellknown poem: "Night, street, lamp, drugstore." (БЛОК 2001: 171)

Night, street, lamp, drugstore,
A dull and meaningless light.
Go on and live another quarter century –
Nothing will change. There's no way out.

You'll die, then start from the beginning,
It will repeat, just like before:
Night, icy ripples on a canal,
Drugstore, street, lamp.

(Translated by D. Belyayeva)

Blok's life-affirming moment is reduced and darkened.

Indeed, the cosmological aspect of the idea of eternal return declares the complete meaninglessness of existence: if everything returns to normal in the end and there is nothing new under the sun, then existence has no meaning. As a result, nothing is achieved, nothing is redeemed, everything remains the same in eternity.

Discussing the idea of a return with a dwarf, Zarathustra asks the following questions: "Shouldn't everything that can go already has passed this path once? Shouldn't everything that can happen, have already happened once?" And then he asks: "Are things so firmly connected that this moment entails everything to come? Hence – also itself? For all that can go – shouldn't it once again go this long way forward!"

However, there is still a will to live. The anthropological aspect gives a “new center of gravity” to the existence, which is resolved in the imperative: live as if you wish yourself an endless repetition of every moment of your life. And this means: look, listen, breathe, drink spring with every cell of your body. If Blok, followed by Nietzsche, insists on the emptiness and meaninglessness of being, Čiurlionis endows existence with a new comprehensive meaning, namely, an endless renewal of life, to be exact. Spring is coming! It’s spring – and everything repeats again and again: love and joy, and the delight of being.

It should be emphasized that this cycle was written in 1907, when Čiurlionis experienced a huge uplift and long-awaited recognition. In a few years, Petersburg would infect and kill him with its depression, just as it would later kill Blok, who did not want to live on.

But of that time, back in 1907, the myth of the eternal return was imagined by Čiurlionis as an optimistic perspective: the artist, as a strong and exceptional person, looked forward to the Övermensch, therefore, any return promised to the artist a repetition of creative acts and rapture at every moment of his own being. The open universe gave him endless chances to transform and grow above himself. Although Friedrich Nietzsche more than once emphasized that the universe is indifferent to human existence, but a person can still rely on the world around and draw strength in each new spring.

Mythopoetical space-time of the *Spring Sonata* unfolds on three levels: the blades of the universal mill, or its super-idea, which, consolidating on the earth plane, breaks down into many objects no larger than a beetle – these mills are seen from the cosmic height in such away. The main figurative motive – the motive of the mill’s wings against the background of the open sky stands out like a leitmotif in music, and the accompanying motives are the hills, running towards the horizon, and the stars, which are comparable with the development of the “side theme” of the sonata.

The movement of the mill’s blades creates the so-called stroboscopic effect, or the appearance of natural movement. The mills on the hillside in the *Spring Sonata* are fractal. The One disintegrates into many similarities of its own, a similar technique will later be used in the “analytical art” of the Russian avant-garde artist Pavel Filonov, when a separate detail carries the stylistics of the whole work.



M. K. Čiurlionis. *Andante (Sonata II)*. From cycle *Sonata II* (*Sonata of the Spring*). 1907. Tempera on paper

Andante is an absolutely symmetrical work (even the clouds – lightened abstract spots, which repeat the main theme of the first part by their outlines – are deliberately symmetrical) the illusion of the whirling motion of the blades gives the cyclical nature to time, and the feelings become quite and harmonious.

The Russian icon is also symmetrical, which depicts not the earthly, but a subtle, invisible plane of being, the space of eternity, where the events of celestial history endlessly take place. Čiurlionis literally paints the heavens, what Russian icon painters did too. Their art of depicting the invisible layer of being was rediscovered at the turn of the century and was welcomed by the Symbolists and later by the Avant-gardists.

The key word of the Symbolists is eternity according to Feodor Sologub. The symbol is a window to eternity. Eternity is a continuous transmission of



M. K. Čiurlionis. *Scherzo (Sonata II)*. From cycle *Sonata II (Sonata of the Spring)*. 1907. Tempera on paper

the Platonic idea that exists on the subtle plane. Therefore, the main principle of symbolism may be designated as double-world, or the simultaneous deployment of events on the subtle and earthly planes of being.

The events in all four paintings of the *Spring Sonata* cycle take place not only simultaneously, but in the space of eternity, just like the events of the traditional Russian icon.

It is known that Čiurlionis admired the Russian culture. It is not surprising that his *Spring Sonata* is consonant with the vision of Pushkin's prophet (Пушкин 1983: 145):

I heard the shudders of the sky,
The sweep of angel hosts on high,



M. K. Čiurlionis. *Finale (Sonata IV)*. From cycle *Sonata II (Sonata of the Spring)*. 1907. Tempera on paper

The creep of beasts below in the seas,
The seep of sap in valley trees.
(Translated by A. Z. Foreman)

Pushkin's prophet, like Čiurlionis, traveled up and down the world tree. Both artists imagined the underworld as an underwater kingdom. But why is the underwater world a scherzo, when fish move slowly, like in a dream, skillfully bending around the fishing nets? Fish do not go to traps, and in this they are certainly right. Fish, unlike people, know the deceptive essence of spring. It's arrival promises a lot every time, and as a result betrays, any new hope turns out to be fruitless. And everything that was once created by human hands rests at the bottom in the form of meaningless ruins. The deep sea has nothing to do with a human being.

Fish in general is a polysemantic symbol, saturated with mystical content, but not only. At the beginning of the twentieth century, fish, among other things, certainly sent us to the dark ocean of the unconsciousness, about which Freud wrote so much. Fish is a symbol of libido, moreover, apparently, a symbol of the revival of libido. In later works, Freud expanded the concept of libido and saw in it not only sexual, vital energy, the energy of the life instinct. In spring sexual psychosis, aimed at reviving life in all its manifestations invariably embrace all living things.

In music, the scherzo also demonstrates various shades of humor, playful intonation, in which one can just tell about the danger of love adventures, insidious nets that wait innocent lovers while plunging into the dark abyss of passion. Many go to the bottom, not everyone experiences the soaring of spirit at transcendental height, where the spring wind carries playful multi-colored flags as a symbol of worldly joy.

This is how the final is born in a strange combination of cosmic design and playful flags. But this is exactly how it is. Our simple joy and misfortune sooner or later are carried away into the clouds, and the cosmic wind scatters them without a trace. It has always been and will be this way, everything will be repeated in the new spring – if not with us, then with someone else. And what is our suffering against the backdrop of eternity?

Artistic creativity, along with a myth, is one of the sources of reflection of eternal return. Creativity is not aimed at formulating judgments, which demands a logical basis and evidence. This is precisely the advantage of creativity over philosophy. So we can confirm that the events of the *Spring Sonata* take place “there and always”.

Literature

1. Блок, А.А. Лирика. 2001. Москва: Детская литература.
2. Пушкин, А. С. Вольность, избранная лирика. 1983. Москва: Художественная литература.
3. Фрейд, З. Введение в психоанализ. 2018. Москва: АСТ.

Yana Zhemoytel

LAIKO SAMPRATA ČIURLIONIO
PAVASARIO SONATOJE

Santrauka

Straipsnyje vaizdinė Čiurlionio *Pavasario sonata* nagrinėjama erdvėlaikio kategorijos požiūriu. Sonatos įvykiai vystosi subtiliojoje būties plotmėje, todėl logiška, kad jie nėra susieti su konkrečia akimirka, o vyksta amžinybėje. Konceptija yra gana rusiškos simbolikos dvasia, kuri taip pat traukia į amžinybę.

Raktažodžiai: M. K. Čiurlionis, *Pavasario sonata*, erdvė-laikas, klausimai „kur ir kada“, „ten ir visada“, amžinas sugrįžimas, egzistencijos beprasmybė, mitopoetinė erdvė-laikas, stroboskopinis efektas, nematoma būties plotmė, simbolis, amžinybė.

Nida Gaidauskienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

DOI: 10.5281/zenodo.7524548

„PAVASARIO SONATA“: MUZIKINĖS IR KULTŪRINĖS VAIZDUOTĖS SAMPLYNOS

Straipsnyje aptariamos M. K. Čiurlionio tapybinio ciklo „Sonata Nr. 2“ reikšmės, atlikimo ir mąstymo stilius, eksponavimo variantai. Keliamas klausimas, kaip ciklui buvo suteiktas „Pavasario“ pavadinimas. Apmąstomos nereflektuotos kultūrinės paralelės, K. Donelaičio ir M. K. Čiurlionio – kaip lietuvių literatūros ir meno kanono atstovų – pasirodymas XX a. pradžios kultūroje, ypač jų „pavasarinės“ sugestijos, išryškinami bendri jų skleidėjai.

Raktažodžiai: K. Donelaitis, „Pavasario linksmybės“, M. K. Čiurlionis, „Sonata Nr. 2“, sonatinis *Alllegro*

Pradžioje Mikalojus Konstantinas Čiurlionis savo tapybinių sonatų nevadino siužetiniais pavadinimais – jie ėmė rasti gerokai vėliau, dailininkui nusprendus išbandyti savo jėgas Sankt Peterburgo salonuose. Menininkų grupės *Мир искусства* bei Rusų dailininkų sąjungos 1909–1910 m. parodoms buvo pasirinkti pavieniai Čiurlionio paveikslai, ciklų fragmentai – veikusiai taip iškilo poreikis pavadinime įvardyti pagrindinę „sonatinio“ ciklo temą. Tarkim, vėlyvoji „Žvaigždžių sonata“ jau taip ir vadinama, o pirmųjų Lietuvių dailės parodų kataloguose dar figūruoja sonatų numeracija, kaip įprasta to meto muzikos opusų pavadinimuose.

Vadinamoji „Pavasario sonata“ yra antrasis dailininko sukurtas tapybinis šio žanro ciklas, kurio pavadinimas nėra paliudytas jokioje dailininko egodokumentikoje. Tačiau kultūrinėje recepcijoje dažnai nutinka, kad nuobodžią numeraciją pakeičia nuoroda į asociaciją, juolab kad vėliau leidžiant Čiurlionio darbus įsivyravo teminiai „sonatinių“ ciklų pavadinimai. Bet kodėl – „Pavasario...“, kai dailininkas pastele neįterpia nė vieno žiedo, o *Alllegro* nė iš tolo neprimena pirmosios žalumos, kaip pažodžiui verstume italų *primavera*? Simboliška, kad vienas iš ankstyviausių ciklų buvo susietas su šia tema – XIX–XX a. sandūroje labai būdingas romantinis pavasario kultas. Meno kalba jį perteikė įvairiausių srovių atstovai – apie bundančius jaunų personažų jausmus ir jų grožį bylojo



Janas Preisleris, triptikas *Pavasaris*, 1901. Drobė, aliejus

ankstyvieji simbolistai, saulės žaismą šviežios žalumos properšose gaudė bei, pasitelkdami liaunas moterų figūras, pavasario gaivumą ikūnijo impresionistai; taikomajame mene juos skleidė *Art Nouveau*, secesionizmo atstovai, o postimpresionistai pagaviu žvilgsniu ir ekspresyvia atlikimo maniera mėgino ištraukti pačią pavasario kvinteseniją.

1895 m. pasirodžiusi Maironio *Pavasario balsų* pirmoji laida buvo visuotinai eksploatuojamų temų ir vaizdinių atspindys. Kai Čiurlionis laiške iš Varšuvos ištare visiems žinomą priesaiką „Aš ketinu visą savo buvusį ir būsimą darbą skirti Lietuvai“ (Čiurlionis 2019: 509), per skaitytojų rankas keliavo trečioji *Pavasario balsų* laida – tai liudijo poeto ir jo rinkinio populiarumą lietuviškai skaitančioje auditorijoje. Daugelyje Vidurio iki Rytų Europos regionų iš kaimo bendruomenės formavosi tautiškai angažuotos miesto inteligentijos pirmos kartos, kurios šį bundančios gamtos metų laiką siejo su politiniu kontekstu – „tautų pavasario“ viltimi. Darvinizmo ir kitų evoliucijos teorijų paveikti tautiniai ideologai lankstaus daigo, sprogstančio pumpuro gyvastingumo potencialą pritaikė socialiniams, civilizaciniams procesams nusakyti. Jaunos tautos projektavo savo žydėjimą ir klestėjimą „pasenusio“ ir „sumedėjusio“ pasaulio proskynoje. Jie nykimui pasmerkė mažai paslankias galios struktūras, suabejojo senosios Europos teise laikyti save pasaulio centru ir normų etalonu. (Šias Arturo Schopenhauerio, Friedricho Nietzsche's inicijuotas įžvalgas, prieš



Vincentas van Goghas, *Migdolo žydėjimas*, 1890. Drobė, aliejus



Claude'as Monet, *Pavasario metas*, 1886. Drobė, aliejus

prasidedant Pirmajam pasauliniam karui, Osvaldas Spengleris apmąstys savo *Vakarų saulėlydyje* (*Der Untergang des Abendlandes*), paskelbtame jau nusiritus karo bangai). Jau Vytautą Kavolį domino, kaip pavasario samprata atskleidė lietuvių kultūros sąmoningumo transformacijas (Kavolis 1994: 355–560). *Pavasario balsai* šiame kelyje – reikšminga tarpinė stotelė, rodanti reikšmingus pokyčius – iki avangardinių ekspresionistinių Kazio Binkio *100 pavasarių* (1923). Šioje kultūrinėje paradigmoje verta matyti ir Čiurlionio „Pavasario sonatą“, o taip pat – ankstyviausias mūsų „georgikas“ pavasario tema.

I.

Čiurlioniui pradėdant tapyti „Pavasario sonatą“, paskui – persikeliant gyventi į Vilnių, lietuviškų knygynų naujiena tapo Maironio poemos *Jaunoji Lietuva* leidinys. Jaunas kunigas poetas Motiejus Gustaitis tais metais žurnalui *Draugija* siūlė savo eiles simboliniais pavadinimais – „Pavasaris“ ir „Jaunos širdys“: jaunystės ir pavasario motyvai užtvintė spaudą. Ne vienas bendrijos atstovas gamtovaizdžių įtaigumu tikrino rašytojų meistrystės lygį – štai menininko mirties metais Liudas Gira sudarė viešai deklamacijai skirtą lietuvių poezijos antologiją *Lietuva pavasari, vasarą, rudenį ir žiemą*, kurioje ypač daug vietos skirta pavasario aprašymams,



Gustavas Klimtas, „Beržynas“, 1903. Drobė, aliejus



Ferdinandas Hodleris, „Pavasaris“, 1901. Drobė, aliejus

neaplenkiant nė ankstyviausio lietuvių literatūroje „saulelės budinamo svieto“ meniško vaizdo – Kristijono Donelaičio „Pavasario linksmybių“ fragmento. Tuo metu, kai šešioliktus einantis Čiurlionis uoliai repetavo fleitos griežimo techniką Mykolo Oginskio orkestro mokykloje, už apytikriai šimto kilometrų į Vakarus, Tilžėje, Martynas Jankus leido pirmąjį pačių lietuvių inicijuotą pilną „Pavasario linksmybių“ leidimą. Kai jaunuolis atvyko studijuoti į Leipcigo konservatoriją, knygynuose buvo galima rasti Leipcigo universiteto profesoriaus Franzo Oskaro Tetznerio sudarytą į vokiečių kalbą išverstą lietuvių dainų rinkinį *Dainos, litauische Volksgesänge...* (1897), Čiurlioniui išvykstant Leipcige išleista Tetznerio studija *Die Slaven in Detschland* (1902), kurioje apie 90 puslapių skirta baltams aprašyti, klaidingai juos priskiriant slavams. Iki atvykstant į Leipcigą Čiurlioniui, germanistas etnologas jau penkerius metus vokiečių spaudoje intensyviai skelbė ir savo tyrimus apie Donelaitį. Jei būtų giliau išmanęs savo šeimos istoriją ar jau puoselėjęs modernią lietuvišką tapatybę, galbūt jaunas Konstantinas būtų susidomėjęs šiuo poetu. Mat jo protėviai, kažkada palikę Regensburgo apylinkes, kelias kartas gyveno Prūsijoje: jo senelis iš motinos pusės Friedrichas Radmannas gimė Rytprusių Širvintose ir senelės Albertinos Dorotos tėvas Gottliebas ar Gottfriedas Schmidtas buvo Prūsijos pilietis. Proseneliai išpažino tą patį tikėjimą, kaip ir Donelaitis, kuris buvo baigęs ne tik teologijos mokslus – studijavo ir filosofiją.

Deja, Leipcige Čiurlionio nepasiekė Tolminkiemio pastoriaus, tapsiančio Rytprūsių lietuvininkų simboline figūra, biografijos faktai – kad iš savo brolio, fortepijonų meistro, jis buvo išmokęs konstruoti šiuos instrumentus, pats skambino ir komponavo giesmes. Dvidešimt šešerių metų Konstantinui Leipcige rūpėjo kiti dalykai – koncertai *Gewandhause*, kontrapunkto kompozicijos, pirmieji dažų rinkiniai, įsigyti iš menkų santaupų. O ir vokiečių kalba jis skaitė prastai. Tetznerio pavardę Čiurlionis išgirdo, klausydamasis Jono Basanavičiaus kalbos, atidarant Pirmąją lietuvių dailės parodą: „Vienas iš geriausių lietuviškųjų dainų žinovas, mano bičiulis, D-ras Fr. Tetzner'is lietuvius vadina ‚das gesangreichste Volk auf der Erde‘ (dainingiausia tauta ant žemės); o tai duoda mums viltį, kad poezijos pilnoji mūsų tauta ateityje sutvers ir kitose dailos šakose pastebėtinus dalykus. Apie tai liudyja jau ir vieni-kiti tvariniai, kuriuos čion matome išstatytus [...]“ (Basanavičius 1906: 2). Paskui dainavo choras, kurį, atidarymo šventei ruošiant dar visai žaliaam Juozui Tallat-Kelpšai, konsultavo Čiurlionis. Nutirpus sniegui, Konstantino namų galerijoje vienas po kito ėmė rasti „Pavasario“ vardu pavadinti darbai, tarp jų – ir vadinamoji „Pavasario sonata“.

Esama tam tikrų panašumų, kaip randosi Donelaičio ir Čiurlionio kūrinių pavadinimai, kitų kultūrinių paralelių. Baiginėdamas savo poemą šimtmečiu anksčiau nei gimė Čiurlionis, Donelaitis nepasiūlė savo kūrinio pavadinimo, nebuvo aišku, kaip jį struktūruoti. Chronologiškai anksčiausiai jis rašė „Žiemos rūpesčius“, tačiau Karaliaučiaus universiteto profesoriaus Liudviko Rėzos (Ludwig Rhesa) dėka kaip Donelaičio poemos pradžia įsitvirtino „Pavasario linksmybės“. Pirmasis leidėjas, sudarytojas bei vertėjas pasiūlė ir žanro, ir paties kūrinio pavadinimą – *Metai* (*Das Jahr*). Gyvendamas Tolminkiemyje, Donelaitis kantriai sodino, skiepijo, veisė ir puoselėjo visoje apylinkėje garsėjusį sodą – poetas Justinas Marcinkevičius manė, jog galbūt gėrėdamasis savojo sodo žydėjimu, pastorius taip įkvėptai pradėjo piešti „Pavasario linksmybių“ gamtos vaizdus (dokumentinis filmas „Ruduo Tolminkiemyje“ (1988), rež. Juozas Sabolius) – išties ši poemos *Metai* dalis keliskart dažniau publikuota, versta, labiau pamėgta nei kitos. Čiurlionio „Pavasariai“ tapyti Druskininkuose, pasineriant į nuo vaikystės dienų pažįstamą kraštovaizdį.

Profesoriaus Vytauto Landsbergio pirmoji knygelė apie Čiurlionį pavadinta *Pavasario sonata* (1965). Viename iš pastarųjų savo pasisakymų jis



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



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

pakartos: sonata kaip idėja ir raiškos būdas eina per visą Čiurlionio gyvenimą (Čiurlionis ir pasaulis 2019: 190). Rengiant spaudai Donelaičio *Metus*, pasirodė, kad rankraščių originalų turimos tik dvi dalys – „Pavasario linksmybės“ ir „Vasaros darbai“. Kiti du – sunkesnieji – metų laikai išliko tik nuorašų pavidalu. Tarp Čiurlionio tapybinių sonatų tėra taip vadinami „Pavasario“ ir „Vasaros“ teminiai ciklai. Atrodytų, kad menininko ikonografijoje labiausiai trūksta rudens – bet ar tikrai? Išliko rudeniškos nuotaikos fluorofortų, literatūrinė sonata „Ruduo“, veikiausiai rašyta jau grįžtant į Lietuvą. Nė vieno numeruoto sonatų ciklo žiūrovai nepavadino „Žiemos sonata“ – bet turime puikų ciklą „Žiema“ (1906), liudijantį iki tol nematytą menininko polinkį minimizuoti gamtovaizdį, abstrahuoti ir bemaž grafinėmis priemonėmis perteikti žvarbumo ir gyvybės pavidalus¹. Taigi, „Žiema“ – chronologiškai

¹ Beje, tiek „Žiemos“ ciklas, tiek „Pavasario sonata“, įsigyjant juos į valstybinę kolekciją, buvo įkainoti vienodai.

anksčiau nei „Ruduo“, o pastarasis – galbūt anksčiau nei „Pavasariai“, „Vasaros“ triptikai ar sonatos. Tad galėtumėm grįžti prie klausimo, kodėl pavasaris – ciklo pradžia, kaip teigiama konferencijos pavadinime? Matyt, pavasarį kaip ciklo pradžią sugestijuoja pati kultūra. Antonio Vivaldi „Metų laikai“ taip pat prasideda „Pavasariu“.

Tuo metu, kai Čiurlionio vaizduotė įsibėgėjo sonatinio mąstymo linkme, Jurgis Šlapelis rengė pirmąjį Lietuvos teritorijoje spausdintą *Metų* leidimą. Knyga pasirodė Donelaičio 200-ųjų gimimo metinių proga – tais pačiais metais, kai Vilniuje atidaryta beprecedentės apimties nuolatinė Čiurlionio meninės kūrybos ekspozicija². Tad, susipažinus su abiejų kūrėjų palikimo visuma, lietuvių spaudoje pirmąkart mėginta panoramiškiau apžvelgti tiek vieno, tiek kito biografiją ir kūrybą, apibrėžti jų kultūrinę reikšmę. Artėjant Pirmojo pasaulinio karo frontui, visi Čiurlionio darbai buvo perkelti į Maskvą, tapo Jurgio Baltrušaičio susidomėjimo objektu ir net paskatino jo tapatinimosi su lietuvių kultūra procesą. Po 1917-ųjų spalio perversmo pasiimdamas globoti Čiurlionio paveikslus nuo bolševikų valdžios „nacionalizavimo“, Baltrušaitis apsaugojo save ir artimuosius nuo „komunalinės kaimynystės“ likimo, butą – nuo nusavinimo, o sykiu paskatino rusų intelektualų, lankiusių jo saloną, refleksiją. Baltrušaičio kolega Viačeslavas Ivanovas, 1914 m. žurnale *Аполлон* paskelbęs neoplatoniškos dvasios esė „Čiurlionis ir menų sintezės problema“, po metų jau vertė Donelaičio „Pavasario linksmybes“ – šiam darbui jį taip pat paskatino Baltrušaitis, supratęs Donelaičio svarbą mūsų kultūroje. Maksimo Gorkio vadovaujamos leidyklos „Папыс“ serijos leidinyje, skirtas lietuvių literatūrai ir tautosakai, taip ir nebuvo publikuotas (Gudaitis 1977: 412–413). Tačiau viename solidžiausių to meto lietuvių almanachų *Pirmasai baras* (1915) Donelaitis ir Čiurlionis iškilo kaip mūsų kultūros kanono atskaitos taškai. Kadangi per visą ilgąjį Romantizmo amžių „Poetas“ buvo aukščiausia genijaus apraiška (užtenka prisiminti Basanavičiaus kalbą), nenuostabu, jog abu vertai reflektuoti literatūros leidinyje. Pastarasis kaip orientyras minimas Balio Sruogos tekste, dvelkiančiame aiškia pavasario retorika – „Po velėna pumpurėlis“. Tai, kad šios figūros ilgą laiką išliko svarbiausiais lietuvių kultūros reprezentantais, liudija

2 Leidinys *Kristijono Donelaičio Raštai* buvo išleisti Vilniuje, Marijos Šlapelienės knygyne, 1914 m., tačiau knygos titulinis puslapis liudija, kad *Raštai* pradėta leisti 1909 m.



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



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

po pusšimčio metų Pietvakarių Pamyro viršukalnėse mūsų alpinistų pirmąsyk įkoptų viršukalnių pavadinimai. Joms suteikti Lietuvos (6080 m), Donelaičio (5837) ir Čiurlionio (5800) vardai.

1911–1913 m. rašydamas opusą *Le Sacre du printemps* („Šventasis pavasaris“), Igoris Stravinskis ras įkvepiančių pirmapradiškumo motyvų brolių Juškų parengtame lietuvių dainyne, kurį mūsų kompozitorius bus jau užvertęs visiems laikams.

Čiurlionio, kaip biologinės būtybės, kelias prasideda per rudens lygiadienį, perdegimas konstatuojamas įvykus žiemos saulėgrįžai, o išeiti tenka žemei vos peržengus vasaros lygiadienį. Varšuvoje menininką mokęs tapybos technikos Ferdynandas Ruszczykas atsisveikinimo kalboje Rasose, nusibraukdamas nuo veido vieną kitą žvarbaus vėjo atneštą snaigę, atsiduso: „O savo žemei ir tėvynainiams [jis] pranašavo juose gimstančio pavasario grožį. Pavasarį ir pats išėjo“ (*Dailės kritikas...* 2018:2:88).

II.

Kalbėdami apie Čiurlionį, pereiname prie kitokio laiko suvokimo nei jį siūlo gamtinio ciklo samprata. Tėkmė, muzikinis tempas, polifoninis daugiasluoksniškumas – susiję ir su esminiais būties, visatos sanklodos klausimais. Rašydamas iš Leipcigo „Pasaulį visą vaizduojusi kaip vieną didelę simfoniją...“ (Čiurlionis 2019: 421), Čiurlionis liudija esąs veikiamas savo meto filosofinių apmąstymų, kuriantis muzikos metafizikos idėjų lauke. Tuo metu jis lanko Salomono Jadassohno, puikiai išmanančio Schopenhauerio estetikos idėjas, pamokas. Pastarasis savo veikale *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*), reflektuodamas besiformuojantį simfoninės muzikos reiškinį (pats jis daugiausiai klausėsi Ludwigo van Beethoveno), ištarė teiginius, itin paveikusius XIX a. pabaigos menininkus. Vienas iš jų – „Muzika tuo skiriasi nuo visų kitų menų, kad nėra reiškinio ar idėjos atvaizdas, [...] bet betarpiškai atspindi pačią valią“ (o pasaulio valia – iracionali, „dvasinė“). Muzika – tai sielos, kuri net neįtaria, kad filosofuoja, neįsisąmonintos metafizinės pratybos. Čiurlionis šioms pratyboms buvo nusiteikęs. Veikale *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys* neregimąjį reiškinį pusę Schopenhaueris ir vadino valia, o muzikos kalbos universalumas galįs perteikti akimis nematomą tikrovę (Schopenhauer 1994: 395). Tokia galia pasižyminti pirmausia instrumentinė muzika, nes vokalinėje jau dalyvauja literatūrinis tekstas; ir muzika, kuri betarpiškai perteikia iracionalią valią, grąžina klausytoją prie kitokio – racionalizuoto – suvokimo mechanizmo (Schopenhauer 1994: 404). Bežodis pasaulio pažinimas esąs giliausias. Galbūt todėl Čiurlionis neįrašo savo sonatų pavadinimų ir sunkiai duodasi įkalbamas rašyti paveikslų komentarus.

Čiurlionio mąstymas sudėtingėjo šuoliais. Jo pirmieji tapybos bandymai atrodė iliustratyviai, atvirukiškai. Vėlesnius peizažus, kuriuose juntama tiršta potėpio materija, galime priskirti „nuotaikos peizažų“ kategorijai. Lenkų estetikos tekstuose šis reiškinys buvo vadinamas *nastrojowość* – su užuomina apie muzikos instrumento, labiau akustinio, styginio, jautrumą, rezonavimą visatoje sklindantiems virpesiams. Tuo metu svarbus tampa judesio momentas, nes ir žmogaus psichika patiria nuolatinį kismą. 1906 m. gruodį Varšuvoje lankosi Isadora Duncan. Vienas iš jos šokio spektaklių – sukurtas garsiojo Sandro



Sandro Botticelli, *Pavasaris*, apie 1476–1484. Mediena, tempera

Botticellio paveikslo „Pavasaris“ motyvais. Čiurlionis galėjo jį matyti – bent jau jo lankytoje Varšuvos dailės mokykloje būta sujudimo dėl šių gastrolių. Beje, „botičeliškas“ yra ir ilgą laiką „Pavasario sonatai“ priskirtas *Scherzo* su kregždėmis – būtent šis motyvas panaudotas ir kvietime į šią konferenciją (Antrojoje lietuvių dailės parodoje (1908) jis eksponuotas vadinamosios „Vasaros sonatos“ cikle, vėliau ne vieną dešimtmetį priskirtas „Pavasario sonatai“, jo seka atstatyta tik 1938 m.).

1907 m. Čiurlionis žengia dar vieną žingsnį – link pastangos vizualizuoti patį muzikinį mąstymą, komponavimą, laiko tėkmę. Štai šioje vietoje ir prabylame apie pirmuosius sonatinius ciklus. Kol buvo gyvas, Čiurlionį lydėjo konservatyvių meno suvokėjų nesupratimas, kaip galima vizualia kalba, kuria įmanu sukurti erdvės iliuziją, pretenduoti ką nors tikresnio pasakyti apie laikinio meno – muzikos – žanrą. Nedaug kam Lietuvoje galėjo ateiti į galvą mintis apie sinestetinę pajautą ar gaudžiančio kosmoso idėją. „Pavasario sonata“ – dar tik žingsnelis tokio mąstymo link, labiau orientuotas į kompozicijos laisvę, mažai išbandytą techniką, dar ne toks koherentiškas kaip



M. K. Čiurlionis. *Scherzo*. Iš ciklo *Sonata IV (Vasaros sonata)*.
1908. Popierius, tempera

ciklas. Bemaž visos pirmosios sonatų dalys Čiurlionio pavadintos *Allegro*, tad maždaug ketvirto dešimtmečio viduryje, sugestijuojant Jadvygai Čiurlionytei, Vytautui Kairiūkščiui, laikyta, jog kaip suvokimo raktas svarbi pati sonatinio *Allegro* forma (Kairiūkštis 1935: 4). Jadvyga Čiurlionytė bemaž visose *Allegro* dalyse – kaip ir muzikinėje sonatoje – išvelgė dviejų temų, kurių viena – kontrastiška, ekspoziciją; akcentavo perėjimą, kuriame temos perdirbamos ir įgauna konfliktinį pobūdį bei pasiekia kulminaciją, galiausiai, pagal muzikinę analogiją, ieškodavo reprizos su koda. Antroje dalyje *Andante* siūlė matyti harmoniją su gamta, ramybę ir santarvę, *Scherzo* jai sugestijavo skaidrios sielos pagyvėjusią nuotaiką, o *Finale* – pergale, žvilgsnį iš visatos aukštybių (Boruta [1947]: 80–85). Iš dalies tie pamąstymai darė įtakos ir Landsbergio tapybinių sonatų interpretacijoms (jas rašydamas autorius išsižiūrėjo individualiau ir atidžiau), o pėkštosios ir daugybė vėlesnių vienaip ar kitaip atsikartoja dabar vykstančiuose aiškinimuose.



M. K. Čiurlionis. *Allegro*. Iš ciklo *Sonata II (Pavasario sonata)*.
1907. Popierius, tempera



M. K. Čiurlionis. *Andante*. Iš ciklo *Sonata II (Pavasario sonata)*.
1907. Popierius, tempera

Vadinamojoje „Pavasario sonatoje“ akivaizdžiai veikia dvi stichijos – vanduo ir vėjas, tačiau jos substancialios – užplūstančios, perkošiančios, persmelkiančios kitus būties ženklus, juos judinančios, nešančios. Sipriai lankstomi medeliai *Allegro* dalyje, taršomos jų lajos suponuoja vėją, o vandenų būtybė, virstanti vingiuota upe (kaip pastebėjo Julius Vaitkevičius, krantų kontūrai kairėje viršuje išties primena vandenimis spjaudantį slibiną), upės veržimasis iš bespalvės vandenų sankaupos, dažų tekėjimas tarytum sykiu su žeme per visą triaukštę peizažo kompoziciją – sugestijuoja vandenų plūsmą, tarytum dailininkui būtų žinoma germaniškos kilmės žodžio *spring* etimologija. *Allegro* Čiurlionis tapo, Donelaičio žodžiais, „rudenio rudo“ spalvomis. Rinkdamasis organiniu būdu pagaminto tušo spalvą, dailininkas neabejotinai liudija, kad jo požiūris į tapybą, kaip spalvų meną, – netradicinis, sąsajingas su Tolimųjų Rytų peizažo bruožais (Mikalojui Vorobjovui *Scherzo*, kurį priskyrė „Vasaros sonatai“, labiausiai priminė japonų ksilografiją, Vorobjovas 1938). Čia labai svarbi rankos



M. K. Čiurlionis. *Scherzo*. Iš ciklo *Sonata II (Pavasario sonata)*. 1907. Popierius, tempera



M. K. Čiurlionis. *Finale*. Iš ciklo *Sonata II (Pavasario sonata)*. 1907. Popierius, tempera

judesio energija (ji reikšminga Rytų kaligrafijoje) – judesys iš tiesų yra žvalus, gyvas, spontaniškas, kokį suponuoja *Allegro* tempas.

Lenkų muzikologas Pawełas Siechowiczius tapybines „sonatas“ ėmėsi skaityti, pasinaudodamas konkrečių Čiurlionio muzikinių kompozicijų raktu. Tyrimas atskleidė, kad ciklo dalių pavadinimai gali būti sąlygiški. 1907 m. pavasarį – vasarą Čiurlionis tapė ne tik minėtą „sonatą“ – iš tuo laikotarpiu sukurtų kompozicijų į mokslininko dėmesio lauką pateko vadinamieji preliudai, Landsbergio pažymėti signatūromis VL 308 ir VL 309. Lyginant su ankstesniais preliudais (pvz., VL 306), šie pasižymi gan sudėtingais polifoniniais ir net ritminiais sprendimais. Skirstydamas VL 309 kompoziciją į nedideles 1–4, 5–12, 13–19 taktų atkarpas, Siechowiczius stebėjo trijų balsų linijų – aukštos, vidurinės ir žemosios – dinamiką ir aptiko šių linijų pasikartojimus vizualioje kompozicijoje. Tyrėjas liko atidus ir kitoms kompozicinėms raiškos priemo-



P. Siechowicziaus lyginamosios analizės schema. *Andante* ir *Scherzo*. Iš ciklo *Sonata II (Pavasario sonata)*. 1907. Popierius, tempera

nėms: dubliuojamus garsus siejo su dviejų medelių – laibo ir kresno – motyvais *Allegro* dalyje (kompozicijos viršutinėje juostoje matome medžių viršūnes, o vidurinėje – jų lajos nuspėjamos, pasislepia nuo mūsų akių).

Aiškindamas „Pavasario sonatos“ *Andante* ir *Scherzo* dalis, muzikologas pasitelkė VL 308 kompoziciją – tokia, kokia buvo užrašyta rankraščiuose, be vėliau pridurtos reprizos. Šio kūrinio 9–18 taktus išskirdamas kaip atskirą kompozicinę dalį, paremtą kanoniniu *basso ostinato* figūros principu, jį siejo su paveiklo *Andante* nutolusių malūnėlių horizontu (horizonto linija primena bosinio balso liniją). Muzikos kompozicijoje *basso ostinato* aukščiausio pakilimo momente muzikologas įžvelgė išraiškingumo suintensyvėjimą – paveiksle tose vietose pasirodo malūnėliai. Už apatinio *Andante* dalies malūnų horizonto, regis, pavaizduotas ežero ar kitokio vandens telkinys. Štai į šio vandens gelmę pažvelgiamo *Scherzo* dalyje. Horizonto linija čia lieka viršuje. Dugne esančio

miesto kontūrai vėlgi primena kanono struktūrą, o tamsioji vartų linija – galbūt užuomina į *basso ostinato* (Siechowicz 2015: 75–80). Šie pavyzdžiai rodo, kad muzikinės vaizduotės principai, tapant paveikslą, Čiurlionio taikyti labai savitai, originaliai. Taipogi – kad menininkas savo muzikos ir dailės kūrinius komponavo bemaž sykiu: skambindamas naująsias kompozicijas sužadintavo savo vaizduotę (iki tol vyravo nuomonė, kad menininko vizualios „sonatos“ yra atsietos nuo jo konkrečios muzikinės kūrybos, kad gyvenimo pabaigoje dailės kūryba tarytum užgožė muzikinę).

Žvelgiant į *Finale*, susidaro įspūdis apie judėjimą „anapus laiko“. Čia iškyla sudubliuotas *axis mundi* ar civilizacijos stulpų motyvas – du obeliskai, kompozicija primenantys nevienodų medelių porą *Allegro* dalyje. Senujų civilizacijų obeliskai buvo susiję su saulės kultu. Juose būdavo įrašomi sakralieji tekstai – šią užuominą matome ant paveikslo kairiojo obelisko, kuris yra apgaubtas debesies (tikėtina, kad kada nors dalis šio teksto bus perskaityta). Obeliskų viršūnėje vietoje piramidės regime laives (vandens stichijos nešama arka iškeliama į oro stichiją). Į visatos erdvę vingiuojanti įvairiaspalvių vėliavų procesija, kurios forma pasikartoja iš tekėjimą žemyn suponuojančios *Allegro* dalies, šįsyk reiškia kilimą. Tuo metu revoliucinių įvykių krečiame Varšuvoje dailininko matyti demonstracijų žygiai paveiksle transformavosi į individualių idėjų ar išėinančių sielų procesiją. (*Vėliava* talpina vėlės reikšmę. Ji praeityje simbolizavo protėvius, kartu su gyvaisiais einančius į mūšį, dalyvaujančius religinėse apeigose.) Vėliavos pavasario sonatoje atrodo kaip „vėjo upė“, kuri neša būtį į nežinią. Tai lyg būties plūsmas, „šopenhaueriška“ valia gyventi, valia būti.

Finale sykiu matome ir gana lingvistinę kodos (*coda*) šifruotę. Būtent toji procesija nurodo į etimologinę *codos* reikšmę – tai eilė, vilkstinė, uodega, palyda (tokios figūros naudotos šokyje, tarkim, poloneze, kurio atlikimą paauglys Čiurlionis, tikėtina, nesyk stebėjo Plungėje). Iš *codos* kilo ir *kodas*, kaip slaptų (šifruotų) ženklų sistema, kokią randame ant vieno iš obeliskų.

Algimantas Švėgžda, menininko gimimo šimtosioms metinėms tapydamas savo „Pasveikinimą M. K. Čiurlioniui“ (1975), obeliskus perkūrė į sveikinamo Konstantino kojas, kurių viena apgaubta debesėlio. Tame paveiksle tebevilnija įvairiaspalvių vėliavų procesija. Jos fone kaip ugninis aitvaras su puokšte ir ištiestu delnu šuoluoja hipiškai atrodantis Švėgždos meninis „aš“. (Po bemaž



Algimantas Švėgžda, *Pasveikinimas M. K. Čiurlioniui*, 1975.
Drobė, aliejus, tempera

kelių dešimtmečių, likus dviem metams iki savo gyvenimo *finale*, Švėgžda impresionistiškais pastelinių štrichais kurs ciklą „Čiurlionio obelys“ – sakytum, medituos vaisius nokinantį sodą prie jo namelių Druskininkuose.) Žaismingas 1975-ųjų pasveikinimo gestas susišaukia su „Keturių vėjų“ poeto Kazio Binkio žodžiais iš rinkinio *100 pavasarių*, ištrūkusių iš „vėjavaikio kišenės“ tais metais, kai menininkai, neapsikentę dėl valdžios iššaldytos laikinosios Čiurlionio galerijos statybos, anometinėje Lietuvos sostinėje surengė pustrėčios dienos trukusį visuotinį streiką.

Įkylėjo taip po svietą
Klaidžiot kaip vėlė be vietos.
O kad rasčiau tokią vietą,
Iš kur matos visas svietas...

Literatūra

- Amžinai jauna! Lenkijos dailė XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje / Zawsze Młoda! Polska sztuka około 1900.* 2015. Vilnius, Kraków: Lietuvos dailės muziejus, Muzeum Narodowe w Krakowie.
- [Basanavičiaus, Jono, kalba]. „Pirmosios lietuvių dailos parodos atidengimas“, *Vilniaus žinios*, 1906, Nr. 286, p. 2.
- Binkis, Kazys. 1923. *100 pavasarių*, Kaunas: Niola.
- Čiurlionis ir pasaulis. 2019. Sud. Salomėja Jastrumskytė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. 2019. *Korespondencija / Korespondencja*, 1892–1906, t. 1, Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus.
- Čiurlionytė, Jadvyga. 1973. *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*, Vilnius: Vaga.
- Dailės kritikas ir istorikas Mikalojus Vorobjovas (1903–1954).* 2018. T. 1, t. 2. Sud. Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: R. Paknio leidykla.
- Donalaitis, Kristijonas. 1891. *Pavasario linksmybės*. Tilžėje, spauda ir kasšta Martyno Jankaus.
- Gudaitis, Leonas. 1977. *Platėjantys akiračiai*, Vilnius: Vaga.
- Kairiūkštis, Vytautas. 1935. Čiurlionies sonatos ir diskusijos apie jas, *Literatūros naujienos*, Nr. 22, p. 4.
- Kavolis, Vytautas. 1994. *Žmogus istorijoje*, Vilnius: Vaga.
- Kristijono Donelaičio Raštai*. [1909], 1914. Vilnius: M. Šlapelienės knygynas.
- Landsbergis, Vytautas. 1965. *Pavasario sonata*, Vilnius: Vaga.
- Pirmasai baras*, 1915.
- Schopenhauer, Artur. 1994. *Świat jako wola i przedstawienie*, vert. J. Garewicz, t. 1, Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN.
- Siechowicz, Paweł. 2015. *Wyobrażenia muzyczna Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Vorobjovas, Mikalojus. 1938. Modernizmas, arba Kova dėl stiliaus Europos mene, *Naujoji Romuva*, 1938, Nr. 20, p. 462, Nr. 21, p. 491, Nr. 27–28, p. 580.
- Иванов, Вячеслав. 1914. Чурлянис и проблема синтеза искусств, *Аполлон*, Ст.-Петербург, No 3, с. 5–21.

Rankraščiai:

- Boruta, Kazys. [1943-1957], LLTI RS F60–193, l. 80–85.

Nida Gaidauskienė

SPRING SONATA: INTERLACEMENT OF MUSICAL AND CULTURAL IMAGINATION

Summary

The article discusses the meanings of the painting cycle “Sonata no. 2” by M. K. Čiurlionis, and the historical changes of its exposition order. The question arises of how the title “Sonata of Spring” was given to the painting cycle by the organizers of exhibitions and why this work became so significant in our cultural discourse (the first Vytautas Landsbergis’ collection of unpublished articles about Čiurlionis (ed. 1965) was also named “Sonata of Spring”. The reproduction of *Allegro* was chosen for the cover folder of the book).

This essay unfolds cultural contexts and recalls the comparison of the structural patterns of various works dedicated to the seasons and especially exploring the theme of spring. The meanings of metaphor of spring in the period of national revival and its semantic nuances in later periods of cultural development are taken into account. The main attention is paid to the reception of Kristijonas Donelaitis’ (lat. Christian Donalitius’) text „Pavasario linksmybės“ (“The Spring’s Joys”) from his poem *Metai* (*Das Jahr* (1818), “The Year”) by the modern Lithuanian community. The chapter was so titled and was composed as the initial text by the first publisher of *Das Jahr* Martin Ludwig Rhessa, who was about to become a professor of Königsberg university at the year of its edition, became available to purchase in Lithuanian bookstores in Vilnius almost at the same time when Čiurlionis was trying to find accommodation in this city. It was the edition called *Pavasario linksmybės* (1891) funded by Martynas Jankus in Tilsit.

The culminating period of Čiurlionis’ so called “sonatic” painting coincided with the preparation for editing Donelaitis’ *Metai* in Vilnius. The Lithuanian audience got acquainted with Donelaitis’ and Čiurlionis’ *oeuvre* in 1914: the work of the first author was published to commemorate his 200th anniversary; as for the second author, it was the first posthumous exhibition of the largest body of his works. Soon Donelaitis and Čiurlionis took positions of pioneers

of national literature and arts while the Lithuanian canons of these fields were still forming. Nowadays, regardless of the conjunctures of various regimes, they remain the most researched representatives of Lithuanian historical culture abroad. Their interpretations of the spring also made them role models of the classical (realistic) and modern paradigm in Lithuanian culture.

Keywords: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Sonata No. 2, Kristijonas Donelaitis, “The Spring’s Joys”, *Allegro*.

APIE AUTORIUS

Antanas ANDRIJAUSKAS – Lietuvos mokslų akademijos tikrasis narys – akademikas, Lietuvos kultūros tyrimų instituto Komparatyvistinių kultūros studijų skyriaus vyriausiasis mokslo darbuotojas, humanitarinių mokslų srities filosofijos istorijos krypties habilituotas daktaras. Mokslinių tyrimų sritis – filosofijos istorija, estetika, meno filosofija, kultūrologija, civilizacinė komparatyvistika, menotyros metodologija, meno kritika, orientalistika, idėjų istorija. Paskelbė 23 monografijas ir per 650 mokslo darbų įvairiomis kalbomis, sudarė 40 knygų.

El. paštas: aandrijauskas@gmail.com

Zhang BIN (g. 1978) – humanitarinių mokslų (filologija) daktaras, Nankino universiteto (Kinija) Užsienio studijų instituto dėstytojas. Mokslinių interesų sritys: tradicinės kinų estetikos ir literatūros filosofija, meno istorija, senovės kinų muzika, antros kalbos išmokimas.

El. paštas: zhangbin@nju.edu.cn

Jonas ČIURLIONIS (g. 1975) – dr., muzikantas, filosofas. Studijavo Rooseveltto Universitete (JAV) ir Vilniaus Universitete, kuriame 2006 m. apgynė daktaro disertaciją, vadovaujamas prof. A. Šliogerio. Nuo to laiko dirba Filosofijos fakultete, dėsto Estetikos, Mokslo Filosofijos ir Istorijos paskaitas. Skaitė paskaitas įvairiuose Europos universitetuose. Pagrindinės mokslinių interesų sritys: metafizika, Antikos ir klasikinis mokslas, mokslo ir metafizikos santykis, erdvės ir laiko filosofija, muzikos filosofija. Tarptautinės konferencijos „Space and Time: An Interdisciplinary Approach“ organizatorius.

El. paštas: jonas.ciurlionis@fsf.vu.lt

Nida GAIDAUŠKIENĖ, dr. Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto ir Lietuvos kultūros tyrimų instituto mokslo darbuotoja. Lietuvos estetikų asociacijos narė. Monografijos *Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė: Modernėjančios savimonės kontūrai* (2019) autorė, knygų *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis Vilniuje* (2016), *Čiurlionio namai Vilniuje* (2017) sudarytoja ir bendraautorė, monografijos *Lietuvių literatūros kanono dirbtuvės (XIX a. pabaiga – XX a. pradžia)* (2022) bendraautorė. Jos publikacijų skelbta tęstiniuose ir periodiniuose recenzuojamuose akademinuose leidiniuose: *Logos, Kultūrologija, Literatūra, Sovijus, Colloquia* ir kt.

Laura IVANOVA studijavo sociologiją Vilniaus universitete. Domėjimosi sritys apima Vytauto Kavolio kultūros sociologiją, sąmoningumo sociologiją bei pilietinį

angažuotumą; antropoteosofijos, antroposofijos ir teosofijos kryptis, aiškių tikėjimų ir mitologiją. Ivanova yra M. K. Čiurlionio sonatinių tyrinėjimų ciklo: „Sonatiniai M. K. Čiurlionio garsovaizdžiai“ organizacinio komiteto narė.

Naglis KARDELIS (g. 1970), humanitarinių mokslų daktaras, Vilniaus universiteto Filosofijos fakulteto profesorius, Lietuvos kultūros tyrimų instituto vyriausiasis mokslo darbuotojas, šio instituto Mokslo tarybos pirmininkas. Naglis Kardelis yra dviejų knygų – „Vienovės įžvalga Platono filosofijoje“ (2007) bei „Pažinti ar suprasti? Humanistikos ir gamtotyros akiračiai“ (2008) – ir daugelio lietuvių ir anglų kalbomis publikuotų mokslinių straipsnių bei studijų senovės graikų (ypač Platono) filosofijos, antikinės literatūros, šiuolaikinės filosofijos, Lietuvos filosofijos, kalbos filosofijos, komparatyvistinės filosofijos, religijos filosofijos ir kita tematika autorius. Iš senosios graikų kalbos į lietuvių kalbą išvertė keturis Platono dialogus – „Timają“ ir „Kritiją“ (abu 1995), „Faidrą“ (1996) ir „Sokrato apologiją“ (2009), taip pat (iš senosios graikų ir lotynų kalbų) keletą krikščioniškosios klasikos tekstų. Mokslinius pranešimus skaitė Honolulu (JAV) vykusiose mokslinėse konferencijose.

Jūratė LANDSBERGYTĖ – Lietuvos kultūros tyrimų instituto mokslo darbuotoja, Muzikos krypties meno daktarė, Lietuvos Kompozitorių Sąjungos ir Lietuvos Muzikų Sąjungos narė. Koncertuojanti įvairiose šalyse solistė vargonininkė. Daugelio straipsnių, studijos „Bažnytinė muzika ir dvasingumas Lietuvoje“ (2006), dviejų monografijų „Vargonų muzika Lietuvoje XX a. Kūrybos modernizmas“ (2008), „Baltiškasis fenomenas vargonų garsovaizdžiuose“ (2020) autorė. Natų rinkinių, tarp jų ir M. K. Čiurlionis. „Visi kūriniai vargonams“ (2005) sudarytoja. Tarptautinių konferencijų, simpoziumų mokslinių organizacinių komitetų narė. Mokslinių interesų sritys: naujoji vargonų muzika, archetipai, baltiškasis muzikos fenomenas, vizija ir transcendentalumo aspektai, istorizmas, politiniai kontekstai, filosofijos, poetikos, vizualumo ir muzikos jungtys.

Alphonso LINGIS – Pensilvanijos valstijos universiteto filosofijos profesorius emeritas, gerai žinomas fenomenologijos, egzistencializmo, etikos ir kitose filosofijos srityse. Lingis daug keliavo po nutolusius nuo modernios civilizacijos kraštus, tad jo filosofškai turtingi kūriniai neretai tampa tikrais antropologijos atradimais. Jis taip pat žinomas kaip fotografas, kuris papildė savo filosofinius svarstymus savo fotografijomis. Lingis parašė daug gerai žinomų knygų: „Piktnaudžiavimas“, „Bendruomenė, kurie neturi nieko bendro“, „Svetimkūniai“, „Imperatyvas“, „Pavojingos emocijos“, „Neatšaukiamas: mirtingumo filosofija“ ir kitas.

Dalia MICEVIČIŪTĖ. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje baigė muzikologijos krypties muzikos istorijos studijų programą (specializacija muzikos estetika) ir įgijo muzikos bakalauro laipsnį. Iš anglų kalbos yra išvertusi meno istorijos filosofijos tekstų. Mokslinių tyrinėjimų sritys: muzikinio stiliaus teorija, interpretacijos teorija, muzikos estetika, muzikos filosofija.

El. paštas: *liausia@gmail.com*

Algis MICKŪNAS, prof., Ohajo universitetas.

Akademiniis pasirengimas: Ilinojaus technologijos institutas, 1955–1958, B. S.; DePaulo universitetas, Čikaga, 1958–1962; B. A. DePaulo universitetas, Čikaga, 1962–1963; M. A. Kelno universitetas, Vokietija, 1963–1964; Freiburgo universitetas, Vokietija, 1964–1965 m.; Čikagos universitetas, 1965–1966 m.; Emory universitetas, Atlanta, 1966–1969, mokslų daktaras. Skaitė pranešimus konferencijose Japonijoje, Indijoje, Prancūzijoje, Vokietijoje, Austrijoje, Šveicarijoje, Lietuvoje, Gvatemaloje, Peru, Jungtiniuose Arabų Emyratuose, Kanadoje, JAV. (apie 300) Išleido ir bendrai paskelbė daugiau nei 50 knygų trimis kalbomis ir daugiau nei 200 straipsnių penkiomis kalbomis. 1970 m. įkūrė Tarptautinį Husserlio mokslininkų ratą; 1976 m. įkūrė Tarptautinį Merleau-Ponty mokslininkų ratą. 1980 m. paskirtas į Fenomenologijos pažangių tyrimų centro direktorių tarybą. 1980 m. paskirtas į Tarptautinės civilizacijų lyginamojo tyrimo draugijos tarybą. 1983 m. įkūrė Tarptautinę Gebserio draugiją: istorijos ir sąmonės transformacijų tyrimai. 1996 m. su prof. Hiroshi Kojima iš Niigata universiteto (Japonija) įsteigė Japonijos ir Vakarų mokslininkų konsorciumą, skirtą Vakarų ir Rytų mąstymui aptarti. 1999 m. su prof. Bienvenido Argueta sukūrė globalizacijos studijų konferencijų programą Rafaelio Landivaro universitete, Gvatemaloje, Gvatemaloje. 2007 m. lapkričio 14 d. Lietuvos kultūros ministerija įteikė apdovanojimą „Išskirtinis užsienio indėlis į humanitarinius ir socialinius mokslus Lietuvoje“. 2008 m. paskirtas į Lietuvos mokslų akademiją. Gavo keturis garbės daktaro laipsnius. Klaipėdos universitetas, Lietuva, 2000. Universidad Rafael Landivar, Gvatemala, 2009. Vilniaus universitetas, 2011. Mykolo Romerio universitetas, 2012. 2017 m. Apdovanotas „Kryžiaus kavalieriumi“, Lietuvos prezidento. 2017 m. Tarptautinio komunikacijos instituto suteiktas „Laureate narys“ statusas. Vilniaus universiteto bibliotekoje yra mano archyvai. Mariaus Katiliškio Pasvalio Bibliotekoje yra ir mano archyvų kopijos.

Stasys MOSTAUSKIS – profesorius (VDA, LSMU, VDU, 2020), vyresnysis mokslo darbuotojas (LKTI, VDA, 2007), humanitarinių mokslų daktaras (o3 H), (LKTI/VDA, 2002), menotyros magistras (VDA, 1993). Aktualios darbovietės: Vilniaus dailės akademijos Kauno fakultetas; Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Komparatyvistinių

kultūros tyrimų skyrius, Lietuvos sveikatos mokslų universitetas, Vytauto Didžiojo universiteto Žemės ūkio akademija. VDA KF Humanitarinių mokslų katedros vedėjas (2013–2015). Monografijos *Beprotybės kartografija* (2011) ir per 30 mokslo straipsnių recenzuojamuose mokslo leidiniuose autorius. Mokslų straipsnio rinkinio *Menas, terapija, sveikata* (2017) sudarytojas. Mokslinių tyrimų sritis: neklasikinė Vakarų filosofija, estetika ir meno filosofija, psichopatologija, postmodernus diskursas, šiuolaikinis menas. El. paštas: art@stasysart.com

Yumiko NUNOKAWA. PhD, dėstytoja, Fundamentaliųjų mokslų ir inžinerijos katedroje, Waseda universitete, Tokijuje. Jai suteiktas daktaro laipsnis Kauno technologijos universitete ir MMus Londono universiteto Goldsmiths koledže. Paskelbė straipsnių apie Sergejų Prokofjevą, 2008 ir 2012 m. Londone, Sergejaus Prokofjevo fondo leidinyje „Three Oranges Journal“. 2009 m. prisidėjo prie prof. Vytauto Landsbergio knygos „Čiurlionis: laikas ir turinys“ japoniško leidimo išleidimo. 2011 m. kaip prodiuserė ir vertėja padėjo iš Yamaha išleisto prof. Dariaus Kučinsko sudaryto „Čiurlionio fortepijono kūrinių (URTEXT)“ leidinį. Nuo 2010 m. nuolatinė Čiurlionio teminių konferencijų dalyvė. Jos moksliniai interesai – Čiurlionis, lietuvių liaudies dainų muzika, Fin-de-Siècle Europos menų sintezė ir japonizmas. El. paštas: nunocchi@gmail.com

Min SUN (g. 1981) – humanitarinių mokslų (filologija) daktarė, Nankino universiteto (Kinija) Užsienio studijų instituto dėstytoja. Mokslinių interesų sritys: kinų tapyba, kinų estetika, literatūros ir kultūros komparatyvistinės studijos. El. paštas: sunmin@nju.edu.cn

Žilvinas SVIGARIS – hum. m. dr. Lietuvos kultūros tyrimų instituto Komparatyvistinių kultūros tyrimų skyriaus mokslo darbuotojas. 2014 Vilniaus universitete apgynė humanitarinių mokslų (filosofija) daktaro laipsnį, Kauno Technologijos universitete baigė informatikos bakalauro (1996) ir ekonomikos mokslų magistro studijas (1998). Mokslinių tyrimų sritys: civilizacinė komparatyvistika, komparatyvistinė filosofija, filosofinė hermeneutika, ontologija, fenomenologija, kultūros antropologija, kinų ir japonų kultūros ir mąstymo tradicijos, dzeno estetika, čiurlionistika, archainė lietuvių kultūra ir jos kultūriniai kontekstai. Paskelbė 3 monografijas ir per 20 mokslinių straipsnių. El. paštas: zilvinas.svigaris@gmail.com

Martynas ŠVĖGŽDA VON BEKKER (g. 1967) – smuikininkas virtuozas, įvairių Lietuvoje ir užsienyje konkursų laureatas, kompozitorius ir muzikos kritikas. Smuikavimo pradmenis gavo M. K. Čiurlionio menų gimnazijoje vėliau studijavo Lietuvos TSR valstybinėje konservatorijoje ir Hamburgo muzikos ir teatro aukštojoje mokykloje. Koncertavo su skirtingais orkestrais įvairiuose Vakarų Europos, Azijos šalyse ir JAV. Ėjo docento pareigas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, dėstė Lisabonos, Kopenhagos, Kaljario, Oslo, Bostono, Hamburgo muzikos institucijose. Nuo 2016 m. yra Hamburgo Johannes'o Brahms'o konservatorijos docentas, kuria muziką, dalyvauja su pranešimais įvairiuose muzikos, filosofijos ir estetikos konferencijose bei simpoziumuose.

Julius VAITKEVIČIUS (g. 1975) – humanitarinių mokslų (filosofija) daktaras. Nankino Universiteto lektorius ir mokslo darbuotojas. Mokslinių interesų kryptys: klasikinė kinų filosofija ir gyvenimo filosofija.

El. paštas: *julius.vaitkevicius@gmail.com*

OUR CONTRIBUTORS

Antanas ANDRIJAUSKAS was born in Kaunas. He is academician of the Lithuanian Academy of Sciences, a habilitated doctor and professor in the humanities (history of philosophy), chief researcher of the Department of Comparative Cultural Studies at the Lithuanian Culture Research Institute.

He has published 23 monographs, 47 studies, 40 compiled books, and over 650 scientific articles in various languages. Over 100 books have been issued under his supervision by various publishers. His fields of research are history of philosophy, aesthetics, philosophy of art, comparative study of civilizations, art history, Oriental studies, and the history of ideas.

E-mail: aandrijauskas@gmail.com

Zhang BIN (1978) is a doctor of humanities (philology), and a lecturer at Nanjing University (China) Institute of Foreign Studies. Research interests: philosophy of traditional Chinese aesthetics and literature, art history, ancient Chinese music, second language acquisition.

E-mail: zhangbin@nju.edu.cn

Jonas ČIURLIONIS (b. 1975) – PhD. Musician, philosopher. Studied at Roosevelt University (USA) and Vilnius University, where in 2006 he defended his doctoral thesis under the guidance of prof. Arvydas Šliogeris. Since then, he has worked at the Faculty of Philosophy, teaching Aesthetics, Philosophy of Science, and History. He gave lectures at various European universities. Main areas of scientific interest: metaphysics, ancient and classical science, the relationship between science and metaphysics, philosophy of space and time, and philosophy of music. The organizer of the international conference “Space and Time: An Interdisciplinary Approach”.

E-mail: jonas.ciurlionis@fsf.vu.lt

Nida GAIDAUŠKIENĖ is a research fellow at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore and the Lithuanian Culture Research Institute. She is a member of the Lithuanian Association of Aesthetes. Dr Gaidauskienė published the monograph *Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė: modernėjančios savimonės kontūrai* (2019; “Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė: The Outlines of the Formation of a Modern Consciousness”) and is the co-author and editor of the books *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis Vilniuje* (2016; “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis in Vilnius”), *Čiurlionio namai Vilniuje* (2017; “Čiurlionis’s House in Vilnius”). Her research papers has been published

in different academic peer-reviewed periodicals and serial issues, such as *Logos*, *Kultūrologija*, *Literatūra*, *Sovijus*, *Colloquia*, etc.

Laura IVANOVA studied sociology at Vilnius University. Areas of interest include the cultural sociology of Vytautas Kavolis, the sociology of awareness and civic engagement, anthropotheosophy, anthroposophy, and theosophy. Aisthian faith and mythology. Ivanova is a member of the organizing committee of the M. K. Čiurlionis sonata research cycle: “Sonatic M. K. Čiurlionis soundscapes”.

E-mail: mkcsonatos@gmail.com

Naglis KARDELIS (b. 1970), doctor of humanities, professor of the Faculty of Philosophy of Vilnius University, chief researcher of the Lithuanian Cultural Research Institute, and chairman of the Scientific Council of this institute. Naglis Kardelis is the author of two books – “Insight of Unity in Plato’s Philosophy” (2007) and “Knowing or understanding? Perspectives of Humanities and Nature” (2008) – and the author of many scientific articles and studies published in Lithuanian and English on ancient Greek (especially Plato) philosophy, ancient literature, modern philosophy, Lithuanian philosophy, philosophy of language, comparative philosophy, philosophy of religion and other topics. He translated four of Plato’s dialogues from ancient Greek into Lithuanian – *Timaeus* and *Critias* (both 1995), *Phaedrus* (1996), and *Apology of Socrates* (2009), as well as (from ancient Greek and Latin) several texts of the Christian classics. He gave scientific reports at scientific conferences held in Honolulu (USA).

E-mail: naglis.kardelis@gmail.com

Jūratė LANDSBERGYTĖ is a researcher at the Lithuanian Cultural Research Institute, a Doctor of Arts in Music, member of the Lithuanian Composers’ Union and the Lithuanian Musicians’ Union. A solo organist who performs in various countries. Numerous articles, studies “Church music and spirituality in Lithuania” (2006), two monographs “Organ music in Lithuania in the 20th century. Creative Modernism” (2008), author of “Baltic Phenomenon in Organ Soundscapes” (2020). Sheet music collections, including M. K. Čiurlionis. Composer of “All works for organ” (2005). Member of scientific organizing committees of international conferences and symposiums. Areas of scientific interest: new organ music, archetypes, Baltic music phenomenon, vision, and transcendental aspects, historicism, political contexts, connections between philosophy, poetics, visuality, and music.

E-mail: jurate128@yahoo.de

Alphonso LINGIS – Professor Emeritus of Philosophy at Pennsylvania State University, well known in phenomenology, existentialism, ethics, and other areas of philosophy. Lingis traveled a lot in lands far from modern civilization, so his philosophically rich works often become real discoveries of anthropology. He is also known as a photographer who complements his philosophical musings with his photographs. Lingis wrote many well-known famous books: “Abuse”, “A community of those who have nothing in common”, “Foreign bodies”, “The imperative”, “Dangerous emotions”, “Irrevocable: A Philosophy of Mortality” and others.

Dalia MICEVIČIŪTĖ. She was awarded a bachelor’s degree in musicology in music history program at the Lithuanian Academy of Music and Theater (specialization in aesthetics of music). Dalia has translated from English a number of texts of philosophy and art history. Research interests: theory of musical style, interpretation theory, aesthetics of music, philosophy of music.

E-mail: liausia@gmail.com

Algis MICKŪNAS, Prof., Ohio University

Academic Preparation: Illinois Institute of Technology, 1955–1958, B.S. DePaul University, Chicago, 1958–1962, B.A.; DePaul University, Chicago, 1962–1963, M. A. Cologne University, Germany, 1963–1964; Freiburg University, Germany, 1964–1965. University of Chicago, 1965–1966. Emory University, Atlanta, 1966–1969, Ph.D. Read conference papers in Japan, India, France, Germany, Austria, Switzerland, Lithuania, Guatemala, Peru, United Arab Emirates, Canada, USA. (approx. 300) Published and co-published over 50 books in three languages and over 200 articles in five languages. In 1970 co-founded the International Circle of Husserl Scholars; 1976, co-founded the International Circle of Merleau-Ponty Scholars. 1980, Appointed to the Board of Directors for The Center for Advanced Research in Phenomenology. 1980, Appointed to the Council of the International Society for the Comparative Study of Civilizations. 1983, Formed an International Gebser Society: study of histories and transformations of consciousness. In 1996, with prof. Hiroshi Kojima of Niigata University, Japan, established Japan-West consortium of scholars to discuss West-East thought. 1999, With prof. Bienvenido Argueta established a program of conferences on the Study of Globalization, at the Universidad Rafael Landivar, Guatemala City, Guatemala. 2007, Nov. 14, Lithuanian Ministry of Culture awarded an “outstanding foreign contributor to humanities and social sciences in Lithuania” prize. 2008 appointed to the Lithuanian Academy of Science. Received four Honorary doctor Degrees. Klaipeda University, Lithuania, 2000. Universidad Rafael Landivar,

Guatemala, 2009. Vilnius University, 2011. Mykolas Romeris University, 2012. 2017 Awarded „Knight of the Cross“, by the president of Lithuania. 2017 Awarded “Laureate Fellow” status by International Communicology Institute. Vilnius University Library contains my archives. Mariaus Katiliskio Pasvalio Biblioteka also contains copies of my archives.

Stasys MOSTAUSKIS – professor (VDA, LSMU, VDU, 2020), senior researcher (LKTI, VDA, 2007), doctor of humanities (o3 H), (LKTI/VDA, 2002), master of art studies (VDA, 1993). Current jobs: Kaunas Faculty of the Vilnius Academy of Arts; Lithuanian Cultural Research Institute. Department of Comparative Cultural Research, Lithuanian University of Health Sciences, Vytautas Magnus University Academy of Agriculture. Head of the Department of Humanities at VDA KF (2013–2015). Author of the monograph *Cartography of Madness* (2011) and over 30 scientific articles in peer-reviewed scientific publications. The compiler of the science article collection *Art, therapy, health* (2017). Field of scientific research: non-classical Western philosophy, aesthetics, philosophy of art, psychopathology, postmodern discourse, contemporary art.

E-mail: art@stasysart.com

Yumiko NUNOKAWA. PhD, part-time lecturer, Department of Fundamental Science and Engineering, Waseda University, Tokyo. She was awarded PhD at Kaunas University of Technology and MMus at Goldsmiths College, the University of London. She has published articles on Serge Prokofiev appeared in *Three Oranges Journal* of the Serge Prokofiev Foundation, London in 2008 and 2012. In 2009, she contributed to the publication of the Japanese edition of Prof. Vytautas Landsbergis's book “Čiurlionis: Time and Content”. In 2011 she assisted as a producer and translator to the publication of “Čiurlionis Piano Works (URTEXT)” compiled by Prof. Darius Kučinskas, published from Yamaha. Since 2010 she has been a regular participant in Čiurlionis thematic conferences. Her research interests focus on Čiurlionis, Lithuanian folk song music, synthesis of the arts in Fin-de-Siècle Europe, and *Japonisme*.

E-mail: nunocchi@gmail.com

Min SUN (1981) is a doctor of humanities (philology), and a lecturer at Nanjing University (China) Institute of Foreign Studies. Research interests: Chinese painting, Chinese aesthetics, comparative study of literature and culture.

E-mail: sunmin@nju.edu.cn

Žilvinas SVIGARIS – PhD. Researcher of the Comparative Cultural Research Department of the Lithuanian Cultural Research Institute. In 2014, he defended his doctorate degree in humanities (philosophy) at Vilnius University. He also graduated from Kaunas University of Technology with a bachelor's degree in informatics (1996) and a master's degree in economics (1998). Fields of scientific research: civilizational comparativistics, comparativistic philosophy, philosophical hermeneutics, ontology, phenomenology, cultural anthropology, Chinese and Japanese culture and thought traditions, Zen aesthetics, chiurlionistics, archaic Lithuanian culture, and its cultural contexts. Published 3 monographs and over 20 scientific articles.

E-mail: *zilvinas.svigaris@gmail.com*

Martynas ŠVĖGŽDA VON BEKKER (b. 1967) is a virtuoso violinist, laureate of various competitions in Lithuania and abroad, composer and music critic. He received his violin lessons at the M. K. Čiurlionis Gymnasium of Arts. Martynas studied at the State Conservatory of the Lithuanian SSR and the Hamburg School of Music and Theater. He performed with different orchestras in various countries of Western Europe, Asia, and the USA. He was a docent at the Lithuanian Academy of Music and Theater and taught at music institutions in Lisbon, Copenhagen, Cagliari, Oslo, Boston, and Hamburg. Since 2016, Martynas has been an associate professor at the Hamburg Johannes Brahms Conservatory. He composed music and participated in presentations at various music, philosophy, and aesthetics conferences and symposims.

E-mail: *sveg zda.martynas@gmail.com*

Julius VAITKEVIČIUS (1975) – is a doctor of humanities (philosophy). Associate professor at Nanjing University. Research interests: classical Chinese Philosophy and philosophy of life.

E-mail: *julius.vaitkevicius@gmail.com*

Yana ZHEMOYTEL is a Russian writer, posted by a monograph and 15 articles in scientific journals and collective collections in Russian and English. Fields of scientific research – aesthetics, literature, cultural scientific research.

E-mail: *zhemoitelite@mail.ru*

CONTENT

Foreword / 15

ESOTERIC ASPECTS OF M. K. ČIURLIONIS' ARTWORKS

Antanas Andrijauskas. The Traces of Theosophical Influence in Čiurlionis' Painting / 26

Dalia Micevičiūtė. Horizontal and Vertical Relations in Čiurlionis' Visual Expression. Parallels of Esotericism in the Paradigm of Čiurlionis / 92

Laura Ivanova. To See Čiurlionis Through the Eyes of Uždavynys: The Mystery of Light Dispersion as a Theurgical Act / 134

THE WORLD OF M. K. ČIURLIONIS

Jonas Čiurlionis. The World of Čiurlionis: Seeing with the Eyes of the Soul / 152

Jūratė Landsbergytė-Becher. Andante of Čiurlionis: Vision and Music / 174

Stasys Mostauskis. Self-repeating horizons and Imagined Springs / 187

Martynas Švėgžda von Bekker. The Code Čiurlionis is an Immediacy of the Tale of the Lithuanian World / 202

M. K. ČIURLIONIS AND EAST ASIAN AESTHETICS

Sun Min, Zhang Bin. Observing the Return of Dao: Eastern Interpretation of *Sonata of the Spring* / 206

Julius Vaitkevičius (杨居柳). The Inexpressible Dao-Way of Čiurlionis: Reflections of Distant Worlds in the Sonata Paintings / 215

Žilvinas Svigaris. Meditative Soundscapes of Čiurlionis' Sonatic Artworks / 225

Yumiko Nunokawa. Influence of *Japonisme*, and Musical Elements in the Series of Paintings *Sonata of the Spring* by M. K. Čiurlionis / 255

SONATIC SOUNDSCAPES OF M. K. ČIURLIONIS

Algis Mickūnas. Upsurgence / 282

Naglis Kardelis. Colourite, Composition and Connections of Visual Content in Čiurlionis' Paintings / 300

Alphonso Lingis. Sovereignty and Subjection in the *Spring Sonata* / 314

Yana Zhemoytel. The Concept of Time in *Spring Sonata* by Čiurlionis / 329

Nida Gaidauskienė. *Spring Sonata*: Interlacement of Musical and Cultural Imagination / 338

Our Contributors / 362

Index / 368

ASMENVARDŽIŲ RODYKLĖ

A

Alberowa Zofia 256
 Allbright Daniek 183
 Andrijauskas Antanas 93, 95, 96,
 102, 103, 119, 120, 124, 127, 138,
 152, 154, 155, 246
 Andriusytė-Žukienė Rasa 135,
 152, 154, 167, 168, 191, 198
 Araujo Rafaelis 127
 Aristotelis 156

B

Bach Johann Sebastian, 38, 126,
 159, 303
 Balázás Bela 180
 Baltrušaitis Jurgis 344
 Basanavičius Jonas 342, 344
 Baudelaire Charles 50
 Benua Aleksandr 78, 79
 Berdiaev Nikolai, 40, 153
 Bessant Annie 27–29, 119, 120
 Bičiūnas Vytautas 43
 Binkis Kazys 340
 Blake William 196
 Blavatskaja Jelena 29, 59, 83,
 112, 118
 Blok Alexander 331
 Böcklin Arnold 159
 Boehme Jakob 112, 121, 126
 Boris Diks 40
 Botticelli Sandro 159, 347
 Botto Andrea 33, 34, 36, 45,
 53–55, 64
 Boulez Pierre, 40
 Boznańska Olga 263
 Bradbury Ray 196
 Brahms Johannes 38
 Bruveris Jonas 166
 Bruzgienė Rūta 153
 Bulgakov Sergei 40

C

Campbell Joseph 227
 Chopin Frédéric 153

Č

Čaikovskij Piotr 159
 Čiudovski Valerian 41, 42, 103
 Čiurlionienė Adelė 166
 Čiurlionis Mikalojus Konstanti-
 nas ubique
 Čiurlionis Povilas 36, 38, 161
 Čiurlionytė Jadvyga 32, 155, 156,
 158, 163, 348
 Čiurlionytė-Karužienė, Valerija
 32, 51

D

Da Vinci Leonardo 36, 38, 113,
 116, 118–121, 159
 Dante Alighieri 41
 Daunoravičienė-Žuklytė Graži-
 na 152, 153, 162, 170
 de Chirico Giorgio 153
 Debussy Claude 98
 Di Milia Gabriella 34, 45–47,
 53, 55
 Dobuzhinskaya Elizaveta 159
 Dobuzinsky Mstislav 79, 158
 Donelaitis Kristijonas 341–343,
 345, 349
 Dorota Albertina 342
 Dostojevskij Fiodor 41, 228
 Drunvalo Melchizedek 116, 127
 Duncan Isadora 347

E

Eckhart von Hochheim OP
 (Meister) 112, 126
 Einstein Albert 288
 Elgar Edward 38

Eliot Thomas Stearns 183
 Epicycles Ptolemaic 288
 Ernst Theodor Amadeus Hof-
 fmann 41
 Etkind M. Alexander 152, 153,
 165
 Ezekiel (Ezechiel) 116, 167

F

Fibonacci Leonardo 121, 127
 Ficino Marsiglio 82
 Filonov Pavel 332
 Flammarion Camille 32, 48, 50,
 54–57, 66, 77, 78, 85, 167
 Fluddo Roberto 114
 Foucherau Serge 27
 Fox (three sisters) 35
 Freher Dionysius Andreas 123
 Freud Sigmund 336

G

Galaunė Paulius 165
 Galileo Galilei 288
 Gauguin Paul 226
 Gira Liudas 341
 Goethe Johann 46
 Gorky Maksim 344
 Górski Artur 51
 Grikevičius Almantas 182, 185
 Grohmann Will 30
 Gudaitis Antanas 344

H

Hakuin Ekaku 245
 Hals Frans 226
 Hartmann Thomas de 30
 Hasegawa Tōhaku 230
 Heidegger Martin 240, 319, 324
 Heindel Max 126
 Hippocrates 165

Hiroshige Utagawa 257–261,
263–267, 270, 276
Hodler Ferdinand 341
Hokusai Katsushika 255, 256,
269, 270, 275, 276
Homer (Hómēros) 137
Honegger Arthur 38
Husserl Edmund 164

I

Iamblichus (Iámblichos; Jam-
blichas) 136
Introvigne Massimo 34, 45,
54–56
Ivanov Viačeslav 93, 135, 195, 344

Y

Yates Frances Amelia 126, 127
Yla Stasys 166–168

J

Jadassohn Salomon 346
Jakštas Adomas 169
Janeliauskas Rimantas 152, 175
Jankus Martynas 341
Jasieński Feliks 12, 21, 255, 256,
257, 261, 262, 269, 275–277
Jastrumskytė Salomėja 153
Josquin des Prez 38
Jung Carl Gustav 83
Juška Antanas 80, 345

K

Kabelis Ričardas 182
Kafka Franz 153
Kairiūkštis Vytautas 348
Kandinskaja Nina 30, 55
Kandinskij Vasilij 30, 53, 85, 95,
153, 196
Kant Immanuel 283, 287
Kardelis Naglis 165, 181, 185,
222, 223
Katinaitė Deima 226, 246
Kato Ichiro 255, 275

Kavaliauskas Pranas 166
Kavolis Vytautas 340
Kazokienė Genovaitė (Budrei-
kaitė-Kazokienė: Kazokas)
34, 45, 47–50, 55, 152
Kemežys Audrius 182, 183
Kierkegaard Søren 228, 251
Kymantaitė-Čiurlionienė Sofija
32, 33, 53, 55, 79, 156, 157, 159,
162, 257

Klee Paul 30, 85
Klimt Gustav 341
Klint Hilma af 29
Krishna 283
Krishnamurti Jiddu 27
Kriwult Aleksander 256
Krzyżanowski Konrad 58
Kučinskas Darius 272, 273
Kupka František 30, 53, 85, 96

L

Landsbergis Vytautas 44, 45,
170, 176–178, 270–274, 343,
349, 350
Landsbergis-Žemkalnis Gabrie-
lius 257
Laozi 206, 207, 212, 216
Lawlor Robert 127
Leadbeater Webster Charles 27,
28, 29, 119, 120
Leibniz Gottfried Wilhelm 240
Leman Boris 40–42, 55, 165
Levinas Emmanuel 314, 315, 328
Lewinsohn Leonardo 128, 129

M

Mahler Gustav 30
Mahrburg Adam 44, 56, 135
Maironis 340
Makselis Rasius 135
Malevič Kazimir 85, 196
Marcinkevičius Justinas 342
Matejka Janas 159
Mažrimienė Vida 159

Medtner Nikolaj 102
Meisner Gary 127
Melchizedek Drunvalo 125, 127,
129
Melville Herman 294, 295
Merleau-Ponty Maurice 129
Merriam Daniel 101–103
Messiaen Olivier 38
Miciński Tadeusz 50, 52, 53,
83, 85
Milhaudas Darius 38
Mondrianas Pietas 30, 85
Monet Claude 340
Moravskaja Marija 176
Moravskis Alfonsas 162, 164
Mostauskis Stanislovas 170
Motiejus Gustaitis 340
Mozart Wolfgang Amadeus 303
Munchas Edvard 153, 154
Muqi 268, 269

N

Neil Gaiman 196
Newton Isaac 288
Nietzsche Friedrich 159, 164,
228, 246, 251, 253, 283, 287, 331,
332, 340
Nunokawa Yumiko 152, 258,
266, 268, 269

O

Oginskis Mykolas 341
Okulicz-Kazarin Radosław 34,
48, 50–52, 160, 168
Olivier Messiaen 40
Ostade Adriaen van 226

P

Panofsky Erwin 126, 127
Parmenidas 140
Pavilionienė Rima 37
Penderecki Krzysztof 40
Penkaitis Pranas 156
Petrusevičiūtė 153

Picasso Pablo 153
 Pitagoras 164
 Platonas 135, 137, 140, 189, 287, 291
 Pleirytė-Puidienė Ona 154, 166
 Plotinas 135
 Poe Edgar Allan 41
 Poulenç Francis 38
 Preisler Jan 339
 Proklas 135, 140
 Prophet Elizabeth Clare 127–129
 Prophet Mark 127
 Przesmyckis Zenonas 51
 Przybyszewskis Stanisław 135
 Pšibilskis Vygintas Bronius 154, 155, 157, 162
 Pushkin Aleksander 334, 335

R

Radmann Friedrich 342
 Ramayana 283, 284
 Rannitas Aleksis 30, 32, 48, 53, 55, 152, 154
 Regardie Izraelis 128, 129
 Rembrandt 159, 226
 Rerich Nikolaj 30, 42, 95, 140, 153, 162
 Rerich Jelena 111,
 Rėza Liudvikas 342
 Rimka Jonas 79
 Rimša Petras 156
 Ruisdael Jacob van 226
 Russel Bertrand 291
 Russolo Luigi 85
 Ruszczyc Ferdynand 58, 345

S

Sabolius Juozas 342
 Saint-Saëns Camille 38
 Schmidt Gottfried 342
 Schoenberg Arnold 153
 Schopenhauer Arthur 19, 52, 157, 163, 172, 188, 200, 340, 346
 Schumann Robert, 38, 159
 Schuré Édouard 29

Shinichi Hisamatsu 227, 229, 232–235, 326, 237, 238
 Sibelius Julijus 30
 Siechowicz Paweł 350, 351, 352
 Skriabin Aleksandr 30, 117, 118, 153
 Slowackis Juliusz 135, 159, 167, 168
 Sokratas 164, 287
 Sologub Feodor 333
 Solovjov Vladimir 40
 Spencer Davis 121
 Spengler Oswald 340
 Sruoga Balys 345
 Stabrauskas Kazimieras (Stabrowski) 26, 30, 32, 36, 44, 46, 48, 49, 52, 57–59, 77, 83, 85, 90, 91, 95, 167, 196
 Stanisław Michalski 51
 Stankevičius Rimantas 195
 Staškevičius Danute 170
 Steiner Rudolf 29, 46, 53, 129
 Stewart Josh 122
 Stockhausen Karlheinz 40
 Stonys Audrius 180, 182, 185
 Strauss Richard 159
 Stravinskaja Ksenia Jurevna 79
 Stravinski Igor 78, 79, 80, 345
 Suzuki Shunryū 232
 Swedenborg Emanuel 110, 112, 126, 196

Š

Šablevičius Henrikas 182
 Šalkauskas Stasys 43
 Šimkus Stasys 161
 Šlapelienė Marija 344
 Šlapelis Ignas 34, 196
 Štěpánová Martina 159
 Švēgžda Algimantas 352, 353

T

Tallat-Kelpša Juozas 157, 161, 342
 Tetzner Franz Oskar 341, 342
 Toyota Junichi 240

U

Umbrasas Jonas 44, 55
 Uspenskis Piotras 29
 Uždavins Algis 134–138, 140–148, 150

V

Vachtová Ludmila 96,
 Vaitkūnas Gytis 44
 van Beethoven Ludwig 303
 van Dyck Anthony 159
 van Gogh Vincent 226, 242, 258, 340
 Venckus Antanas 170
 Vermeer Johannes 226
 Vydūnas 43
 Vorobjovas Mikolajus 43, 55, 152, 160, 165, 169, 350

W

Wadlow René 118
 Wagner Richard 67, 106, 107, 159
 Watanabe Seitei 261, 262, 276
 Webern Anton 40
 Weiss Wojciech 263
 Whistler James Abbott McNeill 258, 262–276
 Wolman Bronisława 256, 283–285
 Wundt Wilhelm 284
 Wundt Wilhelm 44, 45, 48, 50, 56

Z

Zahavi Dan 129
 Zalewskis Pato 128
 Zhuangzi 208
 Zubovas Rokas 257
 Zubovienė Danutė 34

Ž

Žmuidzinavičius Antanas 158

Lietuvos kultūros tyrimų instituto
serija **Čiurlionio kūrybos tyrinėjimai** pradėta leisti 2021 metais

1. Antanas Andrijauskas. *Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai K. Stabrausko ir M. K. Čiurlionio kūryboje*. 2021
2. *Sonatiniai M. K. Čiurlionio garsovaizdžiai*. Sudarytojai Žilvinas Svigaris ir Laura Ivanova. 2022

Gilėjantys Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrybos tyrimai ir su jais susiję renginiai per pastaruosius dešimtmečius jau ne kartą subūrė Lietuvos ir kitų šalių mąstytojus, muzikantus, muzikologus, teatrologus, literatūrologus, menotyrininkus, filosofus, antropologus, istorikus ir kitų sričių specialistus. Šis mokslinių straipsnių rinkinys vaisingai pratęsia ir pagilina 2021 metais Druskininkuose vykusioje tarptautinėje konferencijoje „Sonatiniai M. K. Čiurlionio garsovaizdžiai“ aptartas idėjas. Rinkinio autoriai iš Tolimųjų Rytų ir įvairių Vakarų šalių pagrindinį dėmesį sutelkdami į brandžiausio Čiurlionio „sonatinio“ laikotarpio meninės raiškos ypatumus, jungia skirtingus laikmečius, suartina nutolusias kūrėjų kartas, atveria naujus meninių transformacijų horizontus. Gvildendami aktualiausių kultūrinių ir meninių dabartinės čiurlionistikos problemų kompleksą, išsižūrėdami, įsiklausydami ir įsigyvendami į Čiurlionio kūrybą, įvairių šalių tyrėjai dalijasi savo įžvalgomis, praturtindami ir vieni kitus. Skatindami mokslinę bei kultūrinę vaizduotę, rinkinio autoriai prisideda prie Čiurlionio kūrybos kontekstualizavimo ir veiksmingos sklaidos pasaulyje. Šiame leidinyje išplėtoti Čiurlionio dailės ir muzikos kūrybos tyrimai tarptautiniame kontekste parodo šio menininko vietą šalia kitų iškiliausių pasaulio menininkų. Rinkinys skirtas ne tik profesionaliai akademinei auditorijai, studentams, dėstytojams, mokytojams, bet ir vyresniųjų klasių mokiniams bei platesnei visuomenei, o taip pat dailininkams, kūrybinei inteligentijai. Leidinio medžiaga tinkama ir edukaciniams tikslams aukštosiose ir aukštesniosiose mokyklose, kuriose dėstomi menotyros, meno istorijos, estetikos, meno filosofijos, kultūrologijos kursai.

The research of the works of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis has brought together thinkers, musicians, musicologists, art critics, philosophers, anthropologists, historians and other specialists from Lithuania and other countries many times. This collection of scientific articles fruitfully extends and deepens the ideas discussed at the international conference Sonatic M. K. Čiurlionis Soundscapes, held in Druskininkai in 2021. The authors of the collection from the Far East and Western countries focus on the peculiarities of the artistic expression of the most mature “sonatic” period of Čiurlionis. Works in the collection connect different eras, bring together distant generations of creators, and reveal new horizons of cultural transformations. Researchers from various countries explore the complexities of the most relevant cultural and artistic problems of Čiurlionis’ studies, looking at, listening to, and experiencing the work of Čiurlionis, and sharing their insights, also enriching each other. By encouraging scientific and cultural imagination, the collection’s authors contribute to the contextualization and effective dissemination of Čiurlionis’ work worldwide. The research of Čiurlionis’ art and music creation developed in this publication in an international context show this artist’s place next to other prominent artists of the world. The collection is intended for a professional academic audience, students of all ages, lecturers, teachers, artists, creative intellectuals, and the broader public. The publication material is also suitable for educational purposes where art studies, art history, aesthetics, philosophy, and cultural studies are taught.

Lietuvių kalbos redaktorė *Margarita Dautartienė*

Anglų kalbos redaktorė *Vita Reinyš*

Maketuotoja *Skaistė Ašmenavičiūtė*

Tiražas 300 egz.

Išleido Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105, Vilnius
Spausdino BALTO print, Utenos g. 41B, LT-08217, Vilnius