

SONATINIAI M. K. ČIURLONIO
GARSOVAIZDŽIAI. VASAROS SONATA

LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE

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

Second Volume

SONATIC ČIURLIONIS' SOUNDSCAPES. SONATA OF THE SUMMER

Collection of Scientific Articles

Edited by Laura Ivanova, Žilvinas Svigaris

Vilnius
2025

LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

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

Antroji knyga

SONATINIAI M. K. ČIURLIONIO GARSOVAIZDŽIAI. VASAROS SONATA

Mokslo straipsnių rinkinys

Sudarytojai: Laura Ivanova, Žilvinas Svigaris

Vilnius
2025

Išleisti rekomendavo Lietuvos kultūros tyrimų instituto Mokslo taryba

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 Katinaitytė, dr. Vytautas Tumėnas

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

ISBN 978-609-8231-99-1 (pdf)
ISSN 3030-086X

© Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2025
© Laura Ivanova, Žilvinas Svigaris, sudarymas, 2025

TURINYS

Pratarmė / 7

Foreword / 16

I. ČIURLIONIO KŪRYBOS ESTETINĖS IR FILOSOFINĖS DIMENSIJOS / 25

Algis Mickūnas. Atemporal Media / 26

Naglis Kardelis. Alternatyvių vaizduotės pasaulių demiurgas: Čiurlionio kūrybos slėpiniai / 43

Vita Gruodytė. Mitologinio pirmapradiškumo aidai Čiurlionio garsovaizdyje: endogeninis sinkretizmas / 58

Dalia Aleksandravičiūtė. M. K. Čiurlionio kosmiškumo mitopoetika
J. Baltrušaičio aberacijos teorijos perspektyvoje / 85

Žilvinas Svigaris. Laikas M. K. Čiurlionio sonatinėje kūryboje: *Vasaros sonata* / 121

II. ČIURLIONIO KŪRYBA IR JOS SĄSAJOS SU KULTŪRINĖMIS BEI ISTORINĖMIS TRADICIJOMIS / 135

Antanas Andrijauskas. V. Kandinskio ir „Mėlynojo raitelio“ aplinkos sąsajos su
M. K. Čiurlionio kūryba / 136

Rimantas Astrauskas. „Vasaros sonata“ Čiurlionio kūryboje ir lietuvių tradicinėje
kultūroje / 254

Yumiko Nunokawa. The influence of *Japonisme*, and other related thoughts on a
series of paintings *Sonata of the Summer* by M. K. Čiurlionis / 272

Yanina Yukhymuk. Program Music as a Medium for Writers in a Modern
Epoch / 290

Jūratė Landsbergytė-Becher. Tylos peizažai: čiurlioniškoji gija Vidmanto
Bartulio ir Onutės Narbutaitės kūryboje / 333

III. ISTORINIAI, METODOLOGINIAI IR KOMPARATYVISTINIAI TYRIMAI / 345

Nida Gaidauskienė. M. K. Čiurlionis and the „Demigod“ of the Summer
Plein-Air Workshops / 346

Dalia Micevičiūtė. Ezoterinė spalvos ir garso metafizika: čiurlioniškojo kūrybos
fenomeno ištakų ir savitumo beiėškant / 374

Rasius Makselis. Kai kurių M. K. Čiurlionio šifrogramų perskaitymas ir
interpretacija / 416

Stasys Mostauskis. Į ribą įrašytas pasaulis – akistata su neregimybe
M. K. Čiurlionio sonatinėje tapyboje / 448

Jose Luis Palacios Garoz. The Visual, the Verbal and the Auditory in the
Lorquian Universe: *Poet in New York* / 463

Apie autorius / 474

Content / 479

Asmenvardžių rodyklė / 480

PRATARMĖ

Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūryba – tai kur kas daugiau nei tapybos ir muzikos susiliejimas. Ji, tarsi universali gija, apjungianti skirtingų epochų tradicijas, lietuvių etninę raišką, modernios estetikos impulsus bei kūrybines įtampas. Šiame straipsnių rinkinyje išryškėja ypatinga menininko galia integruoti kultūrinę atmintį, asmenines dvasines patirtis, filosofinį žvilgsnį, pasaulio sukūrimo mitus ir XX amžiaus modernizmo audras. Čia aptariami autoriai atskleidžia Čiurlionį ne tik kaip muzikos ir tapybos sintezės meistrą, bet ir kaip šiandienos kontekste aktualų pranašą, kurio ikonografinė kalba kviečia į niekada nesibaigiančią kūrybinę kelionę. Pasinėrę į jo meninį pasaulį, pajuntame, kaip trapus žmogaus buvimas tampa neatsiejamas nuo kosminės amžinybės, o iš senųjų mitų, liaudies dainų ir moderniosios estetikos sluoksnių gimstantis pasakojimas veda į daugiasluoksnį, intriguojantį ir nuolat atsinaujinantį pokalbį.

Pirmą rinkinio skyrių „Čiurlionio kūrybos estetinės ir filosofinės dimensijos“ atveria Algis Mickūnas. Įprasta meno analizė čia pavirsta kosmine elegija, kurioje Čiurlionio kūryba pasirodo ne kaip vieno žmogaus „vidinių būsenų“ anatomija, bet greičiau kaip beasmenė pasaulio savikūra. Autorius neapsiriboja vakariečio mąstymu, jis genialiai supina Rytų išmintį, Zen tradicijos įžvalgas ir ragina mus įsiklausyti į varpo tylą – į tuštumą, kuri be jokio vidinio kūjo atskleidžia visatos virpesius. Tarsi nykstant įprastam linijiniam laikui atsiveria visuma, kurioje menininkas pasirodo kaip tuščios erdvės (Bashō) metafora, o jo kūryba tampa vienu iš daugybės Kosmoso kvėptelėjimų. Panašiai kaip skambėjimas išsprūsta pro varpo kraštus ir rezonuoja visatoje, taip Čiurlionio paveikslai įvaizdina visetą persmelkiančius rezonansus. Daiktai ir garsai nebeužsisklendžia savyje, bet tarsi gimsta iš tos pačios šviesos bei spalvos. Ar tai būtų dienos auksas, ar nakties tamsybių sidabras, skirtingos būsenos susilieja į vibruojančią atmosferą, atveriančią buvimo lygmenį, kuriame meninė praktika pasirodo ne kaip ego išraiška, o kaip pats dalyvavimas pasaulio savikūroje – nuolatinis vyksmas, netelpantis į sausas laiko ir erdvės sąvokas.

Skyrių pratęsia Naglio Kardelio įžvalgos, kur Čiurlionis atsiskleidžia tarsi „demiurgas“, kuriantis alternatyvius vaizduotės pasaulius ir drauge atveriantis patį Kosmosą. Jo paveiksluose ir muzikoje artuma susilieja su toluma, žemiškos Dzūkijos pušys ar gėlių žiedai natūraliai susiderina su piramidžių, bokštų, vartų

ir laivų motyvais, o erdvė bei laikas įgauna diafanišką daugiasluoksnį pobūdį. Čiurlionis čia pasirodo kaip langas, leidžiantis mums patirti pasaulio visumą ne bauginamai „keistą“, bet „prijaukintą“ – kupiną paslaptingos, tačiau saugios atmosferos. Taip jo kūryba, plėsdama mūsų žvilgsnį nuo paprastos kasdienybės iki didingų civilizacijų, išlieka jautri detalėms, išsaugo jausmą, kad dzūkiška simbolių pasaulio savastis tebėra ne tik nepažeista, bet net dar labiau praturtinta. Čiurlionio menas padeda suvokti, kad „globalumas“ ir „lokalumas“ nėra nei susipriešinimas, nei praraja. Eidamas į tolius, menininkas išsaugo artumą, o laikinumas jo kūriniuose tik pabrėžia užuominas apie amžinybę. Būtent dėl to Čiurlionio kūryba yra neišsemiamą, ji vis iš naujo traukia kaip neišsenkančios „aukso kasyklos“, kurias galima kasinėti be galo.

Vita Gruodytė tekste „Mitologinio pirmapradiškumo aidai Čiurlionio garso-vaizdyje: endogeninis sinkretizmas“ atskleidžia, kaip Čiurlionio kūryba organiškai atveria lietuviškąjį mitologinį pirmapradiškumą, ir sykiu grindžia savitą, iš etninių šaknų išaugantį „etnizmą“. Autorė parodo, kad Čiurlionis sąmoningai artėja prie giliausių tautinių ištakų, suranda „burtažodį“, leidžiantį „atrakinti“ senosios muzikinės ir vaizdinės tradicijos lobyną bei prikelti liaudies dainų, sutartinių, tautoraščio, archetipinės ornamentikos impulsus, kurių esmė – endogeninis, iš pačios kultūros vidaus kylantis kūrybos daugiasluoksniškumas. Pasitelkdama žodinės tradicijos specifiką, Gruodytė parodo, kad Čiurlionio meninis mąstymas yra grindžiamas ciklų, serijų, fraktalinių bei palindrominių struktūrų principu, o neužbaigtumas tampa esminiu estetikos bruožu, būdingu ir jo muzikai, ir tapybai. Būtent ši atvira, nuolat „kaip per sutartines“ iš savęs besidauginanti dvasinė tėkmė suteikia Čiurlionio kūrybai gyvą sinkretinio mito pulsą. Menininko savastis susipina su tautos dvasios pamatu ir sukuria „lietuviškąjį etnizmą“, modernią kryptį, kuri neatsiejama nuo senosios lietuvių kultūros archetipinių vaizdinių.

Dalia Aleksandravičiūtė, pasitelkdama Jurgio Baltrušaičio aberacijos sampratą, atveria Čiurlionio kosminių poveikslų pasaulį, kur žvaigždynai, mistinė mitopoetika ir mokslinis mąstymas susilieja į savotišką vaizduotės „astronomiją“. Autorė parodo, kaip prancūzų astronomo Camille'o Flammariono vizionieriškos idėjos sudomino Čiurlionį fizikos ir astronomijos teorijomis ir kaip tai praturtino dailininko vėlyvąją kūrybą daugiaplaniu kosmografiniu matmeniu. Tarp Flammariono dangaus stebuklų (*merveilles célestes*), Baltrušaičio išryškintos

formų „iškraipos“ (aberracijos) ir paties Čiurlionio siekio „muzikalizuoti“ tapybą atsiranda darna, padedanti suprasti, kodėl „Žvaigždžių sonatos“ švytintis kosmiškumas turi ir mokslinio, ir mitinio skrydžio bruožų. Aleksandravičiūtė parodo, jog Čiurlionio tapyboje vykstantis „nuklydimas“ nuo empirinės tikrovės – tai ne optinė klaida, o produktyvus, meną su mokslu jungiantis kūrybos metodas, kuriuo mėginama suvaldyti tiek astronominę, tiek vaizduotės erdvių begalybę.

Žilvino Svigario tekstas tyrinėja laiko sampratos transformacijas Čiurlionio „Vasaros sonatos“ cikle. Autorius parodo, kad Čiurlionio sonatinė tapyba, siejasi su atonaliosios muzikos ir Einšteino reliatyvumo revoliucijomis ir skatina iš naujo apmąstyti laiko, erdvės bei priežastingumo sampratas. Čiurlionio kūryboje pasitelkiamos panašios raiškos priemonės, kokias tuo pačiu metu vartojo iškilūs muzikos reformatoriai (pavyzdžiui, Schönbergas ar Ivesas). Čiurlionis laisvina kūrybą nuo privalomo linijinio „metro“, nuo vienos perspektyvos diktatūros, atverdamas daugiasluoksnę terpę, kur genialiai gretinami archetipiniai simboliai kuria harmoningą visumą. Tarsi atonaliojoje muzikoje, kaip garsai, kurie iškyla iš tylos, čia spalvų fragmentai išnyra iš neapibrėžto tuštumos horizonto, kuriame prasmė gimsta ne kaip kompozitoriaus iš anksto apibrėžta melodija, o kaip asociacijų žaismas atsirandantis terpėje tarp žiūrovo ir paveiklo. Čiurlionio kūriniai atsiskleidžia anapus matuojamo laiko patirties, tradicinė tonalioji „ekspozicija“ čia tarsi ištirpsta užleisdama vietą subtiliam skaidrumui ir galimybių žaismui. Modernybės ir archetipinio folkloro (tarsi Stravinskio tritonikos) motyvai derinasi tylos (tuštumos) fone, lyg ieškotų atsakymo į „neatsakytą klausimą“.

Antrą rinkinio skyrių „Čiurlionio kūryba ir jos sąsajos su kultūrinėmis bei istorinėmis tradicijomis“ pradeda Antano Andrijausko tekstas „V. Kandinskio ir jo vadovaujamos „Mėlynojo raitelio“ grupuotės narių sąsajos su M. K. Čiurlionio kūryba (apie modernistinės tapybos muzikalėjimo ir abstraktėjimo tendencijas)“, kuriame remiamasi istorinių faktų bei tarptautinio konteksto lyginamąja analize. Autorius atskleidžia, kaip Kandinskio vadovaujama „Mėlynojo raitelio“ narių raiškos tendencijos ir muzikaliosios tapybos nuostatos siejasi su Čiurlionio plėtotais vaizdo, spalvos ir garso sąveikos eksperimentais bei tikrovės numedžiaginimo tendencijomis. Autorius, gretindamas menines Klee, Feiningerio, Kulbino, Schönbergo ir Hauerio pažiūras bei jų požiūrį į muzikos ir tapybos sąveiką, iškelia ne tik Čiurlionio polinkį naudoti sonatos ir

fugos modelius dailėje, bet ir jo išskirtinį gebėjimą vidiniu muzikalumu organiškai „prakalbinti“ spalvas ir formas. Straipsnyje pabrėžiama, kad ši menų dermė, brendusi kaip estetiškas atsakas į vėlyvojo romantizmo ir simbolizmo saulėlydį, stimuliuo ir Kandinskio idėjas apie abstrakčios (dvasingos, „nemedžiaginės“) tapybos kūrimą. Tad Čiurlionis, jau anksčiau žengęs savitu „iš gamtos ir muzikos kylančiu“ abstrakcijos keliu, tapo tyliu, bet reikšmingu „Mėlynojo raitelio“ impulsu. Analizuojant autentiškus rankraščius, laiškus, atsiminimus bei XX a. pradžios kultūrinių centrų veiklą, ryškėja, kad Čiurlionio ankstyviausios dodekafoninio komponavimo užuomazgos, sinestezinės linijos ir kosminis polėkis taip pat veiksmingai prisidėjo prie radikalių modernizmo formų kūrimo, atverdami alternatyvias erdves muzikiniam tapybos „kalbėjimui“, kurį vėliau, jau tarptautinėje plotmėje, akivaizdžiai aktualizavo Kandinskio, Klee, Feiningerio, Schönbergo bei kitų „Mėlynojo raitelio“ aplinkos menininkų ieškojimai.

Yumiko Nunokawa savo tekste „Japonizmo įtaka ir kitos su tuo susijusios mintys: M. K. Čiurlionio paveikslų serija „Vasaros sonata“ parodo, kad šiame kūrinyje susipina Japonijos meno tradiciniai motyvai su *art nouveau* tendencijomis. Tyrinėdama Hiroshige ir Hokusai ukiyo-e pėdsakus Allegro dalyje, medžio kamieno simboliką Andante paveiksle ar stilizuotas kregždutes ir gėles Scherzo erdvėje, autorė atsiskleidžia aistringą Čiurlionio susidomėjimą Japonų menu, subtiliai papildantį jo savitus Vakarietiško modernizmo akordus. Japonizmo ir *art nouveau* dvelksmas čia pasirodo ne tik kaip egzotiška atspalvių paletė, bet ir kaip meninė inspiracija, padėjusi formuoti dinamiškus kompozicijų ritmus, slėpiningus vartus ir pasakų fragmentus paveikslų finale. Taip pat autorė svarsto, kad sonatose plėtoti rytietiški motyvai bei idėjos, galėjo įkvėpti Čiurlionį ir jo žmoną Sofiją ruošti ir planuotos operos scenas. Tokiu būdu autorė plačiau atveria Čiurlionio kūrybos pasaulio dėmenį – kaip iš tolimų Rytų atkeliavusios refleksijos susiliejo su užburiančiu Lietuvos meniniu peizažu.

Yanina Yukhymuk straipsnyje „Programinė muzika kaip moderniojo laikotarpio rašytojų raiškos priemonė“ tiriamas, kaip kūrybos simbolika, sinestezija ir muzikinis įkvėpimas, ypač Frederiko Šopeno kūriniai, darė įtaką Mikalojaus Konstantino Čiurlionio ir įvairių ukrainiečių modernistų – Olhos Kobyljanskos, Lesjos Ukrajinkos, Mykhailo Kociubynskio, Pavlo Tychynos – darbams. Autorė pabrėžia, kad rusų imperijos priespauda skatino menininkus ieškoti dvasinės

atramos muzikoje, kuri leido ne tik išreikšti gilų emocinį pasaulį, bet ir išsaugoti tautinį identitetą. Straipsnyje analizuojama, kaip Čiurlionio simfoninė poema „Miške“ bei ją lydinčios vaizdinės interpretacijos atliepia platesnį kultūrinį kontekstą. Straipsnyje aptariama, kaip įvairių žanrų kūrinius sieja sintezės paieškos ir bendras estetiškos bei politinės laisvės troškimas. Autorė lygina Čiurlionio kūrinius su Ukrainos literatūros šedevrais, kuriuose muzikiniai principai formuoja struktūrą, emocinį krūvį ir tautinę raišką. Straipsnyje Čiurlionis atskleidžiamas ne tik kaip lietuvių, bet ir platesnio – tarpregioninio – kultūrinio atgimimo dalyvis, kurio kūryboje muzika tampa universaliu tarpkultūrinės komunikacijos kodu.

Antrą rinkinio skyrių pratęsia Rimantas Astrauskas straipsnyje „Vasaros sonata“ Čiurlionio kūryboje ir lietuvių tradicinėje kultūroje“ tyrinėdamas Čiurlionio kūrybos sąsajas su lietuvių tradicine kultūra. Jis pabrėžia, kad rugiapjūtės melodijos, vasaros solsticijos ritualai ir liaudies simboliai tampa neatsiejama menininko darbų dalimi. Autorius subtiliai analizuoja, kaip šie elementai atsispindi tiek Čiurlionio tapybos kompozicijose, tiek muzikos kūriniuose, pabrėždamas jų gilią semantinę prasmę. Astrausko tekste tarsi matome dviejų skirtingų pasaulių sąlyčio taškus – viename regime Čiurlionio tapytos „Vasaros sonatos“ transcendentinį vyksmą, pripildytą simbolinių vaizdinių, o kitame – gyvą, derlingos Lietuvos vasaros dainomis ir papročiais alsuojančią tradicinę kultūrą, – ir pastebime, kaip iš pirmo žvilgsnio nesusijusios plotmės ima jungtis į visumą. Ryškiausias šios sąveikos pėdsakas labiau jaučiamas kompozitoriaus muzikiniuose sumanymuose, kuriuose vasariškas laikas įgauna ypatingą apeiginį turinį. Rugiapjūtės dainos ir jų archajiškas skambėjimas yra patys giliausi tautiškumo klodai, tarsi esminė atspirtis naujai muzikai kurti. Visgi ir tapybinėje „Vasaros sonatoje“ matome šios archajinės pasaulėjautos pėdsakus – laivas, vartai, pasaulio medis, aukurai, kalnas, menora, karūna tampa vaizduotės tiltais tarp filosofinės vizijos ir žemės derlingumo mitologijos. Dėl to vasaros fenomenas čia atsiskleidžia ne tik kaip šilumos ir gyvybės pilnatviškas išsiskleidimas, bet ir kaip itin turtinga dvasinė erdvė, talpinanti tiek saulės kosmogoniją, tiek rugiapjūtės apeigas, o Čiurlionio genialumas sujungia šiuos du pasaulius į darnų meninį audinį.

Jūratė Landsbergytė straipsnyje „Tylos peizažai: Čiurlioniskoji gija Vidmanto Bartulio ir Onutės Narbutaitės kūryboje“ aptaria tylos fenomeną Čiurlionio kūryboje. Autorė atskleidžia, kad tylą tampa ne tik estetiniu principu, bet ir filosofine

kategorija, jungiančia muziką, dailę ir transcendencijos matmenį. Landsbergytė parodo, kaip Čiurlionio paveiksai ir muzikiniai kūriniai įkvėpė vėlesnių kartų menininkus, formuodami naują lietuviškojo minimalizmo estetiką. Čia tarsi žvelgtume į trijų meninių visatų – Čiurlionio, Bartulio ir Narbutaitės – kūrybos paraleles, kuriose išryškėja bendras „tylos peizažo“ fenomenas, suvokiamas kaip kažkas, kas gimė dar Čiurlionio „Tylos“ paveiksle ir per XX a. pabaigos–XXI a. pradžios lietuvių minimalizmą toliau pulsuoja lig šiol. Čia tyla esmingai viršija įprastas pauzes ar fermatas, virsta atsivėrimu į kitą erdvę, glūdinčią tarp garsų ir įtempiančią būties pojūtį. Bartulio muzikoje tyla tampa egzistencine, šubertiškojo išsiskyrimo kvėpavimu – tarsi į kitą krantą iškeliaujančio draugo palydėjimu, kur tyla yra aiškiai su likimu susijusi ir mirties paliesta, o Narbutaitės kūryboje šis „kitas horizontas“ pasižymi ekspresyvos liepsnos įvaizdžiu, išnykstančiu žodžiu ir trapumo skrydžiu. Visus juos nepastebimai vienija Čiurlioniskoji *non finito*, didžiosios besitęsiančios melodijos ar begalinės linijos idėja, kuri pasikartoja ir Čiurlionio „Vasaros sonatos“ gamtiškoje visumoje. Taip išryškėja, kad šis lietuvių kompozitorių „kitos tylos“ fenomenas nėra vien muzikos struktūros sprendimas: tai gili, su sakralumu (Bartulis) ar egzistencialistine neapibrėžtimi (Narbutaitė) susipinanti plotmė. Tuo tarpu Čiurlionio paveiksle „Tyla“ išskylančios medžio šakų, horizontalių linijų, dangaus skalės metaforos vėliau plečiasi lietuvių minimalizmo erdvėse, paversdamos tylą ne tik pauze, bet ir tekant laikui paralelia „kita upė“, kurioje egzistencinis būvis įgauna naujų prasmų.

Trečią skyrių „Istoriniai, metodologiniai ir komparatyvistiniai tyrimai“ pradeda Nidos Gaidauskienės tekstas, kuriame aptariami Čiurlionio kūrybiniai ryšiai su Varšuvos meno mokykla ir profesūra, ypač Konradu Krzyżanowskriu. Autorė parodo, kaip šie ryšiai suformavo Čiurlionio unikalią meninę pasaulėžiūrą ir paskatino menininką plėtoti savo estetinę viziją, išryškindami jo kūrybinę saviraišką ir polinkį į filosofines idėjas. Nida Gaidauskienė subtiliai atveria reikšmingus Krzyżanowskio meninės įtakos aspektus, ypač ryškiai atsiskleidusius Varšuvos dailės mokyklos vasaros pleneruose. Gaidauskienė savo tekste parodo, kad temperamentingojo Krzyżanowskio pedagoginės idėjos – spontaniškumas, ekspresija, eskiziškumas ir nebaigtumo estetika – tapo svarbiu Čiurlionio meninės savivokos impulsu, atsispindėjusiu tiek peizažo kolorite, tiek vaizdavimo manieroje. Vis dėlto kūrybinio kelio kryžkelėje tarp mokytojo ir mokinio ryškėjo

ne tik paveikslų stilių skirtumai, bet ir skirtingos vertybinės pozicijos, galiausiai atsiskleidusios dėl etinių principų kilusiu dramatišku konfliktu, kuris paskatino Čiurlionį aiškiau suvokti savo individualų kūrybinį kelią bei intensyviau siekti originalių sprendimų. Taip susiklostė paradoksali ryšys – mokytojo, vadinto pusdieviu, kūrybinis spontaniškumas tapo ne tik įkvėpimu, bet ir vidinio prieštaravimo katalizatoriumi, padėjusiu Čiurlioniui aiškiau suvokti savo unikalią kūrybinę misiją bei išryškinti originalų dailės ir muzikos dialogą, nutolusį nuo akademinio konteksto ir drąsiai įžengusį į savitą simbolizmo erdvę.

Dalia Micevičiūtė straipsnyje „Ezoterinė spalvos ir garso metafizika: čiurlioniškojo kūrybos fenomeno ištakų ir savitumo beiėškant“ Čiurlionio kūrybą atskleidžia ne kaip laikišką ar erdvinę, bet kaip erdvėlaikinę mąstymo formą – jungiančią vidinio pasaulio gylį su kosmine visumos intuicija. Čiurlionio muzika ir tapyba, pasak autorės, veikia ne chronologiškai ar per fizinių objektų vaizdavimą, bet kaip vientisa sąmonės tėkmė, kurioje laikas ir erdvė susilieja į vieną dvasinį audinį. Tokia kūryba negali būti redukuota į ribotą istorinį kontekstą ar tik į vizualinę estetiką – ji reikalauja kontempliatyvaus įsitraukimo, leidžiančio patirti kūrinį kaip vidinę kelionę, kur laiko ritmas įgyja meditatyvų pobūdį, o erdvė tampa sąmonės struktūra. Micevičiūtė savo tyrime subtiliai įveda ir Archeometro idėją – simbolinį žinojimo ir pasaulio sandaros modelį, kuriame Čiurlionio menas tampa ne tik estetiniu reiškiniu, bet ir universalios dvasinės tvarkos atspindžiu. Tad Micevičiūtės interpretacijoje Čiurlionis ne tik kuria meną – jis mąsto per jį, o šis mąstymas nėra apribotas erdvės ar laiko priežastimis, bet holistiškai apima būties visumą kaip vientisą, simbolinį, erdvėlaikinį suvokimą.

Šį rinkinį itin praturtina Rasiaus Makselio tyrimas „Kai kurių M. K. Čiurlionio šifrogramų perskaitymas ir interpretacija“. Autorius kantriai surenka ir skrupulingai išnarplioja menininko laiškuose bei piešinių albumėliuose išsibarsčiusius koduotus įrašus – „Povilo abėcėlę“, „Čiurlionių abėcėlę“ ir mįslingąją „fermatų šifrogramą“. Atsekdamas ir paaiškindamas ženklų daugiareikšmiškumą bei jų homografiškas transformacijas, Makselis ne tik atkūrė užrašytus tekstus, bet ir atvėrė dar nedaug tyrinėtą Čiurlionio kūrybos sluoksnį: slapto, žaismingo, tačiau estetiškai apgalvoto bendravimo kodą, kuriuo menininkas su broliu ir artimaisiais dalijosi intymiausiomis mintimis, improvizavo „semiotinius žaidimus“ ir net eksperimentavo su muzikiniiais motyvais. Šifrogramos, iš pirmo žvilgsnio atliekančios tik šeimynišką pramogą,

Makselio interpretacijoje tampa tiltu į Varšuvos avangardines diskusijas apie ženklų prasmę ir moderniosios kultūros slaptąją komunikaciją. Taip tyrėjas atskleidžia, kad Čiurlionio „paslaptys“ glūdi ne vien piešiniuose ir partitūrose, bet ir kriptografinėje komunikacijoje, liudijančioje genialų menininko daugiasluoksniškumą.

Stasio Mostauskio straipsnyje „Į ribą įrašytas pasaulis – akistata su neregimybe M. K. Čiurlionio sonatinėje tapyboje“ atskleidžiama nepaprasta „Vasaros sonatos“ galia priversti žiūrovą žvelgti anapus regimybių. Čiurlionio sonatinė tapyba, pasak Mostauskio, yra tapybinė akistata su ontologine riba, regimo ir neregimo pasaulio susitikimo erdvė, kurioje žmogui duota tikrovė susiliečia su anapusybės paslaptimi. Autorius pabrėžia, jog Čiurlioniskoje ikonografijoje riba pati savaime neįveikiama – ji pristatoma kaip subtilus meninės vaizduotės liudijimas, paradoksaliai vizualizuojantis neregimybę, tačiau ją ne atveriantis, o priešingai – dar labiau įtvirtinantis jos slėpinį. Menininko vizionieriškumas suvokiamas kaip individuali intuicija, gebanti priartėti prie ribos, išreikšti ją anamorfinėmis ikonografijos priemonėmis, kuriose atpažįstamos realios formos susikloja su anapusybės archetipais. Ši įžvalga leidžia suprasti Čiurlionio kūrybą kaip postkrikščionišką pastangą permąstyti tradicinę metafiziką, kuri nebetelpa į įprastus ikonografinius kanonus, bet vis dar jaučia poreikį meninėmis priemonėmis liudyti ontologinį slėpinį, pasireiškiantį savita tapybinės vizijos kalba.

Jose Luis Palacios Garoz savo tekste pateikia įdomių paralelių tarp Čiurlionio ir Federico García'os Lorca'os. Autorius pabrėžia abiejų menininkų gebėjimą derinti muziką, literatūrą ir dailę, taip sukuriant daugialypę kūrybos dimensiją. Jis subtiliai analizuoja, kaip šių dviejų menininkų kūryba atspindi jų kultūrinės aplinkos specifiką ir universalumą. García Lorca, kaip ir Čiurlionis, yra nepaprastai įvairiapusiškas menininkas, kūręs tuo pačiu neramiu istoriniu laikotarpiu ir atsiskleidęs skirtingais, tačiau panašiais kūrybos būdais. Savo muzikoje, piešiniuose ir poezijoje jis jungė žodžio, vaizdo ir garsų pasaulius – sintezavo tapybą ir muziką. Emociškai ir socialiai sukrėstas 1929-ųjų Niujorko kapitalistinio pasaulio žiaurumo, García Lorca sukūrė eilėraščių ir piešinių rinkinį „Poetas Niujorke“, kuriame surrealistiškai veriasi spengiantis miesto ritmas, o skaičių ir raidžių praryta dangaus linija tampa destruktivios civilizacijos simboliu. Visgi ši brutali urbanistika, akylai stebima poeto, netampa vien tik neviltingu šauksmu. García Lorca įpina jam artimą flamenko aistrą ir socialinės

atjautos gaidas, kurias išreiškia muzikos, piešinio ir žodžio vienovė. Palacios Garoz parodo, kad šiuo veikalu Andalūzijos kūrėjas tarytum nufotografavo didmiesčio sielą, o toji nuotrauka, nors nespalsvota, tačiau pripildyta muzikinių sąskambių, primena tą pačią meninę įtampą ir polėkį, kurį visai kitame krašte ir kitu laiku savo paveiksluose bei kompozicijose įamžino Čiurlionis.

Šis tekstų rinkinys kviečia skaitytoją prisiliesti prie Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrybos kaip prie unikalios meninės kelionės. Čiurlionio darbai – tai ne vien estetiniai objektai, bet ir filosofinė vizija, subtilus bandymas įvaizdinti ontologinę ribą, skiriančią regimą ir neregimą pasaulius. Kiekvienas straipsnis atskleidžia menininko nepaprastą gebėjimą užčiuopti platesnes dimensijas, naudojant naujas ir tradicines ikonografines formas, taip pat įkūnyti kūrybinę įtampą, gimstančią iš amžino siekio pažvelgti už ribos, kurios negalime peržengti, bet negalime ir nebandyti. Ši pastanga Čiurlionio kūryboje pradeda kelionę nuo gimtųjų kultūros šaknų ir veda link naujų horizontų. Čiurlionis tarytum įgarsina mūsų tylų ilgesį, paversdamas jį spalvotais peizažais ar skambančiais motyvais. Jo kūryboje susitinka praeities mitologija, dabarties ieškojimai bei ateities vizijų dvelksmas.

Kiekvienas šio rinkinio straipsnis savaip priartina Čiurlionio kūrybą: atveria jo genialų meninį kodą, išryškina vienybės su liaudies kultūra gijas, primena mitinių simbolių nužymėtus takus. Rinkinyje užgimsta monumentali bendra vizija – lyg nepailstanti sonata, kur kiekviena dalis savo motyvais papildo kitas. „Vasaros sonata“ – tai ypatingas svajos ir tikrovės dialogas, kuriame gamtos formos jungiasi su mistinėmis architektūros užuominomis, o kūrėjo žvilgsnis priartėja prie neperžengiamos ribos, tarsi vildamasis ją įveikti. Toks veržimasis pasirodo ne vien drąsus, bet ir kupinas kuklios nuostabos. Čiurlionis įkūnija ryžtą tapyti, ieškoti, provokuoti, o svarbiausia kviesti drauge patirti kūrybinio įkvėpimo polėkį. Kviečiame prisijungti prie tolesnių susitikimų, pokalbių ir renginių, skirtų Čiurlioniui – menininkui, kurio kūryba suteikia neišsemiamą galimybę tyrinėti ir derinti ribas bei įtampas tarp tradicijos ir inovacijos, tarp žmogiškumo ir visuotinės, tarp šiapusybės ir anapusybės. Tikroji meno esmė – tai kelionė, kuri niekada nesibaigia, o jos horizontas – tai visad gyvas slėpinys, kviečiantis mus į vis gilesnį kūrybinį dialogą.

FOREWORD

The work of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) not only unites painting and music but also, as a universal thread, subtly weaves together different eras, ancient traditions, Lithuanian ethnology, modern aesthetics, and creative tensions and explorations. This collection of articles reveals the extraordinary ability of Čiurlionis to harmonize cultural memory, personal experiences, philosophical perspective, creation myths, and the whirlwinds of 20th-century modernism. The texts presented here reveal Čiurlionis not only as a genius of musical and visual synthesis but also as a visionary who gives meaning to contemporaneity. In today's context, his iconography and aesthetic language resound as a universal invitation to an endless celebration of creativity. We dive into a realm of creation where reflections of human existence blend with cosmic metaphors, and a fascinating narrative is woven from ancient myths, folk songs, and modern aesthetics – a narrative that invites us on a wondrous artistic journey.

The first section of the volume, “Aesthetic and Philosophical Dimensions of Čiurlionis’ Art,” opens Algis Mickūnas, who offers not a conventional analysis of artworks but a kind of cosmic elegy. Čiurlionis’ work appears not as an anatomy of an individual’s “inner states” but rather as an impersonal self-creation of the world. The author steps beyond the Western worldview, incorporating Eastern wisdom, insights from Zen tradition, and calls us to listen to the silence of the bell – to the emptiness that, without any inner hammer, reveals the universe’s vibrations. When the linear time dissolves, and the whole of the totality opens, the artist emerges as a metaphor of empty space (*basho*), and his work becomes one of the countless breaths of the Cosmos. Just as sound escapes the edges of a bell and resonates in the universe, Čiurlionis’ paintings visualize resonances that permeate the whole. Objects and sounds are no longer closed within themselves but are born from the same air, the same light and color. Whether it is the gold of day or the silver of night’s darkness, both states merge into an equally intangible atmosphere, opening another level of being. At this level, artistic practice appears not as an expression of ego, but as a true participation in the world’s self-creation – a constant process, uncaptured by dry notions of time and space.

Naglis Kardelis continues the section with insights portraying Čiurlionis as a “demiurge,” creating alternative imaginative worlds and simultaneously opening the Cosmos itself. In his paintings and music, proximity merges with distance: the earthly pines and flower petals of Dzūkija naturally blend into motifs of pyramids, towers, gates, and ships, and space and time acquire a diaphanous, multi-layered quality. Čiurlionis here appears as a window through which we can experience the world’s totality as something not terrifyingly “strange” but “familiar” – full of a mysterious yet safe atmosphere. His art, expanding our gaze from the simplicity of daily life to the grandeur of civilizations, remains sensitive to detail and retains the sense that one’s identity (the symbolic world of Dzūkija) is not only intact but enriched. Čiurlionis’ work helps us understand that “global” and “local” are not opposites or a chasm. By venturing afar, the artist preserves nearness, and the temporality in his works only further emphasizes hints of eternity. Thus, Čiurlionis’ art becomes inexhaustible, constantly drawing us back like an endless “gold mine” to be explored without end.

Vita Gruodytė, in her article “Echoes of Mythological Primality in Čiurlionis’ Soundscapes: Endogenous Syncretism,” shows how Čiurlionis’ art organically reveals a Lithuanian mythological primordality while grounding a unique “ethnism” emerging from ethnic roots. She demonstrates that Čiurlionis deliberately approaches the deepest national origins, discovering a “magic word” that unlocks the treasury of ancient musical and visual traditions, reawakening impulses from folk songs, sutartinės, folk art, and archetypal ornamentation. These impulses stem from within the culture itself, creating a multi-layered endogenous creativity. Drawing on the specificity of oral tradition, Gruodytė shows that Čiurlionis’ artistic thinking is based on cycles, series, fractal and palindromic structures, where incompleteness becomes a defining aesthetic feature in both his music and painting. It is this open, ever-replicating spiritual flow – like sutartinės – that gives Čiurlionis’ work a living pulse of syncretic myth, intertwining the artist’s identity with the spirit of the nation and shaping a modern yet archetypally rooted direction of “Lithuanian ethnism.”

Dalia Aleksandravičiūtė, invoking Jurgis Baltrušaitis’ concept of aberration, opens the world of Čiurlionis’ mature cosmic paintings, where constellations, mystical mythopoetics, and scientific thinking merge into a kind of “astronomy

of imagination.” She demonstrates how the visionary ideas of French astronomer Camille Flammarion inspired Čiurlionis’ interest in physics and astronomy, enriching his later work with a cosmographic dimension. Among Flammarion’s celestial wonders, Baltrušaitis’ highlighted form distortions, and Čiurlionis’ efforts to “musicalize” painting, a harmony emerges that helps explain why the radiant cosmic quality of *Star Sonatas* contains both scientific and mythical elements. Aleksandravičiūtė convincingly shows that Čiurlionis’ divergence from empirical reality is not an optical error but a productive creative method that unites art with science and seeks to manage both astronomical and imaginative infinities.

Žilvinas Svigaris explores transformations in the concept of time within Čiurlionis’ *Summer Sonata* cycle. His analysis reveals that the sonatic paintings of Čiurlionis’ resonate with the revolutions in atonal music and Einstein’s relativity. They reopen the possibility to rethink the boundaries of time, space, and causality. Svigaris demonstrates how Čiurlionis, using tools similar to those employed by radical musical reformers such as Schönberg or Ives, liberates painting from linear “meter” and from the dictatorship of a single perspective. He leads us into a multi-layered void where juxtaposed archetypal symbols create a dialogic, interpretive space. As in atonal music, sounds and color fragments here emerge from an undefined horizon, where meaning is not pre-planned by the composer but born as the viewer’s (or listener’s) inner experience, filled with diverse associations. Čiurlionis’ works thus transcend one-dimensional time, as traditional tonal “exposition” dissolves, yielding to delicate transparency, the multiplicity of reality’s possibilities, and the harmony of archetypal folklore – like Stravinsky’s tritonic scales – all converging in a confrontation with silence (emptiness), offering an ever-present “unanswered question” lived through dreamlike intuition more than linear reasoning.

The second section of this collection, “Čiurlionis’ Creative Links with Cultural and Historical Traditions,” opens with Antanas Andrijauskas’ article, “Connections between V. Kandinsky and Members of the Blue Rider Group with M. K. Čiurlionis’ Work (on the tendencies of musicality and abstraction in modernist painting).” The author relies on historical facts and comparative analysis within the international context to reveal how Kandinsky’s Blue Rider group and their embrace of musical painting intersect with earlier experiments

by Čiurlionis, who explored the interactions of image, color, and sound, and the dematerialization of reality. Comparing the artistic approaches of Klee, Feininger, Kulbin, Schönberg, and Hauer, Andrijauskas highlights not only Čiurlionis' use of sonata and fugue models in painting but also his unique capacity to animate colors and forms with inner musicality. This synthesis of the arts, maturing as an aesthetic response to the decline of late Romanticism and Symbolism, stimulated Kandinsky's ideas about creating abstract (spiritual, non-material) painting. Thus, Čiurlionis, already pursuing an abstraction rooted in nature and music, became a silent but significant influence on the Blue Rider group. Analyzing original manuscripts, letters, memoirs, and the activities of early 20th-century cultural centers, Andrijauskas shows how Čiurlionis' early inklings of dodecaphonic composition, synesthetic lines, and cosmic impetus meaningfully contributed to the formation of radical modernist forms, opening alternative spaces for the musical "speech" of painting later continued by Kandinsky, Klee, Feininger, Schönberg, and others.

Yumiko Nunokawa, in her article "The influence of Japonisme, and other related thoughts on a series of paintings Sonata of the Summer by M. K. Čiurlionis," creatively unpacks how reflections of Japanese art intertwine with art nouveau impulses and fairy tale motifs in Čiurlionis' Summer Sonata series. The author explores traces of Hiroshige and Hokusai's ukiyo-e in the Allegro section, tree trunk symbolism in the Andante, and stylized swallows and flowers in the Scherzo. This reveals Čiurlionis' passionate gaze into Eastern expression, subtly complementing his unique chords of European modernism. The presence of Japonisme and art nouveau here is not merely an exotic palette but a powerful artistic inspiration, shaping dynamic composition rhythms, mysterious gates, and fairy tale fragments in the final panels. Nunokawa also discusses the influence of musical sonatas, radiating with Eastern motifs and ideas, perhaps inspiring Čiurlionis and his wife Sofija in planning scenes for a projected opera. Thus, this text opens a broader and underexplored dimension of Čiurlionis' creative world – how reflections from the Far East fused with Lithuania's enchanting artistic landscape, all resonating like an endless summer dream sonata.

Yanina Yukhymuk in the article "Program Music as a Medium for Writers in a Modern Epoch" explores how symbolism, synaesthesia, and musical inspi-

ration – especially the works of Frédéric Chopin – influenced the creativity of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis and various Ukrainian modernists, including Olha Kobylanska, Lesya Ukrainka, Mykhailo Kotsiubynsky, and Pavlo Tychyna. The author emphasizes that the oppression of the Russian Empire prompted these artists to seek spiritual support in music, which enabled them not only to express profound emotional worlds but also to preserve their national identity. The article analyzes how Čiurlionis' symphonic poem "In the Forest" and its accompanying visual interpretations reflect a broader cultural context. It examines how works across different genres are united by a pursuit of synthesis and a shared desire for aesthetic and political freedom. Yukhymuk draws parallels between Čiurlionis' compositions and masterpieces of Ukrainian literature, in which musical principles shape structure, emotional depth, and national expression. In this context, Čiurlionis emerges not only as a key figure in Lithuanian culture but also as a participant in a broader, transregional cultural renaissance – his art revealing music as a universal code of intercultural communication.

Rimantas Astrauskas, in his article "The Summer Sonata in Čiurlionis' Work and in Lithuanian Traditional Culture," investigates the connections between Čiurlionis' work and Lithuanian folk culture. He emphasizes how reaping songs, solstice rituals, and folk symbols become integral parts of the artist's visual and musical compositions, highlighting their deep semantic layers. Astrauskas illustrates the points of contact between two seemingly separate worlds: one features the transcendent drama of Čiurlionis' painted Summer Sonata, rich in symbolic imagery, and the other presents the vibrant traditional culture of Lithuania, filled with songs and customs of fertile summers. He shows how these layers begin to merge into a coherent whole. This interaction is especially evident in Čiurlionis' musical ideas, where summer time assumes a special ritualistic content: reaping songs and their archaic sound represent the deepest layers of national identity, forming an essential basis for new professional music. Even in the visual Summer Sonata, we see echoes of this archaic worldview – the ship, the gates, the world tree, altars, the mountain, menorah, crown – all become bridges of imagination between philosophical vision and the mythology of earthly fertility. Thus, the phenomenon of summer emerges not just as a season of warmth and life but as a spiritually rich domain contain-

ing both the cosmogony of the sun and the social ritual of harvest. Čiurlionis' genius unites these worlds into a harmonious artistic fabric.

Jūratė Landsbergytė, in her article "Landscapes of Silence: The Čiurlionian Thread in the Works of Vidmantas Bartulis and Onutė Narbutaitė," explores the phenomenon of silence in Čiurlionis' art. She shows how silence becomes not only an aesthetic principle but a philosophical category in his music and paintings. Landsbergytė traces how Čiurlionis' visual and musical works inspired later generations of artists and helped shape the new aesthetics of Lithuanian minimalism. Here, we glimpse three artistic universes – Čiurlionis, Bartulis, and Narbutaitė – united by a common thread of the "landscape of silence," a concept born in Čiurlionis' painting *Silence* and continued into the late 20th and early 21st centuries. In Bartulis' music, silence becomes existential, akin to the breath of Schubertian farewell – a companion departing to the other shore, where silence is intimately tied to fate and touched by death. In Narbutaitė's work, this "other horizon" is expressed through an image of expressive flame, vanishing words, and fragile flight. All of them are subtly bound by Čiurlionis' idea of *non finito*, the grand continuing melody, the infinite line. As such, the Lithuanian minimalist notion of "other silence" is not simply a structural element of music but a profound realm interwoven with sacredness (Bartulis) or existential uncertainty (Narbutaitė). Meanwhile, the tree branches, horizontal lines, and celestial scales in Čiurlionis' *Silence* extend into new spatial dimensions in Lithuanian minimalism, transforming silence not just into a pause but a parallel river of time, where existence takes on new meaning.

The third section "Historical, methodological and comparative research" opens Nida Gaidauskienė's essay, which discusses Čiurlionis' creative relationships with the Warsaw School of Art and its professors, especially Konrad Krzyżanowski. The author shows how these ties encouraged the artist to develop his aesthetic vision and shaped his artistic worldview, highlighting his inclination toward philosophical ideas. Gaidauskienė reveals the influence of Krzyżanowski's pedagogical principles – spontaneity, expression, sketchiness, and the aesthetics of incompleteness – which left a mark on Čiurlionis' artistic self-awareness, evident in his landscape color palettes and stylistic manner. However, at a crossroads between student and teacher, their paths began to diverge not only

stylistically but also ethically, culminating in a dramatic conflict of principles. This clash led Čiurlionis to more clearly define his individual creative program and seek original solutions, forming a paradoxical relationship: the teacher, once deemed semi-divine, became both inspiration and the catalyst of internal contradiction. This helped Čiurlionis more fully realize his mission and confidently enter a symbolic realm, distancing himself from academic conventions.

In her essay “Esoteric Metaphysics of Colour and Sound: Searching for the Origins and Peculiarity of the Creative Phenomenon of Čiurlionis,” Dalia Micevičiūtė reveals Čiurlionis’ art not as temporal or spatial in the conventional sense, but as a form of spatiotemporal thinking – one that fuses the depth of the inner world with an intuition of cosmic totality. According to Micevičiūtė, Čiurlionis’ music and painting do not unfold chronologically or through the representation of physical objects; rather, they function as a continuous stream of consciousness in which time and space merge into a single spatiotemporal fabric. Such creative expression cannot be reduced to a narrow historical context or to mere visual aesthetics – it demands contemplative engagement, inviting the viewer to experience each work as an inner journey where the rhythm of time takes on a meditative character and space becomes a structure of consciousness. Micevičiūtė subtly incorporates the idea of the Archeometer – a symbolic model of knowledge and cosmic order – through which Čiurlionis’ art emerges not only as an aesthetic phenomenon but also as a reflection of a universal spiritual harmony. In her interpretation, Čiurlionis is not merely an artist – he thinks through his art, and this thinking is not confined by the causalities of space or time, but embraces the wholeness of being as a unified, symbolic, spatiotemporal vision.

This collection is significantly enriched by Rasius Makselis’s study “Reading and Interpreting Several of M. K. Čiurlionis’s Ciphers.” With patient precision, the author gathers and unravels the coded entries scattered throughout the artist’s letters and sketchbooks – “Povilas’s Alphabet,” the “Čiurlionis Family Alphabet,” and the enigmatic “Fermata Cipher.” By tracing and explaining the polysemy of the signs and their homographic transformations, Makselis not only reconstructs the encoded texts but also reveals a little-explored layer of Čiurlionis’s oeuvre: a secret, playful, yet aesthetically considered code of com-

munication through which the artist shared his most intimate thoughts with his brother and relatives, improvised “semiotic games,” and even experimented with musical motifs. What at first glance appears to be merely a family pastime, in Makselis’s interpretation, becomes a bridge to Warsaw’s avant-garde debates on the meaning of signs and the clandestine communication of modern culture. Thus the researcher shows that Čiurlionis’s “secrets” reside not only in his drawings and scores but also in cryptographic exchanges that attest to the artist’s ingenious multi-layered creativity.

In “A World Inscribed in the Boundary: Confrontation with the Invisible in M. K. Čiurlionis’ Sonatine Painting,” Stasys Mostauskis discusses the extraordinary power of the Summer Sonata to compel the viewer to look beyond appearances. According to Mostauskis, Čiurlionis’ sonatine painting is a visual confrontation with the ontological boundary, the meeting space between the visible and invisible. In Čiurlionis’ iconography, the boundary is itself insurmountable – a subtle testimony of artistic imagination, paradoxically visualizing the invisible while deepening its mystery. The artist’s visionary capacity is seen as an individual intuition capable of approaching this threshold, expressing it through anamorphic iconography where real forms merge with archetypes of the beyond. This insight presents Čiurlionis’ art as a post-Christian effort to reconsider metaphysics, no longer fitting into traditional iconographic canons but still driven to testify to ontological mystery through a unique painterly language.

Jose Luis Palacios Garoz in his article draws intriguing parallels between Čiurlionis and Federico García Lorca. He highlights both artists’ capacity to combine music, literature, and visual art, creating multidimensional expressions. García Lorca, like Čiurlionis, was a highly versatile artist born into a turbulent historical era and expressed himself through music, drawing, and poetry. In his most intense creative periods, he united the realms of word, image, and sound – merging painting and music much like Čiurlionis in his Sonatas. Emotionally shaken by the brutal capitalist reality of 1929 New York, Lorca created his *Poet in New York* collection, filled with surreal rhythms of the city. The skyline deformed by numbers and letters becomes a symbol of destructive civilization. Yet this brutal urbanity does not translate into despair alone. Lorca weaves in the passion of flamenco and tones of social compassion, expressed through the

unity of music, drawing, and poetry. Palacios Garoz shows how this Andalusian artist captured the soul of the metropolis in black-and-white sketches resonating with musical tension, reminiscent of the artistic intensity found in Čiurlionis' compositions and paintings from an entirely different land and era.

This collection invites readers to experience Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' art as a unique artistic journey, which is not merely aesthetic but also philosophical – a subtle attempt to visualize the ontological boundary separating the visible and the invisible. Each article reveals his extraordinary ability using both new and traditional iconographic forms to embody the endless creative tension born from the eternal desire to reach beyond the unattainable. In his art, mythology of the past, quests of the present, and visions of the future meet. Each article in this volume brings us closer to Čiurlionis' work in its own way: unlocking his brilliant artistic code, highlighting his unity with folk culture, and retracing paths marked by mythic symbols.

The collection, like an ever-evolving sonata, where each movement complements the others. The Summer Sonata becomes a special dialogue between dream and reality, where natural forms unite with mystical architectural hints, and the artist's gaze nears the unbridgeable boundary, as if hoping to overcome it. This striving appears not only bold but filled with wonder. Čiurlionis further provokes and invites us to experience creative depth together. We invite you to join future gatherings, conversations, and events dedicated to Čiurlionis – an artist whose work offers an inexhaustible opportunity to explore balances of the tensions and thresholds between tradition and innovation, individuality and universality, the immanent and the transcendent. The true essence of art is a journey that never ends, and its horizon is a living mystery, inviting us into ever-deeper creative dialogue.

I. ČIURLIONIO KŪRYBOS
ESTETINĖS IR FILOSOFINĖS
DIMENSIJOS

Algis Mickūnas

ATEMPORAL MEDIA

Looking at the worlds of Čiurlionis' art, we understand that the formula of linear causality, beloved by the West, is insufficient to perceive cosmic reality, in which time and space lose their strict boundaries. Aesthetics here are not limited to cultural games or the artist's internal confusion; on the contrary, Čiurlionis's work allows us to hear the melody of the universe's self-creation, resounding in the polyphony of colors and forms. Thus, an atemporal universe is born, in which the spheres of being and non-being simultaneously collide, and silence is intertwined with a subtle resonance - as if all this were happening in a dance of light and shadow. Čiurlionis' art is unique; instead of trying to repeat what he thinks, he subtly participates in all its whirlpools, and the creator becomes a part of the continuous dance of that cosmic creation. In Čiurlionis' paintings and music, subtle harmonies of colors and forms open up a space of silence, from which new connections of being and non-being are constantly emerging. From this feeling, an unprecedented aesthetic and ontological vision of the world is born, inviting us to reconsider how art, the creator, and reality are intertwined. The aesthetic value itself, ultimately, arises not from the artist's biography or the expectations of society but from that resonance that, as it were, detaches itself from the canvas or sheet of music and connects a person with the order of the unshakable cosmos with a subtle bridge.

Keywords: Atemporal Media, Polyphony of Colors, Aesthetic Resonance, Cosmic Creation, Temporal Ontology, Psychological Aesthetics, Artistic Awareness, Zen Philosophy, Diaphony and Polyphony, Cosmic Presence, Embodied Aesthetics, Indefinite Splendor, Upsurgence.

Introduction

Last time when I had the honor of speaking about the art of Čiurlionis in this company of colleagues and friends who are the best scholars and researchers of his works, I had to be spontaneous, and yet, at a loss as to what to say. But then, with the aid of the great artist, there appeared a flood of phenomena which were not some characteristic of anything, and yet so necessary for the world being disclosed by the artist. The phenomena were a revelation of the

primordial mythos which proclaimed that at first the sky and earth were once together, and being rent asunder, they brought forth all things. What is significant about our artist is the way he has shown that while there is a split between these two domains – sky and earth – they also surge one into the other. This silent movement without linear motion, allows us to become aware that we are not only on the earth, but also in the sky, where the solar effulgence is under our feet, and among the fields of morning dew, piercing every drop with cosmic vibrancy. And the breath of the earth surges into the sky in the form of clouds and a blue solar haze scattered by stormy winds. We see that solar haze in fuzzy streaks draping across the sky. Our artist is capturing the “*polemos*”, the tension of the rift which returns us to the primordial being together, and this togetherness is what allows the nocturnal sky to be dotted with stars appearing even in the diurnal sky. It seems, then, that there are more fundamental phenomena which allow such togetherness. This brief discussion is designed to disclose them across diverse interpretations.

What our artist does is disclose a cosmos which finally escaped the human, the all too human ontology and even theology of time and space – both premised on the simple assumption of objects following one after another and being one next to the other. Such ontology assumes that everything moves from past to present into the future, and our awareness follows such movement. While this ontology might be a social convenience – including modern notions of future as our projects (a horizon of possibilities) – it certainly fails when questions of the cosmos are raised. So let us raise a fundamental question in terms of our ontology. It is said that the universe began some 13.5 billion years ago, and from then, it developed to the present and is unfolding into the future. Fine, but is there anything apart from the universe? If not, then in what time and space is the universe moving from past to present to future? Conclusion: the cosmic time-space cannot be regarded as a succession of events one after another and one next to the other, and resultantly our access to the cosmic time-space and movement requires a dramatic rethinking – not from outside the universe, as if we were standing on one side and at a point watching the universe as a big balloon moving past us. What our artist is engaged in is a way of disclosing the cosmos without the mentioned ontology.

Critical Intermission:

Not only must we avoid the mentioned ontology, but more prevalently, the various modern interpretations of art. The concerns with art are usually mixed with questions about the artist, his life, origin, environment and above all, his dispositions, tastes, loves, and so on. It would seem that if there is no presence of an artistic subject who creates artwork, there would be no way of understanding such work. The artist must have theosophic, spiritual-transcendent attitudes, romantic tendencies, he might be influenced by cultural studies of literature and arts, and hence has incorporated them in his work. After all, we come dressed in language, customs, titles, beliefs, coded psychodrama and ethnicity. One of the prevalent readings of such a subject in the last century is psychology. Phenomenology in general, and aesthetics in particular, were subsumed under psychology's claim to be the founding science of all human engagement and creation. Hence it was deemed that aesthetic works are explainable by the science of psychology. There seemed to be no longer a question as to the validity of this claim, but rather the proper application of psychology to aesthetic creations and concerns. In fact, if one wants to know the interior state of the subject, one can simply look at the subject's objectified creations. Yet our rejection of a psychological subject for aesthetics in general is a result of various inadequacies of such a basis. First, psychological science would insist that aesthetic values are expressions of psychological drive, vital unconscious impulses and hidden desires, all assuming a visible shape in external media.

This conception of expression has no inherent criterion for differentiating between various domains such as: religion, art, practical implements, familial care, verbal abuse of others, and indeed every manner of self-expression. **First**, it seems that psychology takes for granted an awareness of aesthetic values as criteria by which to designate the psychological state productive of art distinct from those who would create religion or verbal abuse. Such an assumption, obviously, does not stem from one psychological factor. **Second**, when observing a painting, listening to music or reading a novel, we are not called upon to decipher the hidden drive of the artist in order to judge the value of the artwork. A novel might contain abusive language without therefore implying

that the author is abusive. When viewing artwork, we judge the work itself and not the author's psyche. **Third**, if a piece of artwork was an expression of the psychological state of the artist, then there would be no grounds for judgement as to the relative aesthetic value of two artworks. Each would be an expression of psychological states, and neither of the states is more or less valuable. This is to say, it would be ridiculous to state that some expression is lesser in value because it does not express adequately the artist's psyche. The answer is that the only awareness we have of the psyche is coextensive with its expression. Hence, each piece of art, as an expression of a psyche, is neither better nor worse than any other artwork. Even the most meager performance, the most meager artwork, would be equal to any other, as long as each expressed the artist's psychological state. This argument can be extended to include the conception of the artist's ability to express what he wanted to express as a criterion for the value of an art work. Yet how do we know what the artist wanted to express if not from expression? Such a criterion does not add anything to our judgment concerning the artwork. After all, it is unnecessary to know what Shakespeare felt or wanted to say in order to judge the aesthetic value of his work.

It seems that psychological states and even some external motives offer very little to the understanding of aesthetic values. Perhaps knowledge of the effects of the artwork on the observer could be used as a basis for judgement concerning the relative value of an art work? For this conception, psychology can offer two explanatory factors: the first is causal, and the second is projective. With respect to the former, the aesthetic work is valuable because it affects some feelings of enjoyment or delight. Hence the proposition that "this painting is beautiful" really means that when facing it, someone feels delight. Here, of course, we are not beyond Kant's reflective judgement about our delights and tastes, and not about the value of the artwork. In the latter sense, the artwork is aesthetically indifferent. It is the subject who projects his valuations. Why does the subject value the work? Because the work elicits enjoyment. At this juncture, the two cases are collapsed into one. The artwork affects enjoyment, and on the basis of such an effect, the subject projects a value on the artwork. This completes the psychological conception of aesthetics initiated by Kant.

An equally prevalent mode of accounting for art is culture. It is said that if psychology does not offer criteria for aesthetic value, then the latter can be found in culture. Each culture has its style, meaning, criteria, morality, and all debates concerning the value of an art work is cultural. We are in the midst of global cultural wars showing the power of art: there is banning of books, music styles, dancing, linguistic expressions, including political correctness, and revolutions. In fact, in order to avoid cultural relativism and hence being bounded by one's culture, post-moderns, such as Foucault, claim that artists create works outside of standard cultural requirement. They do so because they are alienated from their culture and express the limits of such a culture. Of course this is nonsense, since French artists, being part of French culture, must be alienated in order to be artists. A variant of culturalism is social, and even economic interests are offered as explanations: art reflects social reality or economic interests.

The critical remarks directed against a psychological base of aesthetic values should not be regarded as a rejection of psychology and its relevance to aesthetics. To the contrary, works by phenomenologists are replete with efforts to decipher the proper psychological experiences and their relationship to art. For example, Geiger's work *Beitraege zur Phaenomenologie des aesthetischen Genusses* shows precise and detailed analyses of various levels of internal experiences, aimed at the extrication of aesthetic enjoyment *per se*. His analyses of the phenomenon of enjoyment reveal a method of variation designed to capture the components or characteristics appropriate to a given aesthetic phenomenon. For example, one might attend a theater in order to get into a good mood or to forget one's troubles. One, thus, would be enjoying the distraction, but one is not necessarily enjoying the play. One is not attending to the characteristics of the play, but the good mood that the play is eliciting; one is enjoying the mood and not the play. There can be numerous psychological variants produced by the play without any of them being aesthetic enjoyment of the play.

The crucial point in such analyses of aesthetic enjoyment appears in the constant avoidance of the reflective turn to judgements about the psychological states as criteria for aesthetic value. Without the aesthetic value of the artwork, it would be impossible to distinguish between using wine, erotic scenes or

religious images to create feelings, mood and pleasure which we might enjoy. Aesthetic enjoyment must be founded in the object. The aesthetic value of an art work is not a product of enjoyment, but its very source. This is to say that the creation of inner feelings, moods, and states does not comprise a ground for aesthetic value, since such factors are simply another set of facts. Indeed, even the enjoyment of such produced inner states is another fact divulging no criterion of aesthetic values. The inner facts simply are, and the enjoyment of them simply is. They are neither better nor worse, neither relative nor absolute. Any time a judgement is advanced to suggest that this enjoyment is not warranted or appropriate in relationship to a particular art work, we are introducing an aesthetic value criterion.

A Place of Being; no Dates; a Bell

Once a very profound thinker pointed out that art is a history without dates. Our conception of temporality will have to be abandoned without introducing a dual notion: if it is without dates, does it mean that it is eternal? The latter is at times designated as above or beyond time, and thus some sort of transcendence. This results in all sorts of strange attributions to the work of Čiurlionis, such as: theosophic, or spiritual, the way of Tao, and even depiction of some transcendent mystery. We know from Čiurlionis and his acquaintance with Buddhism and Zen, that there is another option--a place of Being. One way of explicating this option without representation is to use the Japanese understanding of emptiness by way of a simple bell of a temple. The bell is suspended from a wooden pole, yet the bell does not have an inside clapper to make the sound. The sound is made by a wooden pole hanging on two ropes in such a way that the pole is pulled away from the bell and then released to strike the bell. For Zen, the bell is cast at a specific time, such as 600 years ago, but the emptiness within the bell does not indicate time or its counterpart – eternity. When the pole is pulled away from the bell and then released to gently strike the bell, the resonance does not come either from inside or outside, but pervades the entire Universe, leaving one in amazement: the bell has resonated itself. But the question that arises is this: what made the sound, the metal bell or the silent emptiness inside? If we

turn to the Chinese question of Nonbeing and Being, we can note that the bell is Being, and the emptiness is Nonbeing. This is to say, the sound is neither in the bell nor in the emptiness, without the latter, as the interior of the bell, there would not be an all-pervasive resonance, but without the bell forming the emptiness, there would only be silence. Thus, for the resonance to appear, there must be the being of the bell and the resonating of the silent emptiness. For the Westerner, the first and perhaps the only awareness would be the visible bell as making the sounds; but for Zen, silent emptiness is equally required.

It is obvious that the ever-present emptiness is not the same that is disclosed in case of the inadequacy of opposing conceptual distinctions. Whatever beings there are, and more specifically, the ones humans make, they are designed to enclose emptiness. A cup, a pot, a pitcher, are not primarily the material of which they are composed, but the emptiness that they enclose. But emptiness is indifferent to the enclosures; in fact, the material may vary radically, but the emptiness and its silence are indifferent to it and do not change due to the differences among the enclosing beings. In this sense, one cannot find emptiness and silence as some entities with characteristics, something to be found in the crevices of things by taking them apart. Yet they are the ontological condition for the way that the being of things emerges and acquires phenomenal presence. Moreover, they do not depend on a specific time, for example the age of the being – the bell – that resonates with emptiness. The bell could have been made yesterday or in ancient Japan – and yet all such temporal differences are irrelevant for silent emptiness. And it cannot be ascribed a characteristic such as eternal as if it happens forever. After all, without the temporality of beings, it would not appear as if it were an image of something – the traditional *Imago dei*.

Cosmic

It is equally significant to note that the bell which encloses empty silence does not limit the resonance within itself – as an empty cup would contain water. The empty silence resonates cosmically and suddenly is beyond any thing's limitations. It bounces and rebounds in echoes from the entire environment, and discloses unnoticed presence: *nearness of distances*. Here one must be

quite precise: this presence has no characteristics, no colors, no sounds – it is not even silent, and yet it comprises a condition for the resonating silence to be given. The resonating silence is not only here and now, but suddenly it is present as distant, such that we are transported across all natural regions to the presence of nocturnal stars emerging in diurnal depth. It can be said that the empty silence surges and resonates through things, including our noisy speeches, and gives them audiality. And the resonances can be dramatically distant and yet present as echo in the sounds pervading all regions. We can use the English term as resonance or the Lithuanian word *aidas*. Both reveal the nearness of a distance, and the latter has no specific time or space boundary. It should be of no surprise why astrophysicists can listen to their instruments and speak of the murmur of the Big Bang. The murmur discloses the surging silence which, as dimensioning, allows the resonance of the Big Bang. The Big Bang murmurs out of silence which is an atemporal presence allowing the nearness of a distance. The instruments resonate that distance and are the beings which would not be what they are without that resonance (*aidas*) of distances. The latter is one noisy event floated by the present distance of cosmic dimensions. The murmuring echo fills the scientific laboratory with the distant presence of the Big Bang – still resonating across the cosmos. It is the disclosure of these dimensions which carry the arts of Zen and Čiurlionis. The resonating murmur is also a trace of the surging silence which never vanishes, but as a background, already appears as a covering dimension of all sounds. The silent surging cosmos, disclosed by Zen, cannot be a cause which influenced others. It can only show others what is ever-present in the nearness of distances. If one hears a tune and suddenly proclaims that it sounds like Schubert, one is in the presence of a resonance that defies our daily time and space and reveals the silence which opens distances resonating with a simple sound. In fact, it could be said that this is a primary reflection – a diaphony.

Size

To consider these phenomena-ocumena closer, it is possible to start with such features of things as size, so dear to modern scientific ontology as magnitude.

Standing on the shore of a sea, one espies a little sailboat, and as it keeps moving, it keeps getting larger, and suddenly a peculiar phenomenon appears in a distance as a condition for the shifting size. At the outset we have a presence of this awareness, which becomes the condition for the phenomenon of size. Once we notice the boat, we notice it as small at a distance – comprising a complex presence of nearness of the distance as cosmic. It will not do to argue that the boat is the same size when it was at a distance as it is next to you – since, it is claimed, even you are the same size wherever you go. The same is only possible if you carry with you the same measuring stick, and the latter too is the same. Now, it would not remain the same if you detracted the measuring phenomenon: Both, the height of the boat and the measuring rod are four meters; suddenly the rod vanishes behind numbers, but strangely, numbers have no size, and hence without the measuring rod, cannot tell us anything about the size. The stability of the latter is possible only if we strip away the world of everything else – the trees on the shore, the bellowing clouds, the passing birds, and yourself who now, next to the boat, are very little and the boat is immense. In all such comparisons, nearness of the distance remains intact. This presence is the condition of another pervasive phenomenon: transparency and diaphony. More on this topic later.

Meanwhile, the atemporal presence of this cosmic phenomenon shows up in all cases, but in such a way that it lends itself to different secondary phenomena. Thus the silent emptiness of the bell, has already resonated with its vanishing distance which can be shaded as disappearing into the past, sinking into depth, its resonance is still coming, shifting into lower tonality, and even coloring the universe with calmness. In this sense an instrument which resonates the silent emptiness can vary, from a bell to a piano, a violin, but as Being or reality it is an ontological encompassing place, a *basho* which discloses the very presence of the cosmic aesthetic as a sound or sounds which immediately are composed by *nearness of distance*. For diverse awareness it will appear as coming from afar, outside the house and muffled, it is getting nearer but dissipating into a distance of depth. A note aside: the coming nearer, dissipating are not coming nearer to me, or dissipating into some distance of a pregiven space and time; rather they are the very distant presence of the nearness and a dissipating nearness as distance.

We discussed the world of empty silence resonating in the nearness of its distance, present with the Zen bell, but such a silence is also manifest in a unique way in his music: simple preludes. Our ways of hearing are the adherence to the combination of sounds, usually interpreted as temporal sequence. This simple interpretation is immediately overwhelmed by the sounds which are distancing, and such distancing is revealed by the toning of the emergent sounds, silencing those that are of near distance as a requirement for the near sounds to be near. A minor intersection: the silence of the distancing sounds is not unheard, but heard as an accentuation of the near sounds which flood over the distancing ones into silence, and not leaving them as past. As mentioned above, this distancing could be understood as depth. Thus, when we listen to musical sounds, we forget the mediating phenomena – nearness of the distance which is the condition for vanishing into silence and coming into loudness. Moreover, the flooding of one – the surging over the distancing – opens flashes of silent gaps which, in case of our artist, are constituted by antiphonic disruptions silencing the phonic, and at the same time, offering a difference which immediately drifts into distance leaving its novelty silent. Focusing on a sequence of sounds leaves out the intertwining levels of distancing and silenced sounds, and those that in their nearness overpower the distancing ones. I would contend that these phenomena-acumen are more basic to musicality than a sequence of notes. As one can see in a simple operatic performance, the soloist's body sways and braces to produce a background for the emergent vocal figure, silencing the orchestra. Here we have a musical body background which is the empty place allowing the emergent figure, disclosing the distancing, although with a very loud silence of the orchestra.

At this level, all that can be said is that opening up to the world offers a silent field of presence that comprises a background for secondary phenomena which are selected, but whose very continuity does not exhibit, on the human side, intentionality either; there is not yet the presence of a subject. What is remarkable is the appearance of the primal upsurge of a field of presence as it is encountered by our artist's work. Let us look at a simple painting – the Creation – and find an upsurgent field such that no things are complete. To use one interpretation of the presence of distance is depth. Let us look at the field

of presence as it is disclosed by our artist's work. The first feature of the field is its unfolding of polyphonic combinations which never allow the emergence into presence of anything as a final combination, specifically since the finality would suggest a completed direction. What makes the incompleteness present are (a) the ever coming into being of shapes, and (b) the distance already having surpassed the incomplete figures and pushing them into the distance – so well-seen in the play of shifts in colors. What is at issue in such work is the full presence of the world which is emergent from a distance into presence as self-creating. It is significant that the polyphonic field contains emergent figures which are both distant and present as antiphonic – cutting across the polyphonic arrangements – suggesting not only the still self-creating world, but also a world containing an emergence of the continuous creation of surprises, and can be regarded as indefinite splendor.

The very phenomena engage the artist in the inevitable explication of the experienced in its minimal, diacritical composition. The term diacritical pervades the perceptual phenomenal field as well as language. This is to say an explication of a simple perceptual phenomenon is an explication of differences within the phenomenon or from other phenomena. The green is dull because it is next to a bright yellow, and the latter is bright because it is in front of a shady tree. The phrase dull green means a difference from a bright yellow, and hence a presence between at least two phrases. Diacritical perception is the production of meaning that is between perceptual components such that no perceptual component is given without others, and hence without opening up to a field of differentiations. The opening up of awareness to the perceptual world prior to any question of time or space, or a positional individual ego, is a passive upsurge of a field that cannot be denied without denying the ground of all other layers of selective perception, including the above investigated presence of nearness or distance. While focusing on the primal level, we note that neither stasis nor flow, neither simultaneity nor sequence, or any other time metaphor can be attributed to it. Its presence can be expressed as a wide range of phenomena configurations which, in musical terms, can be called *antiphonic polyphony*, and even *multi-critical*, where there is not yet a direction, where silence pervades the original upsurging field. The antiphonic

and polyphonic upsurge of a field is also a primal appearance of awareness which does not yet have any temporal or spatial features, does not exhibit any characteristics, and thus there are not yet any indications of human intentionality or psychological projections.

While silence and its resounding are all present, there are chromatic phenomena which do not belong to characteristics of things, such as a green tree. This is well-exhibited by our artist: we find an entire field, doted by emerging entities – trees, fish, stars – as pure dimension shaded by yellow. As was noted, there is no such thing as green or yellow, they are multi-critical, such that we have dull, bright, closer, more distant shades not only horizontally, but also in depth. The significance of such a chromatic field shows that there is no underlying substance, although various things appear out of this field, equally composed of various yellow shades. But the yellow is not one polycritical shade: it has no color, although it has a surface and depth which the various shades manifest. Indeed, the yellow cannot be sunlight, since even the sun appears shaded by this colorless yellow. The latter is an encompassing atmosphere which discloses the cosmic shading and not the qualities of things. Other artists, even writers, have struggled to disclose this uncanny cosmic atmosphere. Take the whiteness suggested by Melville: beyond its traditional symbolic attachments, it evokes the indefinite, the immensity of the cosmos. It is not actually inherent in substance, but only covering as if from outside. 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 atmosphere. It is impersonal and oblivious to individuality. One cannot place it in perspective because one is within it. The only ways that traditional art dealt with it was by investing it with symbolic meanings, by humanizing this atmosphere. Thus, we have Melville's "The whiteness of the whale", a whiteness that is an absence of any color. It is not a perceived order, but an absence, and yet not a nothing. It can slacken, intensify, and yield the positions and places of all things. It institutes the medium of vision of the human as well as the visage of things. Van Gogh was not understood in what he painted, when he said "Golden Tone of the Day". Obviously the day is not an entity with colors, just as the sky is not a thing with characteristics. The gold of the day has no

color, although the wheat fields appear golden, such that the golden day surges through and across the wheat fields disclosing the indefinite splendor of the cosmic atmosphere.

There are various compositions concerning the nocturnal. We associate the latter with our solar system. After sunset, there comes the night and brings with it darkness. Thus, we have a common designation as “The night is dark”, as if the night was an object with a characteristic called dark. But if we are present at night, we find that darkness is not a color of anything; rather it is a colorless atmosphere which is nowhere and at no time. It is over, through and behind all objects which appear out of that atmosphere, and are never present in the fullness of their being. There is a scene from a film called “Immortal Beloved”, depicting the life of Beethoven. In it there is a scene: As a boy, Beethoven was beaten by his father, and one night he runs away and comes to a lake full of stars. He wades into the lake and lays down on his back. While looking at the stars, he appears as if he also was among the stars. One may call this romantic, but to do so is to impose such psychodrama and miss the nocturnal splendor. Now, neither the stars, nor the vegetation, nor the water are the color of darkness; they are various shades of dull black, have a vibrant glimmer of green, but all appear in the pervading atmosphere of darkness. The vibrating stars appear out of different hues of darkness and have their brightness in this atmosphere. It is this colorless darkness that allows the stars to appear as little points of light at a distance, in whose nearness Beethoven is floating. Recall our discussion of size. The darkness is cosmic and the distant stars surge through the darkness appearing as bright. It must be remarked that brightness is not a color.

Being present at night one does not face it – one is enveloped and is aware by virtue of this atmosphere. Suddenly there is a howling which, while coming from a distance (not yet known from which direction), pervades the darkness and shades it with indefinite nearness. Without having to ask what made the sound, the latter is nocturnal and breaks the nocturnal darkness into various moods, by disclosing distances and nearness of empty darkness. It is this dark emptiness that is heard. This is to say, we are accustomed to listening to nocturnal music in auditoriums as if the nocturnal was some feature or sound. But the way to capture the cosmic darkness is to let the silence/sounds resonate in

and through the darkness. If such music were performed in darkness, one would be enveloped in a cosmic atmosphere, perhaps vibrated by the shimmering distance of stars. To this cosmic atmosphere seeping through everything, we can add other nocturnal phenomena: moonlight. This moonlight seems to indicate that the light has a silvery color of the moon. Yet the moon appears in this light as silvery, but this nocturnal light has no color, just as the darkness is not black. Yet the entire environment emerges out of this light with silvery dark leaves, indefinite depths of the surface of Beethoven's lake and even the silvery voices of nocturnal creatures. It is in those atmospheres that cosmic presence is disclosed. Our artist is absolutely aware of this immediate and intimate presence which makes his art cosmic.

Awareness

It is time to ask the question: if all explanations by some subject projecting his interiority or representing cultural styles is rejected, who, then, is the artist? At the outset, the general thesis that goes across phenomenological ontology of awareness extends into aesthetic understanding. All that we perceive is deployed on the map of the body. The experienced world and even the structure of our projects are phenomena of the same process that depicts both, our abilities and the way the latter are signified by the experienced phenomena. This suggests that aesthetics are not just an added extension of ontology, but are the very center of it. The human way of being toward the world is composed by the actions of the lived body whose very styles are delineated by the concrete demands of the phenomena with which the engaged body must contend. In this sense, the spatiality and temporality of the body is not a geometrical position, but a situated field of action. Here we must surrender the modern notion of the body as a sum of located organs ruled by a regal mind, and begin to think of styles of action. To the extent that being bodily is premised on the possibilities of activity, then the lived body is a grounding medium for having a world or, to be more precise, it is also an embodiment of the composition of phenomena. While human action traces the world, the world, in turn, is the very flesh of human existence. This inscription must be understood more precisely:

human action engages the encountered phenomena, is oriented toward, and thus traces them, yet in turn the phenomena are not blind as rationalists and empiricists would have it, but equally intertwines with human action. To signify is to orient toward the phenomena, but also to be signified by the phenomena, to be caught by their own requirements, to be addressed by and called upon to respect what they ask.

The engaged body is always contextualizing and contextualized, and in this sense, one cannot speak of some essential or universal meaning. Each meaning emerges with the context and equally signifies the context. In this sense, the actions of the body are not distinct from nor are they understandable apart from the context. Meaning is incarnate and constantly emerges with shifting body actions and transfiguring phenomena. Correlatively, engagement with phenomena is equal to multiplication, segregation and propagation of the presence of various phenomena. If aesthetic activity is engaged with the world, it's coming into various formations that solicit and open up to awareness, then it is proper to call it ontological, world-disclosing and coextensive with the continuity of the emergence of worldly events.

This is most significant in order to understand our artist's creations. The opening up of awareness plays itself on an anonymous artist's kinesthetic dynamics which is nowhere to be found in space or time. In short, the designation of us as "being in the world" is a highly constituted phenomenon using such beehive metaphors as "in". In contrast, the in already assumes a container and its capacity to open cosmic resonances, but the artist is not in a container; his activity is a background on which appear specific foreground empty figures spontaneously inscribing the primal surging of the field without any given contours. This background is never in space or time and we can never step into it; it is only a boundary of all spaces without a limit; we can never transgress this boundary since it is a self-constituting kinesthetic dimension out of which all active figures emerge and into which they dissolve. No matter how fast we turn around, we shall never be in it. From it our "being toward the world" allows the world to appear through the empty kinesthetic play which traces the upsurging world. Nishida insisted that there is no Zen without a body, and he meant this dimensional given which can be called emptiness, *basho*, a place for

the appearance of the world. This can be designated by previously mentioned phenomenon of place where being – the world – comes to self- reflection. It is to be emphasized that there is no human subject involved, helping us to wrestle with the mystery of reflection. Immediate and common conclusions and interpretation would be that such an artistic awareness is an unmediated reflection of reality – hence, Čiurlionis follows the traditional school of naturalism, where art copies reality. After all, there are many hints by art scholars who claim that Čiurlionis was influenced by his romantic appreciation of the Lithuanian natural environment. Our premier Lithuanian philosopher, Arvydas Šliogeris, would love this interpretation. But we must recall that the world is not a sum of empirical and fixed sense phenomena. After all, what is the thing called sky and where do we find it? The naturalists take one specific language for granted where we have nouns, designating things and adjectives, designating the characteristics of such things. Thus, we would have “The sky is blue”, leading to ask, what is underneath the blue?

The Artist – an Extension of Self-Creating Variations

But what about our artist, Čiurlionis? It should be somewhat obvious that discarding the box image of a beehive notion as “being in the world”, we discard the artist’s positionality as some entity creating objects of art. As every upsurgent phenomena-acumen offers shifting panoramic and polyphonic-anti-phonic variations as self-creation of the world, the artist is the extension of and variation of this self-creativity. His body’s emptiness offers itself as an empty silence which can capture the variations of cosmic atmospheric upwellings, and disclose other upsurgent distant nearness which modify the polyphonic field and introduce silent surprises. This is the non-position of our artist. He is the place of mythos where the sky and earth interpenetrate in their nearness and distance, and a resonance of nocturnal mystery.

Algis Mickūnas

ATEMPORALINĖ MEDIJA

Santrauka

Žvelgdami į Čiurlionio meno pasaulius, suprantame, kad vien Vakarietišką pamėgtos linijinio priežastingumo formulės nepakanka kosminės tikrovės suvokimui, kurioje laikas ir erdvė praranda griežtas ribas. Estetika čia neapsiriboja vien kultūriniais žaidimais ar menininko vidaus peripetijomis: priešingai, Čiurlionio kūryba leidžia išgirsti visatos savikūrybos melodiją, skambančią spalvų bei formų polifoniškume. Taip užgimsta atemporalė visata, kurioje vienu metu susiduria būties ir nebūties sferos, o tyla persipina su subtiliu rezonansu – tarsi visa tai vyktų šviesos ir šešėlio šokyje. Čiurlionio menas – ypatingas, užuot bandęs atkartoti ką mato, menininkas ima subtiliai dalyvauti kosminio šokio verpetuose. Kūrėjas tampa kosminės kūrybos nenutrūkstamo šokio dalimi. Čiurlionio paveiksluose ir muzikoje subtilios spalvų bei formų dermės atveria tylos erdvę, iš kurios nuolat skleidžiasi naujos būties ir nebūties jungtys. Iš šios pajautos gimsta dar neregėta estetinė ir ontologinė pasaulio vizija, kviečianti iš naujo apmąstyti, kaip susipina menas, kūrėjas ir pati realybė. O pati estetinė vertė, galop, kyla ne iš menininko biografijos ar visuomenės lūkesčių, o iš to rezonanso, kuris tarsi atsikabina nuo drobės ar natos lapo ir subtiliu tiltu sujungia žmogų su neparėpiamo kosmoso tvarka.

Raktiniai žodžiai: belaikė terpė, spalvų polifonija, estetinis rezonansas, kosminė kūryba, laiko ontologija, psichologinė estetika, meninis sąmoningumas, dzen filosofija, diafonija ir polifonija, kosminė būtis, įkūnyta estetika, neapibrėžtas spindesys, antplūdis.

ALTERNATYVIŲ VAIZDUOTĖS PASAULIŲ DEMIURGAS: ČIURLIONIO KŪRYBOS SLĖPINIAI

Čiurlionis straipsnyje pristatomas ne tik kaip unikalus kūrėjas ar savo epochos menininkas, bet ir kaip savitas, dvilypis fenomenas: kūrėjas, kuris, viena vertus, pats pasirodo, o kita vertus, savo pasirodymu atveria pasaulį. Čia glūdi jo didžioji paslaptis ir trauka – jis tampa žvilgsnio kryptimi, lyg langu, per kurį mes regime žemiškąją tikrovę kaip nepaprastą, turinčią gilesnę, darnią kosminę struktūrą. Tarsi panaudodamas graikiškąją sąvoką phainomenon su jos dvilype rodomojo ir atsiveriančiojo prasmės jėga, Čiurlionis pakelia mūsų sąmonę nuo kasdienių, vietinių objektų link to, kas kosmiškai platu, tačiau, paradoksaliai, išlieka artima ir jauku. Šiuo „diarealistiniu“ metodu, tarsi pasitelkęs akvarelinio perregimumo techniką, jis jungia įvairias vaizdo plotmes – dangaus ir žemės, dabarties ir praeities, mažų gėlės žiedų bei didingų piramidžių – sukuria vientisą, bet daugiaplanę visumą. Tokiu būdu Čiurlionis lieka dzūkiškai artimas, tačiau atveria universalų, visiems suprantamą kosminį klodą: eidamas į tolį, jis nepraranda lietuviškų šaknų, jis aprėpia kosmą, bet nenutolsta nuo dzūkiškos pušies, drauge mokydamas ir mus pačius išvysti, kad pasaulis gali būti toks platus, kiek mes patys jam leidžiame atsiskleisti.

Raktiniai žodžiai: Čiurlionis, fenomenologija, diarealizmas, vaizduotės pasauliai, kosminė harmonija, kultūros fenomenas, simbolizmas, erdvės ir laiko integracija, meno filosofija, lietuviškumas ir universalumas.

Vakar pradėjome labai turiningą dieną tam tikra tonacija, o man tenka garbė ir pareiga šiandien tą toną užduoti. Aš kalbėsiu apie Čiurlionio kūrybos slėpinius, apie jį kaip kūrėją, kaip alternatyvių vaizduotės pasaulių demiurgą. Labai svarbu pažymėti, kad pats Čiurlionis yra įstabus mūsų kultūros fenomenas, tačiau jis mums įdomus ne pats, kaip toks, kaip žmogus, bet kaip fenomenas, kuris atveria pasaulį kaip fenomeną. Pats Čiurlionis tampa medija, kuri atveria mums pasaulį, ir paties fenomeno prigimties dvilypumas atsiskleis šiame pranešime. Taip pat noriu anonsuodamas pasakyti, kad mano pranešimas kažkiek pratęs ir tam tikra prasme toliau plėtos Algio Mickūno įžvalgas, pristatytas jo labai įspūdingame

pranešime, kurio klausėmės vakar. Graikiškai *to phainomenon* yra ir tai, kas pats pasirodo, ir tai, kas kartu parodo kažin ką kita. Tai galioja tiems fenomenams, kurie atveriami Čiurlionio paveiksluose, kurie atveria pasaulį. Taip pat ir pats Čiurlionis yra mūsų kultūros fenomenas, kuris pasirodo, ir kartu fenomenas, kuris parodo pasaulį, atveria pasaulį.

Pateiksiu savo interpretaciją, kodėl Čiurlionis toks įdomus, aktualus ir traukiantis, kodėl mes juo nepasisotiname. Manychiau, kad ne tiek pats Čiurlionis mums įdomus, kiek jis traukia kaip langas į pasaulio slėpinius ir pats tampa ta medija, tuo langu, kuris kreipia mūsų žvilgsnį į pasaulį, į jo paslaptis. Mes žvelgiame į Čiurlionio kūrybą kaip į tam tikras aukso kasyklas, ir tos kasyklos, atrodytų, neišsenkančios, nors kitų kūrėjų darbai irgi gali būti prilyginti kasykloms, tačiau ten to aukso mažiau. Kaip analogiją pasitelksiu pavyzdį su garsiomis aukso kasyklomis. Pavyzdžiui, Klondaika XIX amžiaus pabaigoje buvo kilusi aukso karštinė. Žmonės plūdo į šį regioną ne dėl to, kad tai yra kažkokia mistiška vieta ar magiškai veikia pats žodis Klondaikas, bet būtent dėl to, kad ten rasta aukso. Čiurlionis yra įdomus ir mus traukia dėl to, kad atveria pasaulį, o pasaulis niekada nesiliauja mūsų žavėti kaip nuostabi vieta. Pasaulis atveriamas per Čiurlionio kūrybos langą. Kaip ir kiti didieji kultūros reiškiniai, pavyzdžiui, kanoniniai Homero, Platono tekstai ar Šventasis Raštas – jis yra kitos lygos, kitos kategorijos reiškinys.

Skaitydami Homerą nenustojame domėtis kitų graikų autorių kūriniais, taip pat skaitydami Šventąjį Raštą nepaliaujame skaityti kitų knygų, ir kaip tik kanoniniai, ryškiausi, išpūdingiausi tekstai mums atveria literatūrą. Manychiau, kad Čiurlionio nereikėtų priešinti kitiems menininkams, nes žvelgdami į jo kūrybą išmokstame pamatyti daug ryškiau, išpūdingiau tuos kitus, mažesnio kalibro mūsų kultūros žmones. Mano įsitikinimu, kasinėkime Čiurlionio paveikslų lobynus tol, kol tą auksą iškasame, kol jo yra, ir savęs nestabdykime. Be abejo, jeigu Čiurlionis taptų tiktai viešųjų ryšių dėmesio objektu, kažkokiu pacukruotu žaisliuku, saldiniu, į kurį mums reikėtų kreipti dėmesį tik tam, kad garsintume Lietuvos vardą, tai, be abejo, tas domėjimasis greitai išsektų ir Čiurlionis taptų neaktualus. Mes taip pat žvelkime į kultūrą esmingiau, nežiūrėkime į mūsų kultūros žmones kaip į Lietuvos vardo garsintojus ar kaip priemonę Lietuvai pasirodyti. Tai instrumentinis požiūris. Tiesiog domėkimės pasauliu, žvelkime į jį, ir mūsų kultūros asmenybės atsivers kaip langai į tą pasaulį.

Mano pamatinė mintis ir būtų tokia: nors Čiurlionis ir pats atsiveria savo kūryboje kaip asmenybė, daug svarbiau tai, kaip pasaulis atsiveria mums per Čiurlionį, kuris, kaip reiškiny, pats parodo mums pasaulį. Turime graikiško veiksmazodžio *phainō* dvi formas: vieną aktyvinę, o kitą mediopasyvinę. Turime *phainō* – rodyti ir *phainomai* – pasirodyti. Žodis *fenomenas* yra iš tos mediopasyvinės formos – iš *phainomai*, bet fenomenologine prasme, konceptualia prasme reiškiny yra dvilypis. Jis ir pats pasirodo, ir savo pasirodymu kažką kitą parodo – parodo būtent pasaulį. Aš jau kituose savo tekstuose ir pranešimuose minėjau, kad tai, kas pavaizduota Čiurlionio darbuose – tie mitiniai įvairūs veikėjai: angelai, pranašai, žilabarzdžiai senoliai, karalaičiai, keliaujantys ieškoti užburtų lobių, taip pat ir išpūdingi pastatai: piramidės, bokštai, nėra tiesioginis vaizdavimo objektas. Čiurlionis per šiuos pavaizduotus objektus rodo kažką kita.

Mes žvelgiame tarsi pro juos, žiūrime kryptimi, kuri yra statmena paveikslų plokštumai, ir tada paveikslas mums parodo, kas yra už jo – anapus piramidės, pilies, bokšto, tilto, mes tą pasaulį matome kaip visumą. Matome tai, apie ką Algis Mickūnas vakar labai gražiai kalbėjo – apie pasaulį kaip susietą, kaip vienišą, harmoningą kosminę visumą. Būtent tai atskleidžia Čiurlionio paveikslų objektai. Nors mes iš tiesų juos matome ir galime sakyti, kad jie pavaizduoti paveiksle, tačiau gilesne prasme tie objektai mums tarsi atveria langą į tai, kas slypi už jų. Tie konkretūs dalykai, tie daiktai, sakytume, yra kaip reiškiniai, kurie paveiksle pasirodo, tačiau kaip tik jie atskleidžia pasaulį kaip visumą anapus savęs pačių, ir tai yra ta esmingoji Čiurlionio paveikslų žinia.

Būtent šiuo atžvilgiu Čiurlionis yra abstraktaus meno kūrėjas, nors nėra abstrakcionistas banalesne prasme, tuo požiūriu, kad atsisakytų vaizduoti objektus, turinčius konkretų mūsų atpažįstamą pavidalą ir formas. Tačiau esminis dalykas yra tai, kad iš tiesų menininkas ne tuos objektus atvaizduoja, bet pro juos – kažką kita. Jis, sakytume, atitraukia nuo tų objektų, abstrahuojasi (lotyniškas žodis *abstractio* kilęs iš *abstrahere* – atitraukti, atitolinti). Mūsų žvilgsnį pirma pritraukia tie pavaizduoti daiktai ir jų formos, bet kitu judesiu esame nuo jų atitraukiami, ir žvilgsnis jau krypta prie kažko kito, už tų pirminių pavaizduotų formų. Būtent ta gilesne prasme Čiurlionis yra abstraktaus meno kūrėjas.

Būtų galima ginčytis dėl paties abstraktaus meno fenomeno ištakų ir argumentuoti, kad Čiurlionis gali būti laikomas arba abstraktaus vaizdavimo

pradininku, arba vienu iš tų pradininkų, ir visas keblumas bei paradoksalumas yra tas, kad esame gundomi Čiurlionį suvokti kaip tam tikrų objektų vaizduotoją, tarsi realistinio meno kūrėją, o iš tiesų jis yra labiau abstrakcionistas. Būtent dėl to tie vaizduojami daiktai yra tarsi vaizdavimo fenomenai – reiškiniai, kurie pasirodo, bet jų pasirodymas yra nuoroda į kažką už jų pačių, į tą visuminį pasaulį, integruotą pasaulį kaip visumą, kuri atsiskleidžia anapus konkrečių objektų. Šiuo požiūriu Čiurlionis iškyla kaip, viena vertus, alternatyvių vaizduotės pasaulių kūrėjas, bet, kita vertus, tie alternatyvūs vaizduotės pasauliai mus sugrąžina prie realaus, kasdienio pasaulio ar gamtinio, imanentinio pasaulio, kuriame gyvename, tačiau dabar mes jį jau pamatome kitoki.

Jis mums yra atveriamas kitoks, ir tas pasaulių alternatyvumas nėra toks paprastas ir lengvai suvokiamas dalykas. Pakalbėsiu apie tai, kokios yra alternatyvaus pasaulio vaizdavimo galimybės sąlygos ir jo įtaigumo, įtikinamumo galimybės sąlygos. Štai mes galime kalbėti apie įvairias meno sroves, kurios radosi, klestėjo tuo pačiu metu, kai kūrė Čiurlionis ir šiek tiek anksčiau, o vėliau galime kalbėti apie siurrealizmą, kuris objektus vaizduoja realistiškai, bet neįprastuose kontekstuose, neįprastais deriniais, ir dėl to įspūdis sukuriamas labai neįprastas – keistas ir nejaukus. Norėčiau atkreipti dėmesį į lietuvišką žodį „keistas“. Keistas reiškia neįprastas, bet tiesiogine reikšme jis reiškia *pakeistas*, iš žodžio „*keisti*“, tarsi mums parodomas kažkoks ne tas pats, ne pirminis, o pakeistas vaizdas. Tai štai siurrealistinis vaizdavimas mums sukuria tą keistumo kaip pakeistumo įspūdį. Jaučiame, kad tai yra kažkas labai keista nejaukumo prasme, ir tas nejaukumas lemia netgi susvetimėjimą su tais dalykais, kurie yra vaizduojami. Toks vaizdas gali atrodyti šiek tiek liguistas, kaip Salvadoro Dali paveiksluose.

Kažkas liguista, kažkas patologiška, kažkas pakeista būtent pakeitimo prasme. Mūsų įprastas jaukus pasaulis tarsi atimamas ir pasiūlomas kažkoks kitas, pakeistas pasaulis ar jo vaizdas, ir tai nėra tas alternatyvumas, apie kurį kalbu. Kai kalbame apie alternatyvą, tai turime galvoje tokį dalyką, kuris gali būti geresnis už tą, kuri turime. Tas dalykas tiesiog nėra vien kažkas kita, kitoniška, pakeista, bet yra tam tikru požiūriu geriau už tai, ką turime. Kad dalykas būtų tikra alternatyva tam, ką jau turime, pavyzdžiui, alternatyvus pasaulis, politinis projektas ar kažkas kita, jis turi būti esmingai kitoniškas, kad nebūtų tiesiog kopija ar banalus klonas. Kita vertus, tai turi būti kažkas geriau, produktyviau,

vaisingiau, patogiau. Čia slypi didelė įtampa, toks savitas paradoksas: viena vertus, ta alternatyva turi būti gerokai kitoniška, palyginti su tuo, ką turime, bet, kita vertus, tai neturi būti kažkas keista, mums nepriimtina, nenatūralu, liguista, tai, kas ir keltų nejaukumo įspūdį. Visi Čiurlionio paveikslai, priešingai, yra jaukūs, net būdami ir šiek tiek baugūs. Tą baugumą lydi ir jaukumo aura ar šleifas.

Stebėdami Čiurlionio paveikslus niekada nesusiduriame su atmetimo reakcija. Nuo vaikystės kontempliuodamas Čiurlionio paveikslus niekada nebuvo jų išgąsdintas ar sutrikdytas, niekada jie neatrodė bjaurūs, ir tas pasaulis, kuris paveiksluose atsivėrdavo, man buvo savas, mielas ir neatrodė kaip pakeistas į blogesnį. Jis aiškiai buvo kitoniškas, kaip alternatyvi šio pasaulio versija, geresnė versija, bet ne kažkas, kas trikdytų mano jausmus, mano mąstymą ir būtų kėlęs baugulį, nejaukumą ir pasibjaurėjimą. Turime paklausti, kas yra ta Čiurlionio kuriamų alternatyvių pasaulių įtaigumo šaknis, tas įtaigumo pagrindas ar įtaigumo branduolys. Tai dėl to mes labai panašiai pamatėme Čiurlionį. Ir kai kurie kiti aspektai, kuriuos aptarsiu, mano įžvalgos tam tikra prasme susišaukia su tuo, ką kalbėjo Algis Mickūnas.

Kai turime alternatyvų pasaulį, jis mums tampa tinkama alternatyva tam, kurį turime. Tik tada, kai jis yra gerokai kitoks, palyginti su turima pasaulio versija, turimu pasaulio vaizdu, jis pateikia naujų aspektų ir potencialų, kurių nebuvo mūsų turimame pasaulio vaizde, ir tai suderinti yra labai nelengva. Tai štai, tame alternatyviame pasaulyje turi būti elementų, kurie jį susietų su mūsų turima pasaulio versija, ir, kita vertus, turi atsiverti kažkokios daug didesnės perspektyvos. Toje alternatyvioje pasaulio versijoje turi pasirodyti didesni tolai ir daug didesnės erdvės, dėl to yra labai svarbu kalbėti apie tai, kaip Čiurlionis paveiksluose tą tikrovę skaido, artikuliuoja, dalija, įkuria, įsteigia įvairias plokštes, įvairius lygmenis. Tas procesas vyksta panašiai ir jo tapybos darbuose, ir muzikinėje kūryboje, pavyzdžiui, muzikos kūriniuose sonatos forma. Čia dar reikia skirti sonatos formą ir pačią sonatą kaip konkretaus žanro kūrinį, nes sonatos forma yra naudojama ne tik sonatos, bet ir kituose muzikos žanruose.

Pirmoji sonatos žanru parašyto kūrinio dalis įprastai turi sonatinę formą. Dažniausiai trijų dalių, kartais ir daugiau tų dalių yra, bet dažniausiai trys: ekspozicija, plėtotė ir rekapituliacija. Mes ką nors pristatome, po to plėtojame ir pakartojame. Ekspozicijos ir plėtotės santykyje matome būtent antifoniškumą ir galime jį traktuoti kaip tezę ir antitezę. Ekspozicijoje mes ką nors pateikiame, parodome, po to

duodame tarsi alternatyvą ar antitezę ir paskui bandome tai išspręsti bei pakartoti. Ši forma trinarė, bet pačiame kūrinyje gali kartotis ir daugiau dalių. Ta trijų dalių struktūra fraktališkai pasikartoja, kai kūrinyje turime tam tikrą dalių skaičių, ir kiekviena dalis turi sonatinę formą. Paprastai, kaip reikalaujama, sonatos pirmoji dalis yra ypatinga. Ji privalo turėti sonatos formą, o kitos dalys gali turėti arba ne.

Tai štai, muzikiniame kūrinyje matome tam tikrą artikuliaciją, tam tikrą skaidymą. Taip ir Čiurlionio paveikslo plokštuma yra skaidoma, dalijama tam tikru būdu, ir tas dalijimas pasireiškia ne tik konkrečiu objekto vaizdavimu, tam tikrų objektų tapymu, bet ir kaip kompozicinis plokštumos suskaidymas, tiek vertikalus, tiek horizontalus. Puiki analizė buvo pateikta Charalampos Efthymiou pranešime, kur labai gerai išryškintos tos sąsajos tarp Čiurlionio muzikos kūrinių, turinčių sonatos formą, ir tapybos. Vienas dalykas yra muzikos kūrinio arba jo dalies tam tikras artikuliacijavimas, skaidymas į dalis, į lygmenis, į plotmes, o kitas dalykas yra gebėjimas tas dalis sujungti, susieti, kad atsirastų rišlumas, nes tikro kosmo, jeigu mes jį suvoktume autentišku graikišku būdu, pagrindinė savybė yra ta, kad jis yra visuma, bet ne monolitinis vienis, o sudaryta iš dalių, ir tos dalys yra priderintos viena prie kitos.

Graikiškas žodis *harmonia* reiškia darną. Jis savyje slepia šaknį *ar-*. Tą šaknį, tik sudvigubintą, matome graikiškame veiksmažodyje *arariskō*, reiškiančiame „prišlieti vieną dalį prie kitos, sujungti dalis“. Taip pat ir lietuviškas žodis „arti“, regis, turi šią šaknį: tas, kuris nusakomas kaip esantis *arti* mūsų, yra suvokiamas lyg būtų prie mūsų prišlietas, prijungtas. Visas Čiurlionio metodo įdomumas yra susijęs su tuo, kaip jis priartina tolimus dalykus, juos sujungdamas su artimais, kaip sukuria grandinę, kuri tam tikromis grandimis, keliais, etapais, žingsniais sujungia tai, kas artima, ir tai, kas tolima. Tų grandžių gali būti ne viena, bet jos visos yra sujungtos kartu. Artimi dalykai sujungiami su tolimais, ir tai, kas tolima, tam tikra prasme irgi yra artima, nes gražiai sujungta su tuo, kas yra arti mūsų.

Žvelgdami į Čiurlionio paveikslus matome, kad jis vaizduoja tam tikrus objektus, kurie yra labai nuo mūsų nutolę ir erdvėje, ir laike. Egzotiški geografinė ir istorinė prasme objektai, pavyzdžiui Mesopotamijos zikuratai, Egipto piramidės, sukuria laikiną nuotolį ir kartu leidžia mums patirti geografinį tolį. Tas tolis yra ir laikinė, ir erdvinė prasme išreiškiamas, bet kartu vaizduoja ir kažką, kas leidžia mums patirti ir artimumą. Dailininkas vaizduoja Dzūkijos pušį, gėlę, smilgą, pienę,

gėlės žiedą, ypač dažnai pirmame plane, apatinėje paveikslų dalyje vaizduojamos samanų, žolė – tai, kas labai žemiška. Paveikslų viršutinėje dalyje yra dangus, kažkas dangiška, ir dangaus debesų formose iškyla kokie nors fantastiški miestų siluetai, didingi tiltai, kurie vėlgi yra kaip kažkas, kas jungia tas skirtingas dalis.

Dangus ir žemė šiuose paveiksluose yra gražiai susietos, sujungtos – juose egzistuoja kažkas, ką galėtume įvardyti vėlgi graikišku žodžiu *seira*, reiškiančių grandinę. Platonikai dažnai kalbėdavo apie ontologinę grandinę, auksinę būties grandinę, jungiančią skirtingų lygmenų būtybes – žmones ir dievus. Tad esminis dalykas būtų tai, kad Čiurlionis savo paveiksluose, pradėdamas tarsi nuo žemės, nuo dirvos, nuo humuso, nuo žydinčios žolės, mus kelia link dangaus, bet vesdamas aukštyn jis nepraranda žemės. Kai kyla link dangaus – jis tą pačią žemę pakelia, o kai nuo dangaus leidžiasi žemyn – dangų atneša į žemę. Leisdamasis iš dangaus į žemę jis nepraranda dangaus – štai čia ir slypi visas subtilumas. Dabar pateiksiu keletą pavyzdžių, kaip tai vyksta.

Kai jis vaizduoja atspindžius vandenyje, tai jie yra dangaus atspindžiai: tai, kas matoma kaip tam tikras šviesos fenomenas aukštybėse, perkeliama į vandenį atšvaitų pavidalu ir virsta žemumų fenomenu. Kažin kur žemai atspindi saulės šviesa, žvaigždžių šviesa, kaip tame įstabiaame paveiksle, kurį ką tik matėme. Ten žali žaibai pavaizduoti atspindintys vandenyje – tai dangaus ar dangiškos šviesos atspindys vandenyje. Kažkas dangiška perkeliama į žemę. Vandenyje atspindi ir debesys, žaibai, didingi bokštų siluetai. Kai važinėdami po Džukiją matėme išpūdingus ežerus ir saulės atšvaistus vandenyje, tie vaizdai mums priminė Čiurlionio paveikslus, ir būtent jie yra kaip ta pirminė duotis, kaip tas etalonas, kurio atžvilgiu mes tą kasdienę tikrovę aptariame, aprašome, apibūdiname. Beje, galima pastebėti, kad pati dangaus spalva dažniausiai yra ne mėlyna.

Tik jaunystės paveiksluose jis mėgo tokią intensyvią mėlyną, vėliau dangų vaizdavo gerokai subtilesnės spalvos. Dažniausiai jis vaizduojamas žalsvas ir samanų spalvos, tarsi ta žemės spalva, samanų spalva pakeliama į dangų. Žaibai žali, žvaigždėtas dangus taip pat zodiako šviesos spalvos, toks žalzganas – pats dangus nudažomas lyg žemės spalva, ir tokiu būdu per koloritą, per spalvą žemė pakyla iki dangaus. Šis efektas sukuriamas pasitelkiant koloritą, taip pat danguje vaizduojant pavidalus objektų, įprastai regimų vandenyje ar siejamų su juo. Antai kai danguje vaizduojami dideli, išpūdingi laivų formos debesys, susidaro išpūdis,

kad jūra tartum pakeliama į dangų darant aliuziją būtent į tuos objektus, kurie dažniausiai matomi vandenyje. Mes regime laivus, plaukiojančius ne tik tarp salų, bet ir debesyse. Ne tik žemė, bet ir vanduo yra pakeliamas į dangų, o dangus yra nuleidžiamas į žemę, į vandenį, dažniausiai vaizduojant ką tik minėtus atšvaitus.

Tai yra labai savitas skirtingų plokštumų integravimo būdas per koloritą ir per įvairius teminius aspektus. Dabar net ir konkretesniu būdu galime atkreipti dėmesį į tai, kad Čiurlionis dažnai vaizduoja tiltus, kurių funkcija yra jungti. Kai vaizduojami vartai, o jie labai dažnai vaizduojami Čiurlionio paveiksluose, tai čia atsiskleidžia dvi esminės idėjos: pirmoji, kad vartai sujungia skirtingas plotmes, ir antroji, kad vartai, nors ir jungdami skirtingas plotmes, pačią erdvę suskaido, artikuliuoja. Jie ne šiaip ką nors sujungia banalia prasme, bet sujungia plotmes ar lygmenis, kurie retai kada natūraliai siejasi, tarkim, profanišką ar sakralią erdvę, nes šios privalo būti skirtingos ir atskirtos. Eidami pro vartus dažniausiai patenkame į sakralesnę erdvę. Artimųjų Rytų šventyklos turėdavo skirtingų formų šventorius. Pavyzdžiui, žydų Senojo Testamento šventyklos turėjo šventą erdvę ir visų švenčiausią erdvę. Profaniška nuo sakralios atskirta, o ta sakrali plotmė dar detaliau padalyta. Kai einame pro vartus, antrus, trečius, ketvirtus, tai patenkame į vis kažkokį kitą lygmenį ir vis sakralesnę erdvę.

Tie vartai vaizduojami neatsitiktinai – jie yra tikrovės suskaidymo ir to suskaidymo veikimo metafora, simbolis. Ir jau minėti laivai taip pat yra kažkas, kas sujungia skirtingas plotmes. Jei atkreiptume dėmesį į lotyniško žodžio *pons*, reiškiančio tiltą, ir bendrašaknio graikiško žodžio *pontos*, reiškiančio jūrą, etimologiją, tai matytume, kad esama labai įdomaus semantinio ryšio. Graikiškai *pontos* yra jūra, bet etimologine prasme reiškia tarsi tiltą, jungiantį vieną sausumos kraštą su kitu, tad plaukimas per vandenį, per jūrą – tai tarsiėjimas tiltu, ir jeigu tu skęsti, tai, sakytume, krenti nuo to tilto žemyn, kur visokios jūrų pabaisos tavęs tyko ir gali praryti. Kaip manoma, tiltų semantika čia yra pirminė – būtent ją ir regime tiesiogiai išreikštą loyniškame žodyje *pons*. Savo ruožtu ir graikiškas žodis *pontos* vėlgi netiesiogiai reiškia tam tikrą jungiantį tiltą, lyg ktonišką tilto atvejį ar pavidalą – būtent dėl to tie laivai ne tik plaukioja, bet ir „vaikšto“ tiltais, sujungdami salas, skirtingus sausumos kraštus.

Tačiau tuo visas įdomumas dar nesibaigia. Čiurlionio paveikslai yra tarsi perregimi, tarsi akvareliški, nors pati technika dažniausiai yra ne akvarelinė, o

pastelinė tapyba ir kitos technikos. Čiurlionis labai mėgsta tai, kas vaizduojama, skaidyti į skirtingus lygmenis, atsiveriančius vienas už kito ir ne tik sekenciškai einančius iš dešinės į kairę ar iš kairės į dešinę, bet ir statmenai paveikslo plokštumai kaip pirmasis, antrasis, trečiasis lygmenys, išdėstyti vienas už kito. Paveikslas yra tarsi perregimas, graikiškai sakoma *diaphanēs*, angliškai būtų *diaphanous*, kuris irgi iš to graikiško yra kilęs. Tas žodis *diaphanēs* yra padarytas iš priešdėlio *dia-*, nusakančio erdvinio ar laikinio tarpo buvimą arba įveikimą, ir šaknies *phan-*, kaip ir pradžioje minėtame veiksmožodyje *phainomai*: tad esmė ta, kad fenomenai ne tik atsiveria vienas anapus kito, vienas už kito, bet ir – o tai įdomiausia – jie visi, būdami perregimi, kartu pasirodo skirtingose plotmėse tuo pat metu vienas už kito. Paprastai, kai mes ką nors fotografuojame, kamera fokusuoja vaizdą tam tikru nuotoliu nuo mūsų, vienas lygmuo sufokusuojamas, o kiti išsifokusuoja arba jie nėra sufokusuojami. Kad pamatytume vieną lygmenį, prarandame kitus. O kai Čiurlionis vaizduoja akvareliškai, tarsi akvareliškai, nors tapo ne akvarelės technika, jis atskleidžia kelis lygmenis iš karto. Šie lygmenys būna matomi vienas už kito ir visi kartu – ir visi jie regimi kaip organiškai sujungti. Prišliejimo, sujungimo, integravimo prasme jie visi matomi sinchroniškai, ir tada tą erdviškumą patiriame kaip viena už kitos atsiveriančių skirtingų plotmių integravimą, atveriantį vientisą pasaulio vaizdą.

Kaip tik dėl to mes tuos alternatyvius pasaulius matydami iš esmės regime savo pačių pasaulį, realų pasaulį, kurį pamatome jau kitomis akimis. Čiurlionis neperkelia mūsų į kažkokias mistines plotmes, bet šį mūsų įprastą imanentinį pasaulį parodo kaip gerokai mįslingesnį ir įdomesnį. Ir va čia esminis dalykas yra plotmių susiejimas. Net kai kalbame apie tuos atvejus, kai realioje tikrovėje atpažįstame tas geografines lokacijas, tas vietas, kurios yra pavaizduotos Čiurlionio paveiksluose, net ir tokie atvejai atskleidžia būtent tai, kad Čiurlionis mus moko pasaulį pamatyti kitaip, metaforiškai. Paveiksle „Ramybė“ mes matome salą, kurioje yra tos dvi šviesos.

Galime skirtingose realiose salose tą struktūrą išvystyti. Tai gali būti Hukerio sala Prano Juozapo Žemėje, kurios tam tikrai geologinei, geografinei struktūrai – bazalto plynaukštei – rusų dailininkas ir Arkties tyrinėtojas Nikolajus Pineginas 1913 m. suteikė Čiurlionio vardą. Taigi nuo 1913 m. Arktyje turime Čiurlionio kalnus ir dar jo vardu pavadintą ledyninį kupolą. Kita vertus, štai

mūsų svečias, pristatydamas puikų pranešimą, kalbėjo apie Telendo salą. Tai yra nedidelė sala Dodekaneso 12 salų archipelage, pietrytinėje Egėjo jūros dalyje, netoli didesnės Kalimno salos. Kažkada Telendo sala buvo Kalimno salos dalis, po to dėl geologinių reiškinių jos atsiskyrė, ir tai, kas anksčiau buvo Kalimno salos pusiasalis, vėliau tapo sala. Tai va, ta nedidelė Telendo salytė prie Kalimno salos, kaip parodė gerbiamas pranešėjas, irgi panaši į salą, pavaizduotą Čiurlionio paveiksle „Ramybė“. Taip pat ir aukšta, kalnuota Samotrakės sala iš vieno šono labai primena šiame dailininko paveiksle pavaizduotos salos kontūrą.

Čia esminis dalykas būtent tas, kad pamatę Čiurlionio paveikslą „Ramybė“ žemiškas salas galime matyti tarsi kitomis akimis, pro Čiurlionio žvilgsnio prizmę – taip, kaip pavaizduota šiame paveiksle. Kitaip tariant, tie alternatyvūs tikrovės vaizdai, kažkokios iškarpos iš tų alternatyvių pasaulių, gali būti sugrąžintos į mūsų pasaulį, ir tada savo pasaulį, savo tikrovę pamatome kitaip. Mūsų pasaulis pasidaro integruotas, daugiasluoksnis, ir užuot pamatę kažkokią absoliučiai kitą nebendramatę tikrovę, mes regime antrą, trečią, ketvirtą mūsų pasaulio sluoksnį, kurio anksčiau nebuvo išvydę. Šį pasaulį, jo kitoniškumą, nebanalumą ir slaptinę gamtą pamatome kaip tą kitą mūsų pasaulio sluoksnį, atsiveriantį lyg alternatyvių pasaulių pavidalais, kuriuos kuria Čiurlionis savo kūryboje. Jis mus moko matyti pasaulį, savo pačių pasaulį, imanentinę tikrovę kitomis akimis – ir dėl to mums jis mums toks aktualus. Bet ne tas Čiurlionis, kuris atskleidžia savo paties, kaip asmens, dvasios peizažą, o būtent tas, kuris parodo pačią tikrovę lyg pro savo dvasios prizmę, tartum atverdamas langą į didžiąją, mums visiems bendrą ir visais atžvilgiais integruotą Visatą. Integracija vyksta ir erdvinio atžvilgiu, ir laikiniu atžvilgiu, susiejant tai, kas vyksta dabar, su tuo, kas buvo anksčiau ar kas nutiks vėliau.

Nutinka tai, ką Algis Mickūnas vadina artimu nuotoliu, ir tai vyksta dėl to laikinio tirštumo, laikinio gylio. Erdvine prasme per tą erdvinį gylį, apie kurį jau kalbėjau, tą perregimumą skirtingos plotmės susisieja, ir mes, eidami tolyn, neprarandame to, kas arti, ir išeidami į tolį tą artumą nešamės kartu. Per kelias grandis tai, kas arti, ir tai, kas toli, susijungia, mes turime tolį kaip sujungtą su tuo, kas visiškai arti. Taip pat ir laikine prasme tos grandys egzistuoja, ir tai, kas buvo anksčiau, ir tai, kas bus vėliau, labai gerai susijungia su dabartimi. Tad perregimumą patiriame tiek erdvine, tiek laikine prasme. Būtent dėl šio perregimumo

atsiranda ir tolimos artumas – ir vėl galime prisiminti žodį *arti*, nuo šaknies *ar-*, reiškiančios sujungtumą, prišlietumą. Tas, kuris yra *arti*, yra sujungtas su mumis. O jei tų grandžių yra daug, tai laiko atžvilgiu kažkas, kas yra labai toli nužengęs į ateitį ar įvykęs labai seniai, arba erdvine prasme esantis labai toli, gali būti priartintas tomis jungtimis. Tai tas perregimumas, diafaniškumas čia yra esminis dalykas.

Dabar grįžkime prie terminų, kuriuos aš minėjau, pavyzdžiui, hiperrealizmas, siurrealizmas, ir klausime, kokio tipo realizmą randame Čiurlionio paveiksluose. Tam tikra subtilesne prasme tai yra ekspresionizmas, bet jeigu Čiurlionio paveikslus reikėtų kažkaip dar susieti su realizmu, tai būtų matyti tas *dia-* arba *trans-* realistiškumas. Bet priešdėlis *trans-* irgi nėra labai geras, nes paprastai manome, kad jeigu peržengiame tam tikro transo būdą, tai paliekame tai, kas buvo šiaupus. Persikeliame į kažkokią kitą plotmę, lygmenį, situaciją ir paliekame tai, kas buvo, ką turėjome, pavyzdžiui, tokią reikšmę turi transhumanizmo ar panašios sąvokos. O kalbant apie Čiurlionio paveikslus, situacija yra kita: persikeldami į tolį neprarandame to, ką turėjome. Tai būtų labiau diarealizmas, kai tie fenomenai, būdami regimi vienas už kito, pasirodydami vienas atžvilgiu kito, sakytume, diakritiškai (tai vėlgi graikiškas žodis, padarytas iš veiksmažodžio *krinō* su priešdėliu *dia-*) tikrovę tuo pat metu ir artikuliuodami, skaidydami, ir tuo pat metu ją sujungdami, leidžia parodyti pasaulį kaip integruotą. Jie patys pasirodo kaip lygmenys ir fenomenai tuose skirtinguose lygmenyse, ir patį pasaulį parodo kaip vientisą, ir tai labai įstabu.

Čiurlionio realizmas yra toks, kad eidami nuo to, kas žemiška, prie to, kas dangiška, nuo to, kas *arti*, prie to, kas toli, mes neprarandame to, kas *arti*. Dabar įgydami tai, kas toli ar seniai buvo, ar ateityje bus, mes išlaikome dabartį, nes kildami prie dangaus, link dangaus, neprarandame žemės – arba eidami į praeitį ar žengdami į ateitį neprarandame dabarties. Tai va tą gylį, tiek laikinį, tiek erdvinį išlaikome, ir sykiu įgyjame pasaulį, kuris atsiskleidžia kaip stereometriškas ir erdviškas, ir laikiškas, o tai yra nuostabu. Dėl to Čiurlionio metodą įvardytume kaip tam tikrą diarealizmą, kai tos skirtingos realistiškai vaizduojamos plotmės nėra savitikslės, bet sąveikaudamos viena su kita pačiu šiuo sąveikavimu diakritiškai skaido ir sykiu integruoja stereometrinę tikrovės vaizdą, pasaulio vaizdą – ir šitaip Čiurlionis mums atveria patį Kosmą. Jis ne savo vaizduotę, ne kokius nors jausmus atveria, nes, anot Nietzsche'ės, tai būtų

žmogiška, pernelyg žmogiška, apie ką ir Algis Mickūnas kalbėjo. Tie alternatyvūs vaizduotės pasauliai tampa medija mūsų realiam pasauliui atverti, ir jis atveriamas su savo subtiliąja struktūra, kurios mes paprastai nematome.

Klausimai / atsakymai

Lotyniškas žodis *pontifex*, reiškiantis tiltų statytoją, ir mano jau minėtas kitas lotyniškas žodis, *pons*, įvardijantis tiltą, kaip sakiau, yra tos pačios šaknies, kaip ir graikiškas daiktavardis *pontos*, reiškiantis jūrą. Beje, dar nepamínėjau vieno esminio aspekto, leidžiančio suvokti, kodėl Čiurlionio svarba pasauliui vis didėja – jis tampa vis aktualesnis dėl savo vizijos universalumo, kartu nenustodamas būti lietuviu, dzūku, bet tuo pat metu virsdamas ir kosmopolitu gerąja prasme. Ne blogąja, ne mankurtiška, o būtent harmoningo kosmo piliečio prasme. Čia irgi tas pavyzdys, ta iliustracija, kaip toli tu gali išeiti anapus savęs paties, sykiu neprarasdamas savęs ir savo artimo. Virsdamas kosmo piliečiu ir žmogumi, svarbiu bei įdomiu visiems – ir graikams, ir japonams, ir ispanams, – Čiurlionis tampa itin aktualus visam pasauliui, bet dėl to jis nenustoja būti lietuvis ir dzūkas. Jis išlaiko tą artumą nueidamas į tolį – ir kartu į tą tolį nusineša ir savo lietuvišką, dzūkišką savastį. Būtent taip – čiurlioniškai – šiuolaikinėje kultūroje bei mene ir turėtų būti išsprendžiamas ginčas tarp globalumo ir lokalumo, universalumo ir nacionalumo. Iš tiesų čia neturėtų būti jokio susipriešinimo ar prarajos. Tik tas, kuris išties mąsto gelmiškai, gali būti ir arti, ir toli tuo pat metu – ir jam nereikia sakyti, kad aš dabar būsiu kosmopolitas, nebūsiu nacionalistas, nebūsiu lietuvis. Išėisiu iš rūtų darželio, išėisiu iš lietuviškos pirkios, nes aš netelpu joje – išėisiu į platųjį pasaulį. Čiurlionis gali likti su lietuvišku koplytstulpiu ir su dzūkiška pušimi – ir tuo pat metu iškeliauti link Egipto piramidžių, link Mesopotamijos zikuratų. Išėidamas į pasaulį, jis kartu su savimi nusineša ir Lietuvą, jos neprarasdamas. Toks santykis su pasauliu ir lietuviškąja savastimi galėtų tapti gaire ar veikimo formule ir kai kuriems iš mūsų, neįstengiantiems išspręsti šios dilemos, kad neaukotume lietuviškumo vien tam, jog taptume globalūs bei madingi, tarsi norėdami atsikratyti išaugtų kelių, kurių gėdijamės. Čiurlionis parodo, kaip, nueidamas į tolį, į universalumą, kūrėjas pajėgia neprarasti savo šaknų. Tai konkretus pavyzdys, kaip einant į tolį galima su savimi nusinešti ir

visą savo artimąjį kontekstą, ir tada net toluma tampa artima, o ir pati artuma tada atsiveria kaip savitu būdu nutolusi, nusinešta į tolį. Štai tada lietuviškumas ir universalumas atsiskleidžia kaip du visiškai suderinami dalykai.

Čiurlionio kūryba man buvo jauki nuo mažų dienų. Prisimenu, kad dar būdamas vaikas vartydavau tuos albumus, ir didelius, ir mažus, ir grafikos darbus, ir paveikslų reprodukcijas, tiesiog kontempliuodavau kaip kažkokias mandalas, ir jos mane įkvėpdavo. Jaučiausi tarsi pripildomas tos dvasinės energijos, bet čia kalbu ne kokia nors teosofine ar parapsichologine prasme, tikrai ne. Tokia paprasta prasme. Man tie vaizduojami objektai ar kompozicijos visada atrodydavo jaukūs net ir tais atvejais, kai galbūt net ir švelniai bauginavo. Krikščioniškoje teologijoje kalbama apie jaukią nežinomybę. Mes nežinome, kur einame, bet žinome, kad mūsų laukia ta gera paruošta vieta, jeigu krikščioniškai interpretuotume. Galima ir sekuliariai – mes tada kalbėtume apie pasitikėjimą pasauliu pačia plačiausia prasme. Mums ateitis yra neperregima, mes nežinome, kas bus, bet jeigu esame įsitikinę tuo pamatiniu kosmo gerumu, tai nebijome to kelio, kuris yra nežinomas, ir tada tai yra saugi nežinomybė, jauki nežinomybė. Tokią ir atveria Čiurlionis savo paveiksluose. Jis tą nežinomybę prijaukina saugiais ženklais, nuorodomis į tai, kas artima, ir tada ta jaukumo erdvė yra išplečiama. Stoikai turėjo terminą *oikeiōsis*, kuris reiškia įnaminimą arba jaukios namų erdvės išplėtimą. Kalbant apie kosmopolito, suvokiamo teigiama prasme, kelią, tai toks žmogus, neprarasdamas šaknų ir savasties, tą savasties erdvę plečia nuo centro, kuriuo yra jis pats, į išorę, ir tokiu būdu išplečia jaukią savo namų erdvę. Eidamas į išorę jis nepraranda centro, nepraranda savasties, ir tai yra nežinomos erdvės prijaukinimas – jos tapimas saugia ir jaukia. Tad Čiurlionis moko to, apie ką kalba krikščionių teologai, krikščionių mistika. Bet nebūtina griebtis teologijos ir mistikos – juk apie tai kalba ir pasauliečiai mąstytojai bei psichologai. Galbūt aš galėčiau apie save tą patį pasakyti. O šiaip, be abejo, tas kanonas neatsirado tuščioje vietoje. Tarp Čiurlionio paveikslų buvo ir tokių, kurie galėtų būti analizuojami psichoanalitiškai ar iš kokio nors psichopatologinio požiūrio taško. Ir baugesni, ir baisesni, ir nejaukūs kūriniai taip pat galėtų būti iškeliami į dienos šviesą, nes jie buvo nustumti kažkur į antrą ar trečią planą. Manychiau, kad svarbiau ne tai, ką menininko kūryba sako apie jo psichologiją, kokius vidinius demonus atveria – gerokai svarbiau, ką ji byloja apie pasaulį. Geras menininkas

yra didesnis už save patį. Aš kartais taip sakau: menkas kūrėjas neišreiškia to, ką galėtų išreikšti kaip asmenybė, o genialus kūrėjas išreiškia daugiau, negu jame pačiame yra, turint galvoje jo paties mąstymą, psichologiją, jausenas, aistras. Mes apie aistras vakar daug kalbėjome. Nepamirštant, kokio kalibro menininkas buvo Čiurlionis, tie visi jo romanai, kad ir kiek ten jų buvo, mano nuomone, yra visiškai nesvarbus dalykas. Aš čia prie Algio Mickūno prisidedu: yra daug aistringų žmonių, kurie labai turiningą ir spalvingą gyvenimą gyvena, bet toli gražu ne kiekvienas – liaudiškai sakant, ne kožnas – yra Čiurlionis. Tai yra tik vienas iš dėmenų, kuris, be abejo, yra svarbus, bet toli gražu ne svarbiausias. Jame atsiveria tokios erdvės, tokie toliai, kurie viename žmoguje nesutelpa. Per tokią kūrybą atsiveria kažkas daugiau – tikrasis grožis, gėris, būties pilnatvė. Dėl to ir sakyčiau, kad jeigu vienas kitas paveikslas galbūt ir yra nutapytas ant patologijos ribos – toks, sakytume, nekanoninis, aberuojantis, bet ne tai sudaro menininko esmę, ne dėl to jį vertiname. Mes jį vertiname už tuos genialumo pasireiškimus, už tai, ką vadiname kanonine kūryba.

Čiurlionis pajėgia leisti į kelionę, kuri kartais gali būti ir grėsminga, ir baugi, nes tiki, kad egzistuoja gilesnis harmoningas tikrovės pamatas. Bet kokio laiko galimybės sąlyga – belaikiškumas, ir apie tai Algis Mickūnas jau kalbėjo. Tam, kad mes matuotume laiką, pats pasaulis turi būti kaip antlaikiškas laikrodis. Kad pajęgtų būti tokiu tiksliai laiką skaičiuojančiu laikrodžiu, pasaulis pats turi būti lyg laikui ir jo poveikiui nepavaldi terpė. Juk jei pasaulis, kaip laiką matuojantis laikrodis, pats būtų įklimpęs laike, jis tikrai nebūtų tinkamas matuoti fenomenų laikiškumo. Sakyčiau, kad tai, kas laike pasirodo kaip baugūs dalykai, kaip iššūkiai, yra įveikiama tikėjimo, jog anapus jų yra tas harmoningas pagrindas – ar figūratyvine prasme, ar koku nors fundamentalesniu lygmeniu. Net jei pasaulis ir reiškiasi chaotiškai, tai tas giliausias jo pagrindas vis tiek atsiveria kaip tvarka, harmonija – juk tik taip gali tuos emocinius bei egzistencinius iššūkius matuoti ir laiką skaičiuoti, jei tas ontologinis pagrindas yra tvirtas, amžinybiškas. Man Čiurlionio vizijos kai kuriais aspektais susisieja net su Platono dialogu „Timajas“, kur kalbama apie laiką kaip amžinybės atvaizdą: laikas įmanomas tik tada, kai yra amžinybė kaip jo provaizdis. Čiurlionis tai pasako kitu būdu, meninėje terpėje. Panašiai kaip Platonas, bet kita kalba ir kitu būdu jis pasako, kad anapus laiko yra atemporalis, nelaikiška terpė – amžinybės terpė.

Naglis Kardelis

THE DEMIURGE OF ALTERNATIVE WORLDS OF IMAGINATION:
THE MYSTERIES OF ČIURLIONIS' ART

Summary

In this article, Čiurlionis is presented not merely as a unique creator or an artist of his epoch, but as a distinctive, dual phenomenon: a creator who, on the one hand, reveals himself, and on the other, unveils the world through his revelation. Here lies his great mystery and enduring appeal – he becomes a direction of vision, a kind of window through which we perceive earthly reality as extraordinary, imbued with a deeper, harmonious cosmic structure. By invoking the Greek concept **phainomenon**, with its dual meaning of “that which appears” and “that which reveals,” Čiurlionis elevates our consciousness from everyday, local objects to the cosmically expansive – yet, paradoxically, intimate and familiar. Through this method of “diarealism,” akin to the translucent layering of watercolor, he integrates diverse visual planes – of sky and earth, present and past, delicate flower petals and majestic pyramids – into a unified yet multi-layered whole. In this way, Čiurlionis remains intimately Dzūkian, yet opens up a universal, cosmically resonant dimension: as he journeys into the distance, he does not lose his Lithuanian roots. He embraces the cosmos without abandoning the Dzūkian pine tree, simultaneously teaching us that the world can unfold as broadly as we allow ourselves to perceive it.

Keywords: Čiurlionis, phenomenology, diarealism, imagined worlds, cosmic harmony, cultural phenomenon, symbolism, spatial and temporal integration, philosophy of art, Lithuanian identity and universality.

MITOLOGINIO PIRMAPRADIŠKUMO AIDAI ČIURLIONIO GARSOVAIZDYJE: ENDOGENINIS SINKRETIZMAS

Straipsnyje¹ aptariamas išskirtinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio dėmesys savo tautiniam palikimui ir jo prikėlimui meninėmis priemonėmis. Čiurlionio kūrybos ryšiai su tautiniu menu aptariami per *endogeninės* žodinės tradicijos, tautoraščio, sutartinių, specifinių lietuvių kalbos savybių prizmę. Išryškinamas kūrybinis principas – serijomis ir ciklais mąstomas *sinkretizmas*, bei estetiškas šios kūrybos bruožas – *neužbaigtumas*. Čiurlionio muzikinę kalbą, padėjusią pagrindą autentiškai lietuvių akademinės muzikos stilistikai, siūloma vadinti *etnizmu*. Juo būtų apibrėžta šiuolaikinė muzikinė kryptis (kurią keliais dešimtmečiais vėliau išgrynino ir įtvirtino kompozitorius Bronius Kutavičius), besiremianti ne tik etninės prigimties garsu ir instrumentuote, bet ir specifiniu garsiniu žodynu, leidžiančiu formalizuoti naują muzikinę sintaksę.

Raktažodžiai: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, žodinė tradicija, lietuvių muzika, sutartinės, etnizmas, endogeninė kultūra, mitologija, simbolizmas, neužbaigtumas, palindromas, lietuviškas kryžius, saulės kryžius.

Įvadas

Apie Mikalojų Konstantiną Čiurlionį mąstyta, kalbėta ir rašyta labai daug, todėl vis sunkiau įsiterpti į šį gausų puikių analitikų ir tyrėjų chorą. Taigi prieš kalbant apie šį lietuviškojo profesionalaus meno simbolį, o kartu ir paradoksą, nes jis tuo pat metu yra sudėtingas ir paprastas, europinis ir vietinis, savas ir egzotiškas, savitas ir universalus, intymus ir archetipinis..., reikia pirma atrasti į jį raktą, arba, paties Čiurlionio žodžiais tariant, „burtąžodį“. Tokį, kurio neabejotinai jis ir pats ieškojo, rašydamas, kad „lietuvių muzika [...] tai tarytum apžavėtas turtas ir, norint juo naudoties, reikia žinoti burtų žodį, reikia būti pašauktam.“ (Čiurlionis 1960: 286).

1 Straipsnio parengimą finansavo Lietuvos mokslo taryba (LMTLT), sutarties Nr. S-A-UEI-23-4.

Negausiuose išlikusiuose kompozitoriaus tekstuose apie muziką ir dailę dėmesys savo tautiniam palikimui, o svarbiausia, jo prikėlimui, yra egzistencinės svarbos. Menininko tikslas – kol kas dar miegančią muziejiniu pavidalu tautinę tradiciją paversti gyva, augančia, uždegančia jaunesnes kartas. Matyt, tai ir yra paties kompozitoriaus įvardytas „pašaukimas“. Pristatydamas antrąją lietuvių dailės parodą, Čiurlionis rašė: „Ta paroda turėjo didelę svarbą mūsų kultūros *prašvitime*. Ji buvo žadintoja, buvo, sakysime, heroldas, kuris, išėjęs švintant ant kalnelio, žolynais apaugusio, papūtė auksinį trimtį į visas puses, kviesdamas dvasios darbininkus sukurti vieną didelę dailės *liepsną* mūsų motinos Lietuvos garbei ir išaukštinimui. [...] nedaug jų, tiesa, buvo, bet *ugnis liko sukurta*“ (Čiurlionis 1960: 281). Kalbėdamas apie muziką jis taip pat pabrėžė ne techninius, stilistinius, o dvasinius bruožus: „tai *dievų kalba*, jinai stebuklus daranti, nutildanti laukinius žvėris“, „turinti *viršprigimtą pradžią*“; „užgimė ji su žmogaus siela ir yra tai jo svarbiausioji ir pirmutinė kalba“; „kompozitoriai [...] gauna iš savo tėvų drauge su krauju savo dainų meilę [...]“, ir „tie kompozitoriai, plėtodami muziką, iš dainelės pagamina dainą, iš dainos simfonijos kompoziciją“ [...], „ir kultūrinė muzika nenustoja tautiškų ypatybių, kurias taip aiškiai matome liaudies dainose“ (Čiurlionis 1960: 295).

Čiurlioniui svarbiau ne įgyti diplomai, ne žengimas koja kojon su savo epocha, o savo senųjų dainų dvasios ir skambesio pajautimas, gebėjimas jas suprasti, prakalbinti, atrakinti ir perteikti. Liaudies dainas Čiurlionis ne tik pats dainavo, bet ir analizavo, klasifikavo. Taigi, jos jam buvo ne vien emocinė inspiracija, bet ir struktūrinis jo paties kūrybos pagrindas. „Mūsų *credo* – tai mūsų seniausios dainos ir mūsų ateities muzika“; „Lig šiolei mūsų kompozitoriai harmonizavo vien liaudies dainas, palikdami jas *ankštuose rėmeliuose* [...]“ (Čiurlionis 1960: 316, 291). Tai sakydamas kompozitorius tarytum tiesia tiltą, kuris sujungtų praeitį su ateitimi, o galbūt ir pats įsivaizduoja esąs tiltas, per kurį „perleistos“ seniausios dainos taps ateities muzika. Čiurlionio pėdomis, siekdami tų pačių tikslų,ėjo Juozas Gruodis, o vėliau ir daugelis kitų lietuvių kompozitorių, tik skirtingais būdais. Kartu jie sukūrė „Čiurlionio sodintą, Gruodžio augintą lietuvių tautinės kompozitorių mokyklos medį“ (Ambrazas 2013: 126).

Svetlana Sarkisyan, kompozitoriaus kūrybinėje raidoje į pirmą vietą iškel-dama etnografiją („per kurią jis pažino lietuvių dvasią“) ir tik po jos – muziką

(kuri „suformavo nacionalinio kompozitoriaus stiliaus principus“) bei daile (kuri „sujungė folklorą ir muziką“), pagrindinėmis Čiurlionio stiliaus atramomis įvardija *etnografiją* ir *folklorą*, o ne dažniausiai minimas *fin de siècle* įtakas (Sarkisyan 2013: 580). Ji sykiu perkelia probleminę šios kūrybos ašį iš išorės, į vidų, iš įvairialypių sąsajų paieškų į gilumines sąveikas ir vidinius šio meno dėsningumus. Taigi,

- Jei nėra bendro sutarimo dėl Čiurlionio kūrybos pakraipos (-ų) apibrėžimo (dažnai minimi abstrakcionizmas, simbolizmas, futurizmas, kubizmas, *Art nouveau*, siurrealizmas, dodekafonija, serializmas, misticismas, dekadansas, kosmopolitizmas...), galbūt atsakymas slypi ne lyginyje su XX amžiaus pradžios šiuolaikinio meno tendencijomis, o „vidinio rezonanso“ (anot Kandinskio) paieškose. Arba, perfrazuodami filosofo Algio Mickūno klausimą „kodėl sudėtingumas, o ne paprastumas?“ (Mickūnas 2019: 89), galėtume analogiškai klausti, kodėl į Čiurlionį reikėtų žvelgti per Vakarų meno stilistiką, o ne per tautinės tradicijos prizmę?
- Jei Čiurlionis rašė, kad lietuvių kompozitoriaus *vienas tikslas* – lietuvių muzika, kurios pagrindas yra liaudies dainos („Štai kelias, kuriuo turi eiti ir plėtoties lietuvių muzika. Mūsų liaudies dainos taip gražios ir originalinės; reikia tik pamylėti jas ir pradėti toje dirvoje darbą“ (Čiurlionis 1960: 316, 292)), ar tai nereiškia, kad jo paties kūrybos pagrindas yra lietuvių folkloras, o ne akademinė, užsienio konservatorijose studijuota muzika?
- Jei Čiurlionio kūryba remiasi folkloro principais ir dėsningumais, ar tai nereiškia, kad susiduriame veikiau su etninėmis ir endogeninėms tradicijoms būdingu sinkretizmu, o ne XIX–XX amžių sandūroje išpopuliarėjusios dvilypės percepcijos (sinestezijos) fenomenu?

Audrius Plioplys teigia, kad Čiurlionis „sąmoningai atsiribojo nuo visų keturių intelektualinio proceso sričių, labiausiai veikusių dailininkų bendruomenę ir tiesiogiai skatinusių abstrakcionizmo vystymąsi“ XX amžiaus pradžioje: nuo „dailės ryšio su muzika, nuo mokslo revoliucijos aspektų, nuo modernios psichologijos išsivystymo ir nuo teosofijos populiarumo. Kandinskis ir kiti [to meto] pagrindiniai menininkai sekė šių sričių vystymąsi ir neslėpė įtakos jų kūrybai. Tačiau – ne Čiurlionis“; „Čiurlionis iš tikrųjų nutapė kelis abstrakčiai

atrodančius paveikslus 1906–1907 metais (pavyzdžiui, „Žiemos ciklą“), tačiau jis greitai atsisakė tokios plastinės išraiškos formos ir grįžo prie natūralistinių motyvų; vieni iš natūralistiškiausių paveikslų „Žemaičių kapinės“, „Žemaičių koplytstulpiai, lietuviškos „Kapinės“ buvo nutapyti 1909 metais, vėlyvaisiais jo kūrybos metais. Abstraktūs motyvai matomi kai kuriuose jo piešiniuose ir grafikos darbuose, kuriuose aiškiai vyrauja dekoratyvūs arba ornamentiniai aspektai, užgožiantys bet kokią abstrakcionizmą.“ Taigi Plioplys gana tiksliai įvardija Čiurlionio kūrybą kaip „individualų, mitinių proporcijų meną“, kuriame „romantinė ir simbolistinė tradicija derinama su *panteistine, liaudies legendų tradicija*“ (Plioplys 2004 (I): 67, 73).

Iškalbinga yra ir tai, kad paskutinio savo sumanymo – mitologinės operos „Jūratė ir Kastytis“ – pradžioje Čiurlionis buvo numatęs lietuviškos lopšinės „Šlama vilneliai“ motyvą, nors prieš tai jis muzikoje jau buvo išbandęs kriptografinės serijos, palindromines ir fraktalines struktūras. Vadinasi, jis nuosekliai ir sąmoningai, nusigręždamas nuo unifikuojančio akademizmo, evoliucionavo savo tautinės tradicijos link, bandydamas apčiuopti tuos specifinius bruožus, kurie ją išskirtų iš kitų archajinių tradicijų, kurias, beje, jis taip pat neblogai išmanė.

Šiame straipsnyje bus mėginama atskleisti Čiurlionio minimo „burtažodžio“, atrakinančio liaudies muzikos lobyną, prasmę, jį traktuojant kaip tam tikrą įrankį, kuris leistų įvardyti gilumines šios kūrybos sąsajas su savąja kultūra ir tam tikrų šios kultūros veiksmų įtakas paties Čiurlionio muzikinei stilistikai.

Endogeninė kultūra

„[...] daina tampa mūsų seseria. Ji po truputį pradeda konkuruoti su pianinu. Ją mat galima išsinešti į laukus, į pievas, o Nemunas plukdo ją su sieliais ir su Joninių vainikais [...] tolyn į jūras marias“
Jadvyga Čiurlionyte

„Pirmoji taisyklė teigia, kad kūrinys turi būti suprantamas atsižvelgiant į jo paties šiuolaikinį kontekstą“, – rašė filosofas Algis Mickūnas (2019: 93). Čiurlionio kūrybos kontekstas būtų dvigubas. Pirmiausia, tai XIX–XX amžių sandūros

politinė ir socialinė aplinka, persmelkta dvasinio tautų pakilimo, nacionalinių judėjimų atmosferos, taigi, ir lietuvių tautos atgimimo siekio, be kurio nebūtų buvę tokio Čiurlionio, kuris „mąstė patį *lietuviškumą*, kaip lietuvių tautos, kuriai jau buvo apsisprendęs, egzistencinį substanciškumą [...]“ (Daujotytė 2019: 142): „Ryški, talentinga, tarnauti Lietuvai apsisprendusi Čiurlionio asmenybė yra ilgo lietuvių tautos kultūrinio atgimimo proceso, vykusio visa XIX amžių, simbolis, rezultatas ir išdava“ (Andriušytė-Žukienė 2019: 451).

Antra, jis neabejotinai jautėsi esąs išsaugotos, etniškai homogeniškos lietuviškosios tradicijos, kurią vadino „svarbiausia ir pirmutine kalba“, tęstinumo dalimi. Priešingai, nei galėtume manyti, etninę homogeniškumą sukuria ne tautos sėslumas, o nomadiškumas. Prancūzų etnomuzikologas Yves Defrance teigia, kad „*keliaujančioms* tautoms būdinga [...] teikti pirmenybę *vokaliniam* repertuarui. Daugelis klajoklinių visuomenių išsiskiria būtent savo muzika, *pavydžiai saugoma kaip vienintelis turtas, perduodamas giminės rate*“ (Defrance 2007: 11).

Būtent tokia yra seniausioji žodinė lietuviškoji tradicija – sakmės, pasakos, dainos, o ypač – brangintos sutartinės, kurios buvo „pavydžiai saugomos“ ir „perduodamos giminės rate“. Vadinas, dabartinė lietuvių tautinė kultūra yra kažkada po visą Europos žemyną judėjusios genties (-čių) kultūrinis palikimas. Joje išliko stipri žodinė ir vokalinė tradicija, „pavydžiai saugoma“ nuo svetimybių ir evoliucionuojanti endogeniškai, t. y. *skleisdamasi iš savęs*, tarytum daugindamasi iš pradinių ląstelių. Taip, kaip dauginamos iš minimalaus intonacinio ir ritminio žodyno, teoriškai – iki begalybės, sutartinės. Arba taip, kaip kuriamas lietuviškasis *tautorastis* – iš kelių paprastų pradinių elementų, formuojamas simetrijos principu, atkartojant pradinę rašto ląstelę apvertimo, veidrodiniu, retrogradiniu ir kitais būdais, šitaip jungiant susidarancias formas į vis didesnes struktūras, teoriškai – taip pat neturinčias pabaigos.

Virginijus Kašinskas, paskelbęs šešias videopaskaitas apie tautoraštį, jo kūrimo principus, prasmes ir funkcijas, sako, kad lietuviškuose „tautiniuose raštuose yra užrašyta informacija apie žmogų, visatos sąrangą, apie būties esminius dalykus. Protėviai mums užfiksavo tai, kas yra šis pasaulis. Užfiksavo tokia forma, kurią vadinčiau nesugriaunama, nes negali sugriauti to, ko nežinai“ (Kašinskas 2013: I). Bandydamas atskleisti tautoraščio žodyną, Kašinskas

patvirtina, kad norint išsaugoti kultūrą reikia ją slėpti. Dėl šios priežasties, kaip ir sutartines, audinių raštus kūrė žynės, o platino audėjos, taip kaip sutartines – giedotojos. „Kastukui (Čiurlioniui) nesisekė prikalbinti naktigonių, kad jie padainuotų kokią gražią dainą. Jie atsikalbinėjo, esą, pas juos tik mergos ir moterys tedainuojančios [...]“ (Čiurlionytė 1994: 100).

Čiurlionis gyveno žodinėje kultūroje. Jo šeimoje buvo pasakojama, improvizuojama, kuriama ir žaidžiama. Kūryba tokioje aplinkoje yra kasdienybės dalis, kasdienė praktika, todėl ji suvokiama kaip nepertraukiamas procesas. Joje ryškus eskiziškumas ir neužbaigtumas, o žmogus šioje vizijoje yra dvasinė būtybė, susieta su jį supančiu pasauliu dvasiniais, o ne medžiaginiais ryšiais. Todėl jis vaizduojamas kaip karalius, angelas, vaikas, tai yra tomis formomis, kurios išsaugojo pirmąją tyrumą ir moralinę žynių kastos žymę: „Čiurlionio paveiksluose svarbus yra karaliaus žvilgsnis“ (Jastrumskytė 2019: 160).

Čiurlionio paveikslų ornamentika, gretinama su kosmologiniais reiškiniais, yra tarytum priminimas to minimalaus, bazinio tautoraščio elemento, kuris per įvairias simetrines multiplikacijas yra išskleidžiamas iki kosmologinės dimensijos. Taip, kaip lietuviškų skrynių puošybos detalės – kryžiai, saulutės, žvaigždės, žalčiai, paukštukai, gėlytės – jungiamos į mitologinį pasaulėvaizdį, taip ir šioje tapyboje kasdienybės ir kosmologiniai elementai jungiami į ritualizuoto pasaulio įvaizdžius, užtikrinant visų kūrinio sudedamųjų elementų sakralizavimo intenciją. Viskas čia yra kartu, nes tai visuma, kuri yra ne kalbėjimas apie pasaulio kūrimąsi, o pats kūrimas. Todėl laikas ir erdvė traktuojami labai specifiskai, kaip ribų neturinčios dimensijos. „Čiurlionio kūryba visapusiškai atskleidžia sakralumo prasmę, beveik edeniško pasaulio grožį, kurį žmogaus kūryba ne sugadino, o išaukštino, ir galiausiai ji atskleidžia ciklinio laiko sąmonę ir mitų raidą. [...] Šis pasaulis pats savaime nėra pasakiškas, jame yra komponentų, parinktų iš mūsų įprasto pasaulio, tačiau jis iškyla kaip visiškai kitoks pasaulis. Tai neįtikėtina. Šis pasaulis atsiskleidžia iš daugybės kampų kaip pasaulis prieš jo nuosmukį ir griūtį“ (Rodoux 2019: 111).

Daina lietuvių lydėjo nuo ryto iki vakaro, kasdienybėje ir per šventes, darbe ir apeigose. To nereikėtų pamiršti vertinant Čiurlionio kūrybą, kurią Sergejus Makovskis pavadino *nebaigta daina*, sakydamas, kad Čiurlionis „išdainavo savo fantastinius paveikslus, kuriuose subtiliomis spalvomis, linijiniais

raštais, įmantria ir nepaprastai savita kompozicija išreiškė tam tikras kosmines simfonijas“ (Makovsky 1994: 168). Taigi ši kūryba yra ne tik kuriančio, bet ir dainuojančio menininko kūryba. „Kaip jis tas dainas buvo įsimylėjęs! Gražesnės dainos jam nebuvo, kaip gaili dzūkų daina ...“, – rašė Liudas Gira (Pšibilskis 2006: 17).

Visos žodinės tradicijos yra sintetinančios, abstrahuojančios, simbolizuojančios, taigi jų pagrindas visuomet yra archetipinis, ritualinis, mitologinis. Mitologija kalba vaizdiniais ir kompleksiniais simboliniais blokais, kuriuos suvokiame sąmonės lygmeny kaip archetipus. Rašytinės lietuvių kalbos nebuvimas lotyniškais rašmenimis, ilgą laiką laikytinas trūkumu, išties buvo šios kalbos, o kartu ir su ja susijusios tradicijos apsauga, nes visose žodinėse kultūrose buvo manoma, kad užrašytas žodis praranda savo sakralią, *gyvą, kuriančiąją* prasmę. Čiurlionis „sugebėjo išreikšti senovės būtį ir didingą visatos svajonę, kuri gyva jo tautos sieloje“, 1938-aisiais laiške Nikolajui Vorobjovui rašė prancūzų menotyrininkas, Jurgio Baltrušaičio mokytojas Henri Focillonas (Goštautas 1994: 499).

Sąkytinėje kultūroje yra sukaupta ne tik visa tautos išmintis ar etninės genties paslaptys, bet ir jos pasaulėžiūra, pasaulėgarsa ir pasaulėvaizdis. Todėl seniausios lietuvių giesmės, sutartinės, yra hermetinis žanras, kurio pagrindinis sluoksnis sukoncentruotas iki magiškos formulės substancijos, iš kurio skleidžiasi jos pačios, taip pat ir visas vėlesnis lietuvių garsovaizdis. Lygiai taip, kaip iš tautinių motyvų skleidžiasi visas lietuviškas pasaulėvaizdis. „Dainuojamos ir šokamos sutartinės [...] ir kitos seniausios dainos perkėlė mus į tuos tolimus laikus, kai dainos ir muzika nebuvo skirti vien poilsiui ir pramogai, bet organiškai buvo susiję su gyvenimu, darbu, apeigomis, papročiais. Taigi joms buvo skiriamas svarbus *visuomenės sąmonę formuojantis vaidmuo*“, – rašė Jadvyga Čiurlionytė susikūrus Povilo Mataičio aktorių grupei, pradėjusiai gaivinti šią „pasmerktą myriop“ tradiciją, kuri pasirodė esanti ne „archainis reliktas, bet kupina gyvybės daina“, kurios „būdingas konstruktyvumas, neišrištų disonansų grandys, politonalumas priartina šį žanrą prie mūsų epochos“ (Čiurlionytė 1984: 98).

Žodinės tradicijos funkcija – perteikti kompleksinę esmę, kurioje įrašyti skirtingi lygmenys – pasakojamasis, edukacinis, moralinis, dvasinis, ritualinis.

Tos esmės atgaminimas kūrybiniais įrankiais negali būti institucinis, prišlietas prie kurios nors meninės krypties ar tendencijos ir būti multiplikuojamas, nes bet kokia kopija iš karto padvelkia netikrumu.

Etnizmas

*„Žmonės prisimena šaltinį, iš kur jie kilę, ir kalba:
grįžkim prie mūsų vieno šaltinio“
MKČ*

Čiurlionį ypač stipriai veikė „Lietuvos gamta – *genties, tautos namai*, istorijos ir dabarties vyksmo vieta“ (Bruveris 2013: 22). Čiurlionį neabejotinai veikė ir lietuvių kalba, kurios jis pradėjo mokytis tik 1905 metais. Lietuvių kalba, anot Jūratės Statkutės Rosales, „niekada nenustojo savo prigimtinio vertybių rūšiavimo, kurio pagrindas nėra definicija, t. y. negyvas, statinis žymuo, o priešingai – *judesys ir judesių tarpusavio santykis*, paliekant definiciją žemesnėje kalbos hierarchijos pakopoje“ (Rosales 2012).

„Nuolatinio judesio“ praktika galėtume pavadinti ir sutartines, kurių šokio elementai ir improvizacinė laisvė ciklinės formos ribose paverčia jas ne atkartojamu istoriniu artefaktu, ne archeologine iškasena, nuo kurios buvo nupūstos amžių dulkės, o nenutrūkstama gyvybės manifestacija – ta neapčiuopiama, magiška, vibruojančia dimensija, kuri veikia ne tik pačius giedotojus, bet ir jų aplinką.

Čiurlionio muzika primena sutartines tuo, kad ji taip pat tarytum išsirutulioja iš tam tikrų pradinių ląstelių, dauginasi iš trumpų motyvų, juos kartodama, varijuodama, improvizuodama, lyg neturėdama nei akivaizdžios pradžios, nei akivaizdžios pabaigos, bet įreminama, o dažnai ir sukaustoma daugiau ar mažiau akademinių formų. Tai ryšku kūriniuose, kuriuose mažiausiai jaučiama Varšuvos ir Leipcigo aplinkos įtaka. Vadinas, pirmiausia reikėtų atskirti Čiurlionio kūrybos principus nuo to, kiek toli jo kūryba pasistūmėjo atsispirdama nuo savo pradinio taško. Nuo saloninės muzikos iki polifoninės, nuo Šopeno iki liaudies dainų, nuo šokio ritmo iki *basso ostinato* monotonijos, nuo tonacijos iki bitonalumo, nuo septyngarsės dermės iki tetrachordinių junginių oktatonizmo

ir serijinės kriptografijos. Šis kūrybinis kelias atskleidžia, kaip giliai stilistinėje sintezėje menininkas užčiuopė tautinį savitumą.

Neatsitiktinai Čiurlionių šeimoje buvo itin vertinama Johanno Sebastiano Bacho muzika, kuri taip pat pasižymi hermetizmu, iniciacijos bruožais, kriptografija, natūralius gamtos dėsnius atkartojančiomis struktūromis, besidauginančiomis iš pradinių „gemalinių“ motyvinių ląstelių. Čiurlionis Bachą mėgo, vertino ir dažnai grojo. Ši muzika susišaukė su jo paties muzikinės ir vaizdinės kalbos polifonija, persišviečiančių sluoksnių skaidrumu, kontrapunketine, retrogradine, veidrodine, imitacine technikomis, apjungtomis abiejų kompozitorių pamėgtame fugos žanre.

Polifoninė sankloda būdinga ir sutartinėms, kurių Čiurlionis veikiausiai nežinojo, nes klasifikuodamas lietuvių liaudies dainas apie jas neužsimena. Nors Liudas Gira mini, kad Čiurlionis „pagrojo keletą akordų savo kompozicijos, taip pat ant *dissonansų sutartinės* pastatytus“ (Pšibilskis 2006: 18). Prisiminkime kompozitoriaus pamėgtą *basso ostinato* ir *basso continuo* ir pamatysime, kad dekoratyvinė bei ornamentinė dailininko Čiurlionio kalba yra ne atsitiktinumas ar „diletantiškumas“, „regresas“ „neprofesionalumo išraiška“, kuo jis kartais buvo kaltinamas užsienio kritikų (jį vadinusį „kartais nedrąsiu ir techniškai lyg ir bejėgiu“, „kaimiečiu su panteistiniu požiūriu“), o būtent logiška jo ryšio su savo tautos menu išdava.

Anot Willi Grohmanno, „Čiurlionis buvo puikios intuicijos žmogus, tačiau diletantiškas tapytojas..., nepriartėjęs prie tikrai plastinio meno. Čiurlionio reprodukcijos leidžia jį grupuoti su lakios vaizduotės tapytojais mėgėjais, kurie, siekdami nepasiekiamo, lieka kurti dekoratyvų meną, scenografiją, arba spontaniškus piešinius. [...] Čiurlionis buvo savamokslis [...]“; G. Hamiltonas Čiurlionį vadino „savamoksliu“, kurio „kūrybą kompromitavo piešėjo ir tapytojo nepatyrimas“ (Plioplys 2004 (I): 71–72); o P. G. Konody, apie rusų menininkų darbus Londone, tarp kurių buvo ir Čiurlionio „Raitelis“ bei „Rex“, rašė: „Išskyrus neužginčytiną dekoratyvinį efektą, ši rusų tapyba yra taip nutolusi nuo Vakarų Europos meno sąvokų, tad negali sužadinti gilesnio susidomėjimo, nebent tik praeinančią nuostabą“ (Plioplys 2004 (II): 39, 41).

Paulius Galaunė intuityviai jautė tai, ko *užsienio kritikai* negalėjo suvokti: „Aš supratau, aš atjaučiau tuos preliudus kaip liudininkas, tik ne muzikas: tai

buvo mano Tėvynės Lietuvos simbolis“; Nikolajui Rerichui, kuris Čiurlioniui buvo artimas ir savo pasaulėžiūra, ir meno supratimu (abu tapė tempera, abu naudojo liaudies tradicijas savo kūryboje, abu domėjosi archeologija ir senovės civilizacijomis), taip pat nereikėjo aiškinti šios kūrybos; priešingai, jam teko „daug iečių sulaužyti dėl Čiurlionio meno“ (Pliplys 2004 (II): 43).

Kritikai nesuprato, kad Čiurlionio tariamas savamoksliškumas kyla iš pasirinktos krypties – tolti nuo akademizmo ir artėti prie gyvos tautinės tradicijos; kad jo ornamentika, dekoratyvumas kyla iš tautinės kūrybos pajautos, o ne iliustratyvumo; kad jis sugrįžo prie giliausių savo kultūros ištakų tam, jog turėdamas solidžią atramą po kojomis ir nuo jos atsispidamas galėtų tobulinti savo meninę raišką ir kilti į asmenines dvasines aukštumas. Jis pats, kaip toje savo pasakoje, išėjęs „berniuku“, sugrįžta „karaliumi“. Šia prasme jis primena savo amžininką prancūzų kompozitorių Ericą Satie (1866–1925), kuris po impresionistinės stilištos, kurią perleido savo draugui Claude’ui Debussy, sugrįžo į studijas *Schola cantorum* ir apsistojo ties itin redukuota, kontrapunktinė, savojo laikmečio nebeatitinkančia klasicistinių inspiracijų, paprasta ir skaidria, bet labai savita muzikine kalba. Įdomu tai, kad būtent šiuo periodu jo muzikoje atsirado bitonalumas, būdingas ir Čiurlioniui.

Taigi Čiurlionio kritika atspindi ne tai, kuo jis nėra, o būtent tai, kuo jis yra. Jo kūrybinė kelionė buvo ne artėjimas prie modernaus akademinio meno ir įsiliejimas į jo srautą, o atsispyrimas ir tolimas nuo jo. Čiurlionis rašė: „Lietuvių tauta tokia didinga, turi tokią garbingą praeitį, lietuvių tautos genijus toks stiprus“ (Pšibilskis 2006: 152). Vadinas, mene jis ieškojo ne tiek savęs, kiek šio didingumo raiškos, siekdamas perteikti „tautos genijų“. Jis troško, „kad kuomet nors galėtume drąsiai pasakyti: mes turime savo lietuvišką muziką, kurią gavome iš savo bočių prabočių ir kurią puikiai užlaikome *nesuterštą*, neleisdami įsibrauti *svetimiems balsams*“ (Čiurlionis 2011: 295).

Taigi, čia susiduriame su faktu, kad senasis lietuvių garsinis pasaulis, kurį bandė prikelti Čiurlionis ir Juozas Gruodis, o vėliau – Feliksas Bajoras, Bronius Kutavičius, Julius Juzeliūnas, Algirdas Martinaitis ir kt., yra sunkiai transponuojamas į šiuolaikinės Vakarų muzikos kontekstus. Tik postmodernizmas, plačiai atvėręs vartus įvairialypėms neeuropinėms ir etninėms tradicijoms, aktualizavo lietuvišką tautinę tapatybę, suteikdamas jai šiuolaikinės muzikinės kalbos legi-

timumą, ir įtraukė kaip lygiavertę partnerę į įvairiaskambį šiuolaikinės Vakarų muzikos chorą.

Lietuviams nereikia aiškinti Čiurlionio, kaip nereikia aiškinti ir Kutavičiaus kūrybos. Joje yra kažkas labai sava, ką galime pagrįsti kaip tam tikras fundamentalias mentalines struktūras, suformuotas mūsų žodinės tradicijos ir mūsų aplinkos. Čiurlionis, beje, pats užčiuopia menininko kūrybos priklausomybę nuo gyvenamosios vietos: „Italijos muzika tai tikrai užgimusi „po šviesiu dangumi“ – yra, kaip sakoma, saldi, lengva, melodijinė“, o lietuvių muzikoje „nepratusi svetimtaučio ausis junta iš karto daug vienodumo – monotonijos, o tai iš priežasties ritmo, kuris yra dažniausiai lygus, paprastas, trijinių ritmas. Ritmo monotonija, tai viena iš svarbiausių ir, drįstu pasakyti, gražiausia mūsų dainų ypatybė. Ši monotonija duoda didelį, prakilnų rimtumą ir, klausydamasis ilgiau, pradedi justti jos gilų, mistišką būdą“ (Čiurlionis 1960: 296, 298–299).

Prie seniausių dainų Čiurlionis priskiria „trumpiausias dainas“, kurios yra „mažiausios muzikalinės kultūros“, „tarytum raudos, ne dainos“, o prie charakteringiausių bruožų – paprastumą ir „monotonišką ritmą“, kurio „klausydamas ilgiau, pradedi justti jos gilų mistišką būdą“ (Čiurlionytė-Karužienė 1960: 299). Čiurlionis pastebi, kad dėl ritmo vienodumo ir monotonijos net mažorinės melodijos skamba liūdnai. Jis taip pat išskiria išbaigtos architektūros, piramidės formos melodijas turinčias dainas, kurios yra „tarytum klausimas ir atsakymas, pakylanti ir nutylanti jausmo banga“ (Čiurlionytė-Karužienė 1960: 304). Analogiškų grafinių elementų atrandame ir paties Čiurlionio kūrinuose, ir seniausiose sutartinėse, ir tautiniuose raštuose, ypač juostose.

Čiurlionis neidentifikavo savęs su jokių tuometinio meno judėjimu, nors buvo rašto žmogus, įvardijantis daugelį jam svarbių reiškinių laiškuose, straipsniuose, filosofiniuose apmąstymuose. Jis nesvarsto tuometinio meno realijų ar aktualijų ir tik vienintelį kartą 1903 m. rugsėjo 2 d. laiške parašo: „nutapiau *simbolinį* paveikslą.“ Ar tai nereikštų, kad jo atsiribojimas nuo tuometinių Vakarų meno tendencijų yra ne „kultūrinio išprusimo“ stoka, o sąmoningas pasirinkimas: ne pratęsti kurios nors kompozicinės mokyklos stilistines tradicijas, o stiprinti tautinio atgimimo dvasią, kuriant ją atitinkančias menines išraiškas.

Čiurlionis padėjo pagrindą profesionaliai lietuvių muzikai, kuri, pagal XX amžiaus modernio sampratą, netapo „modernia“. Pats Čiurlionis nebuvo mo-

deraus racionalizmo atstovas, nes jam svarbesnis dvasinis pradas, viršlaikinis patyrimas, tautinės tradicijos gelmės pajauta. Šia prasme jis yra ikikantinio pasaulio atstovas, labiau tinkantis į Platono sekėjus, intuiciją statančius aukščiau proto: „Aš rašysiu apie tai, ko žmogaus protas neapėpia ir tik intuicija pasako“ (Čiurlionytė 1994: 66). Tik intuicija aprėpiamas ir stebuklinis pasaulis: dzūkų pasakojimai apie raganas ir velnius, senieji padavimai, naktigonės dainos, dievaitei Mildai kūrenami Joninių laužai – visa tai susiliejo į bendrą dvasinio kelio, dvasinio kilimo, dvasinės ir kūrybinės kelionės vienį. Čiurlionį „viliojo kažkokie didingi dvasiniai kontinentai, ten, kur žmogui staiga atsiveria begaliniai visatos turtai. Ir jis pasijunta jų viešpačiu. Štai saulė, jūra, žvaigždės, karūnuoti kalnai, tėviškės miškai ir meilė – didžiausias dvasios turtas – visas klaupiasi jam po kojų“ (Čiurlionytė 1994: 62).

Čiurlionis taip pat nėra modernių laikų individualistas. Jis turi stiprų transcendencijos jausmą ir suvokia kolektyvinio palikimo svarbą. Protėvių kultūra yra pernelyg giliai įsišaknijusi lietuviškoje sąmonėje. Dėl tos pačios priežasties XX amžiaus lietuvių muzikai buvo sunku išsiveržti iš Čiurlionio minimos ritmo monotonijos. O tie, kurie iš jos išsiveržė XXI amžiuje, pakliuvo į erdvinę pulsaciją, kuri yra analogiško reguliarumo garantas, tik makrolygmenyje. Čiurlionio (primityvusis) serializmas, nors ir turintis sąsajų su Vienos modernistų dodekafonija, yra kilęs iš sutartinės artimo ciklinio motyvinio kartojimo, kaip ir daug vėlesnė Osvaldo Balakausko dodekatonika, kuri artimesnė Antono Weberno atsigręžimui į ištakas, į praeitį, o ne į ateitį, įgyvendintą Pierre'o Boulezo muzikinėse vizijose, vedančiose link totalaus ir sterilaus serializmo. Todėl teisingas lenkų muzikologas Krzysztof Drobą sakydamas, kad „Čiurlionis suspėjo pats – be aplinkos, užnugario, be to „kultūros nuovargio“ – prieiti iki atonalios, dvylikagarsės muzikos [...]“ (Droba 2018: 78).

Taigi, jei vis dėlto reikėtų Čiurlionį klasifikuoti, jis gali būti priskiriamas tam siauram kūrėjų ratui, kurie amžių sandūroje žavėjosi etninės kilmės kultūriniais reiškiniiais, egzotinėmis ir autentiškomis tradicijomis. Tik, skirtingai nuo kitų, Čiurlionis ieškojo kelių į savąją tradiciją, o ne svetimą, egzotinį orientalizmą, kuris, pavyzdžiui, pagimdė muzikinį Claude'o Debussy impresionizmą ir praktiškai padėjo sukurti „autentišką“ prancūziško skambesio subtilumą.

Čiurlionio muzikinės kalbos konstrukcijose kai kurie muzikologai (Ischiro Kato, Gražina Daunoravičienė) išvelgia analogijų su Weberno dodekafonija. Tai logiška, nes Webernas savo muzikinės kalbos „naujumą“ siejo su „elementarių duotybių transformacija, derinimu arba kombinacijomis“, o kūrybą, arba kūrybinį veiksma – su „mokėjimu daryti transformacijas“ (Webern 1980: 17–18). Webernas pažvelgė į visus dvylika garsų kaip į *tabula rasa* ir pabandė juos sugrupuoti kitaip, tarytum sugrįždamas prie muzikinės kalbos ištakų, prie tos laisvės, kai dar visi garsai buvo lygiaverčiai, nesukaustyti norminių tonalinių atramų, kadencijų ir reprizų. Čiurlionio stilistiką Daunoravičienė apibūdina kaip „medžiagos konceptualizavimą, tolesnį jos generavimą ir įforminimą“ (Daunoravičienė 2013: 194). Jis nuosekliai „valosi“ nuo akademinio naratyvo ir ieško ne tik „naujos“, bet ir „savos“ muzikinės kalbos. Savitą muzikinį braižą Čiurlionis atrado, apčiuopė, galėtume net sakyti – įtvirtino, bet, matyt, neužbaigė. Tačiau jei nebaigtinumą laikysime charakteringiausiu jo estetikos bruožu, tuomet išlikusios kūrybos eskiziškumas tampa ir savaime suprantamas, ir savaime pakankamas.

Čiurlionis pasirinko dvasinio tobulėjimo kelią, taigi visos jo meninės priemonės tapo šio kelio įprasminojomis. O neužpildymas ir neužbaigimas yra dvasinio kelio, neturinčio pabaigos, simboliai: „Tas, kuris eina keliu, nesiekia pilnatvės“, – rašė Lao-tzeu (1979: 49). Čiurlionio siekis tęsti ciklus visą gyvenimą, spiralinės jo serijų konstrukcijos taip pat yra šios nesibaigiančios dvasinės kelionės įvaizdžiai ir įrankiai, pasiskolinti iš liaudies tradicijos.

Muzikologė Gražina Daunoravičienė teigia, kad „sava“ ir „nauja“ Čiurlionio kūryboje yra muzikinės kalbos konstruktyvizmas. Išties, savitas jo konstruktyvizmas tapo priemone, suteikusia paveiklį galimybę išsivaduoti iš sustabarėjusio klasikinių struktūrų karkaso ir nutolti nuo pernelyg sentimentalios ir lietuviškai kultūrai svetimo romantinio lenkiškos muzikos naratyvo. Čiurlionio muzikos konstruktyvizmas, turintis tas pačias atsiradimo prielaidas, kaip ir Weberno konstruktyvizmas – savitų formų ieškant pradžių pradžioje – apsiriboja tautinėmis ištakomis, kurių archajinį skambesį išsaugojo, „užrakinusios savyje“, sutartinės. Tai, kad Čiurlionis veikiausiai nebuvo artimiau susipažinęs su sutartinėmis, bet jo kūryboje galima atrasti jų sandaros elementų, patvirtina, jog sutartinėse išties yra užkoduotas lietuviškasis garsovaizdis, atitinkantis gelmines mūsų pasąmonės struktūras.

Čiurlionio stiliškumą galėtume vadinti *etnizmu*. Juo būtų apibrėžta šiuolaikinė meninė kalba, besiremianti etninio mąstymo arba etninės tradicijos principais. Tai būtų ne tik aliuizija į etninės prigimties garsą, jo skambesio spalvą, instrumentuotę, bet ir stilistinę konstrukciją, pagrįstą specifiniu garsiniu žodynu, leidžiančiu formalizuoti naują muzikinę sintaksę. Kutavičiaus etnizmas pasiekė grynesnę, drąsesnę, įtaigesnę formą (ypač instrumentuotės aspektu), nes postmodernizmo nuojauta suteikė kompozitoriui tokią stilistinę laisvę, kurios XX amžiaus pradžioje tiesiog negalėjo turėti Čiurlionis kompozitorius. Tačiau pagrindą profesionaliosios lietuvių muzikos įsitvirtinimui etnizme suteikė būtent pastarojo kūrybinis posūkis šia linkme, ir tai buvo labai svarbus įnašas į lietuviškumo šiuolaikiniame kontekste sampratą.

Mitologinis pirmapradiškumas

*„Einu. Kaskart pilkyn, tamsyn, bet einu vis toliau,
norėdamas rasti kažką šviesiausią savo kelionės gale. [...]*

*Šviesa prieš audrą, auda, ir po audros šviesa –
taip nuo pasaulio pradžios“*

MKČ

Čiurlionis judesiu paverčia visą savo kūrybą. Ji visa yra tėkmė, kelias, procesija, pasakojimas, plėtojamas per ciklus ir kūrinių serijas, taigi, jo kūryba yra mitinė tikrąja to žodžio prasme, nuo etimologinės graikiško žodžio „mythos“ prasmės, reiškiančios pasakojimą, istoriją, sakmę. Čiurlioniškoji mitologija turi kosmogoninių bruožų. Ji visa tartum skirta nepaliaujamam jo įsivaizduojamo pasaulio tvarkos palaikymui, elementų tarpusavio dermės paieškoms. Todėl jo kūrybos principas, o gal net jo kūrybinis *motto* yra *nebaigtinumas*. Šiuo aspektu jis prisiliečia prie žodine tradicija perteikiamos anoniminės ir kolektyvinės mitinės sąmonės, kuri yra už laiko ribų, o kartu yra gyva tol, kol atkartojama, perduodama ir aktualizuojama nežymiomis variacijomis ir improvizacijomis, atitinkančiomis čia-ir-dabar situacijų inspiruojamą būtinumą. Čiurlionio kūryboje vyrauja muzikinė tvarka, nes ji yra labiausiai dematerializuota,

mažiausiai objektinė iš visų menų. Nepabaigiamas judėjimas yra ir fundamentaliausias sutartinių elementas, o kalendorinės apeigų dainos, „kaip ir mitai, yra išlaikiusios sąsają su veiksmu, praktika, t. y., ritualu“ (Laurinkienė 1990: 25). Čiurlionio menininko žvilgsnis taip pat fiksuoja ne statiką, o judėjimą, kurį labai gražiai apibūdino Rasa Andriušytė-Žukienė: „Jis pastebėdavo ir tapyboje perteikdavo ne tik tikrovės elementus, bet ir procesinius reiškinius, tokius kaip vandens tekėjimas, ledo stingimas, žvaigždžių mirksėjimas, vėjo šlamėjimas“ (Andriušytė-Žukienė 2019: 459–460).

Literatūrologė Dominique Kunz Westerhoff, reziumuodama Mircea Eliade ir Claude Levi-Strausso studijas mito klausimu, sako, kad pirmasis mito degradacijos laipsnis yra jo užrašymas (nes, anot Florence Dupont, „mitas yra gyvas tik žodinėje tradicijoje“), o sekantis – progresyvinė jo naracijos redukcija į simbolį“ (Kunz Westerhoff 2005). Išsaugojusi žodinę tradiciją, lietuvių kultūra išsaugojo ir gyvą mitinę sąmonę, kuri, pradėjus tautosaką užrašinėti, ją užrakino simboliuose – tautaraščio motyvuose. Juos atrakinus, tai yra „atrados burtų žodį“, anot Čiurlionio, galima prisiliesti prie šios tradicijos pradžių pradžios, tai yra jos gyvybės šaltinio. „Tautiškausių padavimų sukėlė mintis“, – rašė Žemaitė apie lietuvių dailininkų parodą „Vilniaus žiniuose“ (1907).

Naudodamasis simbolių kalba Čiurlionis tarytum bando užčiuopti „užrakintas“ mitinės sąmonės esmę, kuri yra pasakojimas, tai yra kelionė. „Noriu būti kitoks, noriu, kad būtų kitaip, noriu kitokio gyvenimo. Nežinau kelio. [...] noriu eiti, ir nežinau kur.“ „Ir štai keliauju. Vykstu vienas, gal esu egoistas, bet šiuo metu tik vienas jaučiuosi gerai, prie nieko negaliu prisiderinti. [...] Tokiais momentais gera užmiršti, iš kur ir kur eini, kuo esi vardu, ir žiūrėti naujagimio akimis. [...] Kad taip galima būtų gyventi su nuolat plačiai pravertomis akimis viskam, kas gražu, ir nepabusti, negrįžti į save. Nebent vien tiktai kelionė apytikriai teikia tokį gyvenimą“ (Čiurlionis 1960: 152, 193, 194).

Čiurlionis, kaip ir vėliau Kutavičius, evoliucionuoja sugrįždamas atgal, ieškodamas tautinio meno, tautinės sąmonės ištakų. Kritiniais lietuvių kultūrai momentais būtent praeitis ir senoji tradicija, senosios dainos padėjo šiai kultūrai, o su ja ir tautai išlikti. Kaip Kutavičius sovietinės okupacijos metais atsigręžė į archajinę lietuvių kultūros sluoksnį, taip Čiurlionis kritiniu lietuvių kultūros momentu (politiniai neramumai Varšuvoje, sulenkėję Druskininkai...) pajaučia lietuvių kultūros

gelminio sluoksnio gyvybinę svarbą, kūrybinę potenciją ir jos atgaivinimo būtinybę. Įdomu tai, kad abiejų kūryba sovietmečiu buvo vertinama kaip „tautinis“ menas“, disonavęs su sovietinio meno, skirto „darbo liaudžiai“, koncepcija. Nepaisant to, 1975-aisiais, kuomet pasirodo pirmosios Kutavičiaus etnooratorijos, leidžiama minėti ir Čiurlionio gimimo šimtmetį. Taigi šie kompozitoriai sovietiniame kontroliuojamo meno kontekste kartu iškyla kaip dvasinio atgimimo šaukliai.

Čiurlionis domėjosi senųjų civilizacijų istorija, taigi natūralu, kad jam rūpėjo universalijos, kultūriniai archetipai, žmonių siejančios bendros kultūrinės ištakos. Galbūt lygindamas su kitomis senomis kultūromis, Čiurlionis ir savo tautos praeitį vertino kitaip. Prisiminkime, kad ir Julius Juzeliūnas atsisgręžė į sutartines tik grįžęs iš kelionės po Afriką. O Druskininkai XX amžiaus pradžioje buvo pilni mitinių ir mistinių paslapčių:

„Dar mano vaikystėje ant Ratnyčėlės kranto gulėjo didelis akmuo, ant kurio, esą, senovės lietuviai – pagonys – deginę dievams aukas [...]. Einant gilyn į parką prieš Nemuno srovę, buvo ir dabar tebėra pušynas, seniau vadintas „Prosenolės“ mišku. Mat ten augo nepaprastai aukšta ir stora pušis, praminta „Prosenole“ [...]. Man kartais atrodo, kad mumyse išliko dar senovinės animistinės lietuvių pasaulėjautos, nes man (gal ir kitiems) tokie medžiai, kaip mūsų ieva ir Druskininkų parko „Prosenolė“, sukeldavo kažkokią mistišką pagarbą, kurią tegalima jausti tik sudvasintiems reiškiniams [...]. Ratnyčia – mūsų kaimynė, mūsų sesuo. Ji buvo visai kitokia, negu sulenkėję Druskininkai. Kažkuo ji mums artima ir nuolatos traukė į save. Tad eidavome į tą miškais apsuptą sodžių lyg kokie piligrimai į šventas vietas. Ir iš tikrųjų, apžvelgus Ratnyčią supančius tankumynus, seneliais medžiais apaugusias kalvas, padvelkia gilia senove, matai neliečiamas šventąsias girias, ir sielą apima gili rimtis. Atrodo, lyg būtum atsidūręs jotvingių sodyboje ir lyg girdėtum medžioklinių ragų garsus arba ginklų žvangesį ir kovos įnirtingą bruzdėjimą [...]. Atsiveria tolima tolima praeitis. [...] Kaip toje aplinkumoje augo ir tvirtėjo tautinės giminystės jausmai, gimtosios žemės meilė? O ką dainavo jotvingiai, savo bėriais jodami, prieš valkatas atsispidami ir savo žemę gindami? Kur ir kada praskambėjo paskutinė jų žygio daina? [...] O gal ir dabar ji skamba nemirštama gaida, teka srovena ainių gyslose, žadina nuolatinį ilgėsį, pasąmonėje drąsina dėti galvas už brolių laimę ir laisvę. Tokios mintys ateina, kai sėdi ant buvusio milžino medžio kelmo ir

žiūri į kalvotus pušaičių tolius. Stengiesi suprasti narsiujų protėvių tragiškąją pasaką“ (Čiurlionytė 1994: 11, 12, 43, 135).

Andriušytė-Žukienė pabrėžia, kad „ne kur nors kitur, o Lietuvos kraštovaizdyje dailininkas atrado savo dvasinės tėvynės archetipą. Apskritai pirmą kartą lietuvių dailėje individualios kūrybos formomis taip savitai buvo įsiskverbta į etninės lietuvių kultūros gilumas. Etnografijos elementuose Čiurlionis ieškojo tautinio individualumo šaknų. Ryški menininko individualybė susiliejo su senuoju gamtiniu pasaulėvaizdžiu, animistinio ir panteistinio mąstymo archetipais, atsiskleisdama nacionalinės pasaulėjautos kūryba. Ten jis piešė kaimo sodybėles ir pakelių kryžius, žavėjosi tautodailės, daugiausia audinių raštais ir koloritais.“ [...] „populiariausi dainų motyvai yra tapę pasikartojančiais jo paveikslų motyvais – tai kalnai ar kalvos, medeliai, upės ar vandenys, saulė, mėnulis ar žvaigždės. Tai tipiški lietuvių liaudies dainų elementai ir simboliai. Kita vertus – tai ir absoliučiai realus menininką supusios aplinkos objektai. Vietinės kaimo aplinkos vaidmuo ryškus ir *Sonatos Nr. 4. Andante* dalyje. Tik iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad nutapytas fantastinis vaizdas – kaimas, matomas iš paukščio skrydžio, keista pilis ir milžiniškas ąžuolas. Iš tiesų kompozicija turi realų pamatą kaimo peizaže. Dar ir šiandien ties Švendubrės kaimu stūkso Čiurlionio laikus menantis vienišas ąžuolas. Žvelgiant iš kaimo tolyn į slėnį, susidaro stiprus dydžių kontrastas ir masteliu kaitos įspūdis. Visai realu, kad ši kontrastą dailininkas buvo pastebėjęs ir panaudojo *Andante* paveiksle. ąžuolui suteikta mitinio *Pasaulio medžio* prasme. Praaugęs debesis šventas baltų medis ąžuolas šiame paveiksle atlieka vertikalios ašies funkciją, jungia žemiškąją ir dangiškąją sferas“ (Andriušytė-Žukienė 2019: 457–459).

Čiurlionis gyveno apsuptas stebuklinės gamtos, kuri darė tiesioginę įtaką jo kūrybai: „Keista pušis. Jos šaknys buvo išsiveržusios į žemės paviršių lyg kandelabrai, o šakos suspindėdavo saulėlydžio žvakėmis“; arba: „Druskonio krantai buvo apaugę tamsiai žaliuojančiais alksniais, atsispindinčiais vandenyje, tarsi jie augtų ne tik aukštyje į saulę, bet ir į paslaptingas ežero gelmes. [...] O gal ir Fuga buvo jų įkvėpta“ (Čiurlionytė 1994: 15). Fuga – paskutinis Čiurlionio užrašytas kūrinys (1909), kurio „Uvertiūra, noriu, kad būtų liūdna, beveik niūri, keista ir fantastinė, kaip jūros gėlmė [...] ir turėtų būti atliekama tamsioje salėje“ (Zubovas 2010: 37).

Čiurlionis neabejotinai mąstė apie tai, kaip perteikti gyvą žodinę tradiciją, kurioje jis pats alsavo:

- ▶ naudojant archetipines formas, tokias, kaip linija, ratas, kvadratas, kryžius, žvaigždė, kalnas, karalius, kelias, aukuras, pilis, medis..., kurias sutinkame lietuviškose dainose, sakmėse, pasakose, liaudiškoje ornamentikoje;
- ▶ elementus jungiant ne į logines, o erdvines ir kompleksines struktūras;
- ▶ pasakojimo veikėjus naudojant ne kaip personažus, o kaip simbolius, jų „istorijas“ išdėstant ne laike, o erdvėje, pasakojimą priartinant prie archetipo, bet nepasiekiant sterilios šiuolaikinės abstrakcijos lygmens;
- ▶ kartojimą naudojant kaip žodinės tradicijos priminimo ir prisiminimo techniką, ir ją paverčiant pagrindiniu meninės idėjos vystymo modeliu;
- ▶ evoliucionuojant per variantiškumą, pasitelkiant fraktalines ar palindromines schemas, modifikuojant bazinius elementus, arba juos pateikiant kitame semantiniame lygyje ar kontekste.

Visa tai atitinka ne tik gyvos liaudiškos tradicijos, bet ir gyvybinių procesų schemas, kažkada įvardytas Johanno Wolfgango Goethe'ės, todėl atspindinčias universalius dėsnius.

Čiurlionio pasaulėvaizdis yra tarytum iš tų laikų, kai mitas egzistavo tik žodinėje plotmėje. Jis suformuotas iš gamtos poezijos, sakmių ir dainų, dar nepėjusių virsti simboliais ir archetipais. Čiurlionio atrastos jungtys, vienijančios muzikinius motyvus, kraštovaizdį, panteistinę tematiką, sakmes, legendas etc., kuria mitinį klotą, bet ne pačius mitus.

Kaip pasakos, kuriose mitologinis sluoksnis yra užslėptas, taip ir Čiurlionio paveikslai sunkiai atsiveria, jie prakalba tik „pašauktiems“. Juose nėra atpažįstamos naracijos, todėl jų harmonija kyla iš muzikinės abstrakcijos. Todėl tie paveikslai atskleidžia veikiau poetinį išgyvenimą – tokį, kurį Čiurlionis perteikia savo simfoninėmis poemomis „Jūra“ ir „Miške“. Jo mitopoetinė pasaulėžiūra išryškino „dangiškų prototipų“ pasaulį. Jo kalnai, miestai, upės, šventovės, aukurai yra vaizduojami kaip archetipai, kaip pirmavaizdžiai, „antrininkai“, egzistuojantys aukštesniame, kosminiame lygmenyje. Tame lygmenyje, apie kurį kalbama sakmėse, padavimuose ir pasakose.

„Ir prisiminiau aš tada, kad buvo laikai, kai pasaulis panėšėjo į pasaką“ (Čiurlionis 1997: 67). O kas yra pasaka? Tai gyvenimo kelias, kuriame sutinki tam tikras kliūtis, kurias turi įveikti, kad galėtum save realizuoti ir pasiekti pilnatvę. „Vieną vakarą brolis pasiūlė sugalvoti visiems vieną pasaką. Jis pats pirmas pradėjo improvizuotą įžangą. Kiek atsimenu, tai turėjo būti ilga vieno berniuko kelionė po kažkokias neregėtas fantastiškas šalis. Tėvas, palaiminęs sūnų, nedidelį dar berniuką, liepė jam grįžti milžinu. [...] Kitą vakarą vėl sekėme pasaką, ir ji pasidarė begalinė. Brolis atidžiai klausydavo [...], kartais pasakodavo „puiku“ ir, išsitraukęs iš kišenės bloknotėlį, kažką užsirašydavo. O kai jau nusibosdavo ta begalinė pasaka, fantazija išsekdavo, brolis prašydavo tėvų, kad ką nors papasakotų, ypač iš liaudies padavimų ar šiaip nepaprastų atsitikimų“ (Čiurlionytė 1994: 300).

Ritualinės praktikos tikslas – sukultūrinti erdvę, kiekvienu ritualo pa(si)kartojimu ją įsteigiant vis iš naujo, kaskart ją palaikant, kad vėl nenugrimztų į chaosą. Kaip šokama sutartinė įsteigia pasaulio centrą ir kuria darną aplink jį, taip Čiurlionio paveikslų erdvė suvaldoma muzikinėmis priemonėmis – specifiniu ritmu, melodinių linijų sampynomis, motyvų išsidėstymu erdvėje. Tai nuolat judančio ir besikeičiančio pasaulio akimirkos pagava. „Čiurlionis nesiūlo perspektyvinio suvokimo ir nėra dalykų, kurie jį pozicionuotų kaip turintį vietą. Norint turėti vietą, daiktai turėtų būti išdėstyti „greta vienas kito arba vienas už kito“, tačiau mūsų menininkas „atsisako“ šios tradicinės logikos“ (Mickūnas 2019: 99).

Saulės kryžiaus palindromas

„Būsiu lyg ant savo nebaigtos pilies griuvėsių“

MKČ

Čiurlionis buvo vientisas visose srityse. Jis nebuvo vienoje modernus, kitoje archajiškas, vienoje ornamentinis, kitoje mitologinis, vienoje primityvus, kitoje kompleksinis. Taigi išties nėra jokio pagrindo manyti, kad Čiurlionis pats savo kūryboje nerealizavo arba bent jau nesistengė realizuoti to, ką laikė fundamentaliai svarbiu, naudodamas pagrindinį savosios kultūros įrankį – sinkretizmą.

Antanas Andrijauskas Čiurlionio kūryboje išryškino skirtingus menus jungiančio *vientiso meno idėją*. Čiurlionis išbandė muziką, žodį, vaizdą, vėl grįžta prie muzikos, kurios, tiesą sakant, niekada nebuvo apleidęs. Bet sugrįžta prie jos jau praturtėjęs kitomis sritimis. Čiurlionio sinkretizmas yra lyg iš tos pačios šaknies auginamas egzistencinės kūrybos medis, kurio kamienas bendras, šakos skirtingos, o šaknys glūdi giliai tautinėje tradicijoje. Taigi Čiurlionio „vidinė būtinybė“ (Kandinskis) yra pagrįsta tuo, kad ji yra determinuota tam tikru, tarkime, „vidiniu imperatyvu“. Jis kitaip negali. Tą pabrėžė tie kritikai, kurie rašė, kad tai menas, kuris nėra kokio nors stiliaus kopija, juolab tai toks menas, kurį sunku imituoti, nes jame susipina vidinė būtinybė su tautiniu determinizmu.

Vienio pajauta yra pajauta visumos, kuri apima nuo smulkesnių elementų iki stambiausių, nuo ornamento detalės iki kosmologinės vizijos, nuo praeities iki ateities. Jūra, kalnai, miškai, upės, dangus Čiurlioniui buvo broliai ir seserys, su kuriais jis galėjo kalbėtis kaip su draugais. Čiurlionio cikluose nėra žmogaus. Jo nėra net „Pasaulio sutvėrime“. „Šios stokos priežastis esąs Baltijos žmonių įsitikinimas, jog žmogus yra nereikšmingas gamtos didybės akivaizdoje“ (Bruveris 2013: 25). Ši amžinybės pajauta persmelkė ir jo tautiškumo sampratą, kuri buvo susieta ne tik su dabartimi, bet ir su praeitimi bei ateitimi. Jis „kalba iš visos širdies, taigi čia ir dabar, bet jo poetikos pasaulyje aprašomi dalykai vyksta visada ir visur“ (Čiurlionis 1997: 15). Taigi, į jo kūrybą galime žiūrėti kaip į „nuoseklią visumą, kaip į ypatingą, atvirą, gyvą supersistemą“, kurioje visai kaip pasakose ir padavimuose tikrovė susitinka su kitokiu, nauju, „fiktyviu, nepažiniu“ pasauliu; tai yra „lyg nuoseklios, dirbtinės kalbos sukūrimas, kai kalba ne tik ima tarnauti komunikacijai, bet jos viduje ima veikti etimologijos“ (Jastrumskytė 2013: 533).

Analogiškai tautoraščio ornamentikai, kurią galime laikyti gyvos žodinės lietuviškos tradicijos simboliu, lietuvišką kryžių-saulę galėtume laikyti čiurlioniškojo sinkretizmo arba visumos pajautos simboliu. Jis yra tobula vienio išraiška, kuriame išsaugota pusiausvyra tarp vertikalės ir horizontalės, kuris vibruoja spinduliais, suteikiančiais statiskai vertikalės–horizontalės ašiai judesio intenciją, taigi, gyvybės užuomazgas, sklindančias iš vieno taško – centro. Lygiakraštis kryžius, sukoncentravęs senąją Europos tautų tikėjimą, reiškia kosminę tvarką, metų laikų kaitą. Jo vidurys tapatinamas su Šiaurine žvaigžde,



M. K. Čiurlionis. *Kapinės*. 1909. Popierius, tempera



M. K. Čiurlionis. *Panas*. 1904. Popierius, pastelė

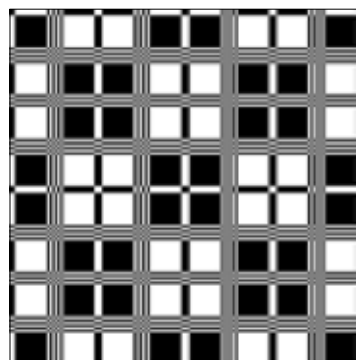
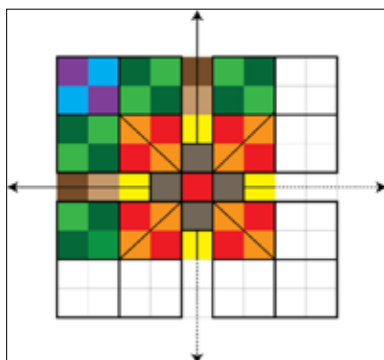


M. K. Čiurlionis. *Juozapo sapnas*. 1907–1908. Popierius, tempera

apie kurią sukasi visi žvaigždynai. Apie ją besisukantys Grįžulo Ratai sudaro svastiką – šokamų sutartinių elementą, o jo viduryje esantis skrietas, nuo kurio sklinda spinduliai, ir vis smulkesniais motyvais išdėstoma ornamentika atkartoja endogeninį modelį.

Neužbaigtumas šioje perspektyvoje iškyla kaip *negalėjimo-patirti-visumos* principas. Čiurlionio saulė dažniausiai yra nepilna. Galima spėti, kad Čiurlionio kūryboje ji vaizduojama kaip dangiškas ugnies atitikmuo ir simbolis, nes mituose ugniai atstovauja „saulė, pakylanti nuo kalvos arba iš vandens“ (Laurinkienė 1990: 15). O tokių saulių Čiurlionio tapyboje yra itin daug. Čia galėtume įžvelgti ir kosmoso formavimo atkartojimą naudojant tris konstrukcinius mitinio pasaulio elementus – žemę, ugnį, vandenį, kuriuos sujungia „pasaulio medis“, galintis būti identifikuojamas su stulpu, kalnu, šventove, rūmais.

Čiurlionio kryžiai taip pat yra neužbaigti. Juos matome vėlyvuose paveiksluose „Žemaičių kapinėse“ ir „Kapinėse“. Kryžiaus formą matome ir jo Preliudo op. 15 Nr. 2 (1904) palindrominėje struktūroje, o ypač – Variacijų „Besacas“ tema op. 18/ VL 265 (1904–1905) struktūroje. Pastarosios kriptografinės transpozicijos modelį labai išsamiai ir tiksliai yra išnagrinėjusi muzikologė Daunoravičienė. Gyvybės gėlės arba segmentinės žvaigždės skleidimaisi, Daivos Vyčiniienės aptiktą šokamose sutartinėse, šiose variacijose atitinka „šešis kartus transponuojamas basso ostinato, kiekvienąsyk ekstrapoliuojamas nuo kito savo paties tono: kiekviena transpozicija prasideda sistemiškai nuo paskesniojo



eilės tono, o transpozicijų planas realizuoja palindromą“; šio „sudėtingesnio palindromo modelio“ „medžiaginiai kontūrai gali būti „apžiūrimi“ stebint tarsi geometrinę formą, vartant ją iš viršaus, apačios ar šonų. Taip atsiveria vaizdas ir fantazijos kupinas „erdvėlaikio kristalas“: kvadrato centre susidaro horizontalios ir vertikalios ašių kryžius“ (Daunoravičienė 2013: 238).

Tačiau šis palindromas nėra grynas. Pasikartojančius garsus Daunoravičienės sudaryto palindromo schemeje nuspalvindami ta pačia spalva, pamatysime, kad centrinis (ašies) garsas yra ne Gis, o kiek žemiau ir dešiniau esantis D, kurį supa keturi H. Gauname nebe *negryno*, bet *neužbaigto* kryžiaus / palindromo vizualizaciją, kurio vidinė sandara, pagrįsta uždaromis veidrodinėmis kvadratinėmis struktūromis, primena tautoraščio kūrimo principus ir praskleidžia – ratais atkartojamų elementų pagalba – nuspėjamą saulės kryžiaus formą.

Neužbaigto palindromo struktūroje ir Čiurlionio kūrinių serijų / ciklų tęstume galėtume atrasti paralelių su XV amžiaus Italijos skulptorių inicijuota *non finito* estetika, kuria norėta išryškinti dvasinį ir dramatinį kūrinio aspektą, tačiau jame taip pat galime įžvelgti ir kūrybinį siekį išvengti statikos, vėlgi, suteikiant kūriniiui atviro, nuolatinio judėjimo esančio „gyvo organizmo“ pagavą.

Autentiškoji lietuvių kultūra atsispiria bet kokiai didybės dimensijai. Ji visuomet yra vietinė, kamerinė, gili, intymi, paprasta. Ji taip stipriai išsaugojo tą amatininką sandą, kai kuriama ne pasauliui, o sau, savo aplinkai, savo vidinei būtinybei, arba dievybei, pratęsiant kitu formatu tai, kas jau kažkada buvo sukurta, kad dažnai to pasaulio nėra suprantama. Prisiminkime Antaną

Mončį, gyvenusį Paryžiuje, bet sąmoningai pasirinkusį autsaiderio poziciją; prisiminkime Oskarą Milašį, gyvenusį lietuviškosios dvasinės praeities vizijose, prisiminkime Orvydą, Sigitą Gedą ir begalę kitų menininkų. Ir tai yra vienas iš lietuviškosios kultūros ypatingumo bruožų. Ji nėra įtakas absorbuojanti kultūra, nes įtakos joje tiesiog neprigija. Lietuvių kompozitoriai išbandė įvairias šiuolaikinės muzikos technikas – nuo dodekafonijos iki spektralizmo, bet visos tik eskiziškai ir mokykliškai. Lietuviškas menas yra individualaus matymo ir mąstymo, semiančio savo galią kolektyviniame patyrimo, išraiška. Taigi, nepaisant dviejų konservatorių diplomų, kuriems Čiurlionis neteikė jokios reikšmės, ir nepaisant puikios išsilavinimo bei fundamentalių žinių įvairiose srityse, jis funkcionavo tarytum liaudies menininkas, kuris, remdamasis savo patirtimi ir labai individualia harmonijos pajauta, kūrė savus kompozicinius įrankius, atitinkančius jo vizijas ir garsinę-vaizdinę sampratą. Ne kopijuodamas, tobulindamas ar pratęsdamas Vakarų kultūros kompozicines technikas, o jas palenkdamas savosios tautinės tradicijos tęstinumo reikmėms.

Išvados

Čiurlionio „burtažodis“, kuriuo jis bandė „atrakinti“ tautinį palikimą ir perteikti jį ateities kartoms, slypi ne jo laikotarpiui būdingose įtakose, o lietuviškos tautinės tradicijos ištakose, kuriose susijungia endogeniškai evoliucionuojanti žodinės kultūros tradicija, etniškai determinuoto muzikinio palikimo (liaudies dainų, sutartinių) atgarsiai ir mitologinės simbolikos elementai.

Žodinę tradiciją Čiurlionis perteikė naudodamas archetipines formas; elementus jungdamas ne į logines, o erdvines ir kompleksines struktūras; pasakojimo veikėjus traktuodamas ne kaip personažus, o kaip simbolius; pasakojimą išdėstydamas ne laike, o erdvėje; kartojimą naudodamas kaip žodinės tradicijos priminimo ir prisiminimo techniką, ją paversdamas pagrindiniu meninės idėjos vystymo modeliu; garsinę medžiagą dėstydamas pasitelkęs variantiškumą, fraktalines ir palindromines struktūras.

Čiurlionio kūrybos kritiką inspiravo jo pasirinkta kryptis – tolti nuo akademizmo ir artėti prie gyvos tautinės tradicijos. Todėl jo kūrybai būdinga ornamentika ir dekoratyvumas turi būti vertinami ne kaip dekoratyvinis ilius-

tratyvumas, o kaip tautinei kūrybai būdinga struktūrinė motyvų atkartojimo ir varijavimo technika.

Čiurlionio muzikos serijinis konstruktyvizmas, turintis tas pačias atsiradimo prielaidas, kaip ir Antono Weberno dodekafonijos konstruktyvizmas, savitų formų ieško tautinėje kūryboje, kurios archajinį skambesį išsaugojo „užrakinusios savyje“ sutartinės. Tai, kad jo kūryboje galima atrasti jų sandaros elementų (repetityvinį minimalizmą), patvirtina, jog sutartinėse ištis yra užkoduotas lietuviškasis garsovaizdis, atitinkantis gelmines mūsų pasąmonės struktūras.

Čiurlionio stilistika gali būti apibendrinama nauju konceptu – *etnizmu*, kuriame apjungiami šiuolaikinė mąstysena, išaugusi iš etninio garsovaizdžio ir pasaulėvaizdžio. Postmodernizmas, plačiai atvėręs vartus įvairialypėms neeuropinėms ir etninėms tradicijoms, aktualizavo lietuvišką tautinę tapatybę, jos archaškai suteikdamas šiuolaikinės muzikinės kalbos legitimumą.

Čiurlionio estetikos atramine ašimi įvardijamas *nebaigtinumas*, kaip nepaliaujamo judėjimo ir negalimybės patirti visumos principas, kurį simbolizuoja lygiakraštis kryžius (lietuviškas saulės kryžius), atrandamas jo tapyboje ir muzikos kūriniuose, naudojančiuose palindromines formas.

Literatūra

- Ambrazas, Algirdas Jonas. 2013. „Mikalojus Konstantinas Čiurlionis ir Juozas Gruodis: prie lietuvių tautinės kompozitorių mokyklos ištakų“, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas* (sud. Gražina Daunoravičienė, Rima Povilionienė). Vilnius: LMTA, p. 115–132.
- Andriušytė-Žukienė, Rasa. 2019. „Lietuviška tonacija Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūryboje“. *Čiurlionis ir pasaulis* (serija „Estetikos ir meno filosofijos tyrinėjimai V“, sud. Salomėja Jastrumskytė). Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 443–460.
- Bruveris, Jonas. 2013. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas* (sud. Gražina Daunoravičienė, Rima Povilionienė). Vilnius: LMTA, p. 15–31.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. 1960. *Apie muziką ir dailę*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. 2011. *Laiškai Sofijai* (sud. Vytautas Landsbergis). Vilnius: Baltos lankos.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. 1997. *Žodžio kūryba* (parengė V. Landsbergis). Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla.

- Čiurlionytė, Jadvyga. 1994. *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. Kaunas: J. Petronis.
- Čiurlionytė, Jadvyga. 1984. *Kasdieniai darbai*. Vilnius: Vaga.
- Daujotytė, Viktorija. 2019. „M. K. Čiurlionis ir kita erdvė“, *Čiurlionis ir pasaulis* (serija „Estetikos ir meno filosofijos tyrinėjimai V“, sud. Salomėja Jastrumskytė). Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 137–150.
- Droba, Krzysztof. 2018. *Susitikimai su Lietuva. Straipsniai, pokalbiai, programos* (sud. Rūta Stanevičiūtė). Vilnius: LMTA.
- Goštautas, Stasys. 1994. „Critical Survey“, *M. K. Čiurlionis: Painter and Composer* (Ed. Stasys Goštautas). Vilnius: Vaga, p. 493–530.
- Gražina Daunoravičienė. 2013. „Čiurlionio modernistinė aiškiaregystė: kompozicijų parašių atodangos“, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas* (sud. Daunoravičienė Gražina, Povilionienė Rima). Vilnius: LMTA, p. 191–255.
- Defrance, Yves. 2007. „Distinction et identité musicales, une partition concertante“, *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°7, OpenEdition/Journals, p. 9–27.
<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/247>
- Jastrumskytė, Salomėja. 2019. „Sensorinis aukščio atvaizdas. Sinestezinė regos ir lytėjimo dermė M. K. Čiurlionio kūryboje“, *Čiurlionis ir pasaulis* (serija „Estetikos ir meno filosofijos tyrinėjimai V“, sud. Salomėja Jastrumskytė). Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 151–164.
- Kašinskas, Virginijus. 2013. „Neįmanoma sugriauti to, ko nežinai“, *Tautoraštis* (1/6) (serija „Lietuvių etninė kultūra“), Virtuali edukacinė biblioteka.
https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=CpY_Hmspygw&list=PLzWO-wV1tj-AtRziz55dfQyS6r47DfPrG&fbclid=IwAR397vfSPc6fhyOIXxi_fHPVC-85C3uX7Ut6hPvN7AoQN62ZVt_KHlbWTBcU
- Kunz Westerhoff, Dominique. 2005. „L'autobiographie mythique“, *Méthodes et problèmes*, Genève, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/automythe/amintegr.html>
- Lao-tzeu. 1979. *La Voie et sa vertu. Tao-tê-king*. Paris: Seuil (coll. Points/Sagesse)
- Laurinkienė, Nijolė. 1990. *Mito atšvaitai lietuvių kalendorinėse dainose*. Vilnius: Vaga.
- Makovsky, Sergei. 1994. „In Memoriam“, *M. K. Čiurlionis: Painter and Composer* (Ed. Stasys Goštautas). Vilnius: Vaga, p. 168–173.
- Mickūnas, Algis. 2019. „Modern philosophy and Čiurlionis“, *Čiurlionis ir pasaulis* (serija „Estetikos ir meno filosofijos tyrinėjimai V“, sud. Salomėja Jastrumskytė). Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 88–107.
- Plioplys, Audrius V. 2004 (I). „Čiurlionis ir abstrakcionizmas – prieštaraujanti nuomonė“, *Čiurlionis: mintys/thoughts* (sud. Audrius Plioplys). Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, p. 63–73.
- Plioplys, Audrius V. 2004 (II). „Tolimesnės recenzijos, liečiančios Čiurlionį Vakaruose“, *Čiurlionis: mintys/thoughts* (sud. Audrius Plioplys). Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, p. 39–43.

- Pšibilskis, Vygintas Bronius (sud). 2006. *Atsiminimai apie Čiurlionį*. Vilnius: Aidai.
- Rodoux, Charles. 2019. „Čiurlionis: A „Happy Misfortune“. Re-charming The World in the Post-Modern Era“, *Čiurlionis ir pasaulis* (serija „Estetikos ir meno filosofijos tyrimai V“, sud. Salomėja Jastrumskytė). Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 108–116.
- Rosales, Jūratė. 2012. „Filosofinė Lietuva. Nuo Kanto iki Lėvino“, *Sava Lietuva*, nr. 397, 2012/12/16 <https://on.lt/kantas-levinas>
- Sarkisyan, Svetlana. 2013. „Čiurlionio simfoninė poema Jūra mitologiniu požiūriu“, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas* (sud. Gražina Daunoravičienė, Rima Povilionienė). Vilnius: LMTA, p. 580–591.
- Webern, Anton. 1980. *Chemin vers la nouvelle musique*. Paris: JCLattès.

Vita Gruodytė

ECHOES OF MYTHOLOGICAL PRIMALITY IN ČIURLIONIS'
SOUNDSCAPES: ENDOGENOUS SYNCRETISM

Summary

M. K. Čiurlionis's attention to his national tradition, and especially to its resurrection, is of existential importance to him. When he says that "our credo is our oldest songs and the music of our future", the composer seems to want to build a bridge to connect the past to the future, and perhaps he imagines himself to be that bridge by which the oldest songs will one day reach the music of the future.

Čiurlionis evolves by going back in time, in search of the origins of national art and national consciousness. His style could therefore be described as *ethnicism*. It would define a contemporary artistic language based on the principles of ethnic thought or ethnic tradition. It would involve not only an allusion to the nature of sound, its timbre and instrumentation, but also stylistic constructions based on a specific sound vocabulary, which would allow the formalisation of a new musical language.

Čiurlionis follows in the footsteps of the preserved and ethnically homogeneous Lithuanian oral tradition, which he calls "the most important and primary language". The endogenous principle inherent in this tradition can be found both in old songs (*Sutartinės*) and in traditional ornamentation. According to Jūratė Rosales, the very basis of the Lithuanian language is not a definition, i.e. an inanimate and static signifier, but on the contrary movement and a relationship between movements. Thinking of his works in cycles and series, Čiurlionis sets the whole of his oeuvre in motion. By this aspect his work is mythical in the etymological sense of the term. Incompleteness appears as a stylistic trait and as an aesthetic trait, namely as an impossibility of experiencing the Whole: for example, the form of the incomplete Lithuanian cross appears not only in his paintings, but also in the palindromic structure of his *Variations sur un thème de Besacs*, Op. 18/ VL 265 (1904–1905).

M. K. ČIURLIONIO KOSMIŠKUMO MITOPOETIKA J. BALTRUŠAIČIO ABERACIJOS TEORIJOS PERSPEKTYVOJE

Straipsnyje analizuojama brandžioje M. K. Čiurlionio tapyboje išryškėjusi kosmiškumo krypties estetika, aptariant to meto besiplėtojančių fizikinių astronomijos teorijų įtaką ir ypač prancūzų astronomo Camille'o Flammariono idėjų poveikį. Pagrindinis dėmesys tekste sutelkiamas į optinių aspektų tyrimą vėlyvajame dailininko kūrybinės evoliucijos etape sukurtame dviejų paveikslų cikle „Sonata Nr. 6“ („Žvaigždžių sonata“, 1908). Remiantis minėtos sonatos estetika parodoma, kaip plėtojantis dailininko gamtos studijoms stiprėjo jo dėmesys kosminei pasaulio sandarai, ją aiškinančioms naujosioms mokslinėms teorijoms, kurių poveikis tiesiogiai atsispindėjo jo vėlyvojoje kūryboje kosmine tematika. Atlikta lyginamoji analizė atskleidžia, kad, įkvėptas to meto mokslinių astronomijos ir fizikos žinių bei su jomis susijusių mitopoetinių spekuliacijų, savita percepcinio ir mentalinio vaizdo jungtimi Čiurlionis priartėjo prie Jurgio Baltrušaičio Jaunesniojo formalistinėje menotyroje teoretizuotos aberacijos koncepcijos. Pasitelkiant baltrušaitiškąją aberacijos sampratą, išryškinami šių dviejų lietuvių kūrėjų meninių ieškojimų ir atradimų panašumai. Straipsnyje parodoma, kaip Baltrušaičio pasiūlytas aberacinis pasaulėvaizdis savo idėjiniu požiūriu intuityviai atskleidžia Čiurlionio, kaip šio pasaulėvaizdžio pirmtako ir pranašo, kūryboje. Aberacinės sąsajos randamos abiem mąstytojams būdingame polinykyje į natūralistines (realistiškai vaizduojamas ir kartu priklausančias gamtos pasauliui) ir menamas, iliuzines bei mentalines meninių vaizdinių sistemas. Aberacija čia traktuojama ne tik percepcinio vizualumo požiūriu, bet ir platesne prasme – kaip minties deviacija, netgi mokslinė spekuliacija.

Esminiai žodžiai: Čiurlionis, Baltrušaitis, Flammarionas, aberacija, komparatyvistinė estetika, kosmiškumas, mitopoetika.

Įvadas

Analizuojant Mikalojaus Konstantino Čiurlionio (1875–1911) kūrybos fenomeną ir jo vėlyvojo sonatinio periodo kosminės tematikos estetikos savitumą, žvilgsnis natūraliai krypta, viena vertus – į mokslinių idėjų ir mitopoetinių

spekuliacijų sklaidą tuometinėse astronomiją bei naujas meno teorijas populiarinančiuose veikaluose, kita vertus – į aberacijos tendencijas, išryškėjusias jo tapyboje. Šias tendencijas reprezentuoja du šiam tyrimui svarbiausi autoriai – Čiurlionį savo tekstais ir paveikslais sužavėjęs prancūzų astronomas Camille'is Flammarionas (1842–1925) bei dvasinę giminystę ir polinkį lietuviškojo mitopoetinio mąstymo pirmapradiškumui atspindintis lietuvių išeivis Prancūzijoje, meno istorikas Jurgis Baltrušaitis Jaunesnysis (1903–1988). Pirmojo idėjos šioje komparatyvistinėje analizėje pasitelkiamos kaip raktas į Čiurlionio mokslinių interesų kontekstą, o antrasis – kaip jo kūrybos estetinių tyrinėjimų perspektyvos galimybė, kuri iki šiol buvo čiurlionistikos paribiuose.

Apie Flammariono ir Čiurlionio sąsajas daugiausia rašę Krescencijus Stoškus, Antanas Andrijauskas, Vytautas Landsbergis, Jonas Bruveris akcentavo ne tik šių dviejų mąstytojų dvasinę giminystę, bet ir jų idėjinius panašumus, atkreipdami dėmesį į panašią Flammariono ir Čiurlionio Visatos, kaip gyvybės ir pasaulių formų daugio, humaniškumo idėją (Stoškus 1977: 52–53); Flammariono dangaus fenomenus apmąstančiuose veikaluose *Dangaus istorija* (*Histoire du ciel*, 1872), *Kas yra dangus?* (*Qu'est-ce que le ciel ?*, 1892) pristatomų kosmologinių idėjų įtaką Čiurlionio kosmografinėi tapybai, ypač paveikslui „Angelėliai“ („Rojus“, 1908–1909) (Landsbergis 1997: 5–11); abiem mąstytojams bendras kosminių vaizdinių sistemas (Andrijauskas 2021: 122–123); panašų romantizuotą požiūrį į astronomiją (Bruveris 2013: 20). Tęsdami šių tyrinėtojų kryptis, gilinsimės į Flammariono daugybiškumo konceptą, kaip ketvirtosios dimensijos struktūrinį modelį, taip pat fantastiškumą ir mistinį kosmiškumą ir jų atšvaitus Čiurlionio kūryboje, šiuos aspektus susiedami su iki tol netyrinėta baltrušaitiškąja aberacine implicitinės vaizdo struktūros ypatybe. Taipogi visų trijų į šį tyrimo fokusą pakliuvusių kūrėjų – Čiurlionio, Flammariono ir Baltrušaičio – kūryboje ieškant sąlyčio taškų bus pasitelkiamos lakios vaizduotės, mitinio pasaulio suvokimo arba, kitais žodžiais tariant, lietuviškojo archajinio mitopoetinio mąstymo nuostatos.

Visų pirma, analizuojant XX a. pradžioje Čiurlionį sudominusias mokslines idėjas, atsispindinčias jo brandžios sonatinės tapybos paveiksluose, galima pastebėti, kad juose savitai reiškiasi ankstyvosios geometrinės erdvės papildymo slaptuoju ketvirtuoju matmeniu spekuliacijos ar fizikinės erdvės sujungimo su laikiškumu idėjos. Sonatinio periodo paveiksluose Čiurlionis,

pasitelkdamas savo muzikinę kompozitoriaus patirtį, eksperimentuoja ne tik su meninės erdvės ir meninio laiko struktūromis, bet implicitiškai ir eksplicitiškai artikuliuoja kosminę temą. Šios tematikos paveiksluose jis sulieja įvairias realios ir vaizduotės sukurtos būties dimensijas: viena vertus, praturtindamas vyraujančius realios erdvės bekraštybės ir laiko negrįžtamumo fenomenus naujomis vaizduotės sukurtos meninės erdvės ir meninio laiko charakteristikomis, daugybinėmis plokštumomis, autonominiais sluoksniais, kita vertus, ją pratęsdamas muzikiniais meninio laiko matmenimis.

Palyginti su ankstyvąja literatūrinio psichologinio simbolizmo estetikos formuota tapyba, brandžiuose sonatiniuose cikluose dekoratyviame plokštuminiame fone besiskleidžiančios muzikalios laikinės ir erdvinės paveikslų struktūros patiria sudėtingas stilistines metamorfozes, paveiksluose stiprėja transparentiškumo, gelmės, bekraštybės ir anapusių tendencijos. Iš lokalios geografinės platumos erdvinės struktūros Čiurlonio kosminės temos paveiksluose – trijų paveikslų cikle „Kibirkštys“ (1906), „Amžinybė“ (1906), dvylikos paveikslų cikle „Zodiakas“ (1906–1907), palaipsniui perkeliama į lakios dailininko fantazijos sukurtą astronominės daugiamatės ir bekraštės kosminės erdvės pasaulį, kuriame atsiranda vietos įvairioms kūrybingos vaizduotės pagimdytoms optinių iliuzijų interpretacijų galimybėms.

Šių stilistinių Čiurlonio metamorfozių analizei pasirinktas vienas brandžiausių jo kosminės temos sonatinio ciklo – „Sonata Nr. 6“, kuri menotyrinėje literatūroje dažniausiai sutrumpintai vadinama „Žvaigždžių sonata“ (1908). Šalia tapybos darbo „Rex“ (1909) šis įstabia koloritine harmonija ir muzikalumu dvelkiantis lietuvių tapytojo sukurtas kosminės temos diptikas ne tik puikiai reprezentuoja brandžiausią Čiurlonio kūrybinės evoliucijos etapą, bet ir atspindi svarbias XX a. pradžios astronomijos, fizikos idėjas bei jų paveiktiems modernistinės pakraipos tapybos šalininkams būdingą dėmesį spalvų simbolikos, jų sąveikos, optinių ir mentalinių iliuzijų ir įvairių formų aberacijos problemoms, kurios vėliau taps formalistinių ir struktūralistinių Baltrušaičio tyrinėjimų objektu. Būtent jo vėlyvajame veikale *Aberacijos. Studija apie formų legendas* (*Aberrations. Essai sur la légende des formes*, 1957) išplėtotą originali aberacijos koncepcija, greta kontekstinių Flammariono idėjų, pasitelkiama kaip konceptualus metodologinis įrankis Čiurlonio kosminės temos paveikslų tyrinėjimui.

Gamtamokslinis Čiurlionio gyvenamojo meto kontekstas. Tarp geometrijos ir fizikos slaptųjų dimensijų

Visų pirma, dera pažvelgti į Čiurlionio gyvenamojo meto gamtos mokslų kontekstą bei galimas mokslinio ir kvazimokslinio diskurso įtakas jo intelektualinei raidai. XIX a. pabaigos ir XX a. pradžios sandūroje, kai formavosi Čiurlionio pasaulėžiūrinės nuostatos, Europoje vyravusi taika lėmė ekonominio gyvenimo pakilimą: gamtos mokslai pasižymėjo naujais moksliniais išradimais, technologinėmis inovacijomis, kurios veikė kultūrą ir meną, įvairias modernistinės dailės kryptis (ekspresionizmą, impresionizmą, simbolizmą, kubizmą ir kt.).

Astronomijos srityje sparčiai išpopuliarėję prancūzų astronomo vizionieriaus (*visionary astronomer*) Nicolas'o Camille'o Flammariono (1842–1925) dangaus sferų žemėlapiai leido susidaryti platesnį kosmoso vaizdą. Astronominių stebėjimų aukso amžiuje – vėlyvojo XIX a. ir ankstyvojo XX a. sandūroje, domėdamasis moksliniais atradimais, Flammarionas gilinasi ir į empiriškai nepagrįstus – religiniu misticismu, mitologiniu mąstymu pateisinamus – reiškinius, tokius kaip nuotolinės komunikacijos su Marso planeta galimybės ar žmogaus gyvenimas kosmose, taip pat kosminius reiškinius dažnai aiškindavo apokaliptinėmis kito pasaulio egzistavimo prielaidomis.

Ankstyvajame tyrimų etape Flammarionas susidūrė su dviem svarbiais Vakarų pasaulio socialiniais judėjimais: iš vienos pusės – su atitinkamai anglų ir prancūzų gamtininkų Charles'o Darwino ir Jeano-Baptiste'o de Lamarcko racionalizuotu, evoliuciniu gamtos modeliu, iš kitos pusės – su anglosaksiškame karalienės Viktorijos socialinių reformų kontekste bei prancūzų ir italų filosofijos mokyklose populiarėjančio socialinio-religinio judėjimo – moderniojo spiritualizmo – įtakoje subrendusia mistine pasaulėžiūra apie tikrovę, kaip juslėms neprieinamą, nematerialią, dvasinę būtį.

Pavyzdžiui, ankstyvosios švedų filosofo ir mistiko Emanuelio Swedenborgo (1688–1772) Visatos kosmogonijos užuomazgos, kuriose fizikinis mechanistinis pasaulėvaizdis yra jungiamas su krikščioniškosiomis tiesomis, moderniajame spiritualizme tapo gamtos, dvasinio ir Dievo pasaulių sąjunga. Plintant Swedenborgo idėjoms, visoje Europoje pradėjo kurtis spiritualistinės bažnyčios ir organizacijos, juo sekė romantizmo ir simbolizmo atstovai,

tokie kaip amerikiečių filosofas, socialinių reformų aktyvistas Ralphas Waldas Emersonas (1803–1882), jo idėjomis grindęs transcendentalizmo programą, Charles'as Baudelaire'as (1821–1867), jo mintis integravęs į modernistinę poeziją, ar Swedenborgo įkvėptas šveicarų kilmės vokiečių tapytojas Arnoldas Böcklinas (1827–1901), sukūręs simbolistinių tapybos darbų, tarp kurių ypač reikšminga mitologizuota salos peizažų serija, galimai inspiravusi ir paties Čiurlionio darbus.

Flammariono aplinkoje idealizmo ir materializmo diskursai buvo susipynę tarpusavyje kaip lygiavertčiai pažinimo svertai. O ir pats Flammarionas astronomiją derino su romantizmo misticismu ir dvasinėmis aspiracijomis, kurioms jo spekuliatyvioje filosofijoje buvo ieškoma mokslinio pateisinimo. Flammariono dvasinio ir idealistinio lygmens samprotavimuose galima atrasti įdomių hipotezių apie trijų dimensijų pasaulėvokos papildymą ketvirtąja, šalia erdvės ilgio, aukščio ir gylio pozicionuojant dar vieną – paslėptąją dvasinę ar idealistinę-mitopoetinę erdvės matą, kuris nėra laikiškumo matmuo, bet jo įvardijamas kaip apgyvendintų pasaulių daugio (pliuralizmo) doktrina (*la pluralité des mondes habités*) ir aukštesnių, po kosmoso erdvės pasklidusių gyvybės formų tikimybė. Tai, kad kosminėje erdvėje egzistuoja tos pačios gyvybės kūrimosi strategijos ir pačią erdvę tęsia nežinomi pasauliai, dangiškos žemės (*terres célestes*), Flammarionui buvo pakankama prielaida vadinamosios slaptosios dimensijos egzistavimui įrodyti. Flammariono plėtotas evoliucinis, lamarkizmo postulatais pagrįstas Visatos kismo ir raidos modelis istorizmui būdingais principais taip pat pretendavo į Visatos tęsinių ir praplėtimo scenarijus, kuriuose jungėsi mokslis ir misticismas.

Gamtamokslinės erdvės tąsa mene

Davęs pradžią šioms ieškojimųs, Flammarionas įkvėpė savo amžininką Salvadorą Dalį, kuris 1951 m. *Mistiniame manifeste* (*Manifeste mystique*) paskelbė savo surrealistinės tapybos krypties, pagrįstos Freudo psichoanalize, pabaigą ir naują ikonografinės programos etapą, subordinuotą matematikos ir fizikos mokslų dėsniams. Eksperimentuodamas su kelių perspektyvų kompozicijomis, poliaspektiškumu, panoramiškumu, Dali savo tapyboje perteikė daugiaplanę

erdvę, kuri nebėra psychologizuota, bet veikiau pajungta išorinio pasaulio tyrinėjimams. Hiperkubo, kaip idealaus daugiamatės matematinio objekto, perkėlimas iš matematinės erdvės į tapybinę ikonografiją „Nukryžiovime“ („*Corpus Hypercubus*“) (1954) išreiškia ne tik Dali mokslinius interesus ir kūrybinius ieškojimus, bet ir minties deviacijas, polinkį į anamorfozes ir aberacijas (Hornik 2011: 47–48). Nukryžiovimo sceną perkeldamas į įsivaizduojamą, nematomą erdvę, kurią žymi hiperkubo išsklotinė – dviejų trimačių kubų sumos modelis, Dali sukonstravo aberacinę nuorodą į ketvirtąją dimensiją. Kartu su Thomaso Banchoffo, Wernerio Heisenbergo moksliniais tyrinėjimais trijų ir keturių dimensijų geometrijos bei kvantinės mechanikos srityse, vėlyvąją Dali tapybą galima apibūdinti kaip simptominę to meto branduolinės fizikos plėtotės išdavą, aktualizuotą sudėtingų sprendimų dvimatę plokštumą konstruojant į trimatę perspektyvą su ketvirtosios dimensijos nuorodomis.

Įdomu tai, kad būtent matematika davė postūmų fizikai – geometriniai tyrinėjimai leido priartėti prie fizikinio pasaulio aiškinimo keturių matų erdvės-laiko paradigmoje. Vien tai, kad ketvirtoji dimensija buvo pasiūlyta matematiko ir geometro Jeano le Rond d'Alembert'o, o fizikoje išsikristalizavo kaip erdvėlaikio koncepcija Alberto Einsteino kosmologiniame modelyje, rodo glaudų šių dviejų disciplinų tarpusavio sąryšį. O ir pačiam erdvėlaikiui, kaip įvykių erdvei, į kurią įtrauktas ir laikas, nusakyti pasitelkiama geometrizuojanti prieiga – kūgio modelis, o įvykiai schematiškai žymimi geometriniu struktūriniu grafika, tik dar kartą patvirtina matematikos ir fizikos tarpusavio priklausomybę. Kūgio formą fizikiniam erdvėlaikiui iliustruoti geometrijoje atitinka vadinamasis hiperkubas, arba tesseractas, kuriame geometrinius parametrus papildo arba praplečia kitos nematomos dimensijos. Vis kitokie erdvės alternatyvų ieškojimai ir jos geometrinio modelio sprendimai leidžia įtraukti papildomus pasaulio matmenis.

Keturias dimensijas papildžius dar viena, šis modelis gali būti nusakomas, arba geometrizuojamas, cilindro forma, kuri aktualizuoja daugiamatės erdvės sukties, daugiasietinumo ir pan. parametrus. Daugiau nei keturias dimensijas turinčioje erdvėje integruotos daugiamatės erdvės yra paslėptos dėl jų daugybinių matmenų kompaktizavimo priežasties. Geometrinė erdvėlaikio struktūra taip pat nusako gravitacinę fizikinių kūnų sąveiką, kurioje erdvėlaikis yra iškreivinamas – atsiranda erdvėlaikio erdvės kreivis, kuriame gali vykti vadinamoji jo

dilatacija (išlinkimas, prasiplėtimas arba išsikreipimas (panašiai kaip percepcinė aberacija)).

Tačiau Einsteinas ėjo dar toliau – tiek geometrinio modelio koordinatės, tiek laiką traktuodamas kaip lygiavertę esmę, į erdvę ir laiką jis pažvelgė ne kaip į absoliučias, bet kaip į reliatyvias duotis, kuriose apmąstomas erdvėlaikio begalinumas laiko atžvilgiu ir baigtinumas erdvės atžvilgiu. Vis dėlto, dar iki 1905 m. geometrinio konvencionalizmo idėjas apie euklidinės ir neeuklidinės geometrijų arbitralumą erdvės nagrinėjime paskelbęs Henri Poincaré, kuris šalia matematinių uždavinių sprendė ir fizikines dangaus mechanikos mįsles, davė pradžią ne tik grynai geometrinei keturmatės erdvės idėjai, bet ir reliatyvistinėms erdvės nuostatoms, kurios Einsteino teorijoje buvo artikuliuotos kaip erdvėlaikio reliatyvizmas.

Įvairių geometrijų suderinamumo teiginį postulavusio Poincaré idėjos netrukus pasiteisino. Euklidinę geometriją praplėtus dar vienu papildomu matmeniu keturmatės erdvės geometrijos tyrinėjimuose, o neeuklidines (elipsinę, hiperbolinę ir kt.) geometrijas pritaikius reliatyvumo teorijoje kartu su erdvės ir laiko kreivio ir išsiplėtimo teorijomis, tiek ketvirtojo matmens, tiek paties erdvėlaikio reliatyvizmo koncepcijos buvo sujungtos skirtingų profilių geometrijų metodais.

Nereikia pamiršti, kad dar iki 1916 m. Einsteino reliatyvumo teorijos išplitimo ketvirtoji dimensija išreiškė grynai geometrinę erdvės konceptą kaip dar vieną matmenį šalia trijų jau žinomų, kuris buvo traktuojamas arba kaip geometrinių matmenų pratęsimas, arba kaip jų papildymas ar paslėptis. Ankstyvosios ketvirtosios dimensijos apraiškos buvo apmąstomos Poincaré ir kitų matematikų-fizikų raštuose, ypač Josepho de Lagrange'o hipotezėse apie mechaniką keturiose dimensijose (trijose erdvės ir ketvirtoje – laiko) bei Augusto Ferdinando Möbiuso eksperimentuose daugiau nei trijų dimensijų topologiniame lygmenyje praktiškai įgyvendinus neeuklidinės geometrijos kreivio principą (Möbiuso lapas, 1858) (Paty 1998: 10–12).

Fizikinėje erdvės ir laiko sandaros, arba keturių matmenų kontinuumo, teorijoje šis matmenų daugybiškumo suvokimas pasikeitė įvedus laiko matmenį,



Salvador Dali „Nukryžiuojamas“ („Corpus Hypercubus“). 1954. Drobė, aliejus

o jau šiuos atradimus, spekuliacijas ir eksperimentus apmąstančioje tapyboje teisingiau kalbėti apie ketvirtąjo erdvinio matmens plastinį vaizdavimą tuo požiūriu, kuriame integruotą erdvės daugiamatiškumą išreiškia keleriopi žiūros taškai ar paslėpti perspektyviniai pjūviai, koreliuojantys su Visatos erdvėje slypinčiu daugiamatiškumu, žinoma, nepaneigiant laiko dėmens, tapybinėje raiškoje konvertuojamo į įvairias plastines judesio vizualizacijas.

Taigi fizikoje erdvines objektų ypatybes, tokias kaip atstumas, orientacija ir pan., papildantis įvykių tvarkos, trukmės ir procesualumo laikiškumas išreiškė keturmatę dimensiją kaip laiko-erdvės struktūrą. Tačiau meninėje praktikoje, ypač tapyboje, pagrįstoje matematika ir geometrija, ši struktūra reiškė trijų matematinių dimensijų – ilgio, aukščio ir gylio – pratęsimą. Ketvirtasis matmuo – tai taškas, kurį galima pasiekti einant kryptimi, statmena pastariesiems trims matmenims. Geometrinę trijų matmenų erdvę papildant laiko dėmeniu, įsiviešpatavęs laikinis erdvės suvokimas leido atverti ir naujas pasaulėvokos perspektyvas. O papildant geometrinius matmenis erdvėje, gaunami nauji jos tęsiniai.

Vis dėlto, abi minėtos linijos – tiek matematinis matmenų padauginimas ar pratęsimas geometrinėje erdvėje (teserakto, arba hiperkubo, atvejis), tiek fizikinis erdvėlaikio kontinuumas – dažnai yra susipynusios tarpusavyje, o laiko elementas dailėje išpildomas judesio studijomis per tokius vizualius plastinius efektus, kaip begalinio atspindžio, anamorfozės, šešėlių, veidrodžių, kelių žiūros taškų, daugiaplanės perspektyvos įvedimas ir kiti metodai. Simbolizmo ir romantizmo dailės atstovų bei paties Čiurlionio kūryboje ši laikiškumo problema atsispindėjo muzikinę ritmiką integruojant į plastinę tapybos erdvę.

Taigi XIX a. pab. – XX a. pr. tikslųjų mokslų pakilimui sąlygojus pozityvistinių nuostatų plitimą, kaip atsakas į tai iškilo didžiulį poveikį estetinei ir meninei sūmonei turėjusios neklasikinės, arba iracionalistinės, Schopenhauerio, Kierkegaardo ir Nietzsche'ės filosofijos idėjos, kurios plėtojosi kartu su neoromantizmo estetikos idėjų atgimimu įvairiose Čiurlionio formavusiose simbolizmo apraiškose. Neoromantinės idėjos tuomet susipynė su idealistinės religinės ir metafizinės prigimties implikacijomis ir teosofinėmis spekuliacijomis. Tai tik dar labiau paskatino menininkus ieškoti aukštesnės tikrovės, o hipotezės apie ketvirtąjį matmenį, kaip tapybos išsilaisvinimą iš vienplaniškumo, paskata vertė

suabejoti pasaulio, kaip trimatės erdvės, baigtinumo duotybe ir dar labiau pasi-
nerti į realesnių ar labiau paslėptų tikrovių, aukštesnių dimensijų ir nepažintų
mistinių erdvių paieškas (Henderson 1984: 205). Ši tendencija buvo ryški ku-
bistų, siurrealistų, o labiausiai – abstrakcionistų plastiniuose eksperimentuose.
Tai momentas, kai menininkai suvokė, kad nematoma mistinė dimensija gali
būti prilyginama dvasiškumui ir plastinėje raiškoje gali peržengti fizikiniais
dėsniais išmatuojamą Visatą.

Simptominiis šiuos du – geometrijos ir misticizmo, kaip simbolinių erdvės
ir laiko atitikmenų, tyrinėjimus atliepiantis Dali tapybos stilius įvardijamas
„branduoliniu misticizmu“ (*nuclear mysticism*) – katalikybės, matematikos ir
mokslų sinteze, įkvėpta XIII a. mistikos, ypač katalikų filosofo ir teo-
logo Raymondo Lullo (1232–1315) *Ars Magna* traktato loginių mechanizmų
geometrijos, bei XVIII a. perspektyvos studijų, tokių kaip prancūzų astrono-
mo Edme'o-Sebastieno Jeurato (1725–1803) geometrinių eskizai, kuriuose
geometrinės figūros primena keturių dimensijų formas, bei XVI a. architek-
tūros (ypač ispanų matematiko bei architekto Juano de Herreros (1530–1597)
architektūrinių sprendimų). Akivaizdu, kad Dali galėjo apmąstyti ketvirtąją
dimensiją persiėmęs astronomų, mistikų ir matematikų idėjomis.

Tokie mistikai ir buvo Flammarionas, Čiurlionis ir Baltrušaitis. Iš psicho-
logizuoto dvasingumo sferos pereidami į išorinį pasaulį, šių dviejų sričių jie
aiškiai neatskyrė, bet jas suliejo į viena – tai lėmė fantastiškumo, simbolizmo
ir mitopoetikos dermę jų darbuose.

Čiurlionio mokslinės studijos

1894 m. Čiurlionis išvyko studijuoti į Lenkiją. Iki 1899 m. Varšuvos muzikos
institute mokydamasis fortepijono ir kompozicijos, jis nuosekliai savarankiškai
lavinosi, skaitė, tyrinėjo muzikos instituto biblioteką, savo atradimus kruopščiai
užrašinėjo konspektų sąsiuvinyje, kuriame, tarsi nešiojamoje enciklopedijoje,
yra užfiksuota įvairiausių istorinių faktų, geologinių periodų, geografinių žinių
apie Žemę, chemijos ir geometrijos lentelių, fizikos ir astronomijos žinių, įrašų
iš astrologijos, mitologijos, filosofijos (Čiurlionis 1960: 323). Menininką ypač
traukė tokios mokslo sritys, kaip psichologija, astronomija, kosmologija, platus

ontologinių problemų spektras. Studentų susibūrimuose ir įvairiuose modernistinio *Jaunosios Lenkijos* (*Młoda Polska*) judėjimo rateliuose į Čiurlionio rankas galėjo patekti populiarių mokslinių veikalų (Andriušytė-Žukienė 2002: 19–20). Kaip teigia ankstyvasis Čiurlionio biografas Stasys Yla, Varšuvoje „vadovėlių [Čiurlionis] gaudavo ir pas savo draugus Markiewiczčius¹, ir šie kartais jam padėdavo apgalėti sunkiau įveikiamus dalykus“ (Yla 1984: 30).

Čiurlionio bendražygis ir jo kūrybos tyrinėtojas, meno istorikas Paulius Galaunė (1890–1988) atkreipia dėmesį į Čiurlioniui būdingą stebėtojo ypatybę kontempliuojant ne tik meno kūrinius, filosofines, fizikines problemas, bet ir savo paties darbus, atsimindamas kaip jis, apie 1908–1909 m. gyvendamas Sankt Peterburge, su mokslininkams būdingu atidumu stebėdavo Ermitažo muziejaus eksponatus, reflektuodavo ir atverdavo daugelio įstabių tapybos darbų mįslės savo bičiuliams (Galaunė 1911: 87). Galaunė nuo 1927 m. apie Čiurlionio kūrybą pasakos Kauno Vytauto Didžiojo universiteto studentams meno istorijos paskaitose, o Antrojo pasaulinio karo metais rūpinsis menininko kolekcijos išsaugojimu.

1933 m. visuotinės istorijos kursą iš Galaunės perims menotyros teoretikas Jurgis Baltrušaitis Jaunesnysis (1903–1988), kuris, veikiausiai, turės aptarti ir Čiurlionio tapybą XIX a. pab. – XX a. pr. modernistinio kultūrinio periodo ir simbolistinės dailės krypties kontekstuose (Kulvietytė-Slavinskienė 2012: 54). Baltrušaičio tėvas Jurgis Baltrušaitis Vyresnysis (1873–1944), poetas ir diplomatas, Maskvoje priglaudęs Čiurlionio darbus ir besirūpindamas kolekcijos grąžinimu į Lietuvą nuo 1920 m., Lietuvai pasirašius taikos sutartį su Maskva (Varnas 2006: 144), su didžiu Čiurlionio fenomenu supažindins ir savo sūnų. Tikėtina, kad Baltrušaitis Vyresnysis galėjo dalyvauti pomirtinėje Čiurlionio darbų parodoje Maskvoje 1911 m., taip pat galėjo nuvykti ir į 1912 m. surengtą ekspoziciją Sankt Peterburge. Tai, kad Baltrušaitis Vyresnysis buvo prisilietęs prie Čiurlionio kolekcijos, galėjo padaryti įtaką ir jo sūnui, kurio aberacinis mąstymas ir fantastinis menotyros matmuo turi daug sąsajų su Čiurlionio kūrybine mintimi.

1 Gydytojas Jozefas Markiewiczčius buvo artimas Čiurlionių šeimos bičiulis, rekomendavęs jį būsimam mecenatui kunigaikščiui Mykolui Oginskiui. Gyveno Varšuvoje, tačiau kas vasarą atvykdavo pas Čiurlionius į Druskininkus. Studijuodamas Varšuvos muzikos konservatorijoje, Čiurlionis daugiausiai bendravo su Jozefo Markiewiczčiaus sūnumi Marijonu.

Neretai pavadinamas dailininku fantastu, ypač George'o M. A. Hanfmanno apybraižose (Andriušytė 1997: 7), Stasio Goštauto tyrinėjimuose (Goštautas 1994: 356–357), mistikos ir fantastikos terminus savo kūrybos linijai nusakyti vartojo pats Čiurlionis. Dar 1905 m. Druskininkuose rašytame laiške jis kalba apie „Pasaulio sutvėrimo ciklą“: „[...] Tai pasaulio sutvėrimas, tiksliai ne mūsų pagal Bibliją, o kažkokio kitokio pasaulio – fantastinio“ (Čiurlionis. Laiškas Povilui Čiurlioniui. 1997: 46). Panašiai kaip Flammarionas, vizionieriško skrydžio įkarštyje fantastiniu būdu persikeliantis į Jupiterio planetą, tyrinėjantis Saturno topografiją ar apmąstantis Marso gyvybės formas (Flammarion 1873: 16–17), dvasios skrydžio ekstazės pagautas Čiurlionis regi tolimus skrydžius ir erdves:

[...] Nuskrisiu aš į labai tolimas šalis, į amžino grožio, saulės, pasakos, fantazijos kraštą, į užburtą kraštą, į gražiausią žemėje kraštą, ir ilgai žiūrėsiu, kad vėliau Tu galėtum tai išskaityti iš mano akių, Tu mažasis mano Devdurakėli (Čiurlionis. Laiškas Devdurakėliui. 1997: 122).

Užduodamas toną čiurlioniškajam visa aprėpiančiam žvilgsniui iš paukščio skrydžio, Flammarionas irgi pasirinkdavo vizionieriško skrydžio poziciją kaip savotišką minties eksperimentą. Nepaisant prielaidų apie idealistines sferų muzikos, nežinomų pasaulių prieigos, žmogaus sklendimo Visatoje galimybes, Flammarionas gilinosi į alternatyvių kosmoso erdvių egzistavimą iš savo, kaip astronomo, mokslinės pozicijos. Mokslines tiesas ir dvasines aspiracijas suliedamas su kosmologinėmis hipotezėmis apie Visatos begalybės, pasaulio nepažinumo ir tuo pačiu vientisumo aspektus, Flammarionas inspiravo atitinkamas Čiurlionio tapybos linijas.

Viena jų – įsigilinimas į dangaus, kosmoso erdvę ir sykiu šios erdvės sudvasinimo judesys. Vis dėlto, aptariamam laikotarpiu žmogus dar nebuvo užkariavęs oro erdvių, o pats Čiurlionis dėl menkų išteklių į kosmoso platybės galėjo gilintis žvelgdamas ne pro optinius instrumentus, o plika akimi dairydamasis nuo kalno ar bokšto. Ir jis tai darė: daugumoje jo laiškų matyti, kad žvelgimas į dangų jam buvo ne tik tyrinėjimo šaltinis, bet ir dvasinė atgaiva².

2 Nuorodų į dangaus stebėjimą plika akimi, gėrėjimąsi horizonto platybėmis galima rasti 1908 m. birželio 4 d., 9 d., 24 d. Druskininkuose ir 1908 m. lapkričio 28 d. Peterburge rašytuose M. K. Čiurlionio laiškuose Sofijai Čiurlionienei-Kymantaitei ir kt.

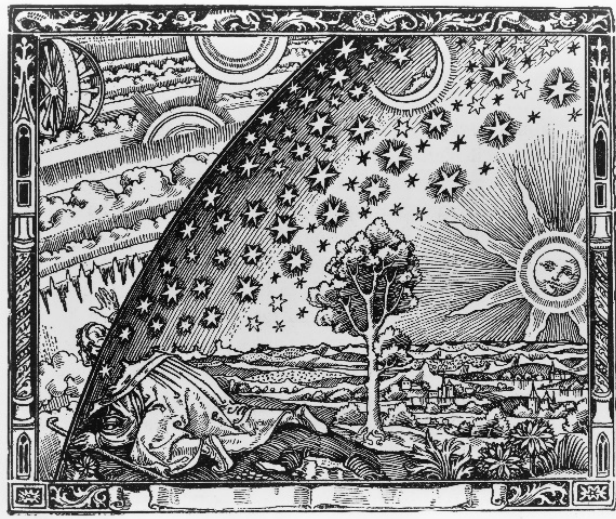
Ankstyvasis Čiurlionio kūrybos laikotarpis: kosmologinės idėjos ir astronominiai stebėjimai

Į aptartą mokslinio diskurso ir spekuliacijų verpetą patekęs Čiurlionis studijuodamas užsienyje turėjo progą susipažinti su svarbiausiomis mokslo teorijomis. Studijų Varšuvoje laikotarpiu menininką labai domino Visatos sandaros ir gamtos esmės problemos, todėl jis atsakymų ieškojo Renė Descartes'o, Camille'io Flammariono (Čiurlionis 2019: 515), Immanuelio Kanto, Wilhelmo Wundto raštuose (Andriušytė 1997: 18–19). Persiėmęs šių mokslininkų idėjomis, jis ėjo neoplatonizmo etikos keliu, ieškodamas aukštesnės būties, kurią suvokė esant už empirinės patirties ribų. Visgi, kosmologinis intelektualinis pradas paliko gana žymų pėdsaką jo kūryboje – nesvarbu, ar tos aukštesnės dimensijos jis ieškojo žvelgdamas į vis aukštesnes dangaus, kosmoso, Visatos platybes, ar siekdamas įforminti visuotinės kaitos, procesualumo, takumo ir Visatos sąryšingumo dinamiką tapybiniuose daugiamatės erdvės sprendimuose.

Čiurlionio polinkis į kosminių erdvių vaizdavimą, visa Čiurlionio kosmografija, galima sakyti, buvo paveikta Flammariono romantizuotos astronomijos, idėjų apie Visatos humaniškumą, aukštesnių gyvybės formų egzistavimą vitalistinėse kosmoso erdvėse (Bruveris 2013: 20). Panašiai kaip Flammarionas, Čiurlionis juto kosmoso begalybėse slypinčią gyvybę, humaniškumą:

„Ei broliuk, kaip gerai jautiesi toje Visatos begalybėje, toje aukščiausioje, galingiausioje žmogaus dvasios sferoje. Jūra, kalnai, miškai, upės ir dangus – tai broliai ir seserys, kuriuos galėtum apkabinti, myluoti ir kalbėti kaip su draugais“ (Čiurlionytė 1970: 209–210).

Flammarionas, mitopoetinį požiūrį taikęs astronomiją tyrinėjančiuose darbuose *Dievas gamtoje* (*Dieu dans la nature*, 1866), *Dangiškieji stebuklai* (*Les Merveilles célestes*, 1881), *Atmosfera* (*L'Atmosphère et les grands phénomènes de la nature*, 1905), įkvėpė Čiurlionį gilintis į gamtos, šiuo atveju kosmoso, paslaptis mitologinės-simbolistinės pasaulėžiūros kreipiamu žvilgsniu. Mitologinę gyvenimo ir kosmoso konsteliacijų sąryšio poetiką Flammarionas apmąstė žmoniškųjų ir kosmologinių formų dinamikoje.



Medžio raiziny, dar vadinamas Flammariono raiziniu. Autorius nežinomas. Iliustracija Camille'io Flammariono knygai *L'Atmosphère: Météorologie Populaire* (Flammarion 1888: 163)

Baltrušaitis, taip pat perėmęs Flammariono sugestyvias idėjas, jo aprašymais pagal veikalą *Atmosfera: populiarioji meteorologija* (*L'atmosphère: météorologie populaire*, 1888) rėmėsi meteorologinėje atmosferinių optinių reiškinių, Saulės dėmių, optinių kristalų ypatybių analizėje. Atspindys akyse, kristalai, veidrodis, kosminiai skrydžiai – tai temos, žadinusios tiek Čiurlionio, tiek Flammariono ir Baltrušaičio vaizduotes.

Apie „žvalgymąsi nuo aukštų bokštų“ (Yla 1984: 85), empirinę ir kartu metafizinę įžvalgų žvilgsnį, Čiurlionis rašė dar 1901 m. gruodžio 19 d. Leipcige, bičiuliui Eugenijui Morawskiui adresuotoje alegorinio literatūrinio vaizdelio formoje. Čiurlionio susidomėjimą dangaus sfera patvirtina ir jo brolis Stasys:

Iš studijuojamų tais laikais šakų M. K. Čiurlionis labiausiai pagaudavo astronomijos ir kosmografijos problemas. Kad geriau supratus studijuojamus veikalus, jis padaro ilgą pertrauką, kurios metu studijuoja matematiką, fiziką, chemiją ir vėl grįžta prie astronomijos. Apmąstydamas pasaulio kūrimąsi ir Kanto³ bei La Plaso dangiškos

3 Apie tai, kad Mikalojus Konstantinas skaito Kanto veikalus, jo brolis Stasys atsiminimuose užsimena keletą kartų (žr. Čiurlionis, Stasys 2006: 163; 165).

mechanikos hipotezę, studijuodamas žvaigždėtą dangų, M. K. Čiurlionis [...] įrodinėjo, kad Visata turi palyginamai paplokščią formą ir kad gavo pradžią ir diferencijavosi iš vieno be galo didelio centro. Jis turėjo savo numylėtas žvaigždžių konsteliacijas ir žvaigždes, kaip: Didysis Šuo, Grigo ratai, Šiaurės vainikas, Orionas, Sirijus Vega, Arkturas ir p. Nestebėtina, kad jo sielos kelionės žvaigždžių takais atsispindėjo vėlyvesnėje jo kūryboje (Čiurlionis, Stasys 2006: 163).

Savarankiškai išmokęs pagrindinius žvaigždynus surasti nakties danguje, Čiurlionis gilinosi į pačią Visatos struktūrą. Galimai žvaigždžių stebėjimui pasitelkęs tuo metu vieną populiariausių Flammariono žvaigždžių pažinimo vadovų – *Žvaigždės ir dangaus įdomybės: išsamus plika akimi matomo dangaus ir visų lengvai pastebimų dangaus objektų aprašymas* (*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*, 1899), išverstą į pagrindines Europos kalbas, Čiurlionis bandydavo susiorientuoti Visatos platybėse, sykiu stengdamasis įminti kosmogonines mįsles. Yra žinoma, kad jis studijavo vadinamąją Kanto–Laplace'o Saulės sistemos susidarymo teoriją (Bruveris 2013: 20). Ikikritinės teorijos laikotarpiu Immanuelio Kanto (1724–1804) dėmesys kryo į gamtos filosofiją, į kosmoso dinamiką, materialias planetų judėjimo priežastis. Domėdamasis vienos iš astronomijos šakų – dangaus mechanikos mokslu, 1755 m. Kantas pateikė hipotezę, kad Saulės sistema – Saulė, planetos ir jų palydovai – kilo iš judančių dalelių ūko koncentracijos. Savarankiškai tirdamas mechanines kosminių kūnų susidarymo prielaidas, prancūzų matematikas, fizikas ir astronomas Pierre'as Simonas de Laplace'as (1749–1827) Saulės sistemos planetų judėjimo dėsningumuose taip pat įžvelgė kosminio ūko dinamikos veikimą, kai dujų ir dulkių debesis, veikiamas gravitacijos, suirdamas suformavo Saulės sistemą. 1796 m. Laplace'ui papildžius Kanto formuluotę, buvo pateikta vadinamoji Kanto–Laplace'o kosmogoninė hipotezė (Wolf 1884: 317–318), kuri, apmąstyta Swedenborgo, Flammarionio bei kitų to meto intelektualų raštuose, pateko ir į Čiurlionio akiratį.

Čiurlionio sesuo Valerija Čiurlionytė-Karužienė patvirtina, kad savo meninės kūrybos lauką Čiurlionis pildė moksliniais aspektais, kurių ieškodamas „[...] visą laiką greta praleisdavo studijuodamas – astronomiją, biologiją, istoriją“ (Čiurlionytė-Karužienė 2006: 234). Panašiai apie Čiurlionio polinkį

į pasaulio tyrinėjimą, ypač astronomiją ir dangaus stebėjimus, atsiliepia ir jo bičiulis iš Vilniaus laikotarpio meninės veiklos 1907–1908 m. Vilniaus dailės draugijoje – skulptorius ir grafikas Petras Rimša:

„Atsimenu, gražiais vakarais man tekdavo su juo, – rašo Rimša, – vaikščioti paneriais ir įkopti į Vilniaus kalvas, kai begalybėje mirguliudavo žvaigždžių milijonai, o mėnulis plaukdavo tamsiai žydrų dangumi. Tuomet Čiurlionis pasidarydavo kitoks: giliai atsidusdavo, imdavo kažką kalbėti, žvaigždes ir žvaigždynus vardais vadinti...“ (Yla 1984: 143–144).

Domėdamasis aukštesniais, Valerijos Čiurlionytės-Karužienės žodžiais tariant, „nepaprastais“ mokslais, Čiurlionis tuo pačiu kūrė. Įgytos žinios pynei su meniniais sprendimais, buvo kūrybinių inspiracijų varomoji jėga, kuri, sesers teigimu, „[...] nėra perdavimas vien to, ką jisai žino, bet kažkas perkurta savy [...]“ (Čiurlionytė-Karužienė 2006: 234). Tapyboje tai buvo perkurta kosminio skambesio, nepaprastų erdvių vaizdo, begalinio permatomumo, aukštybių bruožais (Čiurlionytė-Karužienė 2006: 234). Čiurlionio „sielos keliones žvaigždžių takais“ įgalino nuolatinis jo stebėjimas ir stebėjimasis viskuo:

„[...] Tolimesnė kelionė pėsčiom buvo dar gražesnė. Mėnulis nusileido, o visu ryškumu sužūrėjo žvaigždės, stebuklingiausia dangaus dalis: Orionas, Plejados, Sirijus, tai „Kalifornija“, anot Flammariono“ (Čiurlionis. Laiškas Bronislavai Volmanienei. 1997: 72).

Pats Čiurlionis mąstė ir apie vaizduotės persikėlimus į kitus pasaulius (ne tik tolimuosius kraštus – Afriką, Indiją, Australiją ir kitus (Čiurlionis 1960: 173; 235), bet dar daugiau – kosmines klajones). Turint omenyje, kad būtent Dali įkvėpėjas, paminėtas prancūzų astronomas Edme’as-Sebastienas Jauratats 1786 m. pateikė patikslintą Plejadžių, arba Sietyno, spiečiaus konsteliacijos grafinių žvaigždėlapį, galima daryti prielaidą, kad Čiurlionio įkvėpimo ir mokslinės minties šaltiniai sutapo su tas pačias – mokslo ir meno – jungties galimybes tyrinėjusio Dali medžiaga.

Tačiau, neturėdamas galimybės dangaus stebėti astronominiais prietaisais, Čiurlionis gamta gėrėjosi plika akimi. Tai lėmė, kad, žvelgdamas į nakties dangų, Čiurlionis jo negalėjo perteikti kaip topografiškai tikslaus kosmografinio modelio, juolab kad to jis ir nesiekė. Vis dėlto, neturėdamas jokios kitos priemonės

žvaigždynamams stebėti, išskyrus savo intuiciją, menininkas galėjo susidurti su netiksliu dangaus objektų reginiu – vadinamosiomis aberacijomis. Šį optinio vaizdo netikslumą, ydingumą apibūdinantį terminą galima pritaikyti ne tik dėl objektyvių fiziologinių ar aplinkos poveikio (silpnos optinės spinduliuotės ir kitų parametrų) priežasčių susidariusiam iškreiptam vaizdui aiškinti, bet ir (tai dar svarbiau) asociatyviam ar distinkciniam proto veiksmui nusakyti, kai į santykį tarp stebimo objekto, akies ir minties įsiterpia mitopoetinis vaizduotės mechanizmas.

Astronominė-geologinė aberacinė prieiga

Etimologiškai pats žodis *aberracija*, kilęs iš lotyniško veiksmazodžio *aberrare*, reiškiančio klaidžioti, nuklysti, pasiklysti, antroje XVI a. pusėje pirmiausiai paplito romanų kalbų gamtotyrimame moksliniame diskurse (vėliau buvo perimta biologijos, optikos ir astronomijos sričių) kaip nukrypimas nuo normos. Įdomu pastebėti, kad tarp aberacijos sinonimų, tokių kaip deviacija, distorsija, digresija, divergencija, lingvistai siūlo vartoti ir tokius terminus, kaip įdomybė, keistenybė, retenybė (*curiosity*). Pastarieji terminai buvo labai svarbūs Baltrušaičiui, kuris vienas pirmųjų pritaikė aberaciją meno įdomybių tyrimų lauke (Baltrušaitis 1995: 9–10). Vis dėlto, giminingose optikos ir astronomijos srityse aberacija buvo taikoma anksčiausiai, o tai lėmė šio termino paplitimą pirmiausiai tikslųjų mokslų kontekste ir tik vėliau – humanitariniuose ir meniniuose diskursuose.

Taigi istoriškai aberacijos terminas buvo vartojamas kalbant apie įvairius reiškinius, susijusius su šviesos sklidimu judančiuose kūnuose. Pagrindine prasme šis terminas priklauso astronomijos sričiai ir vartojamas apibūdinti regimosios ir tikrosios šviečiančių objektų padėties neatitikimams. Kitokių rūšių aberacijos taip pat susijusios su dangaus kūnų percepcija, pavyzdžiui, chromatinė aberacija, difrakcinė aberacija, geometrinė aberacija, apimanti sferinę aberaciją, ir pan. Kitos aberacijos formos yra susijusios su netaisyklinga vaizdo percepcija žvelgiant pro optinius instrumentus. Esant išilginei chromatinei aberacijai, raudona, mėlyna ir žalia spalvos fokusuojamos skirtingose plokštumose: jei fokusuojama į mėlyną spalvą, matomas violetinis ruožas, jei

fokusuojama į raudoną spalvą, pasirodo mėlynas halas (kitas optinis atmosferos reiškiny – apskritimo formos baltos ar spalvotos šviesos žiedai aplink Saulę, Mėnulį ar kitus šviečiančius kūnus, kuriuos sukelia šviesos refrakcija atmosferoje esančiuose ledo kristaluose). Pavyzdžiui, chromatinėje Oriono žvaigždyno aberacijoje galima pastebėti neryškumą, aberacijos nulemtus antrinius šešėlius ir kitas optinio vaizdo ydas. Chromatinės aberacijos atveju naktiniame danguje matoma aberacija, dar vadinama violetiniu ruožu (*purple fringe*), yra dispersijos problema, dėl kurios balta šviesa išsiskaido į atitinkamas vaivorykštės spalvas. Tai yra vaizdo nesufokusavimas visuose spektro bangų ilgiuose. Kitos optinės aberacijos, tokios kaip geometrinė aberacija koma ir atvaizdo lauko kreivis, sukuria keistų, pailgų žvaigždžių atvaizdus⁴. Komatinė aberacija pavadinta dėl to, kad vietoj žvaigždės atvaizdo aberaciškai susidaro kometos forma. Taip pat sagitalinis arba tangentinis astigmatizmas, atsirandantis dėl netikslaus fokusavimo, ir galiausiai astronominis iškraipymas, apibendrinantis Baltrušaičio mokslinės minties koncepciją, kurioje aberacijos terminas iš dangaus sferos stebėjimo perkeltas į mentalinės srities tyrinėjimus.

Aberacijos koncepcijoje galima pastebėti, kaip empirinis mokslas inspiruoja idėjinį mąstymą. Baltrušaitis aberacinę prieigą pirmiausia traktavo kaip vidinių formų signatūrų, jų išraiškų tapatumo paiešką, kurią iš nepasiekiamų kosminių tolių perkėlė į geologinę žemės sritį. Jis tyrinėjo lapidarijų, gliptotekų, ikonotekų ir kitų empirinės ir mnemoninės vizualikos saugyklų medžiagą – tikrovę reprezentuojančių ir įsivaizduojamų ženklų kolekcijas. Tai ne tik percepcinių pėdsakų akmenyse, paminkluose ir įvairiuose kituose kultūros šaltiniuose tyrinėjimas, bet ir menamų ir nuspėjamų jų sąsajų su mąstymo ir gamtos formomis analizė. Vis dėlto, nors pastarojoje srityje aberacijos koncepcija yra perkuriama, pasak Baltrušaičio, savo esme ir prigimtimi ji išlieka susijusi su astronominė optikos sfera.

Žvaigždynų etimologija padeda iliustruoti mentalinį aberacijos modelį. Kadangi žvaigždynas yra dangaus sferos sritis, kurioje matomų žvaigždžių grupė sudaro menamą formą, paprastai reprezentuojančią gyvūną ar mitologinį

4 Atvaizdas čia vartojamas fizikine prasme kaip optinis objekto vaizdas, susidaręs šviesos spinduliams praėjus pro optinį prietaisą (lęšį, teleskopą, kioską ar kt.). Optinio atvaizdo netikslumas įvardija aberacijos terminas.

objektą (pavyzdžiui, Oriono žvaigždynas siejamas su mitologiniu Didžiojo medžiotojo profiliu, Liūto ar Tauro – su atitinkamais gyvūnais), sekant tokia pačia logika, aberacija reprezentuoja vidinę asociatyvinę objekto savybę, padedančią orientuotis pasaulio vaizduose. Panašiai kaip lapidarijų rėžiai ir ištisų miestų pasirodymai akmens paviršiaus peizaže, žvaigždynuose galima atpažinti vizualinius modelius, pirmiausia pagrįstus mitologija ir Ovidijaus *Metamorfозėmis*. Naktinio dangaus žvaigždžių ikonografija primena senovės Artimųjų Rytų, graikų ir romėnų mitologijų simbolius ir ženklus, kaip ir Žemės gelmių geologija sudaro ištisą simbolinę vizualinę kartografiją. Su simboline dangaus žvaigždžių kosmografija lygia greta kūrėsi ir mitai apie ją.

Ši mitologijos ir vaizdinijos sąryšį atspindi zodiakas – seniausias žvaigždžių kalendorius, parodantis metinį Saulės kelią tarp žvaigždynų, kuriuose sutinkamos dvylika mitinių būtybių. Čiurlionio kosmografinė dinamika „Zodiako“ (1906–1907) cikle taip pat išreiškiama per simbolinę plastiką, mitopoetinę aberacinį žvilgsnį į žvaigždynus, panašų į Baltrušaičio aberacijos koncepciją – kreipiamą nuo astronomijos studijų, per geologijos sritį iki mentalinės vaizdo percepcijos (Baltrušaitis 1995: 11). Galima teigti, kad Baltrušaičio instrumentaluota aberacija Čiurlionio kūryboje atsiskleidžia per mitopoetiką, kaip vizualinių mitų kūrimą. Čiurlionio „Zodiako“ cikle nukrypimai nuo embleminio zodiako ženklų vaizdavimo atsiranda ne tik matymo, bet ir mąstymo lygmenyje, ir, priešingai nei astronominiuose tyrimuose, klaidinga reprezentacija, iliuzinis efektas ir pats aberacinis stebėjimo metodas tampa vaisingu kūrybiniu šaltiniu.

Aberacinio morfologinio tyrimo principus paveldėjęs iš savo mokytojo Henri Focillono, Baltrušaitis taikė empirinį-percepcinį žvilgsnį gelminių idėjų ir vizualinių reiškinių stebėjimuose. Apie meno formas kaip apie geologines struktūras rašęs Focillonas plėtojo formalųjį metodą ir dailės istoriją aiškino kaip imanentinę materijos, sąmonės, erdvės ir laiko formų kaitą (Focillon 1981: 18–20). Formas erdvėje, laike, materijoje ir dvasioje apmąstęs Focillonas kreipė dėmesį į metamorfizmo, transformacijos aspektus, išreiškiančius formų vitališkumą. Nepaneigdamas klasikinės Alberti perspektyvos, jis analizavo formų metamorfozes materijoje – mene, kur „fantastinėje geometrijoje“ atsiveria dar sudėtingesnė, kompleksinė topologija (Focillon 1981: 35), ir tai jau galima laikyti daugybinės erdvės perspektyvos užuomazgomis formaliojoje menotyroje (Focillon 1981: 21).

Focillono kaitos, tūsumo, perimamumo, procesualumo ir dinamikos paradigmą Baltrušaitis persmelkė fantastikos dėmeniu, kurį Čiurlionio kūryboje galime prilyginti mitopoetikai. Vadinamųjų stebuklų (*les merveilles*) paieška vizualiniame lygmenyje Baltrušaitį, panašiai kaip Flammarioną (Flammario-no atveju tai būtų dangaus stebuklai (*les merveilles célestes*)), vedė į slėpinį minties iškraipymų ir deviacijų – anamorfozių ir aberacijų pasaulį. Kaip ir Flammarionas, Baltrušaitis ieškojo gamtos fenomenų esmių, jas atradamas optinėje percepcijoje. Sekdami Focillono *formų gyvenime* besiskleidžiančia įvairių latentinių įnašų dinamika, Baltrušaičio ir Čiurlionio sąveiką aberaciniu požiūriu traktuosime kaip anachronistinį į amžių sandūrą įsiterpiančią idėjinį fenomeną. Baltrušaičio konceptualizuota, o Čiurlionio intuityviai jausta ir eksploatuota aberacija „Žvaigždžių sonatoje“ atskleidžia kosmologijos, misti-cizmo, iracionalizmo sankirtas, kurias taip mėgo Baltrušaitis.

1957 m. pasirodžiusiame Baltrušaičio traktate *Aberacijos*, arba *iškreiptos perspektyvos*, kaip pats jas vadino (*Aberrations. Essai sur la légende des formes*, 1957 – pirmoji *Iškreiptų perspektyvų* (*Les Perspectives dépravées*) tritomio dalis), yra nagrinėjamos regėjimo ir proto ydos įvairiose epistemologinėse pažinimo srityse ir skirtingais pažinimo lygmenimis. Baltrušaičio manymu, aberacinės regos ir proto ydos atitinka regimybės tikrovę ir turi neginčijamą perkeitimo galią. Tai vienas svarbiausių jo plėtotos *formų gyvenimo* sampratos aspektų. Iš pradžių Baltrušaitis tyrinėjo fizionomiją kaip mokslą apie žmogų ir jo aistras, vėliau – lapidarinį pasaulį (akmenis ir mineralus kaip gamtos įdomybes, senovės kultūrose laikytas pasaulio atspindžiais, taip pat paveikslus, sukurtus ant agato ar marmuro akmenų, kurių pati struktūra sudaro peizažo scenovaizdį, kur meistriškai sąveikauja materija ir objektas) ir galiausiai – gotikinių katedrų struktūras, kuriose jis įžvelgė sąsają su gamta, ypač su miško archetipu.

Panašų aberacinį astronominių-geologinių žvilgsnį turėjo ir Čiurlionis, kuris, žvelgdamas į „[...] saulėtekį, į dangų, į plaukiančius debesis [...]“, nepraleido pro akis ir žemės gelmių: tyrinėjo akmenis, domėjosi geologija ir paleontologija (Čiurlionytė-Karužienė 2006: 229). Įvairiomis mokslo disciplinomis jis persi-ėmė pirmiausia empiriniu būdu – stebėdamas dangų ir žvaigždes, liksdamasis prie gamtos, rinkdamas akmenis ir mineralus (M. K. Čiurlionio brolis prisime-na, kad Konstantinas domėjosi numizmatika, buvo surinkęs mineralų kolekciją,

kurią pildė keliaudamas po Kaukazą (Čiurlionis, Stasys 2006: 163)), o vėliau visus šiuos patirties duomenis perkurdamas drobėse. Čiurlionis intuityviai, tarsi savaime ant mokslinio pagrindo steigė tapybinę erdvę:

„Žiūrėk, tarp snieginių kalnų karūnų, aukštų kalnų, bemaž siekiančių dangų, stovi žmogus. Po jo kojom debesis pridengė visą žemę, ten apačioj vyksta žemiški dalykai – sąmyšis, triukšmas, vapėjimas, bet debesis pridengė viską. Tyla. Aplink baltos nuostabios karūnos, nuostabiai didžiulės, nuostabiai gražios, iš opalų ir perlų, iš topazo ir malachito, iš krištolo ir deimantų. Nuostabiai stebuklingos didžiulės karūnos, o tarp jų stovi žmogus ir žiūri [...]“ (Čiurlionis. Laiškas Devdurakėliui. 1997: 60).

Šis išimtinai mineralų išvardijimas atveria Čiurlionio geologo gyslelę, ypač turint omenyje, kad jis pats turėjo mineralų kolekciją ir, panašiai kaip Baltrušaitis mokslinėse ekspedicijose po Kaukazo kraštus, ją pildė radiniais iš Juodosios jūros ir Kaukazo kalnų, 1905 m. vasarą keliaudamas su bičiulių Wolmannų šeima.

Išsamus vaizduotės padiktuotas mineraloginis aprašymas leidžia Čiurlionį lyginti su baltrušaitiškąja geologija. Savo tyrinėjimuose Baltrušaitis skverbėsi į pasaulio paslaptis, ieškojo jų pėdsakų ir mįslių, sudarančių „peizažo poetiką“, kuri siekia giliau nei gamtotyrinė analizė – paliesdama pačią formos dvasią materijoje:

L'étude de la face de la terre et de la genèse du relief, la morphogénie, donne un socle puissant à toute poétique du paysage, mais ne se propose pas cet objet (Focillon 1981: 35).

(Žemės paviršiaus ir reljefo ištakų tyrimas – morfogenezę – sukuria pagrindą peizažo poetikai, bet tai nėra galutinis šio tyrimo tikslas.)

Gamtos stebėjimas Čiurlioniui buvo formų geologo darbas *formų gyvenimo* prasme – ieškant formų sutapimų, persidengimų – vadinamųjų geologinių signatūrų, kurios vedė pažinti formų dvasią. Sunkiai sučiuopiama percepcijai, todėl dar sudėtingiau reprezentuojama, vitalinė gamtos dvasia turėjo būti pirmiausiai archetipizuojama, sugaunama per simbolinį mitologizmą. Daugelis pažinojusių Čiurlionį prisimena jį žvelgiantį į dangų, stebint debesis, medžius,



Mathieu Dubus „Sodomos ir Gomoros sunaikinimas“.
~ 1630–1665. Medis, aliejus

įžiūrint juose fantastiškų figūrų. Fantastinė-geologinė yra ir Baltrušaičio aberacijos prigimtis.

Leonardo da Vinci užrašų fragmentas, cituojamas *Aberacijose* (Baltrušaitis 1995: 87), atskleidžia baltrušaitiškąjį aberacijų tyrinėjimų leitmotyvą:

Si tu regardes des murs souillés de taches ou faits de pierres de toute espèce, pour imaginer quelque scène, tu peux y voir l'analogie de paysages au décor de montagnes, de rivières, de rochers, d'arbres, de plaines, de larges vallées et de collines disposés de façon variée. Tu pourras y voir aussi des batailles et des figures au mouvement rapide, d'étranges visages et costumes, et une infinité de choses que tu pourras ramener à une forme nette et complète.

Et cela apparait confusément sur les murs, comme dans le son des cloches: tu trouveras dans leurs battements tous les sons ou mots que tu veux imaginer (Chastel 1952: 100).

(Jei, ką nors mintyse įsivaizduodamas, žvelgsi į įvairiomis dėmėmis išmargintas ar iš įvairiausių akmenų sudėliotas sienas, gali atrasti peizažą, ornamentuotą įvairiai nusidriekiančiais kalnais, upėmis, uolomis, medžiais, lygumomis, plačiais slėniais ir kalvomis. Taip pat gali jose išžvelgti mūšius ir greitai judančias figūras, keistus veidus ir kostiumus bei begalę dalykų, kuriuos galite redukuoti į aiškią ir išbaigtą formą.

Ir visa tai painiai pasirodo ant sienų, kaip varpų skambesys: jų dūžiuose rasi visus garsus ar žodžius, kuriuos nori įsivaizduoti.)

Tai XVII a. flamandų dailininko Mathieu Dubus (1590–1665) nutapytas fantastinis peizažas, kuriame galima lengvai pasiklysti tarsi lapidarinėje keistų formų kolekcijoje. Gyvų figūrų ir akmeninių siluetų klajonės tarpusavyje susipina nenutrūkstamame raudojime, primenančiame už nuodėmės pasmerktų miestų varpų skambėjimą, kartu atkartojantį žmogaus nuopuolį. Šio tapybos darbo fone Dubus imitavo faktūrinį *paesinos* vaizdą – Apeninų kalnuose randamą retą Florencijos kalkakmenio rūšį, vadinamąjį kraštovaizdžio akmenį („*Pietra paesina*“) arba vizualų akmenį („*Pietra pittorica*“), kurio įrežos ir spalvos, natūraliai susiformavusios per tūkstančius metų besiskverbusių mineralinių medžiagų, sukuria dailės piešinio išpūdį. Vandens ir oro poveikis, išraižęs žmogaus akiai pažįstamas geometrinių formų trajektorijas ir suteikęs koloristinį išpaudą, iki šiol yra mokslinių spekuliacijų šaltinis. Tarsi žmogaus rankos mechanikos ir natūralios gamtos skvarbos sukurtas meninis vaizdas, percepciniu požiūriu sutampantis su gyvosios gamtos vaizdais ir imituojantis kalnų ar miško peizažą, kuris išryškėja tik akmenį perskėlus pusiau, turi misti- cizmo ir fantastiškumo elementų.

Pirmą kartą paminėtas vokiečių jėzuito, mokslininko polimato Athanasius'o Kircherio (1602–1680) aštuntojoje traktato *Požeminis pasaulis* (*Mundus Subterraneus*, 1664) knygoje (Kircher 1678: 32: „De variis figuris, formis et imaginibus, quibus Natura Lapides et gemmas infruxit“ („Apie įvairias figūras, formas ir vaizdus, kuriuos gamta išraižė akmenyse ir brangakmeniuose“)), šis marmuro akmuo, ši figūra, pavidalas, kuriame iškyla ištisi miestai, kalnai ir debesys, *paesina* kėlė estetinį susižavėjimą ir žadino mokslininko nuostabą (Kircher 1678: 32: „Unde videas et in altero quodam lapide marmoreo depictas urbes, montes, nubes, cujusmodi est in meo Museo, urbem turritam cum domibus fenestris instructis, uti *Figura* mox frequens docet. In Altari primario Templi S. Sebastiani extra Romam marmor, cui Crucifixus insertus est, exhibetur, in quo nubes et lucidae coeli partes mire adumbratae spectantur.“ („Matyti, kaip ant kito *marmurinio akmens* pavaizduoti *miestai*, kalnai ir debesys, tokie, kokie yra mano muziejuje [Kircherio įdomybių muziejus, 1651 m. įkurtas Romos kolegijoje], aukštas miestas, namai su langais, kaip šioje *figūroje*. Šv. Sebastijono



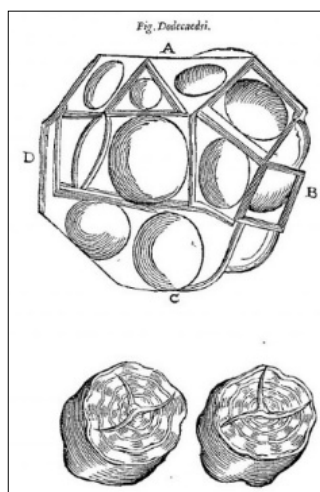
„Pietra paesina“ kalkakmenis (vaizdas, susidaręs vidinėje akmens dalyje)

šventovės pirminiame altoriuje, esančiame už Romos ribų, eksponuojamas marmuras, į kurį buvo įdėtas Nukryžiuotasis ir kurio kontūruose puikiai matyti debesys bei šviesios dangaus dalys.“)

Pastebėtas kaip Šv. Sebastijono bažnyčios altoriaus mozaikinė inkrustacija, šis mišlingas akmuo Kircherio traktuojamas ne tik kaip geomorfologinė struktūra, bet daugiau kaip geokosmoso dalis (Kircher 1664: 496). Mąstytojas pateikė šio akmens analogijas su įvairiomis floromorfinėmis ir zoomorfinėmis figūromis, meteorologiniais optiniais reiškiniais, sumišusiais su metafiziniais ir spiritualistiniais siužetais, ir netgi inkorporavo jį į mitologines Nojaus arkos bei kitas biblines scenas (Kircher 1678: 63). Tikėtina, kad ši studija įkvėpė Dubus darbą „Sodomos ir Gomoros sunaikinimas“.

Šiame tapybos darbe natūralistinis vaizdas vaizde atlieka dvigubo atspindžio funkciją. Panašumą į gamtą dailininkas atkūrė pačiame paveiksle, o antrame kompozicijos plane matomą gamtos formas imituojantį uolienų raštą įkomponavo tarsi paveikslą paveiksle. Šis menininko judesys atskleidžia dvigubą aberacijos prigimtį, kuri rūpėjo tiek Čiurlioniui, tiek Baltrušaičiui: išorinį tapatumą su gamtos pasauliu ir vidinį vaizduotės integruotumą. Šis Dubus judesys panašus ir į tapybinę ekfrazę – paveiksle inkorporuotas gamtą imituojantis geologinis elementas pasakoja ir išreiškia paties paveikslo tematiką per geologinio istoriškumo, imitatyvumo, biblinės ir gamtinės linijų mitologizmo elementus.

Geologinė formų ir jų atsklaidų išraiška čia primena Baltrušaičio tyrimus, kurie, nelyginant geologo ar astronomo pasaulio stebėjimas, atveria nematytas



Geometrinių mineralų formų
piešinys Athanasius'o Kircherio
traktate *Mundus Subterraneus*
(Kircher 1665: 28–29)

erdves ir dar gilesnius sluoksnius. Anot Baltrušaičio, aberacinė mitopoetika tokiu pačiu veikimo principu lemia tiek atvaizdų atsiradimą akmenyse, tiek naujų žvaigždžių gimimą danguje (Baltrušaitis 1995: 109). Šios dvi sritys reikšmingai koreliuoja prisiminus, kad geologai analizuoja Žemę ir kitus astronominis objektus, ir tokias svarbias astronomines problemas, kaip juodoji skylė ar Žemės amžius, užfiksavo būtent geologai Johnas Mitchellis ir Thomas'as Chrowderis Chamberlinas (Brush 1989: 170–172).

Aberatyviu atrankiuoju identifikaciniu procesu galima analizuoti ne tik šį paveikslą, bet ir platų epistemologinį žmogiškojo pažinimo lauką. Simptomiškas to pavyzdys – Flammariono gamtos filosofija. Paslaptįingus Visatos sąryšius ir vieningą tolydumą Flammarionas atrado įvairiose astronominėse ir geologinėse plotmėse, ypač kristaluose, kaip pasaulį valdančių dėsnių veidrodžiuose (Flammarion 1873: 62–85), kurie svarbūs ir Čiurlionio darbuose, ypač brandžiojoje kūryboje, asociatyviu būdu išvedančioje paralelę tarp kosmoso erdvių ir augalinių bei geologinių jų atitikmenų.

Aberacinės „Žvaigždžių sonatos“ (1908) analizės galimybės

Čiurlionio sonatinio periodo kompozicijose fantastinius-mitinius simbolius ir apskritai muzikaliai simbolinį tapybiškumą lemia ankstyvosios mitopoetikos, kaip individualistinio mito kūrybos, lyrinio epo apraiškos, kurias vėliau morfologinėje aberacijos struktūroje išartikuliavo Baltrušaitis. Čiurlionio atveju mitopoetinis kosmologinis matmuo lemia jo kūrinių fantastiškumą ir mistiškumą. Tai tautosakos, folkloro užuomazgos, kylančios iš gimtinės šaknų, perkurtos tarptautinio konteksto, išsipildančios individualizuotos kosmoso erdvės ir laiko begalybės vizijos raiškoje.

Intuityvų mitinį suvokimą Čiurlionis pirmiausia atrado tautosakoje. Lietuviškoji mitologija su vandens, ugnies, miško ir kitais archetipais išreiškė pasaulį simboliu būdu. Vaikystės tėvų namuose girdėtos dainos, pasakos ir apsakymai buvo fundamentinė Čiurlionio kūrybos versmė. Ne tik ankstyvojoje, bet ir brandžiojoje tapyboje jis meistriškai, organiškai jungė iš Lietuvos

atsiminimuose išsivežtus liaudies audinių raštus, lietuvišką ornamentiką ir tautinę skulptūrinę drožybą su moderniomis raiškos formomis (Andrijauskas 2012: 250–255).

Užsienyje studijų Leipcige metais mitopoetiniam Čiurlionio pasaulėvaizdžiui didelę įtaką padarė Wilhelmo Wundto (1832–1920) psichoanalitinės paskaitos. Idealistinis, Leipcigo liniją tęsiantis Wundto mokymas apie meną, kaip mitologijos sugestijuojamą vaizduotės kuriant subjektyvias koncepcijas ir menines idėjas procesą (Wundt 1908: 15–16), esantį aukštesniame lygmenyje nei imitacinė dailė, lėmė originalių mitopoetinių formų, ne atkartojančių gamtą, bet reprezentuojančių universalias pasaulio idėjas, išsiskleidimą Čiurlionio kūryboje.

Kaip pažymi Čiurlionio biografijos ir kūrybos tyrinėtojas kunigas Stasys Yla, dar studijuodamas Leipcige Čiurlionis „[...] įsirašė laisvu klausytoju į universitetą estetikos, istorijos ir psichologijos paskaitų“ (Yla 1984: 46). Taigi vidinių sąmonės procesų tyrinėjimai Čiurlioniui buvo ne mažiau svarbesni nei empirinis pasaulio stebėjimas. Čiurlionis galėjo klausytis vokiečių profesoriaus Wundto filosofijos paskaitų, nors vokiečių kalba jam tebebuvo barjeras. Todėl labiau tikėtina, kad vėliau, jau Varšuvos laikotarpiu 1902–1906 m., jis su Wundto psichologija ir filosofija susipažino bendraudamas su jo mokiniais Stanislawu Leśniewskiu bei pozityvistinės krypties filosofu ir psichologu profesoriumi Adamu Mahrburgu (1855–1913) (Čiurlionis, Stasys 2006: 165–166).

Pažymėtina, kad 1879 m. Leipcigo universitete Wundtas įsteigė pirmąją pasaulyje psichologijos laboratoriją, kurioje vykdė pojūčių ir jausmų sąsajų eksperimentus. Taikydamas empirinius psichologijos duomenis ir struktūralistinę-formalistinę metodologiją, Wundtas plėtotoje filosofijos sistemoje analizavo atminties, percepcijos, suvokimo procesų konstruktus. Šiems procesams tyrinėti profesorius taikė introspekciją ir skaidymo metodą – sąmonę jis analizavo skaidydamas psichines būsenas, bet sykiu apimdamas ir jų visumą. Fragmentacijos ir visuminės sąmonės introspekcija, sąlygojama juslinės patirties, Wundtas ne tik grindė empirinę psichologiją, bet šiuos principus taikė ir filosofijoje.

Juslinė empirinė patirtis ir gamtos stebėjimas mene traktuojami kaip vieni pagrindinių kūrybinės veiklos metodų. Meną suvokdamas kaip gyvenimą, kuriame visi elementai linksta į vienvienę, į vientisą visumą, Wundtas priartėjo prie

Baltrušaičio mokytojo Focillono sampratos apie dinamišką, besiformuojantį, vitalinį formų gyvenimą (Cf. Wundt 1908: 553; Focillon 1981: 14). Šioje sampratoje kiekvienas elementas priklauso vientisai, bet dinamiškai gyvenimo struktūrai, panašiai kaip Čiurlionio kūriniuose kosminės erdvės formos tampa viso kosmogoninio mito, kaip mistinio gamtos ir Visatos ciklo, vitalinio judėjimo elementais. Šios idėjos rezonavo su Wundto amžininko Flammariono idėjomis apie gamtos struktūravimą ir harmoningos tvarkos įsteigimą Visatos elementų daugyje per racionalią žvilgsnį ir stebėjimą (Flammarion 1911: 12–14). Flammariono požiūris į Visatą atskleidžia jo izomorfiškumą, dvikryptę sampratos trajektoriją: stebėdamas pasaulį, žmogus jį atveria ir sistemina, taip įsteigdamas tvarką, bet kartu žvilgsnis siekia tolyn, į pasaulio erdvių daugį, kuris jau pats savaime suponuoja kosmoso nepažinumą. Tad Flammariono *Dangaus istorijoje* (*Histoire du ciel*, 1872) pateikti astronominiai mitai apie gyvybės ir pasaulių egzistavimą kosmose ne tik žadino vaizduotę dėl neprieinamumo pažinimui, bet ir žadėjo įvesti racionalią tvarką į mitopoetinį pasaulėvaizdį.

Struktūralistinę-psichologinę Wundto prieigą ir vitalistinį Focillono formalizmą Čiurlionis apmąstė atlikdamas kompleksinių perspektyvinių ryšių vaizdinį skaidymą į dinaminių meninių formų motyvus, ir atvirkščiai – formų jungimą į daugiamatę vitališką erdvę. Jis leidosi į vitalistinę vaizdinę empiriką – pasaulio stebėjimą ir reflektavimą vaizdais kaip savitą introspekcijos būdą, nepasiduodamas pačiam introspekcijos veiksmui, bet per jį atverdamas kosminių, simbolinių, archetipizuotų perspektyvų galimybes.

Vėlyvuosiu kūrybos laikotarpiu, 1908 m. rugpjūčio–rugsėjo mėnesiais grįžęs į Druskininkus, Čiurlionis sukūrė dviejų „Žvaigždžių sonatos“ dalių – „Allegro“ ir „Andante“ – ciklą (Čiurlionis „Tapyba“: interaktyvus), kuris siūlo daugybę interpretacijos galimybių: nuo amžinybės, anapusybės, kaip neregimojo dvasinio prado, raiškos, vedančios į fantastinį mistinio simbolizmo dėmenį, iki tapybinio plastiškumo, konvertuojamo į muzikinę išraišką (Adomavičienė 1997: 196–197). Pabrėžtina, kad ši sonata yra simboliškai saistoma aptartų to meto mokslinio konteksto aspektų. Visatos susikūrimo tarp dviejų opozicinių laiko atkarpų – baigtinio chaoso ir nenutrūkstamos harmonijos – temą apmąstantis darbas įtraukia į procesualią laiko tėkmę tarpą tik tvyrojusios nebūties ir įsivyraujančios būties. Šiam įspūdžiui pasiekti

dailininkas remiasi minėtos ketvirtosios dimensijos polierdviškumu ir erdvė-laikio sąryšingumo postulatais.

Tai darbas, kurio estetika atitinka aberacijos (kaip jau minėta, savo pirmine reikšme ji yra astronominis terminas) idėją. Vos pažvelgus į pirmąją diptiko dalį, pavadintą „Allegro“, galima susidaryti įspūdį apie paslaptinę kosmologinę-transcendentinę viziją, susijusią su Visatos tėkme ir transformacija, labai artimą legendų ir mitų pasauliui. Nuo simbolizmo iki abstraktaus meno, esančio ant materialaus ir dvasinio pasaulių ribos, atsiveria vaisinga erdvė aberacinėms interpretacijoms.

Susidedantis iš dviejų dalių – „Allegro“ ir „Andante“ – šis ciklas neturi „Finale“, todėl, daugelio tyrinėtojų nuomone (žr. Kazokas 2009: 232), tai nėra užbaigtas darbas, kadangi įvesti sonatiniai motyvai nėra iki galo išplėtoti ir išspręsti, nėra finalinės reprizos. Vis dėlto, susietos į vieną organišką kosminę visumą, šios dalys atspindi čiurlionišką žvilgsnį į gamtos, pasaulio, Visatos gelmes, į begalinių pasaulio erdvių didybę.

Į Visatos erdvę nukreiptas „Žvaigždžių sonatos“ žvilgsnis turėtų būti panašus į žvilgsnio iš apačios perspektyvą – žmogišką žiūros trajektoriją. Tačiau šiame kūrinyje žvilgsniui yra sugražinama tradicinė centrinė perspektyva, nors ir savitai transformuota: tariamas perspektyvos frontalumas natūralią vieną žiūros kryptį išskaido į daugelį žvilgsnio taškų, pasitelkiant atsikartojančias horizonto linijas, aukštyn orientuotą geometrinio centro vertikale, skirtingus kompozicinių planų sluoksnius – artimą Žemės rutulio ir tolimą kosmoso platybių planus, skiriamus sąlyginių horizontų ar tolumoje persišviečiančių ir viena kitą užklojančių erdvių lygių. Nesant aiškių dangaus ir žemės atskaitos taškų, šios vizualinės priemonės sustiprina erdvės daugiamatiškumo, kompozicinių planų padauginimo, atitrauktos perspektyvos, aukštinto horizonto įspūdžius. Geometrijos ir abstrakcijos metodais erdviniai matmenys yra padauginami taip, kad jie, vienas kitą užklodami, naujuose sluoksniuose peršviestų jau esamus ir tokiu būdu sukurtų erdvinį klostymąsi neuždengdami vieni kitų, atvertų permatomų planų erdvę. Daugybiniai erdvės sluoksniai suponuoja aliuzijas tiek į to meto fizikines hipotezes apie ketvirtąją dimensiją, tiek į astronominis duomenis apie Visatos daugybiškumą, Flammariono pasaulių daugi.

Atipinis Čiurlonio kūrinių abstrakčios erdvės ir natūralistinių grafinių figūrų derinimas, kaip abstrakcijos ir realistiškumo sąjunga, veria simbolinės perspek-



M. K. Čiurlionis, „Žvaigždžių sonata“, „Allegro“.
1908. Popierius, tempera

tyvos galimybes kosmiškumo estetika pasižyminčioje vėlyvojoje kūryboje. Naujas perspektyvinis žvilgsnis leidžia apžvelgti ne tik geografines platumas, bet ir skverbtis gilyn geologinių atodangų ir bedugnių kryptimi. Kompozicinis konstravimas, nesubordinuotas vienam žiūros taškui, atveria „persišviečiančių, vienas kitame aptinkamų planų perspektyvą“, kurioje erdvės horizontų ir vertikalų daugialypumą galima tapatinti su žemėlapiu schema (Mostauskis 2019: 512–513). „Žvaigždžių sonatoje“ tai yra ne kartografinis, bet simbolinis Visatos modelis, konstruojamas įtraukiant daugybinių horizontų ir viena kitą užklojančių perspektyvų tinklą. Kompleksine, daugiamate schema siekiama perteikti žmogiškojo žvilgsnio skverbimąsi tarsi į bedugnę – į anapusybę, begalybę, neregimybės sluoksnius.

Pirmojoje „Žvaigždžių sonatos“ ciklo dalyje visuminis žvilgsnis pristato kosminį vaizdą su dangaus kūnais, bangų juostomis ir geometriniais simboliais. Horizontali išilginė juosta dalija paveikslą kompoziciją į dvi nelygias dalis, tarsi horizonto linija, iškirpta iš kosminės erdvės. Trečdalį piešinio kertanti linija primena Fibonačio spiralę – estetinį tapybinį principą, paremtą trečdalių taisykle. Per trečdalį kompozicijos einanti miglota žvaigždynų siūlų juosta, tarsi žyminti regimąjį žvaigždžių judėjimo kelią, yra stilistinis motyvas, kurį pagal aberacijos metodą galima tapatinti su architektūrinio frizo struktūra, kurioje šiuo atveju dominuoja žvaigždžių metopos – dekoratyvinės akmeninės plokštės tarp vertikaliai įgilintų lentelių – triglifų. Šia kompozicine žvaigždyno ar galaktikos archetipinį vaizdą reprezentuojančia ornamentine juosta Čiurlionis sujungia abu paveikslus į vientisą visumą. Abiejų ciklo dalių plokštumų ornamentavimas dekoratyviu linijiniu elementu ataidi ankstyvąją secesinės dailės įtaką. Žvelgiant aberaciniu požiūriu, ši žvaigždžių struktūra sudaro frontoną virš trikampio formos kosmologinės šventyklos portiko, o žvaigždinis secesinis motyvas, aberaciniu žvilgsniu primenantis antablemento tarpsnį – tarsi žvilgsnis į galaktikos erdvės fragmentą. Tai tarsi augalinio dekoru rozetės, ornamentinis raštas. Gamtinės kilmės ornamentavimas, taip pat ir gamtinių formų vitališkas

integravimas į piešinio dinamiką liudija Čiurlionio polinkį gamtinius augalijos motyvus atkartoti dangaus ar net kosmoso erdvėse.

Kanto–Laplace'o kosmogoninės Visatos genezės iš ūkų teorijos įtaka permelkia ciklo estetiką – kosminio ūko juostos, tarsi kosmiškumo signatūros, driekiasi abiejose dalyse, tik pirmojoje – sutankintos, dinamiškesnės, antrojoje – tarsi priartintos ir sulėtintos. Šią kosmoso ūkų kompoziciją galima prilyginti vienam Čiurlionio gyvenimo momentui, kai jis keliavo nakčia, žvilgsniu braižydamas įsivaizduojamas Prahos naktinio dangaus trajektorijas:

„Taigi išvažiavau, o tikriau išėjau vienas. [...] Lazda, pelerina, [...] nuoširdaus giedrumo nuotaika, šviesi naktis, mėnesiena [...]. Dangus žalsvom ūkanom lyg sidabro voratinkliu austas, kur ne kur žvaigždė [...]“ (Čiurlionis. Laiškas Bronislavai Volmanienei. 1997: 72).

Tarpžvaigždinio ūko juostos, išsisklaidančios kaip Saulės spinduliai, netolygiai laužia šviesą, išsklaidydamos įvairias šviesos spalvas, kuriose pagrindinės geltonos, raudonos ir mėlynos spalvos virsta švelniais atspalviais, nusidažo pusiau žydromis, purpurinėmis spalvomis ir geltonai oranžiniu gintariniu atspalviu. Gelsvai žalsvos spalvos šviesoje, sudarytoje iš trijų pagrindinių spalvų, dominuoja antriniai melsvai violetiniai arba violetiniai atspalviai.

Violetinės dėmės, atsirandančios tarp blyškiai auksinių gijų, galėtų būti siejamos su chromatinės aberacijos, dar vadinamos violetiniu ruožu, reiškiniu. Šviesos dispersija, kartu su refrakcija, išskleidžia spektrines spalvas (raudoną, oranžinę, geltoną, žalią, mėlyną, indigo ir violetinę), tačiau nesunkiai galime daryti prielaidą, kad dailininkas sutelkė dėmesį būtent į mėlyną spalvą, kuri sietina tiek su dangaus, tiek su vandens archetipais, ir dėl to atsirandantis kosminis violetinio ruožo efektas tik sustiprina aberacinio tyrinėjimo galimybę.

Pagal sonatinę struktūrą komponuojamose ciklo dalyse kartojasi tas pats modelis: apačioje – vyraujantis motyvas, centre – motyvo išplėtojimas, viršuje – pagrindinio vaizdo motyvų pakartojimas (Andrieuštė 1997: 28). Kaip pirmoji sonatinio ciklo dalis, „Allegro“ išlaiko žiedinio pasikartojimo formą. Struktūrinis sonatinis modelis sugestuoja idėją apie ciklinę laiko struktūrą, taip pat apie astronominę ciklą, pagautą muzikos kompozicijos ritmikoje. Čia,

kuriant muzikinį modelį ir tarsi prieštaraujant statiškai tapybos prigimčiai, laikas ne stovi vietoje, o gyvybingai teka, keičiasi, plečiasi, kyla, atsiranda. Taip gimsta erdvinė laiko struktūra, pagrįsta dinamiškais muzikos principais, skirtingų, bet vienas kitą papildančių melodinių motyvų kontrastais. „Allegro“ dalis susideda iš trijų lygmenų: žemiausias sonatinis dėmuo – trumpa įžanga, arba ekspozicija, antrasis – intensyvi temos plėtotė su masyvia centrine trikampio figūra, trečiasis – apibendrinamasis lygmuo, atskiriamas sąlygine Žemės horizonto linija.

Formų takumas, plokštumų sanklota ir abstrakcija paveikslo struktūrą kreipia tiek į slaptosios ketvirtosios dimensijos paieškas, tiek į optinių reiškinių fiksavimą. Erdvinė pirmo ir tolimųjų planų sanklota suponuoja miražo idėją. Apgaulingą regimybę nesunku sutapatinti su mitu apie Fatą Morganą, karaliaus Artūro legendos feją, miražo ir mito kūrėją, nukrypstančią nuo vaizdų, kuriančią iškreiptas vizijas. Tuo pat metu trikampės prizmės formos figūros išdėstymas centre kreipia žvilgsnį į Newtono spektro atradimo genezę. Pasitelkus aberaciją, kaip mentalinį atrankaus ir asociatyvaus žvilgsnio instrumentą, šiame paveiksle galima išvelgti sąsajų ne tik su optiniais ar atmosferos reiškiniais, bet ir su kitais gamtos reiškiniais, spalvų teorijos kontekstais, mistinių, fantastinių ir simbolistinių linijų siužetais.

Trikampio, ištįsusio tarsi dėl sferinio iškraipymo ir sugeriančio įvairias šviesos bangas, netolygumas sugestijuoja aberacinio iškraipymo galimybę. Bangų vingiai sukuria besikeičiantį peizažą, primenantį tiek jūros platybes, tiek kosminę žvaigždžių erdvę. Tuštumoje besisukantys rutuliai gali būti siejami su kosminiais objektais – asteroidais ar planetomis, brėžiančiais klaidžiojančias trajektorijas aplink trikampį. Bet kartu tai gali būti vandens burbulai, išnykstantys jūros purluose. Šis sukamasis judėjimas atskleidžia planetų judėjimo dinamiką kartu su jūros bangavimo svyravimais. Gilaus naktinio dangaus, Visatos ir vandens mitologemos, supinamos tarpusavyje, sudaro du pasaulio polius – dangaus ir vandens stichijas, įsiliejančias į bendrą gyvenimo formų tėkmę.

Trikampė kompozicinė schema primena piramidę ir prizmę, saulės šviesą laužiančią į spalvas. Pritaikius aberacinį žiūros tašką: šiek tiek pailginus prizmę ir prisotinus jos struktūrą jūrinių kompozicijos elementų, ji gali pasirodyti kaip laivo burė, primenanti žmogaus egzistenciją, balansuojančią tarp būties ir nebūties, tarsi plaukiančią kosminiame ūke. Atidžiau įsižiūrėjus, priekyje galima pastebėti akį, apibrėžtą šiame trikampyje. Paveikslas, suponuojantis dieviškojo trikampio idėją,

iš karto siūlo naują požiūrį į jį. Akies formos skylės gali būti tapatinamos su kosminių struktūrų skylėmis. Apgaulingos, primenančios kitus tokios pat formos dariniai – galaktikų struktūrinius taškus, kuriuose atsiranda žvaigždės. Tačiau kaip ir tamsios tuštumos galaktikose, kaip ypatingos vietos, kuriose telkiasi sprogstančios žvaigždės, taip ir ši akis tiek pat slepia, kiek ir atskleidžia. Akis, įkomponuota į trikampį, simbolizuoja Švenčiausiosios Trejybės paslaptį ir trijų Dievo asmenų vienybę. Debesys ir šviesa atliepia dieviškąją sferą.

Antroji sonatinio diptiko dalis integraliai tęsia „Andante“ temą su nedideliais pakeitimais – „Allegro“ architektonikos dinamizmą sulėtina „Andante“ monumentalumas. „Andante“ dalyje paveikslo plokštuma taip pat dalijama į tris segmentus pagal sonatos formą. Kaip ir ankstesnėje dalyje, čia vyrauja geometrinės formos: trikampę prizmę vėl galima tapatinti su trikampio formos piramide, o Saulės diską pakeičia planetos rutulys. „Allegro“ kompozicinis trikampis tarsi juda, o „Andante“ dalyje jis sustingsta, tampa nejudrus. Trikampis, sudarantis paveikslo centro vertikale, yra tarsi demarkacinė kosminio žemėlapių linija, žyminti Visatos harmoniją ir tobulumą.

Kosminio ūko juostos gaubia erdvę, bet jau lygiau, vientisiau išsisklaido iš kosminio sukūrio. Tačiau staiga šią iš pažiūros lengvą kompoziciją sutrikdo paslaptinga juostos formos struktūra, primenanti inkaro kabli. Šalia aberacinių vilties ir tikėjimo ar žmogiškosios egzistencijos temų, pats šio paveikslo pavadinimas „Žvaigždžių sonata“ suponuoja aberacines centrinio motyvo potekstes.

Ši mįslinga melsvai violetinio atspalvio struktūra su ryškia žvaigždine sklende, kertanti centrinę dalį spiralinėmis vijomis, žvaigždžių takais veda į morfologinę vadinamosios skersėtosios spiralinės galaktikos struktūrą. Kaip ir pastarojo tipo galaktinė struktūra, šis kompozicinis fragmentas turi lengvai susuktą vijų sistemą, kurios vienas kraštas primena klausiamąjį ženklą, kitas – laisvai krinta žemyn. Turint omenyje, kad mūsų gimtoji galaktika yra priskiriama būtent skersėtosios spiralinės galaktikos (Sbc) tipui (Buta 2013: 15–32), šis motyvas iškyla kaip prana-



M. K. Čiurlionis, „Žvaigždžių sonata“, „Andante“.
1908. Popierius, tempera

šingas anachronizmas, tarsi Čiurlionis būtų galėjęs numatyti būsimų astronominių atradimų priešaušrį – 1926 m. Edwino Powello Hubble'o ir kitų astronomų sukurtą galaktikų klasifikacijos sistemą. Nepaisant anachroniškumo, tokia interpretacijos galimybė atspindi aberacinę baltrušaitiškąją viziją ir pačią „Andante“ struktūrą įterpia į mokslinių spekuliacijų ir mitopoetinio mąstymo šerdį.

Taigi šios kompozicijos estetika puikiai atspindi vientisą Žemės planetos atvaizdą su neįprastai atrodančiu stilizuotu Paukščių Tako galaktikos ruožu, besidriekiančiu tiesiai virš jos, tarsi uždengiančiu ar persmelkiančiu ją savo judėjimu ir masyviu neaprépiamumu. Pasitelkę aberacinio mąstymo prizmę, galėtume daryti prielaidą, kad staigi į inkarą panašios galaktikos intervencija į pažįstamą žemiškąją aplinką kelia klausimą apie egzistencijos prasmę. Negana to, ji stoja akistaton su žmogumi tiriamu žvilgsniu kvestionuodama galutinį Visatos tikslą. Tapytojo akies judesys nuo kintančių makro- ir mikrostruktūrų siūlo platų, kone panoraminį vaizdą su visais jo nukrypimais ir iškraipymais.

Pasirinkta spalvų paletė nėra atsitiktinė. Dominuojantis violetinis tonas užpildo pagrindinį inkaro motyvą, atkreipiant dėmesį į šį struktūrinį įsiterpimą. Šis tarpinis elementas yra tarsi pereinamoji plokštuma, sujungianti du polius – žemiškąją ir dangiškąją, panašiai kaip violetinė spalva spektre yra išgaunama dviejų kardinalių (šaltį ir karštį) reprezentuojančių tonų – mėlyno ir raudono – sąjunga. Pereinamasis, tranzitinis pobūdis ryškus ir žvaigždžių juostoje, vaizduojančioje ribotos žmogiškosios perspektyvos žvilgsnį į Visatos platybes, kurių didybės žmogus paprasčiausiai negali išverti, kaip ir biblinėje akistatoje su tuo, kas šventa, dieviška, ko mirtingasis tiesiog negali pamatyti.

Išvados

Įvairiais aspektais aptarę Čiurlionio sonatinio periodo kosmiškumo mitopoeetiką Baltrušaičio aberacijos teorijos požiūriu, galime teigti, kad ankstyvajame literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnyje išryškėjęs Čiurlionio dėmesys gamtos procesų sandarai ir atidus naktinio dangaus, žvaigždžių ir kitų dangaus kūnų stebėjimas ilgainiui išsiplėtojo į kosmologinę Visatos teoriją, kuri savitai išsiskleidė įvairius jo kosminės temos paveikslus ypač vainikuojančioje Šeštojoje, arba „Žvaigždžių“, sonatoje.

Čiurlionio siekis brandžiajame sonatiniame periode išvesti paraleles, o kartais netgi pasiekti harmoningą sintezę tarp racionalių fizikinių hipotezių ir meninės kūrybos linijų, erdvinių ir laikinių struktūrų, sugebėjimas pasinerti į giliausius archajinius mitopoetinio mąstymo sluoksnius darė jį panašų į kitus reikšmingus mokslo ir meno polimatus – Flammarioną bei Baltrušaitį. Flammariono mitopoetinės astronomijos veikalai ir fantastinė-simbolinė ikonografija padarė Čiurlioniui didelę įtaką per tiesioginį sąlytį su šio mokslininko palikimu. Aberacinis Čiurlionio mąstymas buvo intuityvus – tai jį netiesiogiai, hipotetiškai darė panašų į Baltrušaitį, kurio koncepcija apie minties ir vaizdo iškraipymus bei simbolinio turinio ir formalių struktūrų sąveiką siejasi su „Žvaigždžių sonatos“ mitopoetika, suformuota kosmologinių metamorfozių.

Gamtos ir kosmoso motyvai „Žvaigždžių sonatoje“ jungiami Visatos procesualumo, pasaulio erdvių bekraštybės, daugio, nuolatinės kaitos struktūrinėmis aliuzijomis. Pasaulio, gamtos ir Visatos vienovę išreiškiantys simboliniai įvaizdžiai – mitologemos – nurodo į abstrakčią, antgamtinę būtį, sietiną tiek su trikampio geometrija, primenančia Apvaizdos trikampį ir pasikartojančia abiejose „Žvaigždžių sonatos“ ciklo dalyse, tiek su rutulio, kaip tobulos kosmoso sferos, archetipu. Vertikalusis aspektas abiejose ciklo dalyse inicijuoja žvilgsnio trajektoriją aukštyn ir, žvelgiant kaip į perspektyvinį trikampį – gilyn. Tai suponuoja žvilgsnį į ketvirtosios, slaptosios dimensijos, susijusios tiek su laiko procesualumu, tiek su erdvių daugybiškumu, koncepciją bei apskritai į pasaulio pažinimo galimybę, kuri aberacinėje Čiurlionio mitopoetikoje reiškiasi simboliniais-fantastiniais turiniais, vedančiais į mokslinės minties ir kūrybinės vaizduotės sąveikos lauką.

Literatūra

- Adomavičienė, Nijolė. 1997. „Svarbesnės gyvenimo ir kūrybos datos“. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Paveikslai, eskizai, mintys*, sudarytoja Birutė Verkelytė Fedaravičienė. Vilnius: Valstybinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus: leidykla Fodio.
- Andrijauskas, Antanas. 2012. „Musical Paintings of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis and Modernism“. *Music in Art*, t. 37, Nr. 1/2.
- Andrijauskas, Antanas. 2021. „Flammariono idėjų atspindžiai Čiurlionio estetikoje ir tapyboje“. *Logos*, Nr. 107.
- Andriušytė, Rasa. 1997. „Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūryba“. *Mikalojus Konstan-*

- tinas Čiurlionis. *Paveikslai, eskizai, mintys*, sudarytoja Birutė Verkelytė-Fedaravičienė. Vilnius: Valstybinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus: leidykla Fodio.
- Andriušytė-Žukienė, Rasa. 2002. *The Art of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: At the Junction of Two Epochs*. Vilnius: Organisation Committee Frankfurt.
- Baltrušaitis, Jurgis. 1995. *Aberations. Essai sur la légende des formes. Les perspectives dépravées*, t. 1. Paris: Flammarion.
- Brush, Stephen G. 1989. „The Age of the Earth in the Twentieth Century“. *Earth Sciences History*, t. 8, Nr. 2.
- Bruveris, Jonas. 2013. „Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: didingumas“. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911): jo laikas ir mūsų laikas*, sudarė Gražina Daunoravičienė, Rima Povilionienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Buta, Ronald J. 2013. „Galaxy Morphology“. *Planets, Stars and Stellar Systems*, sudarytojai Terry D. Oswalt, William C. Keel. Dordrecht: Springer.
- Chastel, André. 1952. *Léonard de Vinci par lui-même*. Paris: Les Éditions Nagel.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. Laiškas Bronislavai Volmanienei. Praha, 1906 m., rugsėjo 1 d., *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Paveikslai, eskizai, mintys*. 1997. Sudarytoja Birutė Verkelytė-Fedaravičienė. Vilnius: Valstybinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus: leidykla Fodio.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. Laiškas Devdurakėliui, VIII. Krynica. 1906 m. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Paveikslai, eskizai, mintys*. 1997. Sudarytoja Birutė Verkelytė-Fedaravičienė. Vilnius: Valstybinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus: leidykla Fodio.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. Laiškas Povilui Čiurlioniui. Druskininkai. 1905 m. balandžio 28 d. (?). *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Paveikslai, eskizai, mintys*. 1997. Sudarytoja Birutė Verkelytė-Fedaravičienė. Vilnius: Valstybinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus: leidykla Fodio.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. 1960. *Apie muziką ir dailę: laišakai, užrašai ir straipsniai*. Sudarytoja Valerija Čiurlionytė-Karužienė, redaktorius Aleksandras Žirgulyš. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. 2019. *Korespondencija 1892–1906*. T. 1. Sudarytojai Radoslav Okulicz-Kozaryn, Nijolė Adomavičienė, Petras Kimbrys. Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus.
- Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. „Tapyba“. Čiurlionio tapybos katalogas [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://ciurlionis.eu/gallery/painting> [žiūrėta 2023-09-20].
- Čiurlionis, Stasys. 1935. „Mikalojus Konstantinas Čiurlionis“. *Naujoji Romuva*. Nr. 42. Cituota iš: *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. 2006. Sudarytojas Vyngintas Bronius Pšibilskis. Vilnius: Aidai.
- Čiurlionytė, Jadvyga. 1970. *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. Vilnius: Vaga.
- Čiurlionytė-Karužienė, Valerija. 2000. „M. K. Čiurlionis“. *Draugas*, Nr. 226. Cituota iš: *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. 2006. Sudarytojas Vyngintas Bronius Pšibilskis. Vilnius: Aidai.

- Flammarion, Camille. 1873. *Récits de l'infini: Lumen, histoire d'une âme, histoire d'une comète, la vie universelle et éternelle*, t. 1. Paris: Didier.
- Flammarion, Camille. 1911. *L'Atmosphère et les grands phénomènes de la nature*. Paris: Hachette et cie.
- Focillon, Henri. 1981. *Vie des formes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Galaunė, Paulius. 1911. „Atsiminimų žiupsnelis”. *Aušrinė*, Nr. 3 (10).
- Goštautas, Stasys. 1994. „The Fantastic Art of Čiurlionis”. *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906–1986*. Sudarytojas Stasys Goštautas. Vilnius: Vaga.
- Henderson, Linda Dalrymple. 1984. „The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion”. *Leonardo*, t. 17, Nr. 3.
- Hornik, Heidi J. 2011. „Prayer in a Fourth Dimension”. *Virtual Lives. Christian Reflection: A Series in Faith and Ethics*. Sudarė Robert B. Kruschwitz. Waco: Baylor University.
- Yla, Stasys. 1984. *M. K. Čiurlionis: kūrėjas ir žmogus*. Chicago: Amerikos lietuvių bibliotekos leidykla (Lithuanian Library Press).
- Kazokas, Genovaitė. 2009. *Musical Paintings: Life and Work of M. K. Čiurlionis (1875–1911)*. Vilnius: Logotipas.
- Kircher, Athanasius. 1664. *Mundus Subterraneus*, t. 2. Amsterdam: Jansson and Weyerstrat.
- Kircher, Athanasius. 1678. *Mundus Subterraneus*, t. 2. Amsterdam: Johannes Janssonius van Waesberge.
- Kulvietytė-Slavinskienė, Aušrinė. 2012. „Jurgis Baltrušaitis ir menotyra tarpukario Lietuvoje”. *Česlovo Milošo skaitymai*, Nr. 5.
- Landsbergis, Vytautas. 1997. „M. K. Čiurlionio žodžio kūryba”. *M. K. Čiurlionis. Žodžio kūryba*, parengė Vytautas Landsbergis. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Mostauskis, Stasys. 2019. „Neregimybės įkivaizdinimas ir simbolinė perspektyva M. K. Čiurlionio tapyboje”. *Čiurlionis ir pasaulis. Estetikos ir meno filosofijos tyrinėjimai*, t. VI, sudarytoja Salomėja Jastrumskytė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Paty, Michel. 1998. „Les trois dimensions de l'espace et les quatre dimensions de l'espace-temps”. Flament, Dominique. *Dimension, dimensions*. Paris: Fondation Maison des Sciences de l'Homme.
- Stoškus, Krescencijus. 1977. „M. K. Čiurlionis ir filosofija”. *Kultūros barai*, Nr. 9.
- Varnas, Adomas. 1968. „Atsiminimai apie Čiurlionį“, užrašė Juozas Prunskis. *Draugas*, Nr. 53. Fragmentas iš: *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. 2006. Sudarytojas Vygintas Bronius Pšibilskis. Vilnius: Aidai.
- Wolf, Charles. 1884. „Les hypothèses cosmogoniques”. *Bulletin astronomique*. Paris: Observatoire de Paris.
- Wundt, Wilhelm. 1908. *Völkerpsychologie, Die Kunst*, t. 2, 3. Leipzig: Engelmann.

MYTHOPOETICS OF M. K. ČIURLIONIS'S COSMICITY IN THE
PERSPECTIVE OF J. BALTRUSAITIS'S THEORY OF ABERRATION

Summary

The article analyses the aesthetics of the direction of cosmicity that emerged in the mature painting of M. K. Čiurlionis, discussing the influence of the developing physical theories of astronomy of the time, and especially the influence of the ideas of the French astronomer Camille Flammarion. The text focuses on the study of optical aspects in the two-painting cycle „Sonata No. 6“ („Sonata of the Stars“, 1908), created at the late stage of his creative evolution. Based on the aesthetics of the mentioned sonata, it is shown how the artist's studies of nature developed and his attention to the cosmic structure of the world and the new scientific theories explaining it grew stronger, the impact of which was directly reflected in his late works of cosmic themes.

The comparative analysis carried out during the investigation reveals that, inspired by the scientific knowledge of astronomy and physics of the time and the related mythopoetic speculations, Čiurlionis approached the concept of aberration theorised in the formalist art history of Jurgis Baltrušaitis the Younger by means of a specific combination of the perceptual and the mental image. Using the concept of aberration, the similarities in the artistic searches and discoveries of these two artists are highlighted. The article shows how the aberrational worldview proposed by Baltrušaitis intuitively reveals itself in the work of Čiurlionis, as a forerunner and prophet of this attitude. The aberrational connections can be found in both thinkers' tendency towards naturalistic (realistically depicted and at the same time belonging to the natural world) and artificial, as well as illusory and mental systems of artistic representations. Aberration is treated here not only in terms of perceptual visuality, but also in a broader sense – as a deviation of thought, even a scientific speculation.

Keywords: Čiurlionis, Baltrušaitis, Flammarion, aberration, comparative aesthetics, cosmicity, mythopoetics.

Žilvinas Svirgis

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

LAIKAS M. K. ČIURLIONIO SONATINĖJE KŪRYBOJE: VASAROS SONATA

Straipsnyje parodoma, kad Čiurlionio sonatinė tapyba įkūnija laikiškumo sampratos transformacijas, kurios tuo pačiu metu reiškėsi tiek fizikos, tiek muzikos, tiek filosofijos pasaulyuose. Kaip rodo Einšteino reliatyvumo teorija ar atonalųjų kompozitorių (pvz., Schönbergo, Weberno) kūryba, linijinės priežasties ir griežtos tvarkos sampratą keitė laisvesnė, procesuali visumos logika, kurioje lokalumas nebėra suvokiamas kaip uždaras, o muzikoje – garsai ima kilti tarsi tiesiogiai iš tylos. Panašų išsivadavimą nuo vienos perspektyvos matome ir Čiurlionio tapyboje, kur tonalinė darnos struktūra persipina su „atonaliais“ eksperimentais: atsiranda aperspektyvumas, kelių ritmų bei simbolinių sluoksnių sąveika, kuri neneigia senojo harmoninio pagrindo, bet jį plečia. Įvairių kultūrinių – nuo archajinių–folklorinių iki futuristinių – elementų derinimas parodo Čiurlionio, kaip mąstytojo, gyvybingą dialogiškumą: jis nesiekia „sugriauti“ tradicijos, bet ją subtiliai pratęsia atnaujindamas ir atverdamas tuštumos bei tylos erdves, leidžiančias įžvelgti giluminį laiko ir būties vienalytiškumą.

Raktažodžiai: Čiurlionis, sonatinė tapyba, laiko samprata, atonalioji muzika, reliatyvumo teorija, aperspektyvumas, kultūrinė transformacija, simbolizmas, harmonijos filosofija, dialogiškas mąstymas.

Įvadas

Kartą Alantoje vykusiame Santaros-Šviesos suvažiavime Vytautas Landsbergis netikėtai paklausė, ar neturėtume įrašyti Čiurlionio vardo į iškiliausių Lietuvos mąstytojų sąrašą? Verta paminėti, kad ir Vydūnas Čiurlionyje pirmiausia matė mąstytoją, kuris mokėjo kalbėti spalvomis ir atspalviais.¹ Plėtodami tokį požiūrį, galėtume sakyti, kad Čiurlionio tapyba, tarsi įvaizdina mąstymo būsenas. Tačiau iškyla klausimas, kas čia mąstoma, o kartu ir kas dar svarbiau – kaip čia mąstoma? Tad tyrinėdami Čiurlionio sonatinę tapybą ir jo amžininkų plėtotas

¹ Vydūno laiškas Monikai Lapinskaitei-Bitlieriuvienei / Parengė V. Bagdonavičius ir J. Daunienė. Literatūra, 1970. T. XII (1). P. 123–148.

transformacijas muzikos pasaulyje pabandykime suprasti, kaip šioje tapyboje formuojasi suvokimas ir prasminiai kontekstai. Patyrinėkime, kokie reiškiasi mąstymo principai, kaip kristalizuojasi išvalgos. Pažiūrėkime, kur šis genialusis menininkas mus veda ir ko iš jo galėtume pasimokyti?

Patyrinėkime, kas inspiravo tokius kultūrinius perversmus ir kas keitėsi šiuose virsmuose. Gerai žinome, kad tuo pačiu metu, kai Čiurlionis kūrė spinduliuojančius „Vasaros sonatos“ kūrinius, pasirodo ir fiziką transformuojantys tekstai, kurie esmingai pakeitė supratimą apie linijinio priežastingumo ir laiko sampratas. Fizikos transformacijos neatsitiktinai sutapo su atonaliosios muzikos revoliucija, kur taip pat pirmiausia buvo pakeistas požiūris į laiką. Norit suprasti šių pokyčių visumą, mums svarbios ir Northo Whiteheado išvalgos, parodančios, kad joks lokalumas neįmanomas be visumos, kurios nepaaiškina jokia lokali kauzalika. Kai kalbame apie visumą, mums prireikia būsenų ir harmonijos sampratų, kurios, kaip pamatysime, nepaprastai svarbios kalbant apie Čiurlionio sonatinę tapybą.

Mums padės trumpas aptarimas to meto kultūrinių transformacijų, vykusių muzikoje, tapyboje, filosofijoje, fizikoje ir kitose srityse. Bandydami praskleisti laikmečio uždangą ir pažvelgti į kitų to meto kūrėjų dirbtuves parodysime, kad jie naudoja labai panašias priemones esminiam kultūriniam pokyčiui, kuris visų jų darbuose susijęs su pasikeitusiu požiūriu į laiką. Galima sakyti, kad laiko sampratos pasikeitimas tuo metu esmingai pakeitė to meto gyvenamojo pasaulio suvokimą ir ši transformacija vyksta iki mūsų dienų. Tad pasižvalgykime po kitų to meto genijų dirbtuves, o antroje dalyje grįšime prie Čiurlionio paveikslų, jau kitaip žvelgdami į tai, kas juose labiausiai stebina, bandydami suprasti, kaip gi čia mąstoma.

Laikmečio pokyčiai

Aptariant to meto pokyčius, kurie padės geriau suprasti Čiurlionio sonatinėje kūryboje naudojamas priemones, verta paminėti, kad tais pačiais 1908 metais, kai buvo nutapyta „Vasaros sonata“, buvo sukurti ir tokie reikšmingi atonaliosios muzikos kūriniai, kaip Arnoldo Schönbergo 10 opuso 2-asis kvartetas styginiams, Antono Weberno kūrinys „Passacaglia“, Charleso Iveso kūrinys

„Neatsakytas klausimas“. Bet dar prieš aptardami atonaliąją muziką, kurioje, kaip parodysime, esmingai pasikeitė laikiškumo samprata, turime neužmiršti, kad tuo metu formavosi ir Einšteino reliatyvumo teorija, parodanti, kad ir laikiškumas, ir nuo jo neatsiejamas priežastingumas yra reliatyvūs. Šiuos pokyčius mums padeda geriau suvokti kiek vėliau pasirodę juos apmąščiusių filosofų darbai, o būtent Whiteheado procesualumo ir harmoningos visumos teorija, taip pat ir kiek vėliau pasirodžiusios Jeano Gebserio integralios sąmonės idėjos².

Matematikas ir filosofas Northas Whiteheadas, aiškindamas laikmečio auroje vykusius pokyčius, pabrėžia visumos rišlumą, kuriame viskas yra tarpusavyje susiję. Jis parodė, kad tiek praeitis, dabartis ir ateitis, tiek visos erdvės vietos yra neatsiejamos nuo visumos vienovės.³ Įdomiausia tai, kad, pasak Whiteheado, tokią visumą geriausiai aprašo ne konkretūs matavimai ar priežastingumą pagrindžiantys rodikliai, o būsenos. Kitaip tariant, ne priežastiniai principai, o tendencijos, kurias visas telkia esminė harmonijos ir susibalansavimo tendencija⁴. Tad vieną laiko liniją tarsi pakeičia jų pluoštai, kurių gijos tarpusavyje derinasi susijungdamos į visa apimančią harmoniją.

Toks požiūris sukuria kitokius pasaulio suvokimo pagrindus, kitokią rišlumą. Lokalius priežastingumus pakeičia procesuali vienovė, kuri remiasi ne ribotu linijiniu priežastingumu, o dabarties kaip galimybių susitelkimu, vedančiu į harmoniją. Tokia nuostata natūraliai akivaizdi ir suprantama, nes jei taip nebūtų, viskas išsilakstytų ir pavirstų dulkių chaosu. Tačiau chaosas neišsivysto: net jei žmogus chaotiškai plėtodamas technologijas suardo ekosistemų balansus, jie visgi linkę atsistatyti nusistovėdami naujose pusiausvirose. Tad harmonijos samprata, prie kurios dar grįšime, čia ne tik pakeičia linijinį priežastingumą, bet kartu nustato kitokią santykį tarp lokalumo ir visumos, tarp akimirkos ir amžinybės. Santykis čia suvokiamas, kaip tendencija į harmoniją, o ne priežastinis neišvengiamumas.

2 Gebser, Jean, 1984. *The Ever-Present Origin*. Athens: Ohio University Press. Translation Algis Mickūnas.

3 Whitehead, Alfred North. 1985. *Process and Reality* (Gifford Lectures Delivered in the University of Edinburgh During the Session 1927–28) Free Press; 2nd edition.

4 Lestienne, Rémy. 2022. *Alfred North Whitehead, Philosopher Of Time*. CNRS Paris, France. World Scientific. p. 105.

Atonalioji muzika

Čiurlionio kūrybą geriausiai paaiškina laikmečio transformacijos, įvykusios muzikoje. Čia priežastingumo ir vienos laiko linijos atsisakoma pradėjus plėtoti atonaliąją muziką, kurią įdomiai tyrinėja Algio Mickūno mokinė Elizabeth Behnke. Pasitelkusi Gebserio įžvalgas, ji parodo, kad atonalityje muzikoje paradoksaliai išryškinama ne pati muzika, o anapus jos esanti tylą. Įdomi Behnke'ės mintis, kad tonaliosios muzikos kūrinys tarsi objektas išnyra iš tylos ir nuskambėjus pirmiems kūrinio akordams užima visą audialią erdvę, o atonalityje muzika yra visiškai kitokia⁵.

Atonaliosios muzikos natos skamba ne melodijoje, o tyloje. Tad šią muziką Behnke vadina garsų žaismu⁶. Tradicinėje tonalityje muzikoje kiekviena nata skamba ritminėje ir melodinėje struktūroje. Iki tol vyravusi tonalityje muzika sukuriamą taip pat, kaip ir linijinio priežastingumo pasaulėjauta, grįsta neišvengiamumu. Tačiau naujoje atonalityje muzikoje garsai išnyra tarsi iš tylos ir ne tik nesuformuoja ištisinės melodijos, bet išsilaisvina iš bet kokios neišvengiamumo struktūros. Tad sukuriamas įspūdis, kad kūrinio laiko trukmė net nepriklauso tam kūrinui. Atonalityje muzika nekonkuruoja su tyla. Ji ne tik išsaugo tylos ramybę ir neliečiamumą, bet ją net išryškina. Akimirkos čia tarsi susipina su tylos amžinybe. Čia nepersikeliame į apibrėžtą ritmą ar ribotą tvarką, o išliekame pirmąpradžiam tylos beribiškume.

Tonalityje muzika neišsivaizduojama be aiškiai išreikšto ritmiškumo ir melodingumo. Čia, kaip ir klasikinėje tapyboje, turime aiškiai apibrėžtą dalių ir visumos sąveiką. Kad ir koks netikėtas būtų Mocarto ar Bethoveno akordas, jis visuomet nusakomas paties kūrinio eigos ir tam tikra prasme yra neišvengiamas, nėra jokio atsitiktinumo jausmo. Kiekviena nata turi būti „savo“ vietoje, o ne vietoje atsiradusi arba praleista nata nuskamba kaip klaida net ir nežinant kūrinio partitūros. Tą patį jaučiame ir klasikinėje tapyboje, kurioje vyrauja neišvengiamai kiekvienam potėpiui privaloma tapytojo perspektyva, kiekvienas perspektyvos tinklelio neatitinkantis potėpis akivaizdžiai disonuoja su paveiklo visuma. Atonaliosios muzikos beveik kiekvienas elementas pasirodo beveik ne-

5 Elizabeth A. Behnke. 1993 Toward a Description of Integral Atonality. Integrative Explorations of Culture and Consciousness. Vol. 1 Nr. 1 The Journal of the Jean Gebser Society.

6 soundplay

nusakomu momentu ir su beveik nenusakoma struktūra, veikiau išryškinamas aritmiškumas, nei ritmas. Net jei ritmas ir pasirodo, jis yra lokalus, kiekviena garsų seka formuoja tempą ar ritmą tik fragmentiškai, tarsi nedrąsiai.

Norėdami stipriau išryškinti šį esminį skirtumą tarp atonaliosios ir tonaliosios muzikos, turime pasakyti, kad tonalioji muzika tarsi bando aprėpti ir įforminti laiką, suformuoti jį pagal melodinę ir ritminę tvarką, panaudojant metrą, kadencijas, hormonines funkcijas ir kitas struktūrinės formas. Atonalioji muzika tarsi siekia maksimaliai išsilaivinti nuo apibrėžtos struktūros ir atverti natūralų, pirmąpradį skambėjimą, išvengdama išankstinių kultūrinių formų ir hierarchinių struktūrų, kurios tapdamos visa ko pagrindu tarsi užgožia pirmąpradę tylą. Tačiau, atsisakius garsą laike struktūruojančių įrankių, atsiranda ir tam tikras neapibrėžtumas, netikrumas, abejonė. Šie bruožai daugeliui kūrėjų tampa ne trūkumu, o tarsi naujaisiais įrankiais, kurie nebuvo naudojami nei užtikrintoje tonaliojoje muzikoje, nei perspektyvistinėje realizmo tapyboje, kur viskas iš anksto turi būti aiškiai ir griežtai apibrėžta.

Tam tikra prasme galime sakyti, kad atsiranda suvokimas, kad tikrovė yra kur kas sudėtingesnė, nei iki tol buvo manoma. Tačiau, atonaliajai muzikai išsilaivinus nuo griežtos priklausomybės, kartu buvo prarastas ne tik užtikrintumas, kurį ta priklausomybė duodavo, bet ir kūrinio rišlumas apskritai. Tad natūralu, kad atonaliosios muzikos kūrėjai pradėjo ieškoti kitų pagrindų, kurie galėtų suteikti naujai muzikai tam tikrą rišlumą. Kitaip tariant, atsisakius senųjų harmoninių funkcijų iškyla poreikis ieškoti naujos tvarkos, ką Arnoldas Schönbergas ir daro kurdamas savo 12 tonų sistemą ir pradėdamas naudoti *Hauptstimme* bei *Nebenstimme* anotacijas.

Čia verta paminėti ir Igorį Stravinskį, kuris ieškodamas naujos tvarkos parinkdavo natas pagal jų poliariškumą. Nors Stravinskis ir neatsisakė tonalios, tačiau jo kūryba, kuri neatsitiktinai pradėta vadinti neoklasicizmu, patyrė esmines transformacijas. Stravinskis viename iš interviu, sako, kad jau vaikystėje grodamas pianinu jis gerai suprato, kad ne tik partitūrą, bet ir pačius grojimo principus kažkas sukūrė. Jis pasakojo, kad jam visada knietėjo tuos principus perkurti iš naujo. Iš jo kalbos galima suprasti, kad beveik kiekvienas naujas jo kūrinys pirmiausia ir yra toks bandymas. Galima manyti, kad būtent dėl to tie kūriniai tokie originalūs ir skirtingi.

Naujos erdvinės priemonės

Čiurlionis taip pat ieško naujų kūrybinių principų. Eksperimentuodamas ir plėtodamas naujuosius meninės raiškos įrankius, jis elgiasi panašiai kaip ir atonaliosios muzikos kompozitoriai. Tačiau nepasuka taip radikaliai, kaip Schönbergas, kurį viename iš interviu 1936 metais Stravinskis pavadino veikiau muzikos chemiku, nei kūrėju. Pasak Leonardo Bernsteino, radikalūs atonaliosios muzikos kompozitoriai, pavyzdžiui, Schönbergas, taip ir neprisijaukino lojalaus klausytojo, veikiau tapdami aštresnio kultūrinio posūkio pavyzdžiais, nei kompozitoriais, kurių muzikos pasiilgusi ausis nori pasiklausyti. Tačiau Čiurlionio sonatinės tapybos kūriniai yra nepaprastai patrauklūs. Bėgant laikui, akiai vis labiau pripratus prie kūrėjo būdo, pradėjus suprasti kūrybos niuansus, atsiveria gelmė ne tik to, kas juose pavaizduota, bet formuojasi ir numanomas matmuo, kuris juose nepavaizduotas. Ką liudija ne tik gilėjantys skirtingų sričių tyrimai, bet ir nemažai muzikinių improvizacijų bei refleksijų, sukurtų kaip „Vasaros sonatos“ ciklo muzikinė išsklaida.⁷

Nors galima sakyti, kad Čiurlionis naudoja nemažai panašių instrumentų, kaip ir atonaliosios muzikos kompozitoriai, jo kūriniai suderinti ne viename, o daugelyje registru. Jis bando išreikšti neapibrėžtumą, netikrumą ir abejonę tapydamas punktyriškai eskiziškai. Vaizduodamas akimi nematomus ryšius, kurie, kaip jau minėtos tendencijos Whiteheado filosofijoje, veda link harmonijos, Čiurlionis tarsi bando sujungti tai, kas kitaip nesusijungtų, suderinti tai, kas kitaip nesusiderintų. Archetipinių simbolių derinius jis vaizduoja tarsi neatsiejamai susijusius ir giminingus. Jis – kaip mąstytojas, kuris plėtoja tam tikrą dermių mąstymą, vedantį prie sudėtingų dalykų subalansavimo ir harmonijos. Tačiau kuo skiriasi šie naujieji mąstytojo ir menininko įrankiai nuo buvusiųjų?

Kauzalumas, dirbtinis supriešinimas, hierarchinė konkurencija ir kitos Vakarų mąstyme beveik privalomos minties struktūros Čiurlionio kūryboje tarsi ištirpsta. Bet kaip tai padaroma? Jau sakėme, kad muzikos pagrinduose iki tol viešpatavusį metrą ir tonikas atonaliojoje muzikoje pakeičia tyla. Kitaip tariant, garsai gravituoja ne į ritmą ar melodiją, o į anapus laiko tvyrančią tylą,

7 Vytautas Oškinis, Rytas Lingė ir kt.

kurioje persikeliame tarsi anapus laiko. Tapyboje tą beribės tylos pojūtį atstoja beribės tuštumos jausmas, kuris nepaprastai stiprus visoje Čiurlionio tapyboje. Atsiradus naujiems principams, atsiranda ir kitokios rišlumą steigiančios struktūros. Skirtingai nei klasikinėje tonaliojoje muzikoje, kur vyrauja ritmas, atonaliojoje muzikoje atsiranda aritmiškumas. Ritmą suvokiant kaip tam tikrą privalomą tvarką, aritmiškumas muzikoje išreiškia tą patį, ką tapyboje – aperspektyvumas⁸. Atonalioji muzika išsilaisvina iš vieno ritmo, o Čiurlionio erdvė – iš vienos perspektyvos tinklelio. Mat jei turime tik vieną perspektyvą, matomas tik vienas vaizdas, tačiau tokia nuostata yra ribota. Pavyzdžiui, dialoge visada mažiausiai turime dvi perspektyvas, kurios tą patį dalyką mato ir supranta skirtingai, žiūrėdamos į jį tarsi iš skirtingų pusių.

Aperspektyvumas leidžia atsisakyti tik vieno atvaizdo, tik vieno kelio, tik vieno laiko, tik vienos tiesos. Vietoje vienareikšmio kategoriškumo čia atsiranda laisvė jungti kelias perspektyvas jas derinant. Tad Čiurlionio kūryboje regime žaislingumą ir lengvumą, netikėtai atsirandanti tarp skirtingų ritmų. Pavyzdžiui, „Vasaros sonatos“ Scherzo regime tarpusavyje derinamas trapias medelių ritmikas, arkangeliškas kregždės, menorah žvakidės šakas, ritmiškai kylantį dūmą ir kitas ritmines simbolikas, staiga pavirstančias visiška laisve, kurią simbolizuoja dangaus pursluose nardančios kregždės. Čia verta paminėti, kad ši laisvė, atsirandanti dėl aperspektyvumo, nėra tik dekoras, ji esmingai persmelkia ir transformuoja visus kultūros lygmenis. Vakaruose daugiau nepriširiama prie vienos religijos, išsilaisvinama nuo vienos mokslinės doktrinos, visose gyvenamojo pasaulio srityse aktyviai atsakoma vieno stiliaus vyravimo. Impresionizmas, ekspresionizmas, kubizmas, dadaizmas, futurizmas, siurrealizmas ir nesuskaičiuojama daugybė kitokių -izmų tik pabrėžia tai, kad joks stilius negali pakankamai išreikšti noro iš jų visų išsivaduoti.

Čiurlionio kūriniuose laisvė kaip sukilimas prieš privalomą galvojimą vienos sistemos ribose ir pažvelgimas į pasaulį plačiau, atveriant jį tokį, koks jis pasirodo, leidžia pažvelgti į dabartį kaip į atvirą galimybių visumą, užuot manius, kad ji yra nulemta griežtų ir neatšaukiamų dėsnių. Neliko neišvengiamos lemties, kuri buvo suvokiama kaip priežastingumo determinizmas. Tad svarbesni

8 Gebser, Jean, 1984. *The Ever-Present Origin*. Athens: Ohio University Press. Translation Algis Mickūnas.

čia pasidaro ne patys objektai ar faktai, o galimybės išreikšti jų potencialus tarpusavio ryšiuose. Suvokimas, kad priežastingumas, kuriuo grindžiamas visas modernus mąstymas, tėra tik dalinis visumos rišlumo atvejis, atveria ir galimybes plėtoti alternatyvų rišlumo suvokimą. Kalbant akademinų disciplinų prasme, tai būtų tolygu pasakymui, kad matematikos principais pagrįstiems mokslams įmanoma atrasti harmoningą alternatyvą, tikrovės suvokimo paralelę, kuri grindžiama derinimu, balansavimu ir harmonija.

Tačiau toks mąstymas nėra nei radikalus, nei konkurencingas. Aistra naujumui Čiurlionio kūryboje nereiškia praeities atsisakymo. Kitaip tariant, naujumas čia siejamas su harmonija ir suderinimu. Tad suprantama ir kodėl Čiurlionis pasitelkia naujuosius instrumentus, kurie reikalingi tokiam derinimui. Pavyzdžiui, labai išraiškingas skaidrumas, kurį Gebseris išplėtoja naudodamas diafaniškumo sampratą. Čiurlionio kūriniuose matome, kad vieni dalykai neuždengia kitų. Skaidrumas, kaip tam tikras pamatinis principas, tarsi persmelkia pačią kūrinių esmę. Sonatinėje kūryboje, regis, net pabrėžiama, kad kiekvienas sluoksnis atveria vis kitokį ritmą ir vis kitą tikrovės matmenį, vaizduoja ne tik kitas erdves, bet ir kitą laikiškumą. Trumpalaikiai simboliai atsiduria amžinybės fone. Į ateitį plaukiančio lengvo laivelio kelionės akimirka genama to paties vėjo, kuris plaiksto ir amžinai degančio aukuro dūmą. Aukuras, kurį centruoja pirmiausia tai, kad būtent jis pažymėtas Čiurlionio autografu, pabrėžia išsilaisvinimo judesį, aukojimą. Senas pasaulis aukojamas, kad atsilaivintų vieta naujam. Įdomu, kad Čiurlionis pasirašo ant aukuro, tuo tarsi pasakydamas, kad jis ir yra aukos kūrenimo vieta, kas sykiu ir yra kūryba. Skaidrumas čia leidžia skirtingiems sluoksniams klotis vieniems ant kitų, kas būtų visiškai neįmanoma turint tik vieną tvarką, tik vieną sąmonės struktūrą ar tik vieną nepermatomą sluoksnį.

Čia vyrauja visiškai kitoks laiko ir erdvės suvokimas, nei išgyvename kasdieniame pasaulyje. Kaip atonaliosios muzikos garsai negali paneigti ar užgožti tylos, iš kurios jie išnyra, taip ir piešinio detalės jau nebeturi galios paslėpti to, kad jos pasirodo tuštumoje. Tikrovė čia suvokiama ne kaip privaloma būtinybė, o kaip galimybių srautas nepaliaujamoje tikrovės metamorfozėje. Atsisakius būtinybės, intelektualios konstrukcijos tarsi atsitraukia į antrą planą. Atrodo, tarsi kiekvienas fragmentas telkia savo laikiškumą, bet pavaizduoti elementai

nekonkuruoja su nepertraukiama visuma, kurioje jie ir atsiveria. Paveikslo detalės nevengia tuštumos, nebando jos uždengti ar paslėpti, veikiau dar labiau išryškina jos neapbrėptumą. Anapus paveikslo elementų tvyranti tuštuma išsaugo ir pirmą pradžią tylos ramybę.

Šios analogijos tarp atonaliosios muzikos išplėtotų naujovių, transformavusių poliritmiškumą, ir naujosios Čiurlionio tapybos leidžia pamatyti, kad skirtingos ritminės funkcijos nenustelbia viena kitos, o veikiau atveria viena kitą kaip papildančias. Tad ir skirtingos perspektyvos piešinyje čia gali ne kovoti, o atverti erdvę papildančiais principais. Skirtingos idėjos, skirtingi ritmai, skirtingos perspektyvos ar simboliai nekeičia pačios visumos, kuri kaip tylą ar tuštumą yra anapus daiktiškumo ir objektiškumo. Čia net nėra pretenzijos ką nors užimti ar pakeisti. Ritmo, perspektyvos ir kitų struktūrinių tvarkos elementų Čiurlionio kūryboje neatsisakoma, bet jie pradedami naudoti kitaip. Visuose sonatiniuose kūriniuose ne tik pastebime pasikartojančias faktūras paveikslo lygmenyje, takus ir arkas, medžius ir kalnus, takus ir upes, ornamentiką bei šventyklas ir pilis, bet ir pasikartoja paveikslų ciklo sumanymas, kaip Allegro, Andante, Scherzo ir Finale. Tad čia neskubama atmesti laiko matmens, kaip tai bandoma padaryti Schönbergo kūryboje, – veikiau matome „tonaliosios“ kūrybos transformacijas.

Vidujybės reikšmė

Dar vienas svarbus aspektas, kurį turime aptarti kaip reikšmingą atonaliosios muzikos įtaką Čiurlionio kūrybai, yra patirties betarpiškumas. Tiek garsai atonaliojoje muzikoje, tiek ir vaizdai Čiurlionio tapyboje išnyra be jokio išankstinio plano, tiesiog kaip rezonuojančios sinergijos pačioje klausytojo ar žiūrovo savastyje. Suvokimas to, ką girdime atonaliojoje muzikoje, formuojasi kaip tam tikri asociatyviai rezonuojantys fragmentai, kaip pluoštai išpūdžių, kurie sukuriama viduje, o ne primetami iš išorės. Žvelgiant į Čiurlionio tapybą, pradžioje tarsi sunku susiorientuoti, kas čia vyksta, kol suprantame, kad paveiksluose, panašiai kaip ir atonaliojoje muzikoje, tikrasis vaizdas susiformuoja viduje, o ne išorėje. Dauguma detalių, kaip laivelis ar namelis, pavyzdžiui, kaip Zen tapyboje, nutapyta vos keliais potėpiais. Kompozicijos išorinė dalis yra tik

užuominos, išvalytos nuo bet kokio užbaigtumo. Tad kompozicijos įprasminimas tarsi persikelia iš išorės į vidų.

Anot Elizabeth Behnke, atonaliosios muzikos kūrinys yra paties laiko raiška. Tai nėra nei bandymai suformuoti ar sukonstruoti laiką, nei būdas kalbėti apie laiką.⁹ Tokios muzikos garsai jau yra ne melodinės struktūros ar harmoninės funkcijos, o tiesiog garsai. Tad nekeista, kad atonaliosios muzikos kompozitoriai neretai partitūras kurdavo labai laisvos formos, muzikos atlikėjams palikdami plačias galimybes laisvai interpretuoti atlikimą. Tad toks kūrinys kaskart gali būti atliekamas skirtingai ir vis kitaip. Tad ir klausome net ne muzikos, o tarsi atsiduriame laiko įtrūkyje¹⁰, tarsi įsiveržime į patį laiką ir girdime, kaip tuo metu skamba pati tikrovė. Tokio kūrinio jau negalime vadinti muzika įprastine prasme, nes klausytojas atsiduria tarp garsų ir anapus jų esančios tylos.

Tokią nuostatą regime ir Čiurlionio sonatinėje tapyboje. Galima sakyti, kad vaizduojami objektai tampa įtrūkiais erdvėje, kai pasimato ne tik patys objektai kaip archetipiniai simboliai, bet ir anapus tų objektų esanti tuštuma. Kitaip tariant, galėtume čia apibendrinti, kad kūrėjo susitikimas su žiūrovu įvyksta ne tik simbolių, bet ir tuštumos sąveikoje, kuri yra universalesnė ir pirmapradiškesnė už bet kokią su kultūrą simboliką. Tad tokioje kūryboje dėmesys sutelkiamas ne į pačią formą, o į meta matmenį, kuris, kaip kažkas esantis iki vaizduojamų objektų, siekia anapus to, kas jau įforminta. Tuštuma čia atsiranda kaip pirmapradė dedamoji, leidžianti kitaip interpretuoti tuos pačius dalykus arba jų net neinterpretuoti, paliekant atvirą daugiaprasmiškumą.

Neatsakytas klausimas

Kalbėdami apie tylos reikšmę atonaliojoje muzikoje, turime pasakyti, kad ji čia ne tik numanoma, bet, kaip sako Bernsteinas komentuodamas Charleso Iveso kūrinį „Neatsakytas klausimas“, ji gaudžia dar prieš nuskambant pirmiesiems garsams. Šiame kūrinyje klausytojas pastatomas dar iki atsakymo įgarsinimo, dar iki artikuliacijos. Nuskambėjus klausimui, bandymus rasti tinkamą

9 Behnke, Elizabeth, „The Craft of Improvisation: Sounding the Integral World,“ California Center for Jean Gebser Studies, 1986.

10 *irruption of time*

atsakymą girdime kaip garsus, kurie jau turi pirmaprades įtampas, bet dar neturi suformuotos artikuliuotos formos. Behnke paaiškina, kad atonaliosios muzikos negalima vadinti audialia, čia dar nėra audialaus turinio, yra tik garsas, tik akustika, pirminiai krūviai, kurie neturi aiškiai įforminto intencionalumo ar vienareikšmių prasminių konotacijų. Atsiduriame dar iki formų, pirmapradėje dimensijoje, kuri daro poveikį dar iki sprendimo.

Panašiai ir Čiurlionio kūryboje vaizdiniai formuojasi tarsi sapne, keičia vieni kitus taip ir neįgydami galutinės apibendrintos ir aiškiai artikuliuotos reikšmės. Pažvelgę į menininko piešinius turime tarsi nubusti ir paklausti savęs, ką gi juose išvelgiame. Čiurlionis už mus to nepadaro, kaip ir atonaliojoje muzikoje, kūrėjas moka nepasakyti per daug, nenuieiti per toli, neprimesti savo teisingiausio ar geriausio interpretacijos varianto. Jis tiesiog sukuria įtrūkę laiką arba erdvę, tarsi sustabdo laiką ir atsiduriame tarsi giliame sapne, tarsi meditacijoje, iš kurios nubudę galime pradėti svarstyti, ką iš tikro matėme ar girdėjome.

Sapnas visuomet palieka daugybę neatsakytų klausimų, kaip, beje, ir pati tikrovė. Deterministinis įsivaizdavimas, kad visus klausimus galima logiškai išaiškinti, neišvengiamai yra ribotas. Šiuo atžvilgiu tikrovės galutinis nepažinumas lemia ir tai, kad klausimas mąstytojui visada yra pirmapradiškesnis ir labiau pagrįstas nei atsakymas. Akivaizdu, kad ir Čiurlionio dialogiškoje kūryboje klausimai yra reikšmingesni, nei atsakymai. Čia žiūrovas ieško atsakymų žvelgdamas jau net ne į Čiurlionio paveikslą, o į savo paties išgyvenimus, minčių ir asociacijų gelmes. Žiūrovas pajudinamas, tarsi pažadinamas ir paliekamas pats sau svarstyti, ką atveria paveikslų archetipai ir įtrūkiai, kas yra kelionė, kas yra medis, kas yra skrydis?

Apibendrinimas

Trumpai apibendrinami galėtume sakyti, kad Čiurlionio sonatinėje kūryboje regime reikšmingų atonaliosios muzikos bruožų. Tačiau kartu Čiurlionis neatsisako ir tonalumo tvarkos. Jo sonatinę kūrybą galėtume laikyti tonaliosios muzikos kūrniais, kuriuose, panašiai kaip ir Stravinskio kūryboje, eksperimentuojama su poliritmiškumu, išsilaisvinama nuo vienos perspektyvos. Skirtingų

harmonijų sluoksniai čia drąsiai gula vieni ant kitų, bet neneigdami skirtumų ir savitumų veikiau papildo vieni kitus. Kitaip tariant, Čiurlionis yra neabejotinai dialogiškas mąstytojas, kurio atvirumas skirtingiems požiūriams reiškiasi veikiau ne pasidavimu vienai ar kitai tendencijai, o jų dialogišku derinimu didesnėje visumoje.

Čiurlionio sonatinėje tapyboje, kaip, beje, ir Stravinskio kūrinuose, pasirodo ne tik naujos srovės, tendencijos ir stiliai, bet ir pirmapradžio folkloro tonai, kurie reiškiasi ypač archajinėmis pusiausvyromis. Stravinskio kūryboje randame net ne pentatonikos, o tritonikos garsų melodines harmonijas¹¹, kurios kaip kolektyviniai archetipai priklauso jau ne atskiro etnoso, o kažkokios protokultūros, pačios žmonijos audalių archetipų substratui, kuris nurodo tai, ko neįmanoma išvengti net pačioje pirmapradiškiausioje kalboje. Čiurlionio kūryboje spalviniai tonai neretai apsiriboja tik keliomis spalvomis, dažniausiai gelsva, pabrėžiančia amžiną saulėtą ir auksinę vizualumo plotmę, žalsva, simbolizuojančia gyvybės trapumą, ir rusva, simbolizuojančia žemės derlingą tvarumą ir prieglobstį. Čia ne tik nuolat grįžtame prie tokių etnologinių motyvų ir pirmapradžio archetipų, kaip kelias arba kelionė, gyvybės medis ir ąžuolo lapai, kurie yra susikabinę girliandomis tarsi giminės kartos, bet ir derinamos dar pirmapradiškesnės faktūros, slypinčios spalvų tritonikose.

Čiurlionio paveikslų magija mus tarsi perkelia į kitą laiką ir erdvę, kur nėra privalomo ritmo, nors negalime pasakyti, kad ritmas atmetamas. Čia nėra privalomos perspektyvos, bet negalime sakyti, kad perspektyvos atsisakoma. Senosios struktūros nėra atmetamos siekiant egzotiško naujumo, pavyzdžiui, kaip Schönbergo kūryboje. Čiurlionis yra mąstytojas, kurio išvalgos dera ne tik su ankstesne tradicija, bet ir su naujovėmis. Tad jo kūrinius gali plėtoti labai skirtingų ar net nutolusių sričių mąstytojai. Toks mąstymas yra nepaprastai vaisingas savo universalumu, gebėjimu suderinti pačius skirtingiausius kultūrinius minties kodus.

¹¹ https://youtu.be/OWeQXTnv_xU

Žilvinas Svirgiris

TIME IN M. K. ČIURLIONIS' SONATIC ART:
THE SUMMER SONATA

Summary

The article demonstrates that Čiurlionis' sonata-inspired painting embodies transformations in the concept of temporality, which were simultaneously unfolding in the realms of physics, music, and philosophy. As evidenced by Einstein's theory of relativity and the works of atonal composers such as Schönberg and Webern, the linear causality and strict order of earlier paradigms were being replaced by a more fluid, processual logic of totality, in which locality was no longer perceived as closed or isolated, and where, in music, sounds seemed to emerge directly out of silence. A similar liberation from singular perspective is evident in Čiurlionis' painting, where tonal structures of harmony intertwine with "atonal" experimentation: perspectival multiplicity, polyrhythmic interplay, and layered symbolism do not reject the foundations of harmony, but expand and reconfigure them. The integration of diverse cultural elements – from archaic-folkloric to futuristic – reveals Čiurlionis' vibrant dialogical thinking: he does not seek to dismantle tradition, but rather to renew it gently, opening spaces of silence and emptiness that invite a deeper vision of the unity of time and being.

Keywords: Čiurlionis, sonata-inspired painting, concept of time, atonal music, theory of relativity, a-perspectivism, cultural transformation, symbolism, philosophy of harmony, dialogical thinking.

II. ČIURLIONIO KŪRYBA IR JOS SĄSAJOS SU KULTŪRINĖMIS BEI ISTORINĖMIS TRADICIJOMIS

V. KANDINSKIO IR JO VADOVAUJAMOS „MĖLYNOJO RAITELIO“
GRUPUOTĖS NARIŲ SĄSAJOS SU M. K. ČIURLIONIO KŪRYBA
(Apie modernistinės tapybos muzikalėjimo ir abstraktėjimo tendencijas)

Straipsnis skirtas įtakingos modernistinio meno grupuotės *Der Blaue Reiter* („Mėlynasis raitelis“) lyderio Vasilijaus Kandinskio bei jo aplinkos muzikalių tapybos idėjų plėtojusių menininkų sąsajų su M. K. Čiurlionio kūryba analizei. Pagrindinis dėmesys telkiamas į tuos nežinomus naujai atrastus Kandinskį su Čiurlioniu siejusius kūrybinius ryšius, kurie vėliau turėjo įtakos programinėms Kandinskio abstraktėjančios tapybos nuostatoms, jo ieškojimams tapybos muzikalumo, vaizdo, garso, spalvos, formos bei menų sąveikos srityse. Autorius lyginamuoju aspektu analizuoja ir kitų „Mėlynojo raitelio“ atstovų Paulio Klee, Lyonelio Feiningerio, Nikolajaus Kulbino, Arnoldo Schönbergo ir už šios grupuotės ribų kūrėjo Josefo Mathias Hauerio sąsajas su Čiurlionio muzikine kūryba. Ypač daug dėmesio skiriama „Mėlynojo raitelio“ grupuotės atstovų kūryboje išryškėjusioms menų sąveikos, meninės raiškos formų numedžiagavimo bei racionalizacijos apraiškoms, novatoriškų, konfrontuojančių su neoromantizmo tradicija kompozicijos principų ir meninės išraiškos priemonių sklaidai modernistinės pakraipos dailėje ir muzikoje XX a. pradžioje. Atliktoje lyginamojoje analizėje Čiurlionis traktuojamas kaip išskirtinio talento muzikalaus tapybos stiliaus novatorius, vienas pirmųjų modernistinėje dailėje atvėręs abstrakcionizmo, poetinio siurrealizmo, o muzikoje – dodekafonijos užgimimo ir sklaidos kelius.

Raktažodžiai: V. Kandinskis, M. K. Čiurlionis, modernizmas, abstrakcionizmas, „Mėlynasis raitelis“, muzikali tapyba, P. Klee, L. Feiningeri, N. Kulbinas, A. Schönbergas, J. M. Haueris, vaizdas, garsas, tapybos ir muzikos sąveika, dodekafonija.

V. Kandinskio ir M. K. Čiurlionio novatoriškumo santykių problema

Gilindamiesi į Vasilijaus Kandinskio ir jo vadovaujamą *Neue Künstlervereinigung München* („Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo“) ir *Der Blaue Reiter* („Mėlynojo raitelio“) grupuočių /sambūrių atstovų ir jų aplinkos menininkams Franzui Marcui, Pauliui Klee, Lyoneliui Feiningeriui, Nikolajui Kulbinui, Arnoldui Schönbergui ir kitiems labiausiai rūpimas vaizdo, garso, spalvos, formos, menų sąveikos bei abstrakcionizmo genezės problemas, pirmiausia



Pomirtinė M. K. Čiurlionio kūrybos paroda 1911 m. Vilniuje, dab. Gedimino pr. 6

turime pasinerti į užgimstančios naujos modernistinės meninės kultūros idėjinį ir meninį kontekstą. Kita vertus, ne mažiau svarbu aiškintis minėtų menininkų estetinių idėjų bei meninės kūrybos principų ryšius ne tik su įtakingiausiais aptariamo laikotarpio dvasiniais ir meniniais sąjūdžiais, tačiau ir tiesioginio Kandinskio pirmtako lietuvių dailininko ir kompozatoriaus Čiurlionio kūryba. Ji formavosi XX a. pradžioje – tuo metu kai filosofijoje, estetikoje, muzikoje, dailėje ir literatūroje ryškėjo naujos modernistinės idėjos, konfrontuojančios su išpuoselėtomis klasikinio bei neoromantinio meno. Stiprėjantis tragiškame, ieškančiame naujų meninės saviraiškos formų užgimstančio modernistinio meno sparne (būtent jam priklausė Čiurlionis ir dauguma tekste aptariamų menininkų) disharmonijos jausmas neretai siejosi su augančiu žmogaus egzistencijos tragizmo jausmu.

Kadangi dalis iškiliausių naujos modernistinės generacijos tapybos ir muzikos sąveikos sprendimų ieškojusių dailininkų vienaip ar kitaip siejosi su Lietuvoje jaunystę praleidusios Marianos Veriovkinos inspiruotu ir Vasilijaus Kandinskio vadovautu „Miuncheno naujuoju dailininkų susivienijimu“ ir iš jo



Bernheim Jeune galerija Paryžiuje. 1910

įsiliejusiais į naują „Mėlynojo raitelio“ grupuotę bendraminčiais, todėl šiame straipsnyje pagrindinį dėmesį sutelkiame į svarbiausių iš jų – Kandinskio, Pauliaus Klee, Lyonelio Feiningerio, Nikolajaus Kulbino, Arnoldo Schönbergo, ir už šio sambūrio ribų kūrurio Josefo Mathias Hauerio indėlį sprendžiant aktualias modernistinio meno raidos bei menų sąveikos problemas.

Atsiribodami nuo mažiau reikšmingų periferinių problemų šiame tyrime koncentruosimės į konkretų aktyviausią su Kandinskio veikla „Miuncheno naujajame dailininkų susivienijime“ ir „Mėlynojo raitelio“ grupuotėje susijusį 1909–1914 metų tarpsnį, kai jis siekė įgyvendinti daugelį savo svarbiausių tapybos ir muzikos sąveikos bei naujos, nematerialios, dvasingos tapybos kūrimo sumanymų. Įdomu, kad šios intensyviausios Kandinskio kūrybinės veiklos minėtose grupuotėse pradžia siejosi su paskutiniais Čiurlionio gyvenimo metais (būtent 1909 m. buvo sukurti paskutiniai jo sonatinės ir metafizinės tapybos pakraipos paveikslai). Dramatiški jo gyvenimo įvykiai greitai keitė vienas kitą: 1909 m. pabaigoje Čiurlionį užklupo sunki liga, 1910 m. jis gavo Kandinskio kvietimą dalyvauti antrojoje „Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo“ parodoje, o 1911 m. pavasarį ištinka netikėta mirtis nuo plaučių uždegimo.

Po didžiulį pasisekimą turėjusių Čiurlionio paveikslų retrospektyvųjų pomirinių parodų Vilniuje (1911), Kaune (1911), Maskvoje (1911–1912 ir 1916) ir Sankt Peterburge (1912) pagaliau ateina šio genijumi įvardyto menininko sparčiai auganti

pomirtinė šlovė. Rusijos imperijos kultūrinėje erdvėje Čiurlionis jau suvokiamas ne tik kaip unikalaus talento muzikalius paveikslus kūręs naujo avangardinio meno pranašas, tačiau ir kaip vienas svarbiausių naujojo Vakarų modernistinio meno pranašų. Pavyzdžiui, įtakingiausias rusų filosofas Nikolajus Berdiajevas veikale „Meno krizė“ Čiurlionio paveikslus greta Pablo Picasso tapybos traktavo „kaip dvi simptomiškiausias XX a. dailės raidos tendencijas“ (Berdiaev 1918: 9).

Minėtų įvykių fone Kandinskis, paveiktas Čiurlionio ieškojimų tapybos ir muzikos sąveikos srityje, savo vadovaujamuose Miuncheno naujajame dailininkų susivienijime ir „Mėlynojo raitelio“ gruputėje formavo daugelį tų programinių muzikalios tapybos nuostatų, kurios tiesiogiai tęsė Čiurlionio kūrybinius ieškojimus ir atradimus, kvietė kolegas geriau pažinti kiekvienos meno šakos specifiką ir kūryboje lygiuotis į muziką. Pasinėrusių į naujos muzikalios plastinės kalbos paieškas minėtų grupuočių dailininkų dėmesys buvo nukreiptas į Čiurlionio plėtotas spalvų muzikos, erdvines, muzikalias laikines ir ritmines struktūras, pirmapradžių abstrakčių formų, struktūrų išskyrimą bei realaus pasaulio formų numedžiaginimą.

Tačiau dėl daugybės fatališkų viena kitą keitusių nepalankių Čiurlionio kūrybos sklaidai aplinkybių jo idėjų ir meninių atradimų neabejotinas poveikis per artimiausius draugus Kandinskiui ir jo vadovaujamiems sąjūdžiams ilgainiui buvo užmirštas. Prasidėjęs Pirmasis pasaulinis karas, revoliuciniai sukrėtimai Rusijos imperijoje, trumpas Lietuvos nepriklausomybės atgavimo dvidešimtmetis ir tuo tarpsniu nuolatinė karo būseną su Lenkija dėl istorinės Lietuvos sostinės Vilniaus užgrobimo ir beveik pusę amžiaus užtrukusios dvi sovietinės okupacijos (1940–1941 ir 1944–1990 m.) lėmė tai, kad pralenkusi laiką novatoriška Čiurlionio kūryba beveik septyniems dešimtmečiams išnyko iš Vakarų dailės ir muzikos mėgėjų horizonto. Todėl nepelnytai jau po Antrojo pasaulinio karo Jeanui Cassou, Maurice'ui Raynaliui, Micheliui Seuphorui, Micheliui Ragonui, Bernardui Dorivaliui, Dorai Valier, Wernerui Haftmannui, Willy Grohmannui, Herbertui Readui ir kitiems įtakingiausiems XX a. meno istorikams *rašant vėliau kanonizuotą modernistinio meno istoriją jiems nepažįstamas parodose arba tik iš gandy žinomas Čiurlionis, deja, atsidūrė jos istoriografijos paribiuose*.

Už Rusijos imperijos ribų dailės mėgėjams, dar Čiurlioniui gyvam esant, buvo prieinami tik septyni paveikslai, eksponuoti 1910 m. nuo birželio 20 d.

iki liepos 9 d. garsioje Paryžiaus modernistinės pakraipos *Bernheim Jeune* galerijoje surengtoje parodoje *Les Artistes Russes, décors et costumes de théâtre et tableaux* („Rusijos menininkai, teatro dekoracijos ir kostiumai bei paveikslai“). Dar trys dailininko paveikslai buvo eksponuoti jau praslinkus kiek daugiau nei metams po jo mirties – 1912 m. nuo spalio 5 iki gruodžio 31 d. Londono *Grafton* galerijoje surengtoje platų atgarsį Didžiojoje Britanijoje turėjusioje antrojoje postimpresionistų parodoje (*Second Post-Impressionism Exhibition*), kurią sudarė trys skirtingi skyriai: britų, prancūzų ir rusų. Publikai parodos metu pateiktame tik ką išleistame kataloge žymūs formalistinės pakraipos anglų meno kritikai Clive Bellas pristatė britiškąją dalį, Rogeris Fry – prancūziškąją, o Borisas von Anrepas – rusiškąją. Mėnesiniame Londono meno žurnale *The Connoisseur* tarp originaliausių parodos darbų minimas ir Čiurlionio „Raitelis“ (*The Connoisseur*, 1912, Nr. 10, p. 188–192).

Po minėtos parodos, tai yra po šešiasdešimt septynerius metus užsitęsusio iškritimo iš Vakarų dailės konteksto tarpsnio, pirmoji nedidelė Čiurlionio 38 kūrinių personalinė paroda užsienyje įvyko tik 1979 m. Vakarų Berlyne, toliau organizuotos jam skirtos personalinės parodos Duisburge, Berlyne, Briuselyje, Tokijuje, Kelne, Paryžiuje Orsė muziejuje, Grenoblyje, Varšuvoje, Milane, Strasbūre, Berne, Gente, Krokuvoje ir paskutinė reikšminga per 100 paveikslų personalinė paroda *M. K. Čiurlionis: supantys pasauliai* vyko 2022–2023 m. Dulwicho paveikslų galerijoje Londone.

Įvairių kraštų dailėtyroje tradiciškai taip susiklostė, kad labiausiai buvo domimasi Čiurlionio ankstyvaisiais įtaigiais ir gerai įsimenamais literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnio siužetiniais paveikslais, o ne nepalyginamai aukštesnio meninio lygio jau sudėtingas plastines menų sąveikos problemas sprendusiais sonatinio periodo bei abstrakcijai, poetiniam siurrealizmui bei metafizinės tapybos stilistikai ypač artimais kūrinių.

Čiurlionio kūrybos nuopelnai modernistinio meno istorijai ir asmenybės bei įvairiapusės kūrybos mastelis išryškėja tik lyginant su kitų iškiliausių modernistinio meno novatorių idėjomis bei jų atradimais kompozicijos, muzikalumo raiškos, spalvos, kolorito ir meninės formos srityse. Esminis Čiurlionio posūkis nuo simbolistinių estetinių idealų literatūros, muzikos ir ryškiausiai vaizduojamosios dailės srityje į specifinių naujoms modernizmo srovėms būdingų

formalių problemų sprendimo lauką išryškėjo 1905–1907 m., tai yra būtent tuo metu, kai formavosi ankstyviausios modernistinės dailės kryptys – fovizmas ir kubizmas Prancūzijoje bei pirmoji ekspresionizmo grupuotė *Der Brücke* („Tiltas“) Vokietijoje. Jokių patikimų dokumentuotų liudijimų, kad Čiurlionis tuo metu žinojo apie šių modernistinių srovių amžininkų ieškojimus, neturime.

Pavyzdžiui, detaliai aprašydamas įspūdžius iš 1906 m. lankytų Prahos, Drezdeno, Vienos, Miuncheno muziejų ir apibūdindamas galerijose regėtus paveikslus, Čiurlionis nemini jokių ankstyvojo modernizmo kūrėjų pavardžių, o glaustas meno raidos procesų konstatavimas, kad „mūsų XX amž. pradžia reiškiasi chaotiškai, tūkstančiai dalykų, kuriuos esu matęs, padarė man vieną įspūdį, kad tapyba kažkur veržiasi, kad nori sudaužyti ligšiolinius rėmus, tačiau juose lieka. Naujų dalykų mažiausiai duoda prancūzų tapytojai, kad ir daugiausiai veržiasi, blaškosi. Vokiečių tapytojų yra įdomūs Urbanas, Volfngas-Miuleris, Hödleris, apie anglus, italus etc. spręsti negaliu, nes jų mažai esu matęs“ (Čiurlionis 1960: 196) – liudija, kad tuomet jis visiškai savarankiškai tiesė naujus modernistinės dailės raidos kelius.

Pereidamas iš literatūrinio psichologinio simbolizmo į antrąjį naujų meninės išraiškos priemonių ieškojimo etapą ir spręsdamas sudėtingas vaizdo, spalvos, garso bei formos sąveikos problemas, Čiurlionis iš *neoromantinės estetikos įtakos erdvės jau įžengė į specifinių modernistinio meno srovių – abstrakcionizmo, metafizinės tapybos ir poetinio siurrealizmo problemų lauką*. Gvildenant modernistinius Čiurlionio kūrybos aspektus dažniausiai pagrindinis tyrinėtojų dėmesys sutelkiamas į geriau žinomą jo dailę, kurioje šios stilistinės slinktys regimos akivaizdžiau, nei jo sukurtoje analogiška kryptimi evoliucionavusioje muzikoje ir literatūroje.

Savo muzikaliuose brandaus sonatinio periodo paveiksluose Čiurlionis pasitelkė muzikoje susiklosčiusius aiškiai struktūruotos meninės kompozicijos principus, pateiktus vaizduojamųjų menų meninės išraiškos priemonėmis: ekspozicija, temų perdirbimu, skirtingų tonacijų, temų, melodijų, motyvų priešprieša, stimuliuojančia intensyvią jų plėtotę, apibendrinamą kūrinio pabaigoje.

Šis kūrybingas dažniausiai fugos ir sonatos struktūrinių kompozicijos principų pritaikymas, analogijų tarp spalvos atspalvių ir muzikinių tonų intensyvumo panaudojimas vaizduojamosios dailės kūrinuose padėjo Čiurlioniui dar iki Kandinskio, Klee, Feiningerio ir Kupkos eksperimentų menų integracijos srityje

iškilti ir reikštis kaip vienai svarbiausių *erdvėlaikio, garsovaizdžio, spalvogarsio*, tapybos ir muzikos sąveikos problemas sprendusiai modernistinės generacijos figūrai, kuri atvėrė naujus abstrakčios tapybos raidos kelius Kandinskiui ir jo vadovaujamų grupuočių atstovams. Dabar šį sudėtingą problemų lauką, kuris reikalauja išsamesnio aptarimo, paliksime nuošalyje ir pasinersime į seniai modernistinio meno istorikus dominančias abstrakcionizmo genezės problemas ir į jų aptarimą įtrauksime svarbius anksčiau menotyrininkams nežinotus faktus bei jų interpretacijas.

Apie nežinomus V. Kandinskį ir M. K. Čiurlionį siejusius ryšius
„Mėlynojo raitelio“ aplinkoje

1969 m. gilindamasis į tapybos ir muzikos sąveikos problemas bei abstrakcionizmo apraiškas Čiurlionio kūryboje, susidomėjau Kandinskio ir Čiurlionio tapybos sąsajų problemomis ir tuomet jas pradėjau aiškintis. Studijuodamas Maskvos Lomonosovo universiteto Estetikos katedroje, išgirdau profesorių – antikos ir vokiečių klasikinės estetikos specialisto Valentino Asmuso bei estetikos, Vakarų viduramžių kultūros, meno psichologijos bei F. Dostojevskio kūrybos žinovo, jaunystę praleidusio Vilniuje Michailo Bachtino – prisiminimus apie didžiulį visuomenės susidomėjimą sukėlusias prieš pusę amžiaus vykusias pomirtines Čiurlionio paveikslų parodas bei reikšmingą jo kūrybos poveikį tuometinei rusų avangardinei dailei.

Nors tuomet man, jaunam, Čiurlionio kūryba susižavėjusiam studentui šie atmintyje išsaugoti ir iš atrodžiusios tolimos praeities išnirę prisiminimai neįprastai skambėjo, tačiau jie įstrigo giliai sąsąmonėje ir skatino išsamiau domėtis šiais klausimais. Šiandieną, jau sulaukęs panašių į minėtų profesorių gyvenimo metų, puikiai suprantu, kad iš tikrųjų netgi prieš pusę amžiaus regėti ryškesni įvykiai ne tik išlieka atmintyje, tačiau ir gali pasitarnauti svarbiems apmąstymams ir mokslinei veiklai.

Susipažįstant su Kandinskio kūryba, jo parašytais knygomis ir straipsniais, amžininkų liudijimais, tolydžio formavosi įsitikinimas, kad įdėmiai sekdamas Rusijos meninio gyvenimo peripetijas iš įvairių šaltinių, netgi savo artimiausios „Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo“ ir „Mėlynojo raitel-

lio“ aplinkos bei Rusijoje gyvenusių draugų ir kolegų, Kandinskis vėliausiai nuo 1909 metų ne tik žinojo apie Čiurlionio kūrybinius ieškojimus menų sąveikos bei tikrovės numedžiaginimo srityse, tačiau ir patyrė jų poveikį. Norėdamas išsaugoti savo kaip novatoriaus modernistinės dailės srityje statusą ir prestižą, jis tiesiog ilgai šių sąlyčių stengėsi neafišuoti.

Taigi pradžioje Kauno, Vilniaus, Maskvos, Leningrado, o vėliau Paryžiaus, Varšuvos, Krokuvos ir kitų miestų bibliotekose bei archyvuose ieškojau informacijos šaltinių, kurie padėtų aiškiau suvokti Čiurlionio abstraktėjančios tapybos ryšius su analogiškais Kandinskio, Kupkos, Klee, Feiningerio, Delaunay ir kitų abstraktaus meno pradininkų kūryba.

Labai svarbi aiškinantis Čiurlionio santykius su Kandinskiu ir „Mėlynojo raitelio“ aplinka buvo 1981–1982 m. stažuotė Sorbonoje ir *Collège de France*, kuomet specializuotose Paryžiaus bibliotekose ilgam pasinėriau į XX a. pradžios modernistinio meno šaltinių, parodų katalogų, senos periodinės literatūros tyrinėjimus ir rinkau ikonografinę bei iliustracinę medžiagą. Tuomet mano dėmesio centre buvo „Mėlynojo raitelio“ grupuotės ir jos artimiausios aplinkos atstovai, pirmiausia Čiurlionio ir Kandinskio draugų kūrybiniai ryšiai.

Stingant faktais, liudijimais ir dokumentacija paremtų tyrinėjimų menotyroso literatūroje, po Aleksis Rannito studijos *M. K. Čiurlionis. 1875–1911. Pionnier de l'art abstrait* („M. K. Čiurlionis. 1875–1911. Abstraktaus meno pradininkas“, 1949) išplatavimo Antrajame tarptautiniame menotyrininkų kongrese Paryžiuje atsirado daug paviršutiniškų spekuliacijų Kandinskio tapybos ryšių su Čiurliono ieškojimais tapybos ir muzikos sąveikos srityje bei abstrakcionizmo genezės temomis.

Įvairiuose leidiniuose išsiplieskė emocingos, daugiau simpatijomis savo anksčiau tyrinėtiems menininkams, o ne tikrais faktais ar patikimais liudijimais paremtos diskusijos (jas detaliau aptarsime Čiurlionio indėliui į



Valentin Asmus



Michail Bachtin

abstrakcionizmą skirtame specialiaame straipsnyje), kuriose vieni teoretikai teigė, kad Kandinskiui Čiurlionio kūryba buvo nežinoma, o kiti remdamiesi įvairiais liudijimais įrodinėjo priešingai, kad Kandinskis buvo įtakotas Čiurlionio – tikrojo abstrakcionizmo pradininko. Taip aš daugiau nei prieš penkis dešimtmečius pradėjau sistemingiau ieškoti atsakymų į šiuos klausimus, skaityti viešas paskaitas, skelbti straipsnius ir knygas apie Kandinskio ir Čiurlionio kūrybos ryšius. Lankydamasis su šių kūrėjų intelektualinėmis bei kūrybinėmis biografijomis susijusiuose įvairiuose kultūros

centruose, jų bibliotekose ir archyvuose, periodiškai sugrįždavau prie šių problemų tyrinėjimo ir kruopščiai rinkau prieinamą medžiagą, sistemingai dariau įvairius darbinius užrašus, interviu ir formulavau darbo procese kylančias hipotezes. Tiesą sakant, patikimų informacijos šaltinių ir čiurlionistikoje anksčiau nežinotų faktų bei dokumentų per penkis paieskų dešimtmečius suradau nepalyginamai daugiau, nei tikėjausi.

Iš daugybės fragmentiškų žinių, liudijimų, anksčiau atrodžiusių visiškai nereikšmingų užrašuose užfiksuotų šaltinių bei interviu detalių, gretinant jas vieną prie kitos, ryškėjo ne tik atskirų svarbių šių istorijų epizodų anksčiau miglotomis buvusios prasmės, tačiau ir daugmaž vientisas Kandinskį ir „Mėlynojo raitelio“ grupuotės aplinką siejančių su Čiurlioniu įvairių modernistinio meno mikroistorijų bei neabejotinai svarbių abstrakcionizmo genezės istorijų vaizdas ir kartu formavosi hipotezės, kuriomis mėginsiu su šio teksto skaitytojais pasidalinti. Šiai rekonstrukcijai padėjo tai, kad daugelio Kandinskį su Čiurlioniu siejančių dailininkų, draugų gyvenimo ir kūrybos trajektorijos, kaip mes parodysime, dažnai dėl kūrybinės veiklos identiškuose arba artimuose kūrybinės raiškos laukuose susikirsdavo ir tuomet netikėtai visai kitaip atsiverdavo nauji svarbūs modernistinio meno istorijos faktai bei liudijimai. Pagrindiniais traukos centrais šioje naujų modernistinių idėjų ir meninės kūrybos principų sąveikos bei sklaidos istorijoje buvo trys miestai: Miunchenas, Vilnius bei Sankt Peterburgas, o vėliau

šių trajektorijų susikirtimo linijose išnirdavo dar keturi: Kaunas, Varšuva, Maskva ir Paryžius.

Ižengęs į kokybiškai naują, sonatinį tapybinės evoliucijos etapą ir stigdamas supančioje aplinkoje sau lygių intelektualiniu ir meniniu lygiu bendraminčių, Čiurlionis natūraliai siekė savo novatoriškų ieškojimų ir atradimų tapybos bei muzikos srityse pripažinimo. Po artimiausio bičiulio Eugenijaus Morawskio suėmimo dėl anticarinės veiklos ir tėvo išrūpintos emigracijos į Paryžių 1908 m. Čiurlionis, sprendžiant iš laiškų, taip pat svajoto pasinerti į turtingą Prancūzijos sostinės meninį gyvenimą. Jo entuziazmą, matyt, stabdė iš bičiulio gautas laiškas, kuriame buvo rašoma: „Atvažiavau į Paryžių rugsėjo 5 d. (по новому стилю) – Na, ir nieko. Pamokų neturiu. Pinigų neturiu. Bet užtai kiek turiu bičiulių...“ (Čiurlionis 1960: 112).

Neturėdamas būtiniausių lėšų tolimai kelionei ir pragyvenimo pradžiai, Čiurlionis pasirinko labiau prieinamą Sankt Peterburgo variantą. Tam lemiamos įtakos, matyt, turėjo ne tiek kelionės atstumas, tiesioginė Vilnių su Sankt Peterburgu siejanti traukinių linija ar tradiciškai stiprūs Vilniaus miesto dailininkų ryšiai su imperijos sostine ir joje veikusia Dailės akademija, tačiau pirmiausia 1906 m. imperijos sostinėje vykusį Varšuvos dailės mokyklos, kurioje mokėsi Čiurlionis, mokinių parodą. Šios parodos N. Breško-Breškovskio recenzijose pagrindinis dėmesys buvo sutelktas į 33-įjį parodoje eksponuotų Čiurlionio paveikslų analizę. Joje *tapytojas buvo įvertintas kaip išskirtinis daug žadantis talentas, kuriam buvo pranašaujama šviesi ateitis* (Breško-Breškovskij 1906-04-25).

Taigi mūsų analizuojamoje abstrakcionizmo idėjų ir meninės kūrybos principų genezės, cirkuliacijos, arba tiksliau – difuzijos istorijoje pagrindiniai du tyrinėjamų meninių jėgų ir naujų idėjų sklaidos epicentra buvo Miunchenas, kur kūrė Kandinskis ir dviejų jo vadovautų grupuočių nariai, o kitame poliuje Sankt Peterburgas, į kurį Čiurlionis vyko keturis kartus ieškodamas savo novatoriškų idėjų ir tapybos bei muzikos kūrinių pripažinimo. Čia [daugeliui



Vasilijus Kandinskis. „Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo“ emblema. 1909. Medžio raizgys



Keletas Mėlynojo raitelio grupuotės narių Maria Marc, Franz Marc, Bernhard Koehler, Wassily Kandinsky (sėdintis), Heinrich Campendonk. 1911

Vakarų čiurlionistų ši informacija visai netikėta, bet paaiškina daug abstrakcionizmo genezės istoriografijos mitų ir mįslių] jog Kandinskio studijų draugu Miuncheno dailės akademijoje buvo Mstislavas Dobužinskis. Jo pastangomis Čiurlionis suartėjo su tuo metu rusų imperijos meninio elito žiedą sutelkusia „Mir iskusstva“ grupuote, taip pat su apie žurnalą „Apollon“ susibūrusiais menininkais ir intelektualais. Šioje aplinkoje sukosi daug talentingiausių įvairių sričių imperijos menininkų, su kuriais Kandinskis palaikė ryšius ir iš jų sėmėsi informacijos apie šioje aplinkoje sparčiai garsėjančio neįprastais muzikaliais paveikslais Čiurlionio kūrybą.

Tiesą sakant, buvo ir keletas kitų priežasčių, skatinusių Kandinskį domėtis menininkais ir meno procesais baltiškuose kraštuose. Kandinskio senelė iš motinos pusės buvo kilusi iš šių kraštų. Svarbius fovistinio stiliaus paveikslus,

iš jų vieną spalvingiausių „Dunaberg (Daugpilis)“ (1909) Kandinskis nutapė Latvijoje. Antra vertus, nepamirškime, kad savo pedagogo karjerą jis siejo su Estijos universitetiniame mieste Tartu funkcionavusiu senu Dorpat imperatoriškuoju universitetu (vok. *Kaiserliche Universität zu Dorpat*).

Be to, vienas artimiausių jo studijų Miuncheno akademijoje draugų bendrakursių buvo iš šlovingos Lietuvos bajorų giminės kilęs ir Vilniuje gražiausius vaikystės metus praleidęs Mstislavas Dobužinskis. Šviesiausius vaikystės ir mokslo metus Vilniuje taip pat praleido atvykusi į Miuncheną ir kita artima Kandinskio draugė bei bendražygė Mariana Veriovkina. Dažnas svečias Lietuvoje buvo ir jos artimas bičiulis Aleksejus Javlenskis. Vilniuje, kuris tuo metu, greta Sankt Peterburgo, Maskvos ir Varšuvos, buvo ketvirtasis gyvybingiausias parodinio gyvenimo centras, taip pat vyko ir kito svarbaus šios istorijos personažo – Kulbino suburtos pirmosios rusų avangardinio meno grupuotės „Trikampis“ trečioji, paskutinė paroda.



M.K. Čiurlionis prie savo darbų Varšuvos dailės mokykloje. 1905. ČDM

Potencialiai svarbiausias išsamios ir įvairiapusiškos informacijos apie Čiurlionį šaltinis Kandinskiui buvo jų abiejų bičiulis Dobužinskis, kuris buvo nuoširdus Čiurlionio talento gerbėjas ir propaguotojas, įvedęs lietuvių dailininką į Sankt Peterburgo meninio elito pasaulį ir iki gyvenimo pabaigos jį globojęs. Stebina tai, kad, nepaisant daug metų įvairių kraštų menotyros literatūroje vykstančių diskusijų aptariamam klausimui, mano žiniomis, nė vienas iš Vakarų šalių Čiurlionio ir Kandinskio kūrybos sąsajų tyrinėtojų šio nepaprastai svarbaus ryšio abstraktaus meno genezės istorijai nepastebėjo ir deramai neįvertino. O juk jie abu, Kandinskis ir Dobužinskis, kiek vėliau nei Javlenskis ir Veriovkina, nuo 1897 iki 1900 m. studijavo Miuncheno dailės akademijoje ir visi buvo iš Rusijos imperijos atvykusių dailininkų čia suburtos kolonijos nariai, kurie dažniausiai rinkdavosi Veriovkinos namuose. Daugelis iš atvykėlių, tarp kurių buvo Kandinskis, Dobužinskis, Veriovkina, Javlenskis, Davydas Burliukas, Kuzma Petrovas-Vodkinas ir kiti, studijavo tapybą vadovaujami garsaus slovėnų kilmės profesoriaus Antono Ažbės (1862–1905), kuris garsėjo dėstymo metodikos modernumu ir išskirtiniu dėmesiu savo mokinių piešinio kultūros tobulinimui.



Vasilijus Kandinskis. *Dunaberg (Daugpilis)*. 1909. Drobė, aliejus

Turiningoje memuarinėje knygoje „Prisiminimai“ Dobužinskis vaizdingai rašė apie savo studijų draugus, nuoseklius Ažbės sekėjus Javlenskį ir Kandinskį, teigdamas, kad pastarasis galiausiai nuėjo daug toliau nei jo bičiulis ir „jo kompozicijas galima vadinti daug triukšmo sukėlusio bedaikčio vokiškojo ekspresionizmo – „ekspromtais“, kurie nutraukė sąsajas su tikrove. Tačiau, tai – jau reiškiniai daug vėlesnio laikotarpio, man esant iki šių ekscesų dar buvo toli, nors jų užuomazgos jau radosi“ (Dobužinskis 1987: 166).

Po studijų baigimo jų gyvenimo keliai išsiskyrė – Kandinskis liko Miunchene, Dobužinskis grįžo į Rusiją. Jie periodiškai susitikdavo įvairiais gyvenimo etapais bei kelionių metu. Ilgesnis jų bendravimo tarpsnis buvo, kai Kandinskis 1914 m. grįžo į Rusiją ir ėmėsi reformų kurdamas Dailės akademijos padalinį, o Dobužinskis tuo metu 1919–1923 m. kartu su aistringiu Čiurlionio muzikalios tapybos gerbėju, žymiu dailininku ir vienu autoritetingiausių to meto Rusijos dailės kritikų Aleksandras Benua jau dėstė avangardinės pakraipos dailininkų reformuotoje Peterburgo dailės akademijoje, nuo 1923 m. atnaujinęs keliones į nepriklausomybę atgavusią protėvių žemę Lietuvą 1929–1939 m. dėstė Kauno meno mokykloje, o artėjant karui prie Lietuvos pasitraukė į Paryžių.

Apie Čiurlionio, kurį Dobužinskis vadino „genialiuoju dailininku“, atsiradimą Sankt Peterburgo meninio elito aplinkoje jis rašė: „M. K. Čiurlionis, originališkiausias ir savotiškiausias tų laikų rusų dailininkų tarpe, greitai tapo mėgstamu A. Benua meno ratelio svečiu, jo nuolatiniu nariu. Lietuvos dailininku buvo patenkintas ne tik Benua, bet ir mes visi, pas jį susirenką, nes Čiurlionis buvo lyg koks naujas ir brangus meno radinys...“ (Dobužinskis 2006: 47, 49). Regis, joks kitas modernistinės pakraipos dailininkas nesulaukė tokių Dobužinskio ir Benua susižavėjimo asmenybe bei kūriniais epitetų kaip Čiurlionis. Ir tenka pripažinti, kad šis pagarbos ir simpatijos jausmas buvo abipusis.

1908 m. spalio 17 d. laiške žmonai iš Sankt Peterburgo Čiurlionis dalinasi naujienomis: „Šiandien buvo Dobužinskis pas mane. Gailiuosi, kad nematei, kaip jis gėrėjosi. Reikia žinoti, kad jis visados gana sustiręs, bet, apžiūrėdamas mano dalykus, visiškai supliuško. Geriausiai jam patiko pradėtoji paskutinė sonata iš „Jūros“ – pirma ir paskutinė dalys, „Žalčio“ sonata, preliudas iš fugos, o iš „Zodiako“ – „Vandenis“, „Žuvys“, „Dvyniai“, „Mergelė“. Na, ir „Fantazija“, o ypač paskutinė dalis. Išeidamas rusiškai pasakė: „Svarbiausia, kad viskas velniškai originalu ir į nieką nepanašu“. Buvo gana ilgai, ir labai maloniai laiką praleidom“ (Čiurlionis 1973: 54–55).

Dobužinskis vaizdingai aprašė apsilankymą Čiurlionio bute, kuris kartu buvo ir jo dirbtuvė Sankt Peterburge, Voznesenskio prospekte, tarp Fontankos ir Sodų gatvių. Čia „varganame tamsiame kambaryje, sagutėmis prisitvirtinęs popierių prie sienos, jis tuomet užbaiginėjo savo poetiškiausią „Jūros sonatą“. Apie matytus Čiurlionio kūrinius aš papasakojau savo draugams, kurie labai jais susidomėjo, ir gana greit pasikviečiau Benua, Somovą, Lanserę, Bakstą ir



Dobužinskių šeima Sankt Peterburge



Mariana Veriovkina. *Autoportretas*.
1910. Drobė, aliejus.



Gabriele Münter. *Autoportretas*. 1908.
Drobė, aliejus

Sergejų Makovskį (žurnalo „Apollon“ redaktorių), kuriems parodžiau viską, ką Čiurlionis su savim atsivežė. Čiurlionis į mūsų subuvimą neatėjo, nes jį tatau būtų varžę, ir aš su juo iš anksto susitariau, kad jo paveikslus geriausiai parodyti be jo. Makovskis tuomet buvo pasiryžęs surengti didelę meno parodą. Čiurlionio kūriniai visiems mums padarė labai stiprų įspūdį, jog čia pat vieningai buvo nutarta kviesti jį dalyvauti šioje parodoje. Čiurlionio kūriniai pirmiausia visus nustebino savo originalumu ir paprastumu – jis į nieką nebuvo panašus – ir jo meno šaltinis atrodė gilus ir paslaptingas“ (Dobužinskis 1987: 302–303). Kandinskis neabejotinai žinojo savo studijų laikų bičiulio ir žinomų „Meno pasaulio“ aplinkos dailininkų pagarbų požiūrį į Čiurlionio tapybą ir tai negalėjo jo nepaveikti.

Minėtos stažuotės Paryžiuje metu rinkdamas medžiagą apie Chaimą Soutine'ą ir kitus iš LDK kultūrinės erdvės į Prancūziją atkeliavusius dailininkus, prancūzų menotyrininko Edouardo Roditi knygoje *Les peintres russe de Montparnasse* („Montparnaso rusų tapytojai“, 1973) aptikau dar vieną svarbią Kandinskį ir Čiurlionį siejančią giją. Remdamasis iš Vilniaus žymiosios piešimo mokyklos auklėtinių (tarp kurių buvo daug ryškių „Paryžiaus mokyklos“ dailės



Gabriela Münter. *Aleksiejus Javlenskis ir Mariana Veriovkina*.
1909. Droobė, aliejus



Mariana Veriovkina. *Miestelis Lietuvoje*. 1910.
Popierius, tempera

meistrų: Chaimas Soutine'as, Naoumas Aronsonas, Emmanuelis Mané-Katzas, Michelis Kikoine'as, Pinchus Krémègne'as, Lazaras Segalas, Jacques'as Lipchitzas ir kiti) pasisemta informacija jis minėjo, kad įėję į Miuncheno naująjį dailininkų susivienijimą, o vėliau į „Mėlynojo raitelio“ grupuotę artimi Kandinskio draugai Mariana Veriovkina ir Aleksejus Javlenskis daug vasarų praleisdavo Lietuvoje ir bendravo su Vilniaus dailininkais tuo metu, kai jau kilo aktyviai įsijungusio į Lietuvos dailės gyvenimą Čiurlionio šlovė (Roditi 1973: 52).

Panašią informaciją praslinkus septyneriems metams aptinkame Kandinskio ir jo kūrybinės aplinkos tyrinėtojos, knygų *Marianne Werefkin und der russische Symbolismus* („Mariana Veriovkina ir rusų simbolizmas“, 1967), „Kandinskis“ (1994) bei Schönbergo ir Kandinskio susirašinėjimo leidėjos belgų menotyrininkės Jelenos Hahl-Koch straipsnyje *Marianne Werefkins russisches Erbe* („Marianos Veriovkinos rusiškas paveldas“). Jame ne tik prabylama apie Marianos giminės ryšius su Lietuva (kur apie šimtą kilometrų į šiaurę nuo Vilniaus, Vyžuonėliuose, buvo Veriovkinų giminės dvaras, šeimoje rusiškai vadinamas „Blagodat“, tai yra „Palaima“), tačiau ir daug kitų svarbių tarpkultūrinių ryšių ir galimų įtakų.

Kita vertus, paskiri menotyrininkai ir aptariamo teksto autorė spėja, kad Veriovkina galėjo būti vienintelė iš dailininkų kvietusio Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo narių, kuri matė Čiurlionio paveikslų originalus

(Hahl-Koch 1980: 35). Ir galiausiai ji, greta Kandinskio, Marco ir Klee, buvo plačios humanitarinės kultūros, gerai išsilavinusi, todėl turėjo įtaką abiejų Kandinskio vadovaujamų grupuočių veiklos strategijoms.

Daugelį Hahl-Koch straipsnyje iškeltų idėjų bei įžvalgų vėliau plėtojo Annekathrin Merges-Knoth 1996 m. Tryro universitete apgintoje disertacijoje *Marianne Werefkins russische Wurzeln – Neuansätze zur Interpretation ihres künstlerischen Werkes* („Marianos Veriovkinos rusiškos šaknys: naujas požiūris į jos meno kūrinių interpretaciją“), kurioje pasitelkė Veriovkinos prancūzų kalba rašytus dienoraščius, konspektus, laiškus ir netgi atskirame jos skyriuje lyginamuoju aspektu aptarė naująją atgimstančią lietuvių ir rusų dailę bei Veriovkinos paveikslų sąsajas su Čiurlionio kūriniiais.

Marianai Lietuva, kurioje prabėgo gražiausios vaikystės dienos ir kur su savo mylimuoju A. Javlenskiu praleido daug laimingų vasarų giminės lizde, buvo brangi. Ji mylėjo „ši mistiškumu dvelkiantį kraštą“ kaip glaudai apibūdino Lietuvą savo laiške iš Vilniaus Nelli Walden (Merges-Knoth 1996: 88), o dviejų didžiųjų Lietuvos upių slėniuose įsikūrusį Kauną ji traktavo kaip dailininko tapybinių išpūdžių fiksavimui itin parankų miestą (Ten pat, p. 89). Nenuostabu kad šios tapytojos kūryboje, Merges-Knoth nuomone, atsivėrė įvairialypės sąsajos su Lietuva. Viena vertus, Mariana perėmė elementus iš lietuvių liaudies tikėjimų – ypatingą medžių ir kalnų reikšmę, ir juos iškėlė į pagrindinius savo simbolius. Kita vertus, esama paralelių su skulptorės Elžbietos Daugvilienės skulptūromis ir Čiurlionio kūryba (Ten pat, p. 103). Jos slėpiningu mistiškumu dvelkiantis santykis su Lietuva regimas paveiksluose „Miestelis Lietuvoje“ (1910) ir „Policijos postas Vilniuje“ (1914).

Priminsime mus dominančiu aspektu kelis svarbius šios vienos įtakingiausių Kandinskio vadovaujamų grupuočių tapytojos gyvenimo ir kūrybinės veiklos faktus. Ši iniciatyvi, plačios erudicijos, gebanti suburti įvairių meninių interesų žmones tapytoja turėjo savo namą, kuriame daugelį metų rinkdavosi artimiausių jos ir Javlenskio draugų branduolys. Tie žmonės aktyviai reikėsi kuriant 1909 m. pavasarį Miuncheno naująją dailininkų susivienijimą ir pradžioje, kaip žinia, Veriovkina buvo tikroji šio susivienijimo idėjinė vadė. Vėliau ji lyderio pozicijas perleido vyresniam ir didesnę patirtį organizacijų kūrimo srityje turėjusiam Kandinskiui (prisiminkime jo vadovavimą „Falangos“ gruputei).



Kauno gubernatoriaus rezidencija



Kauno, o vėliau Vilniaus gubernatorius
Piotras Veriovkinas

Susivienijimo nariai pirmą grupuotės narių paveikslų parodą surengė 1909 m. gruodžio 1–15 d. Miuncheno Thannhauserio galerijoje. Vos atidarius šią parodą, Veriovkina išvyko į Lietuvą ir dėl patirtos kojos traumos paaštrėjus ligai negalėdama keliauti vos ne pusę metų praleido Kaune, savo brolio Kauno gubernatoriaus Piotro Veriovkino namuose. Čia bendraudama su meninių interesų žmonėmis ji sužinojo ir apie originaliais paveikslais Lietuvoje išgarsėjusį Čiurlionį. Miesto dailės mylėtojų aplinkoje jis jau buvo gerai žinomas nuo antrosios lietuvių dailininkų parodos.

Tiesa, apie Čiurlionį Mariana galėjo išgirsti dar prieš metus iš brolio, kuris iškilmingoje aplinkoje 1908 m. atidarė minėtą parodą Kaune. Gubernatorius, beje, 1911 m. nesėkmingai mėgino įsigyti jau turėjusį savininką Čiurlionio paveikslą „Tyla“. Galima taip pat spėti, kad mėgusi Vilnių Mariana turėjo jame matyti pomirtinę sparčiai plintančios genijaus šlovės apgaubtą Čiurlionio parodą, kuri nuo 1913 m. lapkričio mėnesio veikė visus metus. Tapytoja tuo metu bendravo ir su Vilniaus dailininkais, pažinojusiai Čiurlionį. Veriovkina 1914 m. dalyvavo kolektyvinėje Vilniaus dailės draugijos parodoje.

Tačiau grįžkime į 1909 m., kai po Veriovkinos kelionės į Kauną Miunchene užvirė darbas rengiant antrąją Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo parodą. Tikriausiai, būtent iš Veriovkinos Kandinskis, gavęs eilinę svarbią

informaciją apie Čiurlionio ieškojimus tapybos ir muzikos sąveikos srityje, nutarė išsiųsti jam kvietimą dalyvauti joje. Tačiau sunkiai sergantis Čiurlionis tuo metu jau negalėjo pasinaudoti šiuo kvietimu ir dalyvauti parodoje, kuri jam galėjo suteikti pripažinimą ir šlovę. Šiuos ryšius, tačiau neduodama aiškių atsakymų į gvildenamus klausimus, palietė Laima Laučkaitė monografijoje „Ekspresionizmo raitelė Mariana Veriovkina“ (2007). Joje menotyrininkė teigė, kad susivienijimo nariai žinojo ir vertino Čiurlionio kūrybą „kaip atitinkančią naujo meno dvasią“ (Laučkaitė 2007: 113).

Paroda įvyko 1910 m. rugsėjo pradžioje, sukėlė didžiulį meno kritikų susidomėjimą, kadangi joje pakviestos dalyvavo prancūzų modernistinio meno žvaigždės P. Picasso, G. Braque, A. Derainas, M. Wlaminckas. Akivaizdu, kad toks reiklus autentiškai kūrybai Kandinskis nebūtų siuntęs kvietimo dailininkui, kurio kūrybos vertės nežinojo. Pats Čiurlionio dalyvavimo tokioje svarbioje modernistinio meno parodoje faktas būtų lėmęs kitokią jo vietą modernistinio ir abstraktaus meno istoriografijoje.

Trečias, ne mažiau svarbus informacijos apie Čiurlionio kūrybinius ieškojimus tapybos ir muzikos sąveikos srityje šaltinis – aukšto teorinio ir meninio lygio įtakingiausi Rusijos imperijos meno žurnalų „Mir iskusstva“ ir „Apollon“ redakcijų branduolys bei rėmėjų aplinka. Jų svarbiais nariais ir bendradarbiais buvo įtakingi Rusijos menininkai Sergejus Diagilevas, A. Benua, M. Dobužinskis, V. Ivanovas, S. Makovskis, V. Čiudovskis – visi, išskyrus Diagilevą, kuris tuo metu buvo Paryžiuje, asmeniškai pažinoję Čiurlionį, bendravę su juo ir labai vertinę jo kūrybą. Jie, ypač nekvestionuojamas „Mir iskusstva“ grupuotės lyderis ir įtakingas meno kritikas Aleksandras Benua, daug nuveikė pateikdami neįprastus muzikalius Čiurlionio paveikslus visuomenei ir traktuodami jų autorių kaip vieną originaliausių ir talentingiausių imperijos dailininkų.

Po išsamesnės pažinties su Čiurlionio paveikslais Benua susižavėjęs rašė: „Ta pažintis galutinai įtikino mane jo meno **tikrumu** (visur paryškinta autoriaus – A. A.). Jokio išdidaus dėjimosi genijumi, jokios pozos, jokių įmantrių žodžių – nieko, trumpai tariant tokio, ką taip dažnai užtinki žmonėse, įsivaizduojančiais apie save gana daug, o tikrumoje esančiais tuščiais ir netaidingais... prieš mus buvo dabar ne paprastas „talentingumas“, bet tikroji „Dievo malonė“, **neabejotinas pašaukimas**, nekėlė dvejojimų. Nuo tos valandėlės aš patikėjau



Boris Kustodiev „Mir iskusstva“ sąjūdžio nariai iš kairės į dešinę Igor Grabar, Nicholai Rich, Eugeniji Lancere, Boris Kustodiev, Ivan Bilibin, Anna Ostroumova-Lebedeva, Alexandr Benua

to žmogaus genialumu“ (Benua 2006: 77–78). Priminsime, kad lankydamasis būtent Benua salone Čiurlionis susitiko su įtakingais muzikos kritikais, žymiųjų Šiuolaikinės muzikos vakarų Sankt Peterburge organizatoriais Valentinu Nuveliu ir Alfredu Nuroku, kuriuos supažindino su savo muzikos kūriniais (Dobužinskis 1987: 304).

Minėti „Mir iskusstva“ grupuotės nariai Kandinskiui buvo gerai pažįstami, kadangi jau nuo 1901 metų jis artimai bendradarbiavo su žurnalo redaktorių kolegija, o vėliau buvo šį žurnalą pakeitusio „Apollon“ korespondentu Vokietijoje. 1909–1911 metais jame Kandinskis skelbė savo „Laiškus iš Miuncheno“. Juose buvo išsamiai aptariamose svarbiausios Bavarijos sostinėje vykusios parodos („Apollon“, 1909, Nr. 1, 1910, Nr. 4), o šio žurnalo redaktoriaus Makovskio straipsnyje „Meninės išdavos“ (1909), pristatant aktualiausius naujojo meno raidos procesus, Čiurlionio ir Kandinskio pavardės atsидūrė greta. Vertėtų taip pat priminti, kad 1909–1910 m. įvairiuose rusų meno leidiniuose, taip pat ir minėtame „Apollon“, spausdintos Čiurlionio muzikalios tapybos savitumą komentuojančios recenzijos ir jo paveikslų iliustracijos. Ko gero, Kandinskis, domėjęsis tapybos ir muzikos sąveikos problemomis, į tai atkreipė dėmesį.



Sergejus Makovskis

Kita vertus, Kandinskis su Makovskiu svarstė savo knygos *Über das Geistige in der Kunst* („Apie dvasingumą mene“) leidybos rusų kalba galimybes. 1910 m. Kandinskis lankėsi Maskvoje ir Sankt Peterburge, kur bendravo su minėtais „Mir iskusstva“ grupuotės ir „Apollon“ aplinkos dailininkais bei meno kritikais. 1911 m. balandžio mėnesį netikėtai po plaučių uždegimo mirus Čiurlioniui, būtent jie vienbalsiai paskelbė šį kūrėją genijumi.

Todėl vienu svarbiausių naujausios informacijos apie Čiurlionio kūrybą

šaltinių Kandinskiui buvo žurnalo „Apollon“ įkūrėjas ir redaktorius Sergejus Makovskis, su kuriuo tiesiogiai artimai bendravo Čiurlionis, Kandinskis, Kulbinas, Dobužinskis, Benua ir daugelis kitų į mūsų tyrimo lauką patekusių Rusijos imperijos meninio elito atstovų. Šis universalių kūrybinių interesų kūrėjas, garsaus tapytojo Konstantino Makovskio sūnus iš tikrųjų buvo neeilinė aptariamo tarpsnio rusų kultūros ir meno proceso asmenybė, kuri aktyviai reikšėsi ne tik kaip įtakingiausio imperijos meno žurnalo redaktorius, tačiau ir kaip poetas, meno kritikas, daugelio modernaus meno parodų organizatorius ir leidėjas.

Norėčiau skaitytojams priminti, kad jis ne tik gerai žinojo Čiurlionio kūrybą, tačiau ir pats asmeniškai atrinko septynis Čiurlionio paveikslus savo organizuojamai parodai, kuri į meno istoriją įėjo pavadinimu *Makovskio salonas*. 1908 m. gruodžio 5 d. laiške žmonai Čiurlionis rašė: „Sužinojau, kad Makovskis, kuris ruošia čia didingą (rodos) parodą („Венок“ ir kitos naujos srovės), apžiūrinėjo mano darbus ir žavėjosi, ir išsirinko 7 paveikslus, nepaisydamas [sąlygų?– neišk.], tarp jų ir tuos, kurie turėtų būti „Союзо“ parodoje“ (Čiurlionis 1973: 97).

Ši 1909 metais nuo sausio 4 d. iki kovo 8 d. vykusi paroda iš tikrųjų tapo labai reikšmingu Sankt Peterburgo kultūriniu reiškiniu, sulaukusi išskirtinio meno mylėtojų ir kritikų dėmesio. Ji vyko prestižinėje miesto dalyje priešais Ermitažą,

kitoje Nevos upės pusėje, Menšikovo rūmuose, greta respektabilių Sankt Peterburgo dailės akademijos ir universiteto pastatų. Šioje parodoje, be Čiurlionio sonatinio periodo paveikslų, puikavosi ir būsimosios „Mėlynojo raitelio“ grupuotės atstovų Kandinskio, Javlenskio bei Veriovkinos paveikslai. Dobužinskio „Atsiminimuose“ rašoma, kad „1908–1909 m. surengta ‘Salono’ paroda, kurioje pirmą kartą dalyvavo Čiurlionis, tapo jo triumfu. Išskyrus retus atvejus, kritika įvertino jo kūrybą teisingai, A. Benua parašė apie jį susižavėjimo kupiną straipsnį“ (Dobužinskis 1987: 304). Vargu ar toks smalsus ir reiklus parodiamam gyvenimui ir naujausioms meno tendencijoms Kandinskis tuomet nežinotų savo draugų ir kolegų

tėvynėje šios reikšmingos parodos vertinimą. Šį svarbų Čiurlionio ir Kandinskio kūrybinių biografijų sąlyčio epizodą aprašė L. Laučkaitė straipsnyje „M. K. Čiurlionis, V. Kandinskis ir M. Veriovkina S. Makovskio salone Peterburge 1909 metais“.

Kalbant apie Makovskį tenka pripažinti, kad šis intelektualus meno kritikas ir vėliau daug nuveikė Čiurlionio kūrybos aukštinimui ir sklaidai. Po Čiurlionio pomirtinių tapybos parodų Sankt Peterburge, Maskvoje ir Vilniuje būtent Makovskis inicijavo vieną specialų žurnalo „Apollon“ numerį paskirti įvairiapusiškai Čiurlionio kūrybos analizei. Šis sumanymas netrukus buvo įgyvendintas. Šiame žurnalo numeryje buvo išspausdinti išsamūs vieno autoritetingiausio to meto Rusijos dailės kritikų A. Benua, V. Čiudovskio, V. Ivanovo ir paties Makovskio aukšto teorinio lygio straipsniai, kuriuose Čiurlionis buvo pateikiamas kaip genialus tapybos ir muzikos sąveikos raiškos novatorius. Kandinskis, kuris seniai artimai bendravo su Makovskiu, neabejotinai žinojo šį svarbų Čiurlionio tapybai skirtą leidinį, kadangi, kaip minėjau, buvo žurnalo „Apollon“ korespondentas Vokietijoje.

Po triukšmingų pomirtinių Čiurlionio parodų ir specialaus Čiurlionio kūrybai skirto „Apollon“ žurnalo numerio su kruopščiai atrinktomis kokybiškomis Čiurlionio paveikslų iliustracijoms Kandinskis, tikriausiai dėl po šio leidinio pasirodymo perdėm akivaizdžių savo tapybinių ieškojimų sąsajų su Čiurlioniu, „Kelno paskaitoje“ (1914), priešingai anksčiau išsakytoms savo



Jurij Annenkov. *Autoportretas*. 1910



Ivan Kliun. *Pasaka*. 1910. Droobė, aliejus



Ivan Kliun. *Dailininko žmonos portretas*. 1910. Droobė, aliejus

mintims ir vyraujančiai visuomeninei opinijai, netikėtai kategoriškai pareiškė: „Aš nenoriu spalvomis tapyti muzikos“ (Eichner 1957: 114). Jis aiškino, kad tai nėra jo kūrybinių ieškojimų tikslas.

Ketvirtasis Kandinskio informacijos apie Čiurlionio kūrybą šaltinis buvo radikalesnių nuostatų avangardinės pakraipos dailininkai, kurie žavėjosi Čiurlionio polinkiu į eksperimentus, naujos realybės paieškomis, lakios fantazijos polėkais, kosminėmis vizijomis, idėjų ir meninių vaizdinių naujoviškumu bei tikrovės numedžiaginimo tendencijomis. Šios neįprastos, su tradicija konfrontuojančios, novatoriškos jo kūrybos nuostatos buvo artimos ne tik Kandinskiui, tačiau ir kitiems naujų meninės išraiškos formų ieškantiems rusų avangardinės dailės lyderiams – Nikolajui Kubinui, Michailui Larionovui, Natalijai Gončarovai, Ivanui Kliunui, Vladimirui Tatlinui, Jurijui Annenkovui, Michailui Matiušinui, Sergejui Eizenšteinui ir kitiems.

Sank Peterburgo dailės gyvenime nuo 1908 m., kai prasidėjo Čiurlionio kelionės į šį miestą, dalyvavęs rusų avangardo atstovas Annenkovas, kurį laiką studijavęs Paryžiuje, o vėliau tapęs „Mir iskusstva“ grupuotės nariu, turėjo galimybę iš arti stebėti Čiurlionio ir jo kūrybos veikiamų rusų avangardistų kūrybinę evoliuciją. Savo emigracijoje Paryžiuje rašytoje dviejų tomų prisiiminimų knygoje „Mano susitikimų dienoraštis“ jis dažnai sugrįžta prie šios

temos, ypač Čiurlionio vaidmens abstraktaus meno istorijoje, kadangi jį laiko išskirtinės svarbos modernistinio meno figūra, palikusia gilų rėžį Vakarų modernistinio ir rusų avangardinio meno istorijoje.

Pavyzdžiui, atskirame minėtos knygos skyriuje aptardamas Michailo Lari-onovo ir Natalijos Gončarovos potraukį abstrakcijai jis pabrėžė jų plėtojamos abstraktaus meno formos *lučizmo* sąsajas su Čiurlionio tikrovę numedžiaginusiais paveikslais: „Tiesa, – rašo jis, – teisingumas reikalauja pažymėti, kad dar 1907 metais lietuvių tapytojas Čiurlionis pamėgino nutolti nuo daiktiškumo ir pateikti paveikslą atsietą, abstrakčių spalvų, linijų ir formų simfoniją. Šia prasme Čiurlionis turėtų būti laikomas abstrakčios tapybos pranašu ir pradininku“ (Annenkov 1991, t. 2: 213–214).

Kitoje savo knygos dalyje, rašydamas apie du kitus avangardinio meno lyderius – suprematizmo pradininką Malevičių ir konstruktyvizmo pradininką Tatliną, jis vėl mintimis sugrįžta prie Čiurlionio, kurį traktuoja kaip „chronologiškai pirmą abstraktų tapytoją“ (Ten pat, p. 237). Suartindamas šiuos tris porrevoliucinėje rusų literatūroje dažnai siejamus lakios vaizduotės conceptualius menininkus Annenkovas taip apibendrina savo apmąstymus: „Jų ieškojimai buvo nuoširdūs, intuityvūs, betarpiški ir todėl organiški. Šie fanatiški kūrėjai neturėjo jokių praktinių ketinimų, o jų visiškas nesuinteresuotumas buvo nenugalimas. Čiurlionis, Malevičius ir Tatlinas iš savo išdidaus, asketiško idėjų skleidimo ir visiškai nepriklausomo meno niekada neturėjo jokios praktinės naudos“ (Ten pat, p. 237). Jis taip pat liudija apie A. Bloko, Skriabino ir L. Pasternako žavėjimąsi Čiurlionio kūryba.

Aistringų Čiurlionio sekėjų, jo paties prisipažinimu autobiografiniuose etiuduose, buvo artimiausias Kazimiro Malevičiaus bičiulis ir Vladimiro Tatlino draugas, vienas ryškiausių suprematizmo atstovų Ivanas Kliunas. Jis 1910 m. tapo vienu iš Maskvos salono draugijos kūrėjų, kurios pirmojoje parodoje, susižavėjęs Čiurlionio paveikslais ir įkvėptas jų, eksponavo savo sukurtą fantastinį muzikalų ciklą „Muzikinės pasakos“ (Kliun 1999: 50–51; Schindler 2018: 25–27). Tačiau Čiurlionio poveikis, susijęs su išskirtiniu dėmesiu spalvos ir garso sąveikos problemoms, jo kūryboje buvo platesnis, jis jaučiamas ne tik kituose aptariamu metu sukurtuose angelus ir nežemiškas būtybes vaizduojančiuose paveiksluose „Dailininko žmonos portretas“ (1910), „Pasaka“ (1910), tačiau ir daug vėlesnėje

jautrių, duslių čiurlioniškų spalvų, netipiškoje amebinių formų „Suprematistinėje kompozicijoje“ (1920).

Avangardistų aplinkoje taip pat gyvavo įsitikinimas, kad konstruktyvisto Vladimiro Tatlino taip ir likusio neįgyvendinto projekto – paminklo Trečiajam internacionalui, vadinamo Tatlino bokštu (1920), vizualinės kompozicijos ir silueto sukūrimo idėja taip pat buvo pasisemta iš daugybėje Čiurlionio paveikslų regimų, į dangų besistiebiančių, sraigtinių linijų apsuptų, mįslingais ženklais išmargintų bokštų siluetų (Milner 1983). Visus šiuos talentingiausius rusiškojo avangardo lyderius gerai pažinojo ir su jais tiesiogiai bendravo savo sugrįžimo į Rusiją tarpsnyje Kandinskis, kai Lunačarskio įgaliotas sprendė įvairius dailės institucijų reorganizavimo, dailės disciplinų dėstymo sistemos, muziejų steigimo, parodų organizavimo ir kitus aktualius naujos dailės sklaidos bei įtvirtinimo visuomenėje klausimus.

Kalbant apie avangardinės pakraipos menininkus, vertėtų prisiminti ir Čiurlionio įtaką taip pat patyrusį pagrindinį Sankt Peterburgo, o vėliau ir visos Rusijos avangardinio meno lyderį Nikolajų Kulbiną, su kuriuo Kandinskis artimai bendravo nuo „Mėlynojo raitelio“ almanacho rengimo pradžios. Tai buvo talentingas įvairių naujų meninių akcijų ir sąjūdžių organizatorius, plačių kūrybinių interesų menininkas, kuris, kaip ir Čiurlionis, aistringai domėjosi vaizdo ir garso sąveikos klausimais. Tai straipsnių „Spalvota muzika“ ir „Laisva muzika“ autorius, kurio pastarasis straipsnis įtrauktas ir į „Mėlynojo raitelio“ almanachą. Jame gvildinama „spalvota muzika“ buvo susijusi su spalvų ir garsų sąveikos problemų aptarimu. Šie Sankt Peterburgo bendraminčių samprotavimai apie „spalvinę klausą“ ir jos kilmės prigimtį suintrigavo šiomis problemomis besidomintį Kandinskį, taip pat jį neišvengiamai pasiekė ir atgarsiai apie paskutinę vienintelę už Šiaurės sostinės ribų surengtą Kulbino vadovautos grupuotės „Impresionistai – Trikampis“ parodą, įvykusią 1909–1910 metų sandūroje Vilniuje. Joje dalyvavo ir kitas šios grupuotės narys rusų avangardinio meno lyderis Kazimiro Malevičiaus draugas Michailas Matiušinas. Šis Maskvos konservatorijos auklėtinis, tapytojas, kompozitorius ne tik grojo pirmu smuiku Imperatoriaus rūmų orkestre, tačiau aktyviai reiškėsi tapybos ir muzikos srityje, rašė šia tema teorinius tekstus.

Pagrindinius Kulbino estetikos, parodų organizavimo ir meninės kūrybos principus, santykius su Čiurlioniu, Vilniaus dailininkais ir Kandinskiu detaliau aptarsime atskirai. Tačiau dabar norėčiau atkreipti skaitytojų dėmesį į akivaiz-



Vladimiras Tatlinas ir jo asistentai
greta paminklo Trečiajam
internacionalui, vadinamo Tatlino
bokšto maketo. 1920



M. K. Čiurlionis. *Fantazija (Demonas)*.
triptikas. Fragmentas 1909. Kartonas,
tempera. ČDM

džias aptariamo tarpsnio Kulbino kūrinių, pavyzdžiui, paveikslo „Krymas“ (1910), stilistinę ir koloritinę panašumą su Čiurlionio triptiku „Vasara“ (1907). Čiurlionio meninio stiliaus elementai, išryškėję, pavyzdžiui, paveiksle „Himnas II“ (1906), regimi Kulbino darbe „Pabėgimas į Egiptą“ (1911). Daug sąsajų su Čiurlionio pamėgtais motyvais, spalviniais ir koloritiniais sprendimais aptiksimė ir kituose Kulbino paveiksluose, kurie atspindi jo domėjimąsi originalumu garsėjančio lietuvių menininko ieškojimais.

1911 m. gruodžio 12 d. Kandinskio laiške Kulbinui savitai nušviečiama Antrojo pasaulinio menotyrininkų kongreso metu užsimezgusi A. Rannito veikalo, skelbiančio būtent Čiurlionį, o ne Kandinskį anksčiausiu ir tikruoju abstrakcionizmo pradininku, sukelta diskusija. Minėtame laiške Kandinskis glaustai ir aiškiai išdėsto savo grupuotės vadovo pagrindinius į jos rengiamas parodas menininkų kvietimo ir jų kūrinių eksponavimo principus, kurie padeda geriau suprasti Čiurlionio gauto kvietimo dalyvauti Kandinskio rengiamoje parodoje tikruosius motyvus ir kontekstą.

„Atsakomybės už dailininkų pakvietimą, – pabrėžia Kandinskis, – imuosiu tik aš, t. y. per mane bus pakviesti tik labai rimti dailininkai [...] Suprantama,



M. K. Čiurlionis. *Vasara*. Triptikas. Fragmentai. 1907.
Popierius, tempera. ČDM



Nikolajus Kulbinas. *Krymas*. 1910.
Popierius, pastelė

mano pakviesti dailininkai turi būti įsitikinę, kad jų išsiųsti paveikslai bus eksponuojami. Aš asmeniškai remiuosi principu, kad būtų kviečiami dailininkai, o ne jų paveikslai. Ir kad jų paveikslų eksponavimas nepriklausytų nuo žiuri sprendimų. Nesutarimai dėl šio punkto mane privertė pasitraukti iš *Neue Künstlervereinigung*, kurie, mano požiūriu, pasuko neteisinga ir formalizmo kryptimi. Parodos organizatorius atsakingas už dailininkų parinkimą, o dailininkai – už paveikslų pasirinkimą. Draugiškas pasitarimas (o ne teismas), suprantama, yra galimas. Kiekvienas turi savo vietą šioje erdvėje“ (*Pisma V. Kandinskogo k N.I. Kulbinu* 1980: 407). Taigi šis laiškas tarsi patvirtina faktą, kad Kandinskis, žinodamas apie Čiurlionio tapybinius ieškojimus, atrinko jį kaip vieną iš nedaugelio jo kriterijus atitinkančių kviestinių autorių dalyvauti antrojoje Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo parodoje.

Ir pagaliau penktasis informacijos apie Čiurlionio kūrybą šaltinis – akademinės pakraipos dailininkai ir meno kritikai, kurie žinojo apie šio menininko ieškojimus ir su kuriais Kandinskis bendravo, kai išsižiebus karui 1914 m. buvo priverstas sugrįžti į Rusiją ir iki 1921 m. aktyviai dalyvavo reorganizuojant Maskvoje mokslinio ir meninio gyvenimo procesus. Tuo metu jis ruošė ir Mokslų akademijos pavyzdžiu kuriamos Meno akademijos struktūros ir funkcijų projek-

tus, tiesiogiai bendravo su akademijoje dirbusiais menotyrininkais. Tai, kad Kandinskis ne tik žinojo apie Čiurlionio kūrybinius ieškojimus, patvirtina menotyros akademikas Aleksejus Sidorovas, kuris liudija, kad Kandinskis jam 1919–1920 m. sakęs, „kad jo tikslas „įveikti“ Čiurlionį ir kitus dailininkus simbolistus“ (Čiurlionytė-Karužienė, Juodis, Žukas 1970: 587).

Iš šio cituoto sakinio ne visai aišku, ar jis suplaka Čiurlionį su simbolistais. O gal ne? Jei iš tikrųjų Kandinskis Čiurlionio menų sąveikos ieškojimus siejo su simbolizmu, toks požiūris, tiesą sakant, yra nepagrįstas, kadangi 1906–1907 m. išryškėjęs lietuvių tapytojo radikalus posūkis plastinės kalbos abstraktėjimo kryptimi tiesiogiai siejosi ne tik su principiniu atsiribojimu nuo literatūrinio psichologinio simbolizmo siužetiškumo ir posūkio į abstraktėjimą. To posūkio nuoseklumu akivaizdžiai galime įsitikinti lygindami Kandinskio 1910–1914 m. ir Čiurlionio 1906–1907 m. paveikslus, kurių esminėse tendencijose išvylgsime panašumų spontaniškumo ir judėjimo tikrovės numedžiaginimo kryptimi ir skirtumų, kaip giliai šie procesai siejosi su muzikinės kompozicijos principų ir schemų kūrybingu panaudojimu.

Pasak vokiečių tapytojo F. Ohse, kartą jo personalinę parodą aplankė Kandinskis. Kuomet Ohse paminėjo Čiurlionio pavardę, Kandinskis pasakė, kad regėjo jo paveikslus ir jais žavėjosi. Čiurlionį jis vadino reto talento tapytoju. Būtent iš Kandinskio Ohse, kuris ketino rašyti straipsnį apie Čiurlionio kūrybą, tuomet pirmą kartą sužinojo apie ankstyvą lietuvių dailininko mirtį (LLMA, b. 62, t. 1. 86).

Tačiau, be mūsų aptiktų ir šiame skyriuje glaustai aptartų Kandinskio informacijos apie Čiurlionio tapybinius ieškojimus menų sąveikos ir tapybos abstraktėjimo srityse gavimo kanalų, galėjo būti ir daug kitų. Kandinskis gyvendamas ir lankydamasis daugelyje svarbių Europos kultūros bei meno centrų komunikavo su plačiu ratu įvairių humanitarų bei meninių interesų asmenybių. Dabar atsiribosime nuo tolesnio šių problemų aptarimo ir pažvelgsime į Kandinskio idėjinę evoliuciją bei jo vaidmenį naujo modernistinio meno sklaidos procese.



Akademikas Aleksejus Sidorovas

V. Kandinskio vaidmuo Miuncheno menininkų grupuotėse

Ryškiausiai iš visų užgimusio klasikinio modernizmo krypčių tapybos ir muzikos sąveikos ieškojimai ir tapybos abstraktėjimo tendencijos pradėjo skleistis 1910 m. susiformavusiame Kandinskio vadovaujamame „Miuncheno naujajame dailininkų susivienijime“, kuris netrukus virto įtakinga ekspresionistine „Mėlynojo raitelio“ grupuote. Joje iš ekspresionizmo išsirutuliojęs abstrakcionizmas netrukus įgavo solidų konceptualų teorinį pagrindimą. Būtent „Mėlynojo raitelio“ lyderiai, kaip ir keleriais metais anksčiau Čiurlionis, plėtojo tapačias vaizdo, spalvos ir garso sąveikos, įvairių menų integracijos ir tikrovės numedžiaginimo idėjas.

Iš visų ankstyvųjų XX a. pradžios modernistinio meno grupuočių konceptualiausi, teoriškai pagrįsti harmoningo vaizdo, garso ir spalvos bei tapybos ir muzikos sąveikos ieškojimai pradėjo skleistis Kandinskio vadovaujamame „Miuncheno naujajame dailininkų susivienijime“. Šio susivienijimo pirmtakas buvo Lietuvoje jaunystę praleidusios ir į Miuncheną atvykusios Marianos Veriovkinos salone funkcionavusi Šventojo Luko brolija, kurioje rinkosi ir diskutavo įvairių meno sričių atstovai. Naujos tarptautinės menininkų grupuotės sukūrimo sumanymas kilo būtent Veriovkinos salone 1908 m. prieš pat Kalėdas (Hoberg, Friedel 1999: 29–30).

Apie susivienijimo steigimo pradžią Kandinskis ir jo mylimoji Gabrielė Münter nebuvo informuoti, todėl Kandinskis dėl šių aplinkybių ilgai jautė nuoskaudas, kurios vėliau ir tapo viena svarbiausių šio susivienijimo suirimo ir transformacijos priežasčių. 1909 metų sausio 22 d. buvo pasirašytas memorandumas apie šios naujos modernistinės grupuotės – „Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo“ įkūrimą. Buvo sudaryta susivienijimo valdyba, kurios pirmininku buvo išrinktas vyresnis nekvestionuojamas intelektualinis ir meninis lyderis Kandinskis. Svarbus kitas šio pasirinkimo veiksnys buvo tai, kad jis jau buvo įgijęs vertingos patirties vadovaudamas grupuotei „Falanga“.

Netrukus buvo parašytas glausto manifesto pobūdžio raštas ir, sutvirtintas naujo susivienijimo antspaudu, jis buvo išsiuntinėtas įvairioms institucijoms, draugijoms ir iškiliausioms vokiečių kultūros bei meno asmenybėms. Tekste apie Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo veiklos tikslus buvo rašoma:



Vasilijus Kandinskis. „Miuncheno naujo dailininkų susivienijimo“ plakatas. 1909



Vasilijus Kandinskis Drezdene. 1905

„Mūsų atspirties taškas yra mintis, kad menininkas, be įspūdžių, gaunamų iš išorinio pasaulio, gamtos, nuolatos kaupia išgyvenimus vidiniame pasaulyje ir menines formas, kurios turi būti išvaduotos nuo viso pašalinio, kad galima būtų išreikšti tik tai, kas yra būtina – trumpai tariant, meninės sintezės siekį, kuris, atrodo, ir yra tas šūkis, kuris šiuo metu dvasiškai vienija vis daugiau menininkų“ (Willet 1970: 15). Taigi šis glaudžios menų sąveikos siekis naujo susivienijimo kūrėjams pirmiausia asocijavosi su harmoninga arba emociškai veikiančia išraiškinga vaizdo, garso, spalvos ir formos sąveika.

Kita vertus, šio susivienijimo sumanytojai siekė konsoliduoti įvairių tautų ir sričių menininkus naujo, nuo neoromantizmo tradicijų ir dekadentizmo atsisiriojančio meno kūrimui. Netrukus susijungė naujo meno kūrimo idėjomis užsikrėtę Miunchene gyvenę įvairių tautų avangardinės pakraipos dailininkai: atvykę iš Rusijos Kandinskis, Aleksejus Javlenskis, Mariana Veriovkina, Thomas von Hartmanas, vokiečiai Franzas Marcas, Adolfas Erbslōhas, Gabrielė Mūnter, Karlas Hoferis, austras Alfredas Kubinas, prancūzai Pierre-Paul Girieud, Henri le Fauconnier ir kiti.

Pirmoji „Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo“ paroda įvyko 1909 m. gruodžio mėnesį, antroji – 1910 m. rugsėjo mėnesį. Į antrąją, solidžiausią grupuotės parodą jos organizatoriai išsiuntė kvietimą dalyvauti jau sergančiam ir besigydančiam Pustelniko ligoninėje Čiurlioniui, tačiau tuomet jis jau buvo gilios krizės būsenos ir negalėjo siųsti savo paveikslų į šią parodą. Joje taip pat gavę personalinius kvietimus dalyvavo prancūzų modernistinio meno lyderiai Maurice'as Wlaminckas, André Derainas, Pablo Picasso, Georges Braque ir Georges Rouault. Jei sergančio Čiurlionio paveikslai būtų išsiųsti į šią parodą, jo išskirtinės svarbos vietos modernistinio meno ir abstrakcionizmo genezės istoriografijoje būtų neįmanoma užtušuoti, kaip, deja, atsitiko.

Tuoj po minėtos platų atgarsį įgavusios išskirtinės svarbos modernistinio meno istorijoje parodos 1911 metų birželį, regėdami „Miuncheno naujajame dailininkų susivienijime“ išryškėjusius nesutarimus, Kandinskis ir Marcas pradėjo formuoti naujos grupuotės „Mėlynasis raitelis“ dalyvių branduolį. Iš inercijos vykusį anksčiau suplanuotą 1911 m. gruodį ir 1912 m. sausį trečioji, paskutinė „Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo“ paroda buvo mažiau įspūdinga. Tuomet jau ryškėjo estafetės perdavimas naujai, gyvybingesnei, geriau suvokiančiai savo tikslus bei organizuotai „Mėlynojo raitelio“ grupei, kurios branduolį sudarė ankstesnio susivienijimo skirtingų meninių stilių nariai, o labai svarbias kolektyvą telkiančias funkcijas atliko dvi reto talento tapytojos – Kandinskio ir Javlenskio mylimosios Gabrielė Münter ir Mariana Veriovkina. Tai įvairiapusiškai išsilavinusios, talentingos, galinga biologine energetika, spalvos muzikalumo jausmu pasižyminčios ir deramai iki šiol neįvertintos tapytojos, kurias modernistinėje istoriografijoje nepagrįstai užgožė jų globojami vyrai.

Kandinskis ir Marcas, siekdami padėti naujai grupei įsitvirtinti skirtingų modernistinio meno srovių sraute, tuomet jau brandino naują ambicingą sumanymą sudaryti grupuotės idėjas propaguojantį kolektyvinį manifestą – almanachą „Mėlynasis raitelis“ ir kartu pradėjo planuoti kelių ambicingų naujos grupuotės dalyvių parodas.

1911 m. pradžioje Kandinskis, tik ką susipažinęs su Marcu ir dar su keliais kitais Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo nariais, Bavarijos sostinėje dalyvavo neoromantiko Gustavo Mahlerio mokinio, Naujosios Vienos mu-



Vasilijus Kandinskis. Įspūdis III. Koncertas. 1911. Drobė, aliejus

zikos mokyklos pradininko kompozitoriaus Arnoldo Schönbergo koncerte, kuriame buvo grojami du jo sukurti styginiai kvartetai (op. 7 ir op. 9) ir trys pjesės fortepijonui (op. 11). Klausydamas šios muzikos neįprastų spalvingų ir aiškiai struktūruotų garsų sąskambių Kandinskis pajuto, kad gretimoje tapybai muzikos srityje surado panašiai mąstantį, klasikinio meno kanonus iš esmės klibinantį bendražygį. Sužavėtas jo muzikos garsų neįprasto skambesio, Kandinskis jau kitą dieną pradėjo tapyti paveikslą „Įspūdis III (Koncertas)“. Jo abstraktėjančių formų visumoje išsiskirianti tamsi monolitinė dėmė tik savo neaiškiu siluetu primena muzikos instrumentą fortepijoną. Kiekviena konkreti spalva šiame Kandinskio paveiksle, pagal jo išpažįstamą teosofinių spalvos reikšmių teoriją, čia asocijavosi su konkrečiu garsu: geltona su trimitu, mėlyna – violončele, raudona – tūba.

Praslinkus kelioms savaitėms po minėto koncerto Kandinskis parašė kupiną susižavėjimo Schönbergo muzika laišką, kuriame apeliuoja į panašias savo estetines nuostatas ir prisipažįsta, kad artimus laiško adresato novatoriškai muzikai eksperimentus jis atlieka tapybos srityje. Schönbergui netrukus atsiliepęs, jis buvo pakviestas dalyvauti almanacho „Mėlynasis raitelis“ rengimo procese. Taip užsimezgė dviejų ambicingų modernistinio meno lyderių draugystė.



Gabrielės Münter namas Murnau

Kandinskis ir anksčiau siekė kuo glaudžiau bendrauti su muzikais, ir šie jo siekiai ne tik atsispindėjo jo intelektualinėje biografijoje, tačiau ir organizuojant „Mėlynojo raitelio“ grupuotės dalyvių narystę bei jos „Almanacho“ autorių kolektyvą. Šiuose dviejuose svarbiuose dariniuose, lyginant su visomis kitomis modernistinio meno grupuotėmis, Kandinskio kryptingomis pastangomis buvo neįprastai daug muzikos pasaulio atstovų.

Iš daugybės muzikų, su kuriais jis bendravo, glaudžiausi ryšiai susiejo su Theodoru von Hartmannu ir nuo 1911 metų su aštuoneriais metais jaunesniu Schönbergu, kuris lygiagrečiai muzikoje sprendė panašias klasikinės muzikos reformavimo problemas ir savo tapyboje muzikavo spalvomis ir formomis. Šių dviejų modernistinio meno korifėjų santykius ir jų požiūrius į tapybos bei muzikos sąveikos problemas padeda geriau suvokti belgų menotyrininkė Jelena Hahl-Koch, kuri 1980 m. išleido knygą *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents* („Arnoldas Schönbergas – Vasilijus Kandinskis: laišakai, nuotraukos ir dokumentai“). Joje pirmą kartą paskelbė ir kai kuriuos svarbius anksčiau nežinotus Vakarų menotyrininkams jų laiškus bei kitus dokumentus, kuriuose išryškėjo jų meninių siekių bendrumai ir skirtumai.

Kiekvienas iš šių modernistinio meno novatorių, spręsdamas aktualias vaizdo ir garso sąveikos raiškos galimybes, jautė kompetencijos trūkumą ne pa-

grindinėje savo meninės veiklos srityje ir tai buvo stimulus artimiau bendrauti ir keistis patirtimi gretimoje meno srityje. Viename iš laiškų, adresuotų Kulbinui, Kandinskis rašė apie savo požiūrį į austrų kompozitorių: „Labai myliu jį kaip žmogų: gyvą, laisvą, jautrų ir puikios širdies“ (Kalaušis 1994, t. 1. Kn. 1: 143). Schönbergas po metų pažinties savo laiške Kandinskiui prisipažįsta: „...labai didžiuojuosi, kad pelniau jūsų pagarbą, ir siaubingai džiaugiuosi mūsų draugyste“ (*Arnold Schönberg – Wasily Kandinsky* 2001: 99).

1911 m. rugsėjo 14 d. asmeninis Kandinskio ir Schönbergo susitikimas įvyko dailininko mylimosios Gabrielės Münter name Murnau. Tuomet šeimininkas padovanojo svečiui savo tik ką išėjusią knygą „Apie dvasingumą mene“ vildamas, kad Schönbergas susidomės jos idėjomis. Objektiviai vertinant, *tai iš tikrųjų buvo reikšmingiausias XX a. pradžios modernistinio meno manifestas*. Šio susitikimo metu, aptarus aktualiausias tolesnio bendradarbiavimo problemas, buvo suderintas Schönbergo dalyvavimas planuojamame naujos grupuotės „Almanache“ teoriniu straipsniu „Požiūris į tekstą“ ir kompozitoriaus paveikslų iliustracijomis. Beje, vien mintis, kad „Almanachas“ gali būti išleistas be Schönbergo publikacijos, sudarytoją Kandinskį audrino. „Pirmasis numeris be Schönbergo! Ne, aš nenoriu... be Schönbergo tai neįmanoma.“

Schönbergas, skatinamas Kandinskio, netrukus dalyvavo kaip tapytojas pirmojoje „Mėlynojo raitelio“ parodoje. Jį su metais jaunesniu Čiurlioniu siejo aistra tapybai. Lietuvių tapytojo kūryboje vyravo gamtos pasaulio vaizdiniai ir lakios fantazijos vizijos, o Schönbergo – ekspresyvia maniera nutapyti autoportretai ir portretai. Tiesą sakant, juos siejo ir moderniausių muzikinės kalbos meninės išraiškos priemonių paieškos bei serijinio komponavimo tendencijos. Neatsitiktinai Vytautas Landsbergis, Gražina Daunoravičienė, Šarūnas Nakas daug sąsajų įžvelgė tarp paskirų vėlyvųjų Čiurlionio preliudų ir Schönbergo to paties meto kūrinių fortepijonui: 1909 m. sukurtos Trys pjesės op. 11 – tokio pat paslaptingo, nerimastingo, lengvai užsiplieskiančio skambėjimo, kaip ir Čiurlionio, nors gerokai kontrastingesnės, atviros, neužbaigtos muzikinės formos. Šiuo atžvilgiu Čiurlionio muzika, kaip ir tapyba, buvo artima radikaliems novatoriškiausiems to meto modernistinės pakraipos kompozitorių naujų meninės išraiškos priemonių ieškojimams. Anksčiau nei Schönbergas ir kinų estetikos bei muzikos tradicijų paveiktas austrų kompozitorius Jozefas

Matthias Haueris, Čiurlionis kūrė serijines kompozicijas, atviras neišbaigtas muzikines formas. *Non finito* principas jam buvo ne manieringumo ar arogancijos detalė, o natūrali užsisklendusios asmenybės raiška.

Linkęs į savo kūrybinių nuostatų konceptualizavimą Kandinskis, kaip ir Schönbergas, Čiurlionis, buvo persmelktas iš romantikų, Wagnerio ir simbolistų idėjų rato kylančių siekių panaikinti barjerus, gyvuojančius tarp skirtingų menų, ir kurti naują dvasingą meną be natūralistinio palikimo. Sukildami prieš pamatinius klasikinės muzikos ir dailės principus šie novatoriai siekė sukurti ir naują, universalesnę modernios epochos meno kalbą. Tai paaiškina visų jų išskirtinį dėmesį menų integracijos bei vaizdo, spalvos ir garso sąveikos klausimams.

Kritiniu požiūriu į Vakarų meno situaciją bei dėmesiu garso, vaizdo ir spalvos sąveikos problemoms „Mėlynojo raitelio“ grupuotėje artimas Kandinskiui būtų Schönbergas, kuris, kaip ir Čiurlionis, pasižymi išlavintu literatūriniu stiliumi ir gebėjimu aiškiai bei sąmojingai reikšti savo mintis. Tačiau jis menkesnį dėmesį skiria būtiniausios teorinių tekstų rašymui pagalbinės medžiagos kaupimui ir sisteminimui. Taigi skirtumai išryškėja kai kurių jo tekstų improvizaciniame stiliuje ir kartais gvildenamų idėjų argumentacijos nuoseklumo stygiuje, nors daugelis Schönbergo idėjų apie būtinybę atsisakyti klasikinio meno formų ir įtvirtinti naujus, disonansu ir kontrastu paremtus principus buvo artimos Kandinskio skelbiamoms idėjoms.

„Šiandieninis disonansas tapyboje ir muzikoje yra rytojaus sąskambiai“, – rašė Kandinskis 1911 m. sausio 18 d. laiške Schönbergui (Hahl-Koch 1984: 21). Jie abu susiduriančius disonansus, klasikiniam menui būdingą pusiausvyros praradimą, naujų prieštaraujančių vienas kitam kontrastingų meninės kūrybos principų, garsų, spalvų susidūrimo stiprėjimą naujausiose meno formose traktavo kaip savo kuriamam menui būdingos kokybiškai naujos „aukštesnės meninės harmonijos“ apraiškas. Šios jų programinės estetinės nuostatos tiesiogiai atspindėjo magistralines ankstyvųjų modernistinio meno srovių raidos tendencijas, kadangi ekspresionizmo, futurizmo, abstrakcijos (atonalizmo) ir kitų pakraipų atstovai tapyboje bei muzikoje sparčiai plėtė priimtinių modernistinei meninei sąmonei meninės išraiškos galimybių ribas, reaguodami į sparčiai besikeičiantį XX a. pirmųjų dviejų dešimtmečių kultūrinį klimatą praturtino



Man Ray. Arnold Schönberg



Arnold Schönberg. Žaliasis autoportretas.
1910. Kartonas, aliejus

avangardinį meną revoliucingomis idėjomis, požiūriais į meną, spalvų, garsų ir formų sąskambiais.

1911 metais, kai išėjo Kandinskio „Apie dvasingumą mene“, tarsi pritardamas jo idėjoms Schönbergas paskelbė *Harmonielehre* („Mokymas apie harmoniją“). Šiame savo programiniame veikle jis kaip tikras modernizmo estetikos adeptas, tiesa, dar atsargiai su įvairiomis išlygomis, tiesia kelią pamatinių naujos muzikos principų įtvirtinimui. Iš čia kyla jo disonanso kaip svarbios naujos muzikos meninės išraiškos priemonės „išlaisvinimas“ iš klasikinės muzikos tradicijos įtakos: „Šiandien, – aiškina savo poziciją Schönbergas, – mes pažengėme tik tiek, kad jau nebeskirstome [muzikos sąskambių] į disonansus ir konsonansus. O jeigu šis skirstymas išlieka, tai mes linkę konsonansus naudoti rečiau. Matyt, tai tik reakcija į buvusias konsonansų viešpatavimo epochas – greičiausiai gerokai perdėta. Tačiau daryti išvadą, kad konsonansai yra neleistini, nes jų nebeaptiksi vieno ar kito kompozitoriaus kūrinuose, būtų taip pat klaidinga, kaip ir mūsų pirmtakų įsitikinimas, jog kvintos intervalas nenaudotinas. Savo ruožtu mokiniui sakyčiau, tačiau tik dėl to, kad geriau neišmanau, jog bet kokie akordai ir jų junginiai yra galimi. Tačiau netgi šiandien manyčiau, kad jau yra susidariusios konkrečios sąlygos, nusakančios, ar naudoti vieną, ar kitą



Vasilijus Kandinskis. *Der Blaue Reiter*
almanacho pirmo leidinio viršelis. 1912

disonansą. Tiesa, dar turime pernelyg mažą laiko perspektyvą, kad galėtume aiškiai nusakyti mūsų laikų taisykles“ (Schönberg 1983: 70).

Taigi jis, kaip ir Kandinskis tapyboje, sukilo prieš tradiciją muzikos srityje, tai yra prieš klasikinėje muzikoje viešpataujantį „tonaliosios tvarkos“ principą, ir teigė *disonanso* ir *konsonanso* lygybę muzikinio audinio struktūroje. Minėtame veikale suformuluotoje, muzikos procesų analizei skirtoje *Aesthetik des Vermeidens* („Vengimo estetikoje“), kurią kompozitorius labiau buvo linkęs traktuoti kaip „išsilaisvinimo estetiką“, jis jau kaip nuoseklus modernizmo estetikos

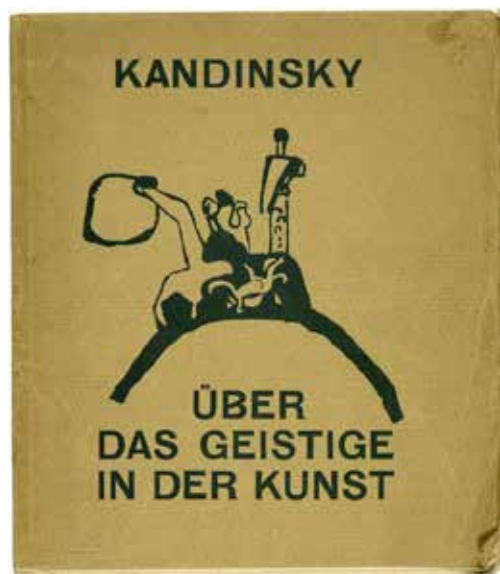
atstovas teoriškai grindė atsisakymą pamatinių klasikinės muzikos principų, tai yra tonalumo, temos plėtojimo nuoseklumo, ritminės ir metrinės simetrijos bei struktūrinio muzikos formų sąryšingumo.

„Pradžioje, – aiškino Schönbergas, – atrodė neįmanoma man surasti atitinkamą pakaitalą šioms grynai muzikinėms priemonėms. Atsitiktinai, ir būtent todėl teisingai, aš suradau kelią ten, kur jį visuomet suranda pati muzika kriziniais savo raidos periodais. *Tai ir tik tai* pagimdė reiškinį, kurį mes vadiname ekspresionizmu: čia muzikinio kūrinio forma gimsta remdamasi savos medžiagos raidos logika, tačiau stumiama įvairių vidinių ir išorinių impulsų, *paversdama juos ekspresija*, palaiko save vidine logika ir pradeda gyvuoti remdamasi šia logika“ (Schönberg 1965. T. III, M. 2L, 309/M 25: 709). Formuluodamas naujos muzikos tikslus Schönbergas pabrėžė, kad tai turi būti tokia muzika, kuri esmiškai skiriasi nuo anksčiau sukurtos muzikos, ir ji „turi išreikšti kažką, kas anksčiau nebuvo išreikšta muzikoje. Nėra didaus meno, kuris neskleistų naujo pašaukimo žmonijai. Nėra didaus menininko, kuris neatliktų šios misijos“ (Schönberg 1950: 39).

Ne mažiau aktualios garso ir spalvos sąveikos galimybės buvo ir Schönbergui, kuris „Almanachui“ pateikė Schopenhauerio ir Wagnerio idėjų persmelktą menų sąveikos problemas gvildenanti straipsnį „Santykis su tekstu“, kuriame pagrindinis dėmesys buvo sutelktas į muzikos kūrinio santykius su jo pamatiniu poetiniu tekstu. Tačiau jame buvo svarstoma ir daug kitų aktualių menų sąveikos klausimų. Schönbergas ir Kandinskis aukštai vertino Goethe'ės ir Schopenhauerio muzikinės kalbos išskirtinumo ir spalvos fenomenų tyrinėjimus. Pripažindamas Schopenhauerio išvalgų apie racionaliomis sąvokomis nenusakoma artimą filosofijai muzikos metafizinę gelmę, Schönbergas plačiau apsistojo ties jo iracionalios valios metafizikos aistringų sekėjo Wagnerio mintimis, kurios

įtakojo vėlesnius simbolistų ir modernistų menų sąveikos tyrinėjimus. Jis atkreipia dėmesį į Wagneriui būdingo muzikinio „pasaulio esmės“ suvokimo visiškai laisvą perkėlimą iš grynai muzikinės plotmės į kitų menų medžiagą. „Tačiau tų įvykių ir emocijų, kurios suranda atspindžius poezijoje, nėra muzikoje; jie muzikui yra tik statybinė medžiaga, kuria menininkas naudojasi tik todėl, kad jo menui, susijusiam su šia medžiaga, nėra galimybės tiesiogiai naudotis šiomis meninės išraiškos priemonėmis taip grynai be jokių priemaišų ir skaidriai“ (Kandinsky, Marc 1981: 121).

Aptardamas pagrindines *naujo*, tai yra modernistinio, meno raidos tendencijas, Schönbergas teigė, kad „tuomet, kai Karlas Krausas vadina kalbą minties motina, Kandinskis ir Oscaras Kokochka tapo paveikslus, kuriuose materialus pasaulis tėra tik pretekstas skleisti vaizduotei ir spalvų bei formų žaismui. Jie išreiškia save taip, kaip anksčiau reikšdavosi tik muzikantai. Visi šie požymiai palaipsniui skleidžiasi pažįstant tikrąją meno esmę. Aš su didžiausiu džiaugsmu skaičiau Kandinskio knygą „Apie dvasingumą mene“, kurioje išryškėjo žvilgsnis į meno istoriją. Gimsta viltis, kad besidomintieji tekstu, materialumu, greitai nebeuždavinės nereikalingų klausimų“ (Kandinsky, Marc 1981: 134–135).



Pirmasis Vasilijaus Kandinskio knygos *Über das Geistige in der Kunst* 1912 m. leidinys



Vasilijus Kandinskis. 1913

Kaip rodo minėtame straipsnyje ir laiškuose Schönbergo išsakyta reakcija į Kandinskio knygą „Apie dvasingumą mene“, juos ir Čiurlionį siejo dėmesys teosofinėms idėjoms. Schönbergo, tapiusio savito ekspresionistinio stiliaus paveikslus, susidomėjimui muzikos ir tapybos sąveikos, meninės išraiškos priemonių atnaujinimo problemomis, spalvos ir garso sąveikos teorijomis bei sinestezijos fenomenu buvo svarbūs kiti veiksniai, paskatinę jį

prisidėti prie Kandinskio suburtos „Mėlynojo raitelio“ grupuotės ir jos leidžiamo „Almanacho“. Minėtas problemų laukas buvo artimas ir Čiurlioniui, kuris kiek anksčiau nei Kandinskis ir Schönbergas judėjo ta pačia tapybos ir muzikos suartinimo ir meno kalbos atnaujinimo kryptimi.

Vis dėlto „Almanacho“ leidyba buvo atidėta iki 1912 m. gegužės mėnesio, o pagrindinis Kandinskio ir jo artimiausių bendražygių dėmesys liko sutelktas į parodų organizavimo problemas. Pirmoji „Mėlynojo raitelio“ sambūrio kūrėjų paroda vyko nuo 1911 m. gruodžio 18 d. iki 1912 m. sausio 1 d. *Moderne Galerie Heinrich Thannhauser* Miunchene, o antroji – 1912 m. vasario 12 d. kovo 18 d. *Galerie Goltz*.

Minėtos „Mėlynojo raitelio“ parodos, susilaukusios atgarsio ne tik Vokietijoje, tačiau ir už jos ribų, greit pavertė šią ekspresionistinės pakraipos grupuotę vienu įtakingiausių tarptautinių modernistinės pakraipos menininkų susivienijimų. Jame vaizdo, garso ir formos bei muzikos ir tapybos sąveikos, naujo dvasingumo ir kokybiškai naujo, atsiribojusio nuo natūros, numedžiaginto meno idėjos Kandinskio ir kitų „Almanacho“ autorių tekstuose netrukus įgavo solidų konceptualų teorinį pagrindimą. Iš tikrųjų šios grupuotės lyderiai, kaip jokios kitos modernizmo krypties atstovai, siekė savo naujo meno koncepcijoje kryptingai teoriškai ir praktiškai įgyvendinti harmoningos vaizdo, garso ir spalvos sąveikos principus.

Vadinasi, šio internacionalinio modernizmo sąjūdžio reikšmė sprendžiant vaizdo (tapybos) ir garso (muzikos) sąveikos problemas išryškėjo transformuojantis Miuncheno naujam dailininkų susivienijimui į vieną reikšmingiausių XX a. pradžios modernistinio meno grupuočių „Mėlynasis raitelis“. Jos atstovų kūrinuose ne tik jungėsi prancūziškojo fovizmo, kubizmo, simultanizmo (orfizmo) ir vokiškojo ekspresionizmo, itališko ir rusiško futurizmo idėjos, tačiau ir 1912 m. gegužės mėnesį Miunchene išėjusiame Kandinskio ir Marco sudarytame kolektyviniame grupuotės „Almanache“ buvo conceptualiai grindžiamos tapybos ir muzikos sąveikoje gimusio naujo abstraktaus meno idėjos.

Taigi „Almanachas“ buvo ne tik kolektyvinis avangardinės pakraipos bendraminčių tekstų rinkinys, bet ir naujas svarbus modernistinis manifestas, pasirodęs praslinkus trejiems metams po Paryžiuje 1909 m. triukšmingai paskelbto futuristų manifesto. „Almanacho“ aktualumą modernizmo estetikos įsigalėjimui Vakarų meninėje kultūroje rodė tai, kad leidžiamas 17 000 egzempliorių tiražu buvo stebėtinai greitai išparduodamas. 1914 m. pasirodė antras leidinio tiražas su naujais jo sudarytojų tekstais. Kurgi slėpėjo šio leidinio aktualumo ir poveikio priežastys?

Pirmiausia jau pats neįtikėtinos „Almanacho“ idėjų sklaidos sėkmės faktas liudijo, kad jo autoriai taikliai apčiuopė daugelį įvairių sričių menininkams aktualių idėjų. Kita vertus, šiame leidinyje, jungiantis vienoje knygoje dailininkų, kompozitorių, literatų, teatralų idėjoms, išryškėjo glaudesnės menų sąveikos idėjos, formalistinės bei dvasinio prado aukštinimo ir naujo meno perspektyvios raidos tendencijos, kurios buvo toliau plėtojamos kituose tekstuose bei meno kūrinuose.

Ir galiausiai, šis iš įvairių tautybių, daugiausia vokiečių ir rusų, autorių sudarytas kolektyvinis veikalas atliepė ir susiejo į darnią visumą daugelį aktualiausių nuo 1905 m. Vakaruose besiplėtojančių naujų specifiškai modernistinio meno idėjų, brėžiančių aiškias skiriamąsias linijas tarp viešpatavusių neoromantinių ir modernistinių srovių. „Almanacho“ branduolį sudarė iš Rusijos imperijos teritorijos kilę menininkai: Kandinskis, Javlenskis, Veriovkina, Davydas Burliukas, Leonidas Sabanejevas, Thomas von Hartmannas, Nikolajus Kulbinas, Vasilijus Rozanovas. Greta sambūryje aktyviausių rusų ir vokiečių dailininkų, trokšdamas tarptautiškumo ir gilesnės vaizdo ir garso sąveikos, Kandinskis į

grupuotės veiklą siekė įtraukti daugiau kompozitorių – Arnoldą Schönbergą, Leonidą Sabanejevą, T. von Hartmanną, Albaną Bergą, Antoną von Weberną. Pastarieji du Schönbergo mokiniai leidinyje nedalyvavo.

Vienas iš dviejų „Almanacho“ sudarytojų, Kandinskio bendražygis, kitas įtakingiausias grupuotės ideologas Franzas Marcas programiniame manifesto funkcijas atliekančiame leidinio straipsnyje „Vokietijos laukiniai“ rašė: „Didžių mūsų už naują meną epochoje mes kovojame kaip laukiniai, neorganizuoti prieš senas susitelkusias jėgas. Jėgos atrodo nelygios; tačiau nugali ne skaičiumi, o idėjų galia“ (Kandinsky, Marc 1981: 84). Aptardamas naujų modernistinių jėgų konsolidacijos svarbą Vokietijoje Marcas pirmiausia pamini tris avangardinės pakraipos grupuotes: Drezdeno „Tiltą“, Berlyno „Secession“ ir Miuncheno naująjį dailininkų susivienijimą, iš kurio išsirutuliojo nauja „Mėlynojo ratelio“ grupuotė bei jos dėmesio centre atsidūrusių menų sąveikos problemų laukas.

Daugumoje „Almanacho“ autorių tekstų stinga nuoseklaus minčių dėstymo, o pagrindinių idėjų formulavimas ganėtinai neapibrėžtas. Šiuo aspektu žvelgiant, iš visų šio leidinio autorių konceptuali teorinio mąstymo lygiu ir kryptingu požiūriu į aktualias menų sąveikos problemas išsiskyrė Kandinskis, kuris jau turėjo etnografinių, o vėliau ir menotyrinių tekstų rašymo įgūdžių. Lyginant su kitais „Mėlynojo ratelio“ atstovais, jis buvo įgijęs geriausius meno teoretiko pagrindus ir, ko gero, šioje srityje neturėjo sau lygių konkurentų, gal išskyrus Schönbergą, nors novatoriškų idėjų buvo kupini jo raštingi bendražygiai Marcas, Klee ir Kulbinas, kurie taip pat linko į teorinį vaizdo, garso ir spalvos sąveikos tyrinėjimą.

Glaustai tariant, tos konceptualios spalvogarų, garsovaizdžių bei menų sąveikos idėjos, kurios išryškėjo Kandinskio „Almanache“ paskelbtuose trijuose straipsniuose ir vėliau parašytose knygose, buvo anksčiau vykusio parengiamojo darbo ir renkamos medžiagos nuoseklaus sisteminio rezultatas. 1906–1907 m. Paryžiuje Kandinskis jau kryptingai domėjosi tapybos ir muzikos sąveikos, spalvos fenomeno, muzikos istorijos ir teorijos klausimais. Tai iškalbingai liudija jo užrašų knygutėse išlikęs platus bibliografinis sąrašas su muzikos istorijos ir teorijos knygų pavadinimais bei jų užsakymų šifrais greta Sorbonos ir Panteono esančioje *Sainte-Geneviève* universitetinėje bibliotekoje.

Ankstesnių metų įdirbis menų sąveikos srityje atsiskleidė svarbiausiame iš trijų „Almanache“ publikuotų Kandinskio straipsnių „Formos klausimu“ ir

knygoje „Apie dvasingumą mene“, kuri objektyviai vertinant buvo vienas svarbiausių naujo modernistinio meno manifestų. Jos autorius, priešingai paplitusiems menotyros literatūroje požiūriams, nesureikšmino meninio kūrinio formos vien dėl formos ar jos abstraktumo. „Meno dėl meno“ koncepcija labiau būdinga Schönbergui, kuris teigė, kad „menas gali būti kuriamas tik dėl jo paties. Kilo idėja; ją reikia išlieti, suformuluoti, išplėtoti, prisodrinti, nešti ir siekti jos iki pat pabaigos. Nes egzistuoja tik *l'art pour l'art*, menas tik dėl meno“ (Schoenberg 1950: 51).

Kandinskio požiūris kitoks, artimas Čiurlioniui, jo įsitikinimu, autentiškas menas „pirmiausia turi tarnauti žmogaus dvasios vystymui ir tobulėjimui“, todėl menas, prabylantis abstrakčių meninių formų kalba, „prasmingas tampa tik tuomet, kai perteikia reikšmingą dvasinį turinį. Kitais žodžiais tariant, kiekviena jo forma yra tokia jautri, kaip dūmų debesėlis: netgi menkiausias nepastebimas jos bet kurios dalies poslinkis esmiškai ją keičia“ (Kandinsky 2001, t. 1: 118–119). Pažymėtina, kad minėtame straipsnyje „Formos klausimu“ meninių „formų gyvavimas erdvėje ir laike kryptingai susiejamas su psichologinės estetikos įtakota „vidine būtinybe“ (Kandinsky, Marc 1981: 197), kuri traktuojama kaip kita pamatinė jo meno teorijos kategorija. Jos sklaida kuria neįtikėtiną formų įvairovę, kurioje sąveikaujant menams išryškėjo pagrindinei kūrėjo vidinio balso raiškai būdingas „abstrakcijos ilgesys“.

Formos ir spalvos jautrumu bei vidiniu muzikalumu pasižyminčiam menininkui, primenančiam sąmonės skaidrumu vaiką, daug lengviau prasiskverbti iki savo vidinio daiktų jausmo gelmių. „Šiuo požiūriu, – rašė Kandinskis, – įdomu stebėti, kaip kompozitorius Arnoldas Schönbergas, užtikrintai pasitikėdamas, naudojami meninės išraiškos priemonėmis. Dažniausiai jį domina vidinis balsas. Atsiribojus nuo visų nereikšmingų dalykų, jo rankose skurdžiausia forma tampa turtingiausia“ (Kandinsky, Marc 1981: 228). Tačiau ne mažiau nei formos bei vidinės būtinybės raiškos problemos Kandinskį tuomet domino spalvos, garso ir formos bei tapybos ir muzikos santykių problemos, kurias jis ir bičiuliai Klee, Feiningeris, Schönbergas, Kulbinas



Paul Klee. 1911

aptarinėjo ne tik „Almanacho“ tekstuose, tačiau ir dienoraščiuose bei laiškuose kolegoms ir artimiausiems žmonėms.

Kandinskio mokslinio darbo įgūdžiai dar ryškiau regimi Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo transformacijos į „Mėlynojo raitelio“ grupuotę metu 1911 m. pasirodžiusioje programinėje Kandinskio knygoje „Apie dvasingumą mene“. Šią knygą, parašytą 1909 m., dėl dailininkų tekstams neįprasto minčių dėstymo sudėtingumo ir perdėto sistemiškumo, analitinių tendencijų atmetė daugelis leidyklų, kol po ilgų diskusijų ir keliamų autoriui teksto supaprastinimo reikalavimų ryžosi viena modernistinio meno idėjas propaguojanti meno istoriko Reinerio Piperio 1904 m. Miunchene įkurta meno leidinių leidykla *Piper Verlag*.

Pradžioje atrodžiusi rizikinga avantiūra leidėjams visiškai pasiteisino. Būtent šis naujas, dvasinio prado svarbą aukštinantis ir tapybos bei muzikos sąveikos problemas gvildenantis veikalas tapo pamatiniu modernistinio meno teoriniu tekstu, išgarsinusią leidyklą. Pirmiausia knygoje buvo kviečiama atsiriboti nuo visuomenėje vyraujančio materializmo kulto ir su realistine meno tradicija tiesiogiai siejamo išorinio pasaulio atspindėjimo. Kita vertus, kaip priešprieša klasikinei meno tradicijai čia buvo iškelta iš vidinės būtinybės kylanti dvasingo abstraktaus meno vizija. Išskirtinis dėmesys aptariamoje knygoje, greta bendrų estetinių naujo dvasingo meno problemų, buvo teikiamas kompozicijai, abstrakčiai muzikaliai raiškai pasitelkiant formą ir spalvą.

Knyga savo įtaigiomis Nietzsche'ės dėka jau ir anksčiau tarsi ore plevenušiomis idėjomis nustelbė „Almanachą“ ir susilaukė dar didesnio visuomenės ir meninės inteligentijos susidomėjimo. Per vienerius metus nuo 1911 m. Kalėdų iki 1912 m. rudens pasirodė vienas po kito trys knygos „Apie dvasingumą mene“ leidimai. Ji buvo intensyviai skaitoma avangardinės pakraipos menininkų dirbtuvėse, bibliotekose, resppektabiliuose intelektualų salonuose ir tapo karštų diskusijų objektu. Nepaisant spontaniško atskirų idėjų plėtojimo, knyga turi aiškią struktūrą, kurią sudaro dvi pagrindinės dalys: pirmoji – tai bendri pamąstymai apie aktualius menininko ir meninės kūrybos klausimus, antroji dalis skirta konkrečių naujos tapybos problemų aptarimui.

Knygos įvadą Kandinskis pradeda teiginiu, kad kiekvienas meno kūriny yra savo laiko vaikas ir labai dažnai mūsų jausmų motina. Pirmoje knygos

dalyje dėmesys sutelkiamas į dvasingumo nuosmukio ir naujo meno srityje išryškėjusias svarbiausias slinktis, į kurias žvelgiama iš elitarizmo pozicijų, apeliuojant į piramidinę visuomenės struktūrą. Antroje aktualioms tapybos problemoms skirtoje dalyje analizuojamas spalvos fenomeno iškilimas, jos sąsajos su muzikos garsais bei meninėmis formomis. Pagrindinis knygos patosas slypi teiginyje, kad *dvasinis posūkis dėl glaudžios garso ir vaizdo sąveikos turi vesti prie materialių realistinių objektų naujoje dailėje išnykimo ir naujo dvasingo abstraktaus meno gimimo*.

Plėtodamas romantikų ir neklasikinės meno filosofijos elitarizmą Kandinskis išaukštino dvasingą naujo meno prigimtį, kurią perprasti gali tik subtiliai meno plonybes jaučiantys žmonės. Panašias mintis regime ir tų pačių tradicijų paveiktuose Čiurlionio ir Schönbergo tekstuose. Tiesa, daugumoje savo pasisakymų šia tema Schönbergas yra radikalesnis elitarizmo šalininkas nei Kandinskis ir Čiurlionis. Tačiau gyvenimo saulėlydyje kompozitoriaus veikaluose aptinkame ir kitokius humanistinio patoso kupinus teiginius: „Aš asmeniškai įsitikinęs, – rašė jis, – kad muzika skleidžia pranašišką mintį, atveriančią mums aukštesnę gyvenimo formą, kurios siekia žmonija. Todėl muzika suranda atgarsį visose rasėse ir kultūrose“ (Schönberg 1950: 194). Šis požiūris artimas ir plačių požiūrių humanistinės pasaulėžiūros šalininkui Čiurlioniui.

Kandinskio tekstai rodo, kad jo meno teorijoje, veikiamoje Schopenhauerio ir Nietzsche'ės idėjų, muzika atliko idealaus „gryno meno“ funkciją ir kartu tapo kelrodžiu kuriant kokybiškai naują, išvalytą nuo tikrovės ir materializmo priemaišų, nedaiktinį, abstraktų meną. Pabrėždamas dvasingumo sklaidos abstrakčiame mene svarbą autorius apeliavo į išskirtinį Wagnerio, Debussy muzikos, Matisse'o spalvos galios ir Picasso plastinės formos išlaisvinimo vaidmenį. Jis aukštino didžiulį poveikį žmogaus dvasiai spalvos, kuri, jo akimis žvelgiant, yra kita, greta muzikos, galingo emocinio poveikio žmogaus dvasiai priemonė. Todėl spalva Kandinskio interpretuojama kaip visraktis į žmogaus dvasios pasaulio gelmes arba plaktukas, kuris suduoda instrumentui su tūkstančių garsais skambančių stygų.

„Almanacho“ autorių novatoriškas patosas bei Kandinskio ir Schönbergo tapybos ir muzikos suartinimo idėjos turėjo didelį poveikį įvairių kraštų menininkams, bet ne prancūzams. Kuo tai galima paaiškinti? Pirmiausia, panašių

menų sąveikos bei spalvos, garso ir formos problemų lauko aptarimas Prancūzijoje skleidėsi anksčiau simbolistų ir jų oponentų aršių diskusijų lauke, todėl ir daugelis „Almanache“ plėtojamų idėjų prancūziškos kultūros erdvėje jau nebeturėjo tokio aktualumo, kaip germaniškos ar slaviškos kultūros šalyse. Nei vienintelis nedidelis prancūzo Roger Allardo straipsnis „Tapybos atsinaujinimo požymiai“, paskelbtas minėtame „Almanache“, nei simultanizmo (orfizmo) pradininko Roberto Delaunay (jo 1910 m. tapusi žmona Sonia Terk-Delaunay buvo kilusi iš Ukrainos) dalyvavimas grupuotės parodoje 1911 m., nei glaudus bendravimas su šios grupuotės nariais čia nieko negalėjo pakeisti. Daugiau išimtimi galima laikyti Marcelį Duchampą, kuris įdėmiai studijavo šį tekstą aiškindamasis knygos parašėse sudėtingesnių vokiškų terminų vertimus į prancūzų kalbą.

Kandinskio veiklą ir grupuotės „Mėlynasis raitelis“ funkcionavimą Vokietijoje nutraukė įsipplieskęs Pirmasis pasaulinis karas ir priverstinio grįžimo į Rusiją laikotarpis (1914–1921). Deja, artimiausias jo bendražygis Marcas pakliuvo į frontą, kuriame netrukus žuvo. Taip netikėtai baigėsi vienos reikšmingiausių XX a. tarptautinės modernistinio meno grupuotės veikla, nors jos įtakos pėdsakai dar ilgai buvo jaučiami Vokietijos ir kitų kraštų meno raidoje.

Kandinskį su Čiurlioniu sieja Rytų meno tradicijų poveikis. Išskirtinį Kandinskio dėmesį orientalistinei problematikai skatino ir jo rytietiška kilmė iš tėvo pusės, tai akivaizdu iš dailininko veido tipo ir akių formos. Vertėtų priminti, kad jo protėviai buvo pasiturintys kilmingi buriatai, kilę iš Užbaikalės pagrindinio prekybos tarp Rusijos ir Kinijos prekybos centro Kiachtos. Savo tekstuose jis užsiminė apie mylimą rytietiškos kilmės močiutę, kurią vadino *la princesse asiatique*. Kartais diskusijose su kolegomis norėdamas paaiškinti savo kūrybos savitumą pabrėždavo, kad *jis pasaulį suvokia ir mąsto kaip rytietis, tai yra vaizdiniais*.

Ko gero, Kandinskio orientalizmui, kaip liudija jo „Laiškai iš Miuncheno“, adresuoti Sankt Peterburge leidžiamo meno žurnalo „Apollon“ redakcijai, turėjo įtakos dvi grandiozinės 1909 m. ir 1910 m. Miunchene vykusios Rytų meno parodos, kurios buvo paveikios dailininko estetiniam skoniui ir kūrybai. 1909 metais aplankytoje parodoje „Japonijos ir Rytų Azijos menas“ buvo eksponuojami 1276 įvairių meno rūšių kūriniai, tačiau Kandinskiui giliausią

įspūdį paliko kinų ir japonų tapyba, kuri padarė įtaką jo dvasingos abstrakčios tapybos sampratos ir abstraktaus meninio stiliaus tapsmui.

Apibendrindamas įspūdžius, patirtus lankant šią parodą, Kandinskis rašė: „Čia, šalia grynai rytietiško sugebėjimo sujungti mažiausias detales į vieną bendrą akordą, skleidžiasi nepaprasto erdvės platumo ir apibendrinti peizažai interpretuojant formą ir spalvas, iki pat šaknų pajungti savitam, kupinam grynai meninio temperamento ritmui. Kaip vėl ir vėl daugelis dalykų darosi aiškūs Vakarų mene, kai matai šiuos begalinės įvairovės, bet pavaldžius iš esmės vieningam bendram „garsui“ Rytų kūrinius!“ (Kandinsky t. 1, 1982: 59).

1910 metais vykusioje parodoje „Musulmoniškojo meno šedevrai“ Kandinskis taip pat patyrė stiprius emocinius išgyvenimus. Ypatingu jo susižavėjimo objektu tapo rafinuoto stiliaus subtilaus piešinio ir kolorito persų miniatiūros. „Sunku patikėti, – rašė Kandinskis, – kad tai sukurta žmogaus rankos! Atrodė, kad atsiduri prieš kažką, kas gimsta savaime, kas dangaus suteikiama kaip apreiškimas. Tai buvo vienas tų emocinių išgyvenimų, kai dvasia prisipildo dvasingo gėrimo, kurio ji laukė, ieškojo nežinodama kur surasti“ (Kandinsky t. 1, 1982: 74).

Šios parodos taip pat turėjo poveikį Kandinskio abstraktaus dvasingo meno sampratai ir suvokimui, kad didžiųjų Rytų civilizacijų unikalios meno tradicijos išsiskiria dvasingumu ir meninės formos rafinuotumu, kuris yra svetimas sumaterialėjusiai Vakarų dailės tradicijai. Iš čia kyla Kandinskio sustabarėjusios ir sumaterialėjusios Vakarų dailės tradicijos kritika ir, kaip ir Čiurlionio kūryboje, dvasingos dailės ištakų ieškojimas didingose Rytų meno tradicijose. Kandinskio įsitikinimu, toks dvasingas menas turi išsivaduoti iš sunkaus jį supančiojusio materializmo kulto ir orientuotis į laisvą abstrakciją, kuri natūraliai, be jokios prievartos skleidžiasi iš „vidinio menininko pasaulio“.

Idėmiau lyginamuoju aspektu analizuodami Kandinskio ir Čiurlionio paveikslus juose aptiksime ir Rytų Azijos dailei būdingų augalų, paukščių pulkų, skriejančių debesų ir kitų motyvų. Tai, kad Kandinskis gerai orientavosi Rytų Azijos dailėje ir jos meninės išraiškos priemonėse, suvokė jų aktualumą, liudija ne tik jo grafika, bet ir išsamiausio „Almanache“ paskelbto jo straipsnio „Formos klausimu“ dvi japoniškos iliustracijos – juodu tušu ir plunksna meistriškai atlikti spontaniški linijiniai piešiniai. Panašių, tačiau ne gyvūnų, o žmonių lakoniškų piešinių aptinkame ir Čiurlionio piešinių albumėliuose.

Kandinskio potraukis prie Rytų tautų kultūros ir meno tradicijų persidavė ir kitiems „Mėlynojo raitelio“ grupuotės nariams. Greta Kandinskio, autoritetas Rytų tautų estetikos ir meno srityje „Mėlynojo raitelio“, o vėliau ir Bauhauzo menininkų aplinkoje buvo Paulis Klee, kuris dėl domėjimosi budistinės dailės tradicija turėjo Buddhos pravardę. Į Rytų Azijos, ypač japonų, dailės poveikį jo kūrybai atkreipė dėmesį jau pirmųjų Klee kūrybai skirtų monografijų autoriai L. Zahnas ir W. Hausensteinas bei filosofai M. Heideggeris ir O. Pöggeleris. Klee dėmesio centre įvairiais kūrybos tarpsniais iš tikrųjų buvo Rytų Azijos dailė, japonų raiziniai, kaligrafija, kinų tapyba, daoistinė dailė, taip pat islamiškojo pasaulio menas. Klee dėmesys Rytams atsispindėjo ne tik jo paveiksluose, dienoraščiuose, laiškuose, tačiau ir turtingoje jo namuose sukauptoje orientalistinių knygų kolekcijoje, skirtoje Rytų tautų poezijai, literatūrai ir menui. Jo domėjimasis Rytais turi du akivaizdžius pakilimo taškus: pirmasis, susijęs su Kandinskio įtaka, išryškėja 1909 m. ir tęsiasi iki Didžiojo karo pabaigos, o antrasis – dėstymo Bauhauzo mokykloje metu ir daugiau siejasi su aistringuo orientalizmo adepto Johanno Itteno poveikiu.

Klee kūriniuose rytietiškos įtakos nėra tokios akivaizdžios kaip, pavyzdžiui, Čiurlionio paveiksluose, kuriuose regime iš Rytų Azijos dailės tradicijos perimtas citatas, motyvus ar netgi kinų ir japonų dailininkų paveikslams įprastus kūrinių apatiniam kampe paliekamus saviidentifikacijos antspaudus, imituojančius monogramas. Čiurlionio ciklinis mąstymas buvo orientuotas į Rytų Azijos peizažo tapyboje išplėtotus erdvinės perspektyvos principus ir peizažinės tapybos ritinėjams būdingą idėjų plėtojimą laike. Tai pasiekama muzikinių parametrų panaudojimu, pasitelkiant tokias meninės išraiškos priemones: laiką, trukmę; siekį apeliuoti į įvairius muzikos teorijos principus, muzikos formos struktūrą. Muzikos įtaka dailininko tapybai išreiškiama ir ketinimu pasiekti bendrą spalvos, linijos ir formos „garso“ įspūdį drobėje. Klee paveiksluose, kaip ir Čiurlionio sonatinės tapybos kūriniuose, orientalistinės įtakos dažniausiai sleidžiasi subtilių spalvinių atspalvių, primenančių jautrius muzikinius tonus, pavidalu. Japonizmo poveikis akivaizdesnis Klee pabrėžtinai minimalistinėmis meninės išraiškos priemonėmis, dažniausiai paprastu juodu tušu, plunksna ar minkštu tepuku spontaniška maniera atliktuose piešiniuose.



Vasilijus Kandinskis. *Murnau vaizdas*. 1908. Drobė, aliejus

V. Kandinskio ir M. K. Čiurlionio kūrybinių nuostatų sąšaukos

Menotyrinę veiklą Kandinskis pradėjo 1901 m. dar dalyvaudamas „Falangos“ veikloje, rašydamas tekstus apie parodas ir aktualias meno raidos problemas įtakingiausiems europinio lygio Rusijos meno žurnalams „Mir iskusstva“, vėliau „Apollon“ – taigi, būtent tiems meno leidiniams, kurių redakcijos ir aplinka tapo pagrindiniais Čiurlionio kūrybos, kai atvykdavo į Sankt Peterburgą, propagavimo šaltiniais ir kurios pirmosios paskelbė apie tapytojo genialumą. Šių redakcijų nariai taip pat aktyviai dalyvavo rengiant Čiurlionio paveikslų parodas Sankt Peterburge ir Maskvoje. Kandinskio įgūdžiai rašant straipsnius minėtiems rusų žurnalams ir kitiems vokiškiems leidiniams tobulino jo teorinio mąstymo įgūdžius, stiliaus jausmą ir plėtė akiratį. Ilgainiui Kandinskio straipsniuose ryškėjo jam, kaip ir Čiurlioniui, būdingas atsparos ieškojimas remiantis muzikos teorijos principais.

Meno teorija Kandinskio kūryboje glaudžiai susipina su menų sąveikos idėjomis ir meno praktika. Nuo ankstyvųjų ekspresionistinių, artimų prancūziškam fovizmui, spalvingų, muzikalių Kandinskio paveikslų „Dramblys“ (1908), „Murnau vaizdas“ (1908), „Improvizacija VI (1910) vis akivaizdžiau yra regimas laipsniškas dailininko judėjimas į spalvos muzikalumą sureikšminančios

abstrakčios tapybos erdves. Tiesa, „Pirmojoje abstrakčioje akvarelėje“ (1910) susilpnėja ankstesniems paveikslams būdingas orkestravimas muzikaliomis, ryškiomis, emocionaliomis spalvomis ir dėmesys perkeltas į kompozicijos problemų sprendimą.

Paletės spalviniu emocionalumu fovizmo paveiktiems Kandinskio darbams artimiausi buvo jo bičiulių F. Marco, A. Macke, P. Klee ir L. Feiningerio darbai. Tačiau spalvos ir kolorito požiūriu Kandinskiui vis dėlto artimiausias buvo Artimųjų Rytų gamtos ryškių spalvų paveiktas Klee, kurio paveikslai „Raudoni ir balti kupolai“ (1914) ir „Tegernesės įspūdžiai“ (1919) dvelkia jautriai niuansuotu kolorito spalvingumu ir muzikalumu.

Į pirmtakų kūrybą ir meno teorijas Kandinskis žvelgė tik kaip į žaliavą savo kokybiškai naujo nematerialaus dvasingo meno (teosofinis motyvas), arba kitais žodžiais tariant – abstraktaus meno teoriniam pagrindimui. Siekiant išsivaduoti iš grubaus materializmo įtakos išskirtinę svarbą tapytojo koncepcijoje ėgavo spalvos ir muzikos tonų (garsų) sąveikos problema. Daugelyje svarbiausių šio menininko tekstų ji aptariama ne tik tapybos, tačiau ir filosofijos, estetikos, mokslo raidos bei kitų aktualių problemų kontekste.

Kandinskiui ir jo sukurtiems sąjūdžiams, organizacinei veiklai, tapybos ir muzikos sąveikai ypatingą dėmesį skiriame ne tik dėl Čiurlionio poveikio jo kūrybai, tačiau ir todėl, kad jo tekstuose, pavyzdžiui, knygoje „Apie dvasingumą mene“, remiantis Goethe'ės spalvų teorija, neklasikinės meno filosofijos, formalizmo (pirmiausia Konrado Fiedlerio), teosofijos, psichologinės estetikos idėjomis, aiškiai ir sistemingai suformuoti Čiurlionio ieškojimams artimi numedžiaginto abstraktaus meno principai. Jų esmėje yra stiprus neklasikinės (iracionalistinės) meno filosofijos poveikis, žmogaus sąmonės skilimas ir jo būties tragizmo konstatavimas, metafizinės reiškinių esmės ieškojimas, antinaturalizmas, tai yra atsiribojimas nuo realistinio pasaulio atspindėjimo, individualaus kūrybinio stiliaus akcentavimas, meninės formos sureikšminimas, muzikalumo ir tragiškumo kategorijų mene iškilimas, įsitikinimas, kad svarbiausia autentiškoje kūryboje yra vidinio pasaulio, arba jo žodžiais tariant – „vidinės būtinybės“ išraiška.

Kandinskis straipsnyje „Turinys ir forma“ (1910) aptardamas vidinės būtinybės išraiškos problemas pabrėžė, kad *menininko dvasiniai išgyvenimai, vibruodami*

kaip muzikinio instrumento tonai, „sukelia dvasines vibracijas kitame jas suvokiančiame žmoguje“ (Kandinsky t. 1, 2001: 83). Vidinės būtinybės išraiška, jo įsitikinimu, skleidžiasi pirmiausia per meno kūrinio formą ir spalvą. Jei reikėtų glaustai rezumuoti jo minties eigą teze iš minėto traktato, tai būtų teiginys: „Kuo laisvesni yra abstrakčios formos elementai, tuo gryniau jie skamba“ (Kandinsky 1912: 52).

Iš čia kyla išskirtinis dėmesys paveiklo abstrakčiai muzikaliai kompozicijai, kuri traktuojama kaip pagrindinė naujo abstraktaus meno tendencija. Kandinskis šiuo atžvilgiu buvo stebėtinai įžvalgus, kadangi daugelio svarbiausių klasikinio modernizmo dailės kryptių atstovų – fovistų, kubistų, ekspresionistų, futuristų, simultanistų (orfistų), poetinio siurrealizmo atstovų ir kitų kūryba ilgainiui iš tikrųjų evoliucionavo magistraline, visoms joms būdinga abstrakcijos kryptimi.

Aiškinantis muzikos teoriją poveikį Kandinskio abstrakčios tapybos koncepcijai vertėtų prisiminti ir jo išsakytas mintis knygoje „Apie dvasingumą mene“. Aptardamas ornamento meno kūrinyje funkcijas ir poveikį suvokėjui, pasitelkę muzikinius terminus *allegro*, *serioso*, *grave*, *vivace* etc. (Kandinsky t. 1, 2001: 140). Šių muzikinių terminų vartojimas gvildenant abstrakčios tapybos problemas yra neatsitiktinis, kadangi Kandinskis, kaip ir Čiurlionis, savo abstrakčios tapybos koncepciją formavo nuolatos apeliuodamas į muzikos teorijos nuostatas ir muzikinės raiškos galimybes.

Čia ypatingą aktualumą įgauna ir kitas svarbus Kandinskį su Čiurlioniu siejantis jo tapybos teorijos bruožas – dėmesys muzikaliems laikiniams meninės kūrybos principams. Kitoje minėto traktato vietoje jis rašė: „Muzika apvaldo laiką, jo besitęsiančią tėkmę. Tapyba neturi šios galimybės, tačiau ji per akimirką gali smogti žiūrovui visu savo esminiu turiniu, ko vėlgi yra nepajėgi pasiekti muzika“ (Kandinsky t. 1, 2001: 151). Tik esminis skirtumas tarp Kandinskio ir Čiurlionio menų sąveikos interpretacijos toks, kad pirmasis meninio laiko struktūrų įvedimą į savo paveikslus suvokė kaip išskirtinai svarbią harmoningos tapybos ir muzikos sąveikos problemą, o Čiurlionis *ne tik suvokė, tačiau ir praktiškai ją įgyvendino į savo sonatinio periodo paveikslus įvesdamas laikinius Rytų Azijos peizažinės tapybos principus*.

Muzikos vaidmuo iš tikrųjų buvo svarbus Kandinskio ir kitų apie Miuncheno naująjį dailininkų susivienijimą ir „Mėlynojo raitelio“ grupuotę susisipietusių

įvairių kraštų menininkų gyvenime bei kūryboje. Paties Kandinskio prisipažinimu autobiografinėje 1918 m. išėjusioje knygoje *Путь художника (Ступени)* („Menininko kelias (Pakopos)“) rašoma apie didžiulį poveikį jo estetiniam ir muzikiniam išsilavinimui turėjusią melomanę vyresniąją motinos seserį Jelizavetą Ticheejevą (Kandinsky 1918: 10), kuriai neatsitiktinai buvo paskirtas pirmasis vokiškasis jo pagrindinės knygos *Über die Geistige in der Kunst* variantas, persmelktas daugybės aliuzijų į muzikos garsų pasaulį.

Teta Jelizaveta daug dėmesio skyrė vaiko estetiniam ir meniniam lavinimui kruopščiai parinkdama privačius dailės, fortepijono ir violončelės mokytojus, skatino jį sistemingai groti pianinu, violončele. Todėl muzika, kuri nuo vaikystės žavėjo Kandinskį savo emocionalia ir sielą raminančia prigimtimi, vėliau tapo svarbia jo kasdienio dvasinio gyvenimo ir meninės kūrybos proceso dalimi. Nors jis nepervertino savo sugebėjimų, tačiau nevengė muzikuoti ne tik namuose (kuriuose visais gyvenimo tarpsniais kaip neatsiejamas jo būties pilnatvės atributas buvo fortepijonas), bet ir viešai savo draugų aplinkoje.

Po ilgų savo kelio ieškojimo metų pagaliau pasirinkus tapybinę raišką, nuo vaikystės puoselėtas *muzikalumas*, susiliejęs su įgimtais sinesteziniais sugebėjimais, tapo svarbia Kandinskio pasaulėjautos ir meninės raiškos dalimi. Prisimindamas savo vaikystės metų iš dažų tūbelių besiliejančias aliejines spalvas Kandinskis kartu prabyla ir apie tyrinėjamų menų sąveikos problemų aspektu reikšmingus savo sinestezinius pojūčius. „Kartais, – rašė jis, – man vaidendavosi, kad teptukas, neįveikiama valia ištraukdamas iš tūbelių šias gyvas spalvingas esybes, gimdo ypatingą muzikinį skambesį“ (Kandinsky 1918: 34). Kandinskis iš tikrųjų brandžiausiais savo kūrybinės veiklos metais buvo persismelkęs spalvos ir garso sąveikos idėjomis.

Retrospektyviai žvelgdamas į nueitą gyvenimo kelią, jis prisiminė du jaunystėje 1896 m. patirtus stiprius emocinius išgyvenimus, kurie, kaip rašė, „paliko antspaudą visam jo gyvenimui“. Pirmasis – tai buvo prancūzų impresionistų paroda Maskvoje, kurioje Kandinskis išvydo gilų ispūdį palikusį Claude Monet paveikslą „Šieno kupeta“. Antrasis sukrėtimas buvo susijęs su Maskvos Didžiajame teatre regėtu Wagnerio „Lohengrino“ spektakliu, kuris jam sukėlė emocinę audrą ir priminė kartą anksčiau jo patirtą spalvingą pasakiškos Maskvos suvokimą. Ausyse skambantys smuikai, gilūs bosai



Arnold Böcklin. *Autoportretas su mirtimi, grojančia smuiku*. 1872.
Drobė, aliejus



Franz von Stuck *savo dirbtuvėje*. 1905. Drobė, aliejus

ir, svarbiausia, pučiamieji instrumentai tuomet įkūnijo jam visą ankstyvos vakaro valandos galią ir padėjo išvysti visas savo spalvas. Priešais akis, pasak jo, skleidėsi „pasiutusios, beveik beprotiškos linijos“. Ir tuomet, prisipažino Kandinskis, jam tapo visiškai aišku, kad menas apskritai turi daug didesnę galią, nei jis anksčiau įsivaizdavo, kad tapyba gali parodyti tokias pačias galias kaip ir muzika. Visa tai vaizduotėje virto spalvų ir garsų simfonija, fortissimo atliekama milžiniško orkestro (Kandinsky 1918: 12–13). Šis gilus emocinis estetinis sukrėtimas paskatino jį galutinai atsiriboti nuo teisininko karjeros ir atsidėti tapybai.

Viename savo laiškų mintimis grįždamas į vaikystės dienas savo mylimajai mūzai vokiečių tapytojai Gabrielei Münter jis rašė, kad augo kaip pusiau vokietis, jo pirmoji kalba ir pirmosios knygos buvo vokiškos. Nieko nuostabaus, nes dailininko motinos šeima buvo kilusi iš Pabaltijo vokiečių giminės, kurios atstovai XX a. pradžioje namuose vartojo vokiečių kalbą ir tradiciškai vaikams teikdavo muzikinio išsilavinimo pagrindus. Todėl ir muzikuojant Kandinskį dažniausiai supo vokiškos muzikos garsų pasaulis. Neatsitiktinai ir dailės studijoms jis pasirinko ne daugybės avangardinės pakraipos dailininkų pamėgtą Paryžių, o Miuncheną, kuriame viešpatavo jam nuo vaikystės gerai žinoma vokiečių kalba. Taip atsidūrė tuo metu vienoje geriausių Europos dailės

institucijų – Miuncheno dailės akademijoje, kurioje pradėtos profesionalios dailės studijos palengvino jo integraciją į vokiškos kultūros bei meno pasaulį.

Atvykęs studijuoti į Miuncheno dailės akademiją Kandinskis ilgam susiejo savo gyvenimą su nuo vaikystės pažįstama vokiečių menine kultūra, kurioje daug dirbant ir stebint naujos dailės užgimimo procesus Vokietijoje bei Prancūzijoje pradėjo skleisti jo išskirtinis talentas. Ankstyvajame tapybinės evoliucijos etape Kandinskis į vaizdo, garso, spalvos ir formos sąveikų bei jungčių pažinimą evoliucionavo įkvėptas vokiškos simbolistinės ir ekspresionistinės dailės tradicijos. Pradžioje jį savo gaivališka aistra, meistrišku piešiniu ir jausmingomis muzikaliomis spalvomis sužavėjo Böcklino sekėjo Stucko tapyba, tačiau artimiau bendraudamas su juo studijų metu greitai nusivylė aktualumą praradusiomis antikos mitologijos siužetus perteikiančiomis dėstytojo drobėmis. Tai vertė jį ieškoti modernesnių meninės saviraiškos kelių.

Kandinskis buvo itin gabus pajungti bendraminčius įvairių kolektyvinių projektų įgyvendinimui. Tai išryškėjo, kai pasitraukęs iš Stucko tapybos studijos Miuncheno dailės akademijoje ir siekdamas pagyvinti Bavarijos sostinės dailės gyvenimą 1901 m. gegužės mėnesį jis kartu su Rolfu Nitskiu, Waldemaru Heckeliu, Wilhelmu Huisgenu ir keliais kitais draugais įkuria savo pirmąją menininkų draugiją „Falangą“ (*Phalanx*) ir tampa jos pirmininku. Savo veikloje pagrindinį dėmesį Kandinskis tuomet skiria intensyviai parodinei veiklai, per trejus šios grupuotės gyvavimo metus organizuoja dvylika parodų, jo požiūriu, nepakankamai įvertintų dailės kryptų impresionizmo, postimpresionizmo ir jį tuomet žavėjusio jugendo stiliaus propagavimui. Tačiau ilgainiui, pavargęs nuo nesėkmingų bandymų sustiprinti negausių naujo meno šalinininkų pozicijas, 1904 m. jis nusprendė draugiją uždaryti.

Vieni spalvinių požiūriu muzikaliausių tuometinės Kandinskio tapybos meninio stiliaus ypatumus atspindinčių paveikslų yra „Aktyrka. Ruduo“ (1901), „Senamiestis“ (1902) ir žymusis „Mėlynasis raitelis“ (1903), kuris žavi subtiliu jautriausių spalvų atspalvių jausmu ir koloritine kultūra. Vėliau, kaip minėjome, šis vienas harmoningiausių muzikalių melsvai žalsvų tonų paveikslų tapo pagrindinės trečiosios jo įkurtos menininkų grupuotės pavadinimu. 1903 m. dailininkas Maskvoje išleido pirmą savo didelės apimties 122 medžio raizinių ciklą, kurį perfrazuodamas muzikos žanrą „dainos be



Vasilijaus Kandinskio sukurtas *Phalanx* grupuotės parodos plakatas

žodžių“ pavadino „Eilėrašciais be žodžių“, siekdamas įtvirtinti asociacijas su muzikos kūriniais.

Pasibaigus parodinei veiklai „Falangos“ grupuotėje Kandinskis po prancūzų impresionistinės, postimpresionistinės ir simbolistinės spalvingos tapybos kūrimo laikotarpio ėmėsi juodai baltos grafinės raiškos, daugiausia medžio raižinių, kuriuose išsivyrąja nebegriežtos linijos ir atsisakoma kampų, pirmenybę teikiant švelnioms, lenktoms, muzikalioms linijoms ir asimetriškam, japonizmo paveiktam vizualinių struktūrų komponavimui, kurį regime Kandinskio muzikalią temą įprasminančiame medžio raižinyje „Fuga“ (1907). Šis pakitęs asketiškas meninės raiškos stilius ne tik suteikė jam galimybę perteikti savo kūrybines idėjas, glaudžiai susijusias su jugendo ir simbolizmo estetika, tačiau ir lėtai brandino spalvinį santūrumą, jo naują, svarbų, su ryškiu spalvingu fovistinės estetikos poveikiu susijusį muzikalios tapybos tarpsnį, kuris atsiskleidė jam dalyvaujant dviejų glaudžiai susijusių grupuočių – „Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo“ ir „Mėlynojo raitelio“ veikloje. Jų iškilimas Vakarų modernistinio meno istorijoje pirmiausia siejosi su aktyvia Kandinskio kūrybine ir organizacine veikla. Jis nuo jaunystės išsiskyrė sinesteziniais sugebėjimais, muzikalumu, potraukiu prie vaizduojamosios dailės, išlavinta intuicija, kuri ilgainiui vis harmoningiau sąveikavo su polinkiu į konceptualų teorinį mąstymą ir menotyrinę analizę.



Vasilijus Kandinskis. *Murnau – peizažas su žaliu namu*. 1909. Kartonas, aliejus

Daugelio grupuotės narių paveiksluose ilgai nei vis didesnis dėmesys skiriamas abstrakčiai muzikaliai kompozicijai, kuri traktuojama kaip pagrindinė naujo abstraktaus meno tendencija. Kandinskis šiuo atžvilgiu buvo stebėtinai įžvalgas, kadangi daugelio svarbiausių klasikinio modernizmo dailės krypčių atstovų – fovistų, kubistų, ekspresionistų, futuristų, simultanistų (orfistų), lučistų, kubofuturistų, suprematistų, poetinių siurrealistų ir kitų kūryba ilgai nei evoliucionavo visoms joms būdinga abstrakcijos kryptimi.

Šiuo aspektu itin svarbus Kandinskio kaip ir Čiurlionio kūrybinėje evoliucijoje buvo 1906–1907 metų tarpsnis, kai skleidėsi ekspresionistų, fovistų ir kubistų tapyba. Tuometinės dvasinės krizės metu Kandinskį labiausiai jaudino teosofinei estetikai ir minėtoms ankstyvosioms modernistinės dailės srovėms būdingos vidinės ekspresijos, spalvos emocionalumo bei tapybos ir muzikos sąveikos problemos. Į muziką aptariamam metu jis žvelgė kaip į svarbiausią gyvenimo paguodą ir dvasios ramintoją, matyt, todėl muzikos garsų pasaulio apraiškos pradėjo aktyviau skverbtis į jo paveikslus.

Apmąstydamas dramatiškai išgyvenamos savo psichologinės krizės būseną Kandinskis teigė: „Aš tampu bejausmis. Ir tik muzika tokioje padėtyje gali išgelbėti... Aš privalau klausyti gerą muziką, nes tai mane stimuliuoja“ (Hahl-Koch 1997: 68). Tai iš tikrųjų buvo reikšmingas jo kūrybinės evoliucijos tarpsnis, kai stebint pirmųjų modernistinės dailės kryptių, pavyzdžiui, skandalingų epitetų lydimą vokiečių pirmosios ekspresionistų grupuotės *Der Brücke* („Tiltas“) sklaidą, regint jai būdingą spontaniškos saviraiškos sureikšminimą, prancūzų kubistų analitines ir sintetines tendencijas bei fovistų ryškių muzikalių spalvų drobes, jame brendo naujos tapybą ir muziką siejančios koncepcijos kontūrai.

Šios įtakos netrukus išsiliejo ryškių muzikalių spalvų grožį aukštinančiuose Kandinskio paveiksluose „Mėlynas kalnas“ (1908–1909), „Murnau – peizažas su žaliu namu“ (1909), „Žiema I“ (1909) ir kituose. Šiuos spalvingus gaivališko ekspresyvaus tapymo stiliaus fovistinius paveikslus ir meninės kūrybos filosofiją vis stipriau veikė ir teosofinės spalvų teorijos idėjos. Netrukus Kandinskio drobėse įsivyravo teosofų estetikai būdingas slėpiningumu ir mistiškumu dvelkiantis muzikinis spalvos fenomeno simboliškumo sureikšminimas. Muzikalumas čia skleidėsi spontaniškų ryškių emocionalių spalvinių santykių sąskambių ieškojimais, žavinčiais suvokėją savo harmoningumu. Tuomet Kandinskis lygiagrečiai reiškėsi ne tik spalvotoje, tačiau kaip ir Čiurlionis, santūresnėje juodai baltoje grafikoje, kurioje muzikalumas sklido lanksčiu ritmingų linijų ir jautrių pustonų sąskambių pavidalu.

Nuo 1909 m. Kandinskis nutapė dešimt paveikslų vienodu pavadinimu „Kompozicija“ ir besiskiriančių tik numeracija. Praslinkus keleriems metams jis sukūrė lyrines eiles ir medžio raizinius į darnią visumą jungiančią knygą *Klänge* („Garsai“), kurią traktavo kaip originalų „muzikinį albumą“. Jį išspausdino Miunchene *Piper* leidykloje. Tai – greta jo knygos „Apie dvasingumą mene“ ir kolektyvinio „Mėlynojo raitelio“ almanacho – vienas svarbiausių ankstyvųjų modernistinės pakraipos leidinių, kuriame į visumą susiliejo eilės ir penkiasdešimt šeši nuo 1907 m. iki 1912 m. kurti medžio raiziniai. Aptariamo tarpsnio kūriniai rodė stiprėjančią vaizdo, garso, formų ir lanksčių emocionalių linijų sąveiką bei laipsnišką evoliucionavimą link glaudesnės tapybos ir muzikos sąveikos.

Pabrėždamas įvairius garso ir vaizdo, muzikos ir tapybos sąveikos aspektus Kandinskis savo knygose ir straipsniuose kvietė bendraminčius gilintis į



Vasilijus Kandinskis. *Kompozicija V*. 1911. Drobė, aliejus

kiekvienos meno šakos specifiką ir kūryboje orientuotis į muzikos meninės išraiškos galimybes. Jis teigė, kad kuo dailininkas laisviau „muzikuoja“ išgrynintomis formomis, linijomis, spalvomis, tuo laisviau skamba pati tapyba. Lygiuodamiesi į muziką, Kandinskis ir jo „Mėlynojo raitelio“ grupuotės sekėjai kai kuriuose savo kūriniuose peržengė fovistams būdingą spalvos ir formos išlaisvinimo laipsnį. Muzikalumas Kandinskio šios pakraipos darbuose „Romantinis peizažas“ (1911) ir „Kompozicija V“ (1911) buvo įgyvendinamas siužeto reikšmės apribojimo ir emocinės spalvos intensyvios skambėjimo galios išlaisvinimo priemonėmis.

Dėl minėtų priežasčių Kandinskis didesnę dėmesį skyrė savo požiūriui į tapybos ir muzikos sąveikos problemas konceptualizavimui. Pirmojo XX amžiaus dešimtmečio pabaigoje jis jau iškilo kaip vienas ryškiausių garso, vaizdo, spalvos ir formos problemas konceptualiai gyvildenančių modernistinio meno lyderių. Kandinskio, Klee, Feiningerio, kaip ir Čiurlionio, dėmesys šioms raiškos priemonėms kilo iš glaudaus ryšio su muzika ir žavėjimosi jos meninės išraiškos galimybėmis.

Čiurlionio mintys apie muzikos esmę, jos meninės raiškos galimybes, sąlyčius su kitomis meno rūšimis nei teoriniu lygiu, nei apibendrinimų gelme, nei išvalgų taiklumu nenusileido Kandinskio, Schönbergo, Klee ir kitų „Mėlynojo raitelio“ atstovų teoriniams tekstams. Jo mąstysenos išvalgumas, įtaigumas išryškėjo apibūdinant charakteringiausius muzikos bruožus. Pavyzdžiui, viename savo programinių straipsnių „Apie muziką“ jis muziką vaizdingai pavadina „dievų kalba“, metaforiškai teigdamas, kad jina „stebuklus daranti, nutildanti laukinius žvėris, statanti pilis“ (Čiurlionis 1960: 295). Kita vertus, giliai pagrindžia kiekvienos tautos meno nacionalinį savitumą, tvirtindamas, kad jam daro poveikį santykis su gamta, pergalės, vergija, o karai palieka savo pėdsakus liaudies melodijose, „kurias iš savo tėvų drauge su krauju“ perima konkrečios tautos kūrėjai.

Skaitant Čiurlionio tekstus apie muziką, žavi gilus konkrečios tautos meno nacionalinio savitumo apibūdinimo taiklumas. Pavyzdžiui, rašydamas apie vokiečių muzikos ypatumus jis teigia, kad „vokiečių muzikos ypatybės yra gilumas, nepaprastai puiki jų forma ir niekur kitur nesutinkamas sentimentalizmas. Rusų muzika persunkta skausmo, ilgėjimosi, to, ką jie patys vadina žodžiu „zaunyvnost“..., Italijos muzika tai tikrai užgimusi „po šviesiu dangumi“ – yra, kaip sakoma, saldi, lengva, melodinga..., skandinavų – pilnos yra jautrios melancholijos, lengvo ilgėjimos..., šiaurės muzikos svarbiausios ypatybės yra tai mažne visuomet nuliūdimas, ilgėjimos, melancholija, lengvas, rimtas ritmas. Pietų gi muzikoje – temperamentas, šviesus gyvumas, linksmumas, ritmas dažnai gretas, energiškas, „šokio ritmas“, kaip sakoma. Lenkų muzikoje, nors netrūksta jautraus sentimentalizmo, tarytum elegijos jausmo, tačiau daugiau linksmumo, ir matosi didelis šokių mėgimas (mazurkos, kujaviakai, krakoviakai, oberkas)...“ (Ten pat).

Ir galiausiai, gilinantis į Čiurlionio muzikos ir dailės problemas gvildeinančius tekstus žavi kalbos turtingumas, poetiškumas ir stilistinis grožis, kuris atsiskleidžia jo poezijoje proza ir vėlyvuosiuose pradžioje sužadėtinei, o vėliau žmonai Sofijai adresuotuose laiškuose. Šiuo aspektu žvelgiant, Vakarų kultūroje aptiksime nedaug dailininkų, kurių tekstai stiliaus, poetinių įvaizdžių ir metaforų grožiu prilygtų Čiurlionio tekstams.

Čiurlionį, kaip ir Kandinskį bei Schönbergą, jaudino beišsisemiančių tradicinių meno formų atmosfera, naujo, dvasingo, muzikos dvasios persmelkto

meno kūrimo, vaizdo, garso, spalvų ir formos sąveikos paieškos. Jų tekstuose išsakomos mintys apie Vakarų klasikinės meno tradicijos krizę turėjo realų pagrindą. Schönbergas garsiai prabilo apie seniai pribrendusią reformavimo būtinybę. Savo misiją jis siejo su naujo dvylikos tonų kompozicijos metodo sukūrimu bei tolesniu jo plėtojimu. Vadinasi, būdamas kompozitorius jis formų krizę vertino muziko akimis.

Vakarų klasikinio meno raidos procesų vertinimu jam yra artimas Kandinskis, kuris kritiškai žvelgdamas į Vakarų dailės raidą *beveik veidrodiniu principu, tačiau ne iš muzikos, o būtent iš vaizduojamosios dailės žinovo pozicijų*, analogiškas problemas regėjo stagnuojančioje tapyboje. Savo misiją jis taip pat panašiai kaip Schönbergas muzikoje siejo su atsiribojimu nuo senos išsėmusios klasikinės dailės tradicijos, o naujo meno kūrimą – su kryptingu teosofinių doktrinų įtakotu tapybos numedžiagimu. Pastarasis aspektas jį siejo su teosofinių doktrinų paveiktomis Čiurlionio intencijomis. Taigi, Kandinskis, konstatuodamas klasikinės meno tradicijos krizę, ir naujo meno kūrimo projektus vertino kaip tapytojas, Schönbergas tas pačias problemas muzikinės kultūros srityje vertino kaip muzikas, o Čiurlionio požiūriai į gvildenamas problemas išliko esmiškai kitokie ir tai lemia organiškesnę tapybos ir muzikos kompozicijos principų bei meninės išraiškos priemonių sampyną jo paveiksluose.

Aptardami šį sudėtingų modernistinio meno raidos ir menų integracijos problemų kompleksą turime paneigti plačiai paplitusį klaidingą požiūrį, kad Čiurlionis, iš muzikos atėjęs į vaizduojamosios dailės pasaulį, užleido muzikinę kūrybą ir reiškėsi vien tapybos srityje. Toks požiūris, tikriausiai, išplito dėl Leipcigo dėstytojų konservatyvumu nusivylusio Čiurlionio 1902 m. laiške bičiuliui E. Morawskiui parašytos glaustos frazės: „... jei gausiu diplomą, mesiu muziką“. Tačiau tai tebuvo laikinai užplūdusios emocinės reakcijos pasekmė. Tikrovėje jis iki savo kūrybinio kelio pabaigos lygiagrečiai darbavosi tapybos ir muzikos srityse. Šis lygiagretus judėjimas skirtingose meno srityse ir naujų universalių meninės išraiškos galimybių ar jų analogų tapyboje ir muzikoje ieškojimas buvo produktyvus. Jis skatino Čiurlionį pasinerti į meno morfologijos, tai yra vidinių meno formų architektonikos, problemas ir tai vainikavo svarbūs atradimai, praturtinę abi pagrindines jo meninės raiškos sritis ir padėję kuriant savitus tapybos ir muzikos kūrinius.



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

Taigi, sparčiai evoliucionuodamas dviejose pagrindinėse savo meninės raiškos srityse – tapyboje ir muzikoje (nors analogiškos novatoriškos tendencijos skleidėsi ir jo modernistinio stiliaus ir formos literatūros eksperimentuose), Čiurlionis kiek anksčiau nei Kandinskis ir Schönbergas atskleidė tuos pačius modernistinio meno plėtotės kelius. 1906–1907 metų Čiurlionio tapiniuose „Drugiai“ (1906), dviejų dalių cikle „Rytmetis“ (1906), aštuonių dalių cikle „Žiema“ (1906–1907) ir kituose paveiksluose nesunkiai galima atsekti vėliau Kandinskio tapyboje išryškėjusias abstrakcionizmui būdingas tikrovės numedžiaginimo tendencijas. Čiurlionio muzikoje nuo 1904 m. analogiškai kaip ir literatūroje, ir tapyboje ryškėjo atsiribojimas nuo romantinio sentimentalizmo ir panašios kaip Josefo Mathias Hauerio, Arnoldo Schönbergo, Antono Weberno ir Fritzio Heinricho Kleino muzikai būdingos konstruktyvaus mąstymo ir serijinės kompozicijos apraiškos.

Vadinasi, Čiurlionio ir „Almanache“ išsakytos Kandinskio, Schönbergo ir kitų autorių menų sąveikos idėjos šio leidinio pasirodymo metu neatsitiktinai *susišaukia*, kadangi jos atspindi realius XX a. pradžios Vakarų meno tradicijos prancūziškojo simbolizmo suaktualintus menų integracijos procesus, kurie nauju pavidalu *reiškėsi* ankstyvosiose modernistinio meno srovėse. Pagrindinio „Almanacho“ iniciatoriaus ir sudarytojo Kandinskio kūryboje muzikalumo, spalvos ir formos



Vasilijus Kandinskis. Murnau. Traukinys ir pilis. 1909. Drobė, aliejus

harmoningos sąveikos aukštinimo idėjos pasiekė savo apogėjų apie 1909 m., kada Sergejaus Makovskio salone rengiant Čiurlionio ir Kandinskio bei kitų būsimos „Mėlynojo raitelio“ grupuotės atstovų parodą, regis, ir įvyko jo pažintis su Čiurlionio kūrybiniais ieškojimais tapybos ir muzikos sąveikos srityje.

Šveicarų menotyrininkas Antonio Baldassarre atkreipė dėmesį, kad siekdamas įtvirtinti muzikos ir vizualiųjų menų sąsajas, būtent 1909 m. Kandinskis pradėjo vartoti tokius jo muzikalumo jausmus perteikiančius savo paveikslų pavadinimus kaip *Improvizacija* ir *Kompozicija*, kuriuos dažniausiai numeruodavo, kad galėtų atsiriboti nuo tokių naratyvinių pavadinimų kaip, pavyzdžiui, „Rudens etiudas šalia“ (1908) arba „Murnau. Traukinys ir pilis“ (1909).

Pasitelkdamas muzikinę terminiją Kandinskis išplėtojo muzikalumo laipsnių sistemą, remdamasis kuria savo kūrinius skirstė į impresijas, improvizacijas bei kompozicijas, kurias dar smulkiau skirstė į paprastas melodines bei sudėtingąsias simfonines. Sudėtingiausios simfoninės kompozicijos pasižymi skirtingų elementų, formų, spalvų bei ritmų gausa, kaip ir polifoninės muzikinės simfonijos, o melodinėms kompozicijoms būdinga paprastesnė išraiška susitelkianti į vieną ritminę ar melodinę konstrukciją, išreikštą apibendrintomis linijomis bei spalvomis. Pastaroji išskirtinę svarbą įgavo abstrakčioje tapyboje.



Vasilijus Kandinskis. *Improvizacija Nr. 4*. 1909. Drobė, aliejus

Todėl greta anksčiau išvardytų aprašomųjų jo paveikslų pavadinimų populiariausiais tampa „improvizacijos“ ir „kompozicijos“, iš kurių pirmųjų aptinkame per 30 ir antrųjų apie 10 paveikslų. Charakteringi savo muzikalių spalvų ir ritmingų linijų sąveikos požiūriu yra šie Kandinskio paveiksai: „Improvizacija Nr. 4“ (1909) ir „Kompozicija II“ (1909–1910). Tačiau jo kūrybiniame palikime yra ir kitokių paveikslų pavadinimų, tiesiogiai susijusių su muzikos pasauliu, pavyzdžiui, „garsai“, „variacijos“, „koncertas“, „obojus“ ir kt. Kandinskis, kuriam aptariamam metu neabejotinai darė poveikį Čiurlionis, judėdamas jo nubrėžtais keliais 1914 m. sukurtam paveikslo pavadinimui pasirinktą lietuvių tapytojo pamėgtos „Fugos“ muzikinės struktūros kanoną savo paveiksle transformuoja į erdvines formas. Ši Kandinskio *Fuga*, pasak Baldassarre, žymi lemiamą vaidmenį vaizduojamosios dailės „muzikalizavimo“ raidoje, kadangi ji peržengia Čiurlionio koncepcijos sampratą (Baldassarre 2008: 12). Toks šveicarų teiginys kelia daug abejonių, kadangi lyginant abiejų šių dailininkų muzikalius paveikslus vidinių struktūrų muzikalumo ir jų organiškumo požiūriu matyti, kad tikrovėje Čiurlionis gerokai lenkė tiek ankstyvuosius spontaniško stiliaus, tiek ir vėlesnius racionalesnio stiliaus Kandinskio muzikalių pavadinimų paveikslus.

Kyla natūralus klausimas, ar tai Čiurlionio įtaka, apie kurio ieškojimus ir atradimus, išryškėjusius plastinės kalbos abstraktėjimo ir tapybos bei muzikos sąveikos srityse, Kandinskis tuo metu po platų atgarsį Rusijos imperijoje turėjusių Čiurlionio retrospektyvinių pomirtinių 1911–1912 metų parodų Maskvoje ir Sankt Peterburge tikrai žinojo iš spaudos ir bičiulių Rusijoje. Todėl vargu ar daugelį stebėtinų jų meninės raidos sąsajų ir panašumų galima paaiškinti vien tik jau pribrendusių meninių aktualijų artimu suvokimu? Juk būtent Čiurlionis keleriais metais anksčiau nei Kandinskis, pasinėręs į tapybos ir muzikos sąveikos problematiką lygiagrečiai judėjo naujos, tolstančios nuo tradicijos abstrakčios tapybos ir abstraktėjančios serijinės dvylikatonės muzikos kūrimo keliu. Šias problemas išsamiau aptarsime abstrakcionizmo genezei bei Čiurlionio ir Kandinskio vaidmeniui modernistinės tapybos istorijoje skirtame atskirame straipsnyje.

Netgi kai tik pradėdame lyginti Čiurlionio ir Kandinskio atkaklų užsibrėžto tikslo siekimą, tapybinę evoliuciją vaizdo, spalvos ir garso santykių problemų sprendimo būdus, iškart į akis krinta panašumai. Abu buvo universalių kūrybinių interesų, stipriai paveikti romantinės, neklasikinės meno filosofijos, simbolizmo estetikos, teosofijos, orientalizmo, pasižymėjo įgimtais sinesteziniais sugebėjimais. Tai, kaip ir Rytų Azijos dailės tradicijoje, buvo rašantys apie meną dailininkai, kurie puikiai valdė kalbą. Jų kūrybinio kelio panašumai išryškėja sugretinant abiejų dailininkų svarbiausias kūrybinės evoliucijos (pradines ir vėlesnes) fazes. Abiejų vaizdo (tapybos) ir garso (muzikos) sąveikos ieškojimuose išskirtinę svarbą įgauna tas pats 1903–1909 m. tarpsnis, kuriam būdinga intensyvi ankstyvųjų klasikinio modernizmo srovių sklaida.

Ryškesniau „Mėlynojo raitelio“ atstovui Kandinskiui šis tarpsnis siejasi su pirmo reikšmingo kūrybinio pakilimo pradžia, kurio ištakose yra vienas muzikaliausių ankstyvųjų jo paveikslų „Mėlynasis raitelis“ (1903). Pats tapytojas suvokė šio paveikslo grožį ir estetinę vertę, todėl jo pavadinimą suteikė svarbiausiai savo įkurtai vėliau legendine tapusiai „Mėlynojo raitelio“ grupei. Nuo šio iš tikrųjų svarbaus etapinio paveikslo Kandinskis nuosekliai evolucionavo į fovistinį orkestravimą muzikaliomis spalvomis ir galiausiai 1909 m. pradėjo kurti savo tapybos ir muzikos sąveikos koncepciją vainikuojančias spalvos ir formos požiūriu tobuliausias spontaniško stiliaus *Improvizacijas* bei *Kompozicijas*. Taigi



Vasilijus Kandinskis. *Mėlynasis raitelis*. 1903. Drobė, aliejus

galima teigti, kad Kandinskio banguojanti tapybinė evoliucija pasiekia savo *akmė* apie 1909–1914 metus ir tęsiasi dekoratyvėdama ir palaipsniui prarasdama savo energetinį užtaisą dar tris dešimtmečius.

Skirtingai nei Kandinskio, Čiurlionio tapybinės evoliucijos kelias buvo trumpas – nuo 1903 iki 1909 metų. Per tuos šešerius intensyvaus kūrybinio darbo metus Čiurlionis neįtikėtinai greitai perėjo visus tris pagrindinius savo kūrybinės evoliucijos etapus. Atsiribojus nuo ankstyvojo romantinio literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnio, antrajame 1906–1907 m. kūrybinės evoliucijos tarpsnyje Čiurlionio paveiksluose jau skleidėsi tos pačios kaip ir Kandinskio 1909 m. drobėse išryškėjusios tikrovės numedžiaginimo tendencijos. Lyginant šių tarpsnių Kandinskio ir Čiurlionio paveikslus susidaro įspūdis, kad Kandinskis tarsi seka Čiurlionio pėdomis. Tačiau nuo 1907 m. Čiurlionio kuriamuose sonatinės tapybos cikluose, skirtingai nei spontaniškuose iš vidinės būtinybės plaukiančiuose abstraktėjančiuose Kandinskio paveiksluose, į akis krinta jau kitokios, visiškai naujos, iš muzikinės kalbos perimtos fugoms ir ypač sonatoms būdingos muzikinės kompozicinės schemos, kurios lietuvių dailininko paveiksluose jungiasi su iš Rytų Azijos peizažo tapybos perimtais idėjų laike plėtojimo principais.

Taigi Čiurlionio 1906–1907 m. ir Kandinskio 1909–1914 m. paveikslai savo spontanišku tapymo stiliumi, vyraujančiomis meninės išraiškos priemonėmis, polinkiu į tikrovės numedžiaginimą neabejotinai yra panašūs. Tik dėl tapybinio kelio intensyvumo ir glaustumo šio tarpsnio Čiurlionio paveikslų yra nepalyginamai mažiau nei Kandinskio 1910–1914 m. paveikslų, bet aiškinantis mums svarbiausias pagrindines raidos tendencijas tai iš esmės nieko nekeičia. Tačiau jei įdėmiau pažvelgsime į vėlesnę Čiurlionio ir Kandinskio tapybinę evoliuciją, pamatysime, kad keliai išsišakoja plėtotis skirtingomis kryptimis. Kandinskio vyraujantis spontaniškas tapymo stilius ir meninės išraiškos priemonių arsenalas menkai pasikeitė, nors ilgainiui dekoratyvėjo, sausėjo, jame išaugo geometrinių formų vaidmuo, drobės palaipsniui prarado fovistinio tarpsnio paveikslams būdingą spalvinį juslingumą, muzikalumą ir emocionalumą.

Čiurlionio atvejis yra kitoks. Tarsi nujausdamas artėjančią mirtį jis evoliucionuoja nepaprastai greitai ir šios slinkty, skirtingai nei Kandinskio atveju, pirmiausia regimos būtent siekiuose tobuliau pritaikyti iš muzikos perimtus meninės išraiškos priemonių analogus vaizduojamojoje dailėje ir muzikinių fugų bei sonatų kompozicines schemas muzikalios tapybos uždaviniais įgyvendinti. Šios slinkty Čiurlionio paskutiniame sonatinės tapybos etape ir organiškesnės nei romantikų bei simbolistų tapybos ir muzikos sąveikos galimybių ieškojimas, tikriausiai, sudomino Kandinskį, kuris, kaip rodo skirtingi šaltiniai, tikrai žinojo ir domėjosi šiais lietuvių menininko paveikslais. Tačiau ar tikrai jie gerai buvo Kandinskiui pažįstami ir kokie buvo šios informacijos gavimo šaltiniai, nežinome. Tikrai galime teigti, kad prieš rengiant antrąją „Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo“ parodą 1910 m., kai ir Čiurlioniui buvo išsiųstas kvietimas joje dalyvauti, Kandinskis apie jo ieškojimus menų sąveikos srityje tikrai žinojo.

Muziką Kandinskis, kaip ir Čiurlionis, „laikė geriausiu mokytoju“. Šių didžiųjų muzikalumo dvasią įkvėpusių į tapybą meistrų kūryboje muzikos vaidmuo buvo labai svarbus. Tiesa, organiškesnis ir visa persmelkiantis jos poveikis jaučiamas Čiurlionio muzikaliuose sonatinio periodo paveiksluose. Tarp jų yra ir kitas esminis skirtumas: Čiurlioniui vienodai reikšmingo „geriausio mokytojo“ funkcija su muzika dalijasi jo dievinama gamta. Iš tikrųjų, šių dviejų sinestetų kuriami muzikalūs paveikslai persmelkti sąsajų tarp garso ir spalvos ieškojimo idėjų.

Muzikalumo raiškos formos P. Klee ir M. K. Čiurlionio tapyboje

Svarbus vaidmuo muzikai teko ir kito talentingo „Mėlynojo raitelio“ grupuotės atstovo Paulio Klee gyvenime ir kūryboje. Nors Klee ir Kandinskis 1900 m. mokėsi toje pačioje Stucko tapybos studijoje Miuncheno dailės akademijoje, tačiau tuomet nebendravo; jų gyvenimo keliai ilgam susipynė tik praslinkus dešimtmečiui, transformuojantis Miuncheno naujam dailininkų susivienijimui į „Mėlynojo raitelio“ grupuotę, kurioje netrukus Klee iškilo kaip vienas muzikaliausių vaizdo, spalvos ir garso sąveikos galimybes išbandžiusių jos atstovų.

Lyginant su kitais muzikinį išsilavinimą gavusiais ir išskirtinį dėmesį teikusiais vaizdo bei garso sąveikos problemoms „Mėlynojo raitelio“ grupuotės nariais Kandinskiu, Klee, Feiningeriu ir Kulbinu, daugeliu pasaulėjautos, charakterio ir meninio stiliaus bruožų, nepasitenkinimu pasiektais kūrybos rezultatais, polinkiu į savianalizę, tapybos bei muzikos sąveikos siekiais, spalvine ir koloritne kultūra Čiurlioniui bene artimiausias buvo būtent Klee. Jo paveikslai, pavyzdžiui, „Bacho stiliumi“ (1919), išsiskiria ypatingu harmonijos jausmu. Muzikalumas ir išskirtinis spalvinis jautrumas sudaro giliausią jų tapybos savastį.

Turtingas muzikinės kultūros garsų ir improvizacijos formų pasaulis visą gyvenimą buvo svarbi Klee kūrybinio įkvėpimo versmė. Gimęs ir augęs profesionalių muzikų šeimoje, Klee nuo vaikystės buvo kryptingai ruošiamas muzikanto karjerai. Jį supo tėvų draugų ir kolegų muzikinė aplinka, vėliau veikė ir žmonos pianistės muzikinių interesų pasaulis. Jis buvo tikras melomanas, pavyzdingas simfoninės bei kamerinės muzikos koncertų ir operų lankytojas, reiklus muzikos kritikas. Skirtingai nei dauguma „Mėlynojo raitelio“ atstovų, Klee nesidomėjo modernistinės muzikos kūriniais. Bent jau jo dienosraščiuose ir laiškuose apie tai neužsimenama. Nuo jaunystės daugelį metu grojimas smuiku įvairiuose ansambliuose, muzikos koncertų ir operos spektaklių apžvalgų rašymas, kai menkai buvo perkami paveikslai, buvo pagrindinis jo pragyvenimo šaltinis. Vėliau taip pat sistemingai muzikavo jau tapybai paskirtais savo gyvenimo tarpsniais. Klee vidinis muzikalumas skleidėsi ne tiek ryškiose emocionaliose spalvose, kiek ezoteriniuose, vos ne mistinę slėpininę prasmę įgaunančiuose, jautriausių spalvinių tonų ir pustonių sąskambiuose ir muzikalių

nervingų linijų bei amebinių formų žaisme. „Muzika, – rašė dienoraštyje Klee, – mane visada guodė ir guos, kai reikės“ (Klee 1968: 125). Iš tikrųjų muzikinis jo, kaip ir Čiurlionio, pasaulio suvokimas persmelkė visas kūrybinės raiškos sritis.

Klee su Čiurlioniu sieja ne tik paveikslų muzikalumas, aukšta koloritinė kultūra, tačiau ir psichologinis pažeidžiamumas susidūręs su gyvenimo iššūkiais, gilūs emociniai išgyvenimai, paliečiantys jautriausias vidinio dvasinio gyvenimo stygas, balansavimas krizių tarpsniais bemaž psichinės patologijos paribiuose.

Abiejų brandžiausiems paveikslams būdinga *santūrumo bei visai nepaprasto paprastumo poetika*, kuri menkiauo meno subtilybės suvokiantiems žmonėms asocijuojasi ne tik su sąmoningu kūrybos lauko apribojimu, tačiau netgi ir su tam tikra primityvumo imitacija. Į tai reaguodamas Klee dienoraštyje rašė: „Jei mano darbai kartais kelia primityvumo įspūdį, šis „primityvumas“ paaiškinamas mano disciplina, kuri apima visko suvedimą iki kelių žingsnių. Tai ne daugiau nei ekonomija; tai yra didžiausias profesinis sąmoningumas. Kas, galima sakyti, yra priešybė tikram primityvumui“ (Klee 1968: 237).

Iš tikrųjų, po išorinio vaikiškumo, naivumo, plastinės formos primityvumo skraistėmis Klee, kaip ir Čiurlionio, paveiksluose atsiveria sudėtingiausi sąlyčiai su įvairiomis žmonijos civilizacijos istorijos sritimis ir skleidžiasi gilūs tragizmo kupini egzistenciniai požiūriai į pasaulį. Kita vertus, šiems į savo minčių ir emocijų išgyvenimų simbolinį šifravimą linkusiems menininkams būdingas subtilus psychologizmas. Daugelis jų mįslingais simboliais ir metaforomis išsiskiriančių kūrinių slepia ne vieną, o kelis prasminius sluoksnius, kurių suvokimas iš vertintojų reikalauja empatijos, subtilaus estetinio juslingumo ir plačios humanitarinės kultūros atskleidžiant jų meninių vaizdinių, simbolių ir ženklų pasaulius.

Laiškuose artimiesiems skamba elegiškos emocijų išgyvenimų ir liūdesio kupinos nuotaikos, kurios skleidžiasi jų muzikalumo dvasios persmelktuose paveiksluose. Šiems menininkams intravertams būdingas gilus pasinėrimas į meninės kūrybos procesą, išskirtinė intuicijos ir improvizacijos svarba, išorinių efektų vengimas, dėmesys nesąmoningai kūrybinei veiklai priartina jų kūrinius prie psichinėmis ligomis sergančių žmonių paveikslų. Žinoma, kad Klee labai domėjosi garsiąja Hanso Prinzhorno psichinėmis ligomis sergančių žmonių kūrinių kolekcija, aukštai vertino spontanišką vaizduotę, fantazijos, kliesių ir haliucinacijų sklaidą jų kūryboje ir teigė, kad ši kolekcija atskleidžia



Paul Klee. *Bacho stiliumi*. 1919. Kartonas, gruntuotas linas, piešinys aliejiniais dažais

„tiesioginį dvasinį regėjimą“. Dėl savo meninių vaizdinių sistemų iracionalaus sąmoninio pobūdžio paskiri jo kūrybos tyrinėtojai netgi darė užuominų apie galimą jo šizofreniją.

Abiem šiems dailininkams būdingas pagarbus požiūris į gamtą, kurioje jie regėjo pagrindinį meninio įkvėpimo šaltinį, neprilygstamą grožio formų įvairovės idealą ir kartu didįjį tapytojo Mokytoją. Gamtos pasaulio grožio spalvų ir formų gausos, jų požiūriu, neįmanoma peržengti, todėl būtina iš gamtos semtis grožio perteikimo stilistikos. Neatsitiktinai autentiško grožio ištakų jie ieškojo universalioje gamtos formų ir spalvų harmonijoje, tik Čiurlionio sonatose stipriau skamba panteistiniai motyvai, o Klee paveiksluose, pavyzdžiui „Terasuotas sodas – mistinė abstrakcija“ (1920) – magišku dvelkiantys mistiniai. Jų meninių vaizdinių pasauliai, viena vertus, prisodrinti lanksčių gamtos pasaulio augalijos formų bei motyvų, o kita vertus – persmelkti panašia jiems būdinga muzikalumo dvasia, kuri reiškiasi ritmingomis arabeskinėmis formomis ir linijomis. Abu menininkai savo muzikaliausiuose paveiksluose virtuiziškai varijuoja jautriausiais spalvų tonais ir pustoniais, pasitelkdami muzikinės kompozicijos ir kontrapunkto meninės išraiškos galimybes. Autentišką



Paul Klee. *Terasuotas sodas* – mistinė abstrakcija. 1920. Drobė, aliejus

dvasingą tapytoją jie suvokia kaip organišką didingo gamtos pasaulio dalį, kuri skleidžiasi savo kūrybinėmis galiomis natūralioje gamtinėje aplinkoje. Iš čia kilo jų nuolatinis sąlyčio su gamta poreikis, dėmesys gamtos studijoms, piešimas iš natūros. „Gamta, – teigė Klee, – gali sau leisti būti dosni viskame, menininkas turi būti taupus iki smulkiausios detalės“ (Klee 1968: 236). Tai nuolatos ieškantys individualios saviraiškos menininkai, kuriuos be daugybės išlygų, nepaisant akivaizdžių sąlyčio taškų, negalima įsprausti į konkrečios modernistinio meno krypties rėmus. Juos taip pat sieja potraukis eksperimentuoti ir ieškoti mišrių meninės išraiškos priemonių.

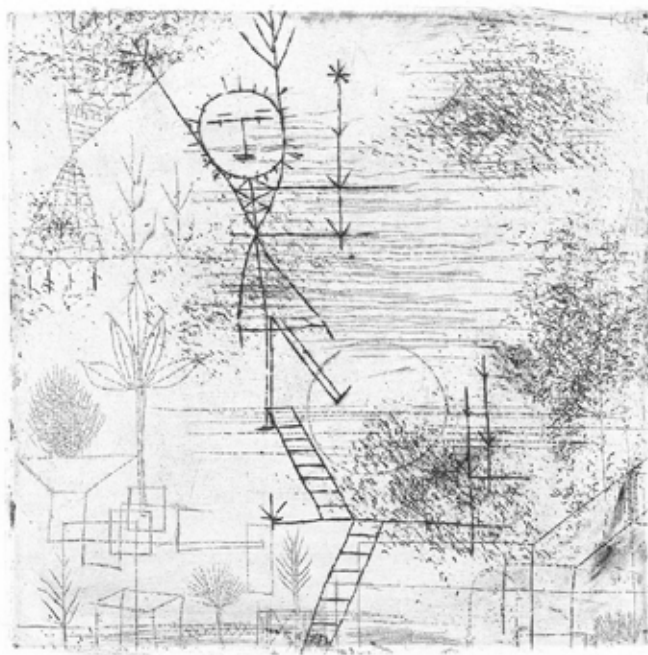
Klee ir Čiurlionį taip pat sieja XX amžiaus pradžia būdingas teosofijos bei kitų ezoterinių teorijų poveikis – polinkis į mįslingus siužetus ir slėpininę simboliką, ką Čiurlionio kūryboje detalčiai aptariau specialioje šiai problematikai skirtoje monografijoje¹, todėl dabar pagrindinis dėmesys lyginamojoje

1 Žr.: Andrijauskas A. *Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje*. Vilnius: LKTI, 2021.

analizėje bus sutelkiamas į teosofinių idėjų sklaidą Klee kūryboje. Suartėjęs su Kandinskiu, kaip ir dalis kitų „Mėlynojo raitelio“ grupuotės narių (Marcas, Macke, Münter, Javlenkis, Schönbergas, Arpas), Klee buvo veikiamas jo skleidžiamų teosofinių idėjų, pirmiausia teorijos, aukštinančios kokybiškai *naujos, nematerialios, dvasingos* tapybos išgalėjimo neišvengiamumą. Teosofinių idėjų poveikis atsispindėjo ne tik jo mistiniu slėpiningumu dvelkiančiame, pasikeitusiame, tarp ekspresionizmo, siurrealizmo ir abstrakcijos balansuojančiame tapybos stiliuje, tačiau ir meno teorijos tekstuose. Pavyzdžiui, Bauhauzo periodo paskaitose, plėtodamas teosofiniam orientalizmui būdingas anapusinio pasaulio ir inkarnacijos idėjas, Klee teigė: „Aš dažnai kartoju, kad yra pasauliai, kurie atverti ir atsiveria mums; kurie yra gamtos pasaulio dalis, tačiau tai erdvė, į kurią ne kiekvienam žmogui suteikta galimybė pažvelgti: tikriausiai, tai pajėgia padaryti tik menininkai, lunatikai ir primityvai. Pavyzdžiui, aš turiu omenyje gyvenimą iki gimimo ir po mirties, kuris siekia apie save pareikšti, tačiau labai retai yra suvokiamas. Tai – kažkoks tarpinis pasaulis. Aš pavadinsiu jį sfera „tarp“, kadangi jaučiu jo buvimą būtent „tarp“ tų pasaulių, kurie yra pasiekiami pasitelkiant į pagalbą mūsų jutimo organus“ (Bessonova 2004: 175–176).

Ši iškalbinga citata byloja apie Klee, kaip ir Čiurlioniui, būdingą susižavėjimą teosofinėmis pomirtinio gyvenimo, inkarnacijos teorijomis ir bendravimo su dvasiomis teorijomis, kas atsispindi jo paveiksle „Mediumas“ (1928). Iš tikrųjų, Klee pasaulėžiūrai būdingas balansavimas tarp realaus regimo ir anapusinio nepažinaus dangiško pasaulio, tikėjimas, kad egzistuoja gilesnė dvasinė realybė, kad galimas tiesioginis kontaktas su ja intuicijos, meditacijos, apreiškimo ar kitu, įprastą patyrimą viršijančiu būdu. Jam, kaip ir Kandinskiui, Ittenui bei Čiurlioniui buvo artimas teosofinis orientalizmas, dėmesys ezoterinėms (vidinėms, slaptoms, prieinamoms tik išrinktiesiems) Rytų dvasinio asmenybės tobulėjimo ir meninės kūrybos teorijoms.

Kaip ir Čiurlionio tekstuose bei kūriniuose, taip ir Klee aptinkame daug teosofinio orientalizmo ir kitų ezoterinių doktrinų paveiktų mįslingų ženklų, simbolių, slėpiningo rašto elementų, kurie paskiruose muzikaliuose paveiksluose transformuojasi į artimas natų grafikai ir muzikinei notacijai formas. Tapytojas taip pat savo darbuose naudojo iš įvairių Rytų civilizacijų perimtus slėpiningus ženklus, kuriuos traktavo kaip simbolinės prasmės kupinus meninius kodus.



Paul Klee. *Mediumas*. 1928. Japoniškas popierius, ofortas

Paskiruose kūrinuose keistai sugretinamos įvairios rytietiškos kilmės viena kitą keičiančios mįslingų meno simbolių ir ženklų sistemos, kurios skleidžiasi prieš suvokėjo akis panašiai kaip ir Čiurlionio paveiksluose. Abu taikėsi į rafinuotos kultūros, intelektualius suvokėjus, pajėgius dekoduoti ir suprasti mįslinguose simboliuose bei ženkluose įkūnytas prasmes.

Susizavėjimas teosofinėmis idėjomis veikė Klee tapybos stilių, kuris vis labiau išsiskyrė siurrealistams artimu mįslingu alogiškumu. Jis tapė įvairių siužetų paveikslus, kuriems buvo būdingas iracionalių iš pasąmonės gelmių kylančių vaizdinių poveikis; ypatingas dėmesys juose teiktas nervingo spontaniško stiliaus piešiniais ir neprastiems mistiškumu dvelkiantiems spalviniams santykiams. Intensyvios Klee paieškos kompozicijos, koloritinės sistemos tobulinimo, paveikslų muzikalumo išryškinimo srityse skatino profesinį jo plastinės kalbos tobulėjimą. Šias slinktis regime 1919 m. tapytuose

paveiksluose „Tegernesės įspūdžiai“, „Vila R“, „Pilnatis“. Praslinkus keliems dėstyto Bauhauze metams teosofiniai Klee siužetai darėsi sudėtingesni, jie vis dažniau susipindavo su orientalistinėmis idėjomis, stiprėjo meninių vaizdinių iracionalumas ir alogiškumas.

Klee su Čiurlioniu sieja ir teosofijos, impresionizmo bei postimpresionizmo suaktualintas orientalizmas. Abiejų kūrybinio kelio pradžioje jis skleidėsi tiek teosofinio orientalizmo, tiek ir amžiaus pradžioje išpopuliarėjusio japonizmo pavidalais. Į spalvinį santūrumą linkstantys Klee ir Čiurlionis (pastarojo orientalizmą anksčiau detalai aptarėme specialioje monografijoje²) buvo panašiai paveikti šių svarbių modernistinio meno raidos tendencijų. Nors Klee beveik visą sąmoningą gyvenimą domėjosi Rytų tautų menu ir integravo jo principus į savo paveikslus, tačiau jo kūrybos kelyje galime išskirti du pagrindinius tarpsnius, kuriuose reikšmingas vaidmuo teko įvairių Rytų tautų meno tradicijų įtakoms. Pirmasis aprėpia laikotarpį maždaug nuo 1905 m. iki 1914 m. ir jo centre yra keliai, vedantys į suartėjimą su „Mėlynojo raitelio“ grupute ir dalyvavimą jos veikloje. Antrasis tarpsnis – nuo 1917 m. iki 1925 m. ir didžioji jo dalis tenka dėstyto Bauhauze metams, kai dailininko orientalistiniai interesai gilėjo ir plėtėsi.

Klee orientalizmo ištakose glūdi naujovių ieškantiems menininkams būdingas susižavėjimas egzotišku japonizmu XX a. pradžioje. Su japonų meno formų neįprastumu naujų meninės raiškos kelių ieškantis dailininkas, matyt, pirmą kartą tiesiogiai susidūrė 1902 m. keliaudamas po Italiją Florencijoje. Čia išvydo Otojiro Kawakami teatro spektaklį ir susidomėjo japonų kultūros ir meno tradicija. Gilinimąsi į japonų dailę skatino ir japonizmą stipriai veikė prancūzų impresionistinė ir postimpresionistinė dailė, ypač Vincento Van Gogho japonizmas, kuriuo domėjosi Klee. 1905–1908 m., persirites per 25 metus, dailininkas kūrė Hokusai ir kitų *ukiyo-e* meistrų stilistikos įtaką patyrusius darbus, dažniausiai grafikos. Taip susiformavo jo ankstyviesiems piešiniais ir grafikos darbams būdingas skirtingo storio spontaniškų lanksčių muzikalių linijų piešimo stilius.

2 Žr.: Andrijauskas A. *Čiurlionio orientalizmo metamorfozės*. Vilnius: LKTI, 2022.

Suartėjus su „Mėlynojo raitelio“ grupuotės nariais, domėjimasi ne tik japonų graviūra, tačiau ir kitomis turtingomis Rytų Azijos dailės tradicijomis skatino Kandinskis, kuris siekė artimiau supažindinti su originaliais įvairių Rytų tautų meno kūriniais. Tačiau ir tuomet Klee kūrybinių interesų centre išliko būtent japonizmas. Apie tuometinį Klee domėjimąsi japonų daile sužinome iš įvairių liudijimų bei susirašinėjimo su kitais „Mėlynojo raitelio“ aplinkos dailininkais. Kaip pavyzdį galime paminėti 1911 m. lapkričio 24 dienos Kandinskio laišką Marcui, iš kurio aiškėja, kad susižavėjęs japonų daile Klee netgi iš minkšto akmens buvo pasidaręs japoniško stiliaus antspaudą su savo vardo ir pavardės užrašu japoniškais rašmenimis (Kandinsky, Marc 1983: 90–91).

Klee, kaip ir Čiurlionis, savo paveikluose pasitelkė ne tik Rytų Azijos dailei būdingus meninės kompozicijos principus, rytietiškus motyvus, tačiau ir mišrias technikas, eksperimentavo su neįprastomis Vakarų dailėje meninės išraiškos priemonėmis ir medžiagomis. Tiesa, vėliau kūręs ir gyvenęs turtingesnėje šalyje Klee turėjo šioje srityje platesnes galimybes: kaip ir Čiurlionis, jis ne tik naudojo kinų ir japonų gamybos geros kokybės popierių, bet ir pasitelkdavo kartoną, audinius, folijas, naudojosi dažų purškimu, jų išspaudimu į drobę. Siekdamas išryškinti kuriamų formų ir linijų santūrų prislopintą natūralumą, emocinę spalvų poveikio suvokėjui galią ar imituoti muzikinių garsų akordus, meninės kūrybos procese pasitelkdavo jautriausių spalvinių tonų ir pustonių sąsambius. Šiuos du menininkus taip pat sieja Rytų Azijos dailei būdingas tapybos manieros skaidumas, prislopintas koloritas, neryškus kontūrinis piešinys, o jei kalbėsime apie charakteringiausias meninių vaizdinių sistemas – klajūno ir valties didžiulėse vandens erdvėse skirtingus krantus ir pasaulius siejantys didžiulės simbolinės prasmės motyvai.

Japonų dailės tradicijų įtaka laikinai Klee kūryboje išblėso po kelionės į Tunisą: paveiktas Artimųjų Rytų civilizacinės erdvės ryškių kraštovaizdžių spalvų ir Kandinskio įtakos, jis pasinėrė į spalvos ir muzikos garsų sąveikos problematiką. Kai 1914 m. dešimtmečiui Kandinskis išvyko į Rusiją, orientalistinės tendencijos Klee kūryboje išliko ne tik gyvybingos, tačiau ir plėtėsi. Dailininkas sistemingai kaupė įvairių Rytų šalių, daugiausia kinų, japonų, persų miniatiūrai skirtas knygas, susižavėjo kinų ir japonų spontaniška peizažine tapyba, kaligrafija ir poezija.

L. Feiningerio muzikalios tapybos sąsajos su M. K. Čiurionio paveikslais

Ne mažiau ryškius profesionalaus muzikinio išsilavinimo poveikio pėdsakus regime ir kito „Mėlynojo raitelio“ sambūrio atstovo Lyonelio Feiningerio gyvenime bei kūryboje. Šis JAV gimęs vokiečių emigrantų, profesionalaus muzikanto ir šokėjos, sūnus, tapytojas, grafikas, muzikas, pabrėžęs gelminį vaizdo ir garso ryšį, savo kūrybinėmis nuostatomis, sakytume, buvo tarpinė figūra tarp Čiurlionio ir Kandinskio bei jo bičiulio Klee. Su Čiurlioniu jį siejo meninės raiškos universalumas, glaudžių spalvos ir garso sąveikų ieškojimas, tapymo manieros skaidrumas ir paveikslų muzikalumas. „Muzika, – teigė Feiningeris, – yra slapčiausia mano sielos kalba, kuri mane jaudina labiau nei kokia kita raiškos forma“ (*Finane Monika S., Finane Ben: 2024*).

Jis, kaip ir Čiurlionis bei Klee, nuo vaikystės buvo rengiamas muziko karjerai. Intensyviai tėvo mokomas groti smuiku ir sulaukęs vos 12 metų jis jau koncertavo viešai. Išskirtinis dėmesys muzikavimui, varginančios techninio meistriškumo pamokos, kaip dažnai būna muzikų šeimoje, turėjo nevienareikšmės įtakos. Viena vertus, įskiepijo muzikalumo jausmą visam gyvenimui, o kita vertus, nuolatinis šeimoje patiriamas spaudimas muzikuoti sukėlė natūralią Lyonelio reakciją bei spontanišką norą ištrūkti iš muzikos garsų pasaulio. Tikriausiai todėl, kai tėvas sūnų, sulaukusį vos 16 metų, okeaniniu laineriu išsiuntė tobulintis į savo *alma mater* – Leipcigo konservatoriją (tą pačią, kurioje studijavo ir Čiurlionis), Lyonelis, išslydęs iš šeimos įtakos lauko, pasirinko kitą jo dvasiniams poreikiams artimesnį kelią ir pasuko vaizduojamosios dailės studijų kryptimi.

Taigi 1887 m. atvykęs į Hamburgą Lyonelis, taip ir nepasiekęs Leipcigo, pradėjo studijuoti vietos piešimo mokykloje *Kunstgewerbeschule*, o vėliau, siekdamas solidescio išsilavinimo, tęsė mokslus Berlyno dailės akademijoje. Meistriškai piešiantis jaunuolis, jausdamas šios akademijos studijų programos konservatyvumą, išvyko į Paryžių tobulintis modernesnėje Colarossi akademijoje. Nors Feiningeris turėjo amerikiečio pilietybę, tolesnį savo gyvenimą ir kūrybą jis ilgam susiejo su jam dvasiškai artimesne europine vokiečių kultūra. Tiesa, tapytojas mieliau vykdavo ne į JAV, o į Prancūziją, kuri žavėjo jį savo novatoriškų idėjų kupina menine kultūra. Kaip ir Čiurlionis, pasirinkęs tapytojo



Lyonel Feininger. *Autoportretas su moline pypke.*
1910. Drobė, aliejus



Lyonel Faininger. *Netoli Paryžiaus esančiame priemiestyje.* 1909. Drobė, aliejus

kelia, ne tik sistemingai muzikavo, tačiau greta paveikslų kūrė ir muzikos kūrinius. „Muzikai, – prisipažino jis, – teko pats svarbiausias vaidmuo mano gyvenime. Be muzikos aš niekuomet nebūčiau tapęs dailininku“ (George 1960: 24).

Tapybinio kelio pradžioje Feiningerį labiausiai žavėjo tos modernistinio meno kryptys ir dailininkai, kurių kūriniuose jis rado plačiausias galimybes muzikalumui skleisti. Menininką pakerėjo spalvų muzika dvelkiančios fovistinės Matisse'o drobės. Dar giliau Feiningerį paveikė analitinės Cézanne'o tapybos tendencijas plėtojantys kubistų Picasso bei Braque paveikslai, vėliau – kubizmo ir fovizmo tendencijas jungiančios muzikalios spalvingos simultanizmo (orfizmo) pradininko Delaunay drobės. Galiausiai, kaip matome jo paveiksle „Dviračių lenktynės“ (1912), poveikį darė italų futuristų dėmesys dinamiškumo bei judėjimo perteikimui.

1913 m. F. Marco pakviestas, Feiningeris kartu su „Mėlynojo raitelio“ grupuotės nariais dalyvavo *Der Sturm* galerijos parodoje. Jis užmezgė glaudžius ryšius su paskirais muzikalumo svarbą tapyboje pabrėžusiais šio sambūrio nariais. 1914 m. laiške žmonai Julijai dailininkas prisipažino: „Jaučiu stiprų garso troškulį.... Tai būtina mano egzistencijai“ (Finane Monika S., Finane

Ben: 2024). Artimas bendravimas su Kandinskiu ir Klee reikšmingai paveikė Feiningerio kūrybinę evoliuciją.

Subrendęs dailininkas kūrė savitus kubizmo ir orfizmo stilistikos paveiktus muzikalius paveikslus, tačiau ilgainiui vis giliau pasinerdamas į J. S. Bacho muzikos pasaulį Feiningeris kurį laiką lygiagrečiai reiškėsi muzikos ir tapybos srityse. Tai tiesiogiai paveikė jo didingų Bacho vargoninės muzikos formų įkvėptus šiame gyvenimo tarpsnyje kuriamus didelių formatų paveikslus. Per šešerius metus Feiningeris sukūrė dar 11 muzikos fugų, daugiausia vargonams. 1923 m. tapytojas konstatavo: „Mano paveiksluose atsiskleidė Bacho esmė“ (*Finane Monika S., Finane Ben. 2024*). Feiningerio fugos nuo 1924 m. iki 1926 m. buvo keletą kartų atliktos koncertuose, tačiau jų interpretacijos ir atlikimo kokybė nuvylė autorių.

Tai paskatino Feiningerį atsisakyti daug laiko bei energijos reikalavusios muzikos kūrimo ir sugrįžti prie tapybos. Tačiau Bacho fugoms būdinga polifoninio kontrapunkto struktūra tapo jo naujo tapybinės evoliucijos tarpsnio paveikslų kūrimo pagrindu. Nuo tada pagrindiniu savo brandaus kūrybinės evoliucijos tarpsnio muzikaliuos tapybos įkvėpėju menininkas laiko Bachą, kurį vadina didžiuoju mokytoju. Didingos Bacho muzikos polifonizmo, kontrapunkto ir architektūros dvasia savitai išreiškta ir perteikta naujuose paveiksluose, kurių plastinėje kalboje, skaidriame tapymo stiliuje, tikrovės numedžiaginime ir koloritiniuose sprendimuose galima įžvelgti sąsajų su Čiurlionio sonatinio periodo paveikslais.

Abu tapytojai perėmė ir savitai transformavo savo paveiksluose klasikinės muzikos polifonizmą ir muzikinių formų architektūros plėtojimo struktūrinius principus. Juos sieja esminė ankstyvasias klasikinio modernizmo kryptis vienijanti tendencija – vadavimasis iš realistinio tikrovės interpretavimo ir judėjimas abstraktėjimo linkme. Todėl jų paveiksluose anksčiau vyrausį siužetiškumą pamažu keitė drobės plotus apvaldančios abstraktėjančios plokštuminės formos, išsiskiriančios šviesių ir tamsių spalvų žaismu, jautriais muzikalių spalvinių ir formalių struktūrų santykiais. Feiningerio paveikslų kompozicijose įsivyravo plokštuminės struktūros, o Čiurlionio paveiksluose jų kompozicijos pagrindu tapo lanksčios, muzikaliai ritmingos linijos, sąveikaujančios su mažiau reikšmingomis geometrinėmis ir arabeskinėmis formomis.

Veikiamas Bacho muzikos Feiningeris pradeda ryškiausią savo tapybinio pakilimo tarpsnį, kuriame sukūrė svarbiausius monumentalius sudėtingos kompozicijos paveikslus, meno kritikų taikliai įvardytus „kristalinio kubizmo“ terminu. Tai darbai: „Moteris raudonais plaukais“ (1927) „Raudonas bokštas II“ (1930), „Halės kupolas“ (1930), „Halės katedra“ (1931), „Raudonasis smuikininkas“ (1934). Juose ryškėjo potraukis į geometrines formas, monumentalumas ir kartu Bacho muzikai būdingas daugiabalsiškumas, lėta ritminių struktūrų kaita, tapyimo manieros skaidrumas, ypatingas harmonijos jausmas, siejantis su Čiurlionio sonatinės tapybos paveikslais.

Čiurlionis, kaip ir Feiningeris, labai vertino Bacho fugas. Pažymėtina, kad ir kitos jų mėgstamų kompozitorių pavardės beveik sutapo. Su Čiurlioniu artimai bendravęs Juozas Tallat-Kelpša teigia, kad mėgstamiausi jo kompozitoriai buvę J. S. Bachas, L. van Beethovenas, R. Wagneris ir R. Straussas (Tallat-Kelpša 1938: 88). Pats Čiurlionis straipsnyje „Apie muziką“ vardindamas genialius vokiečių muzikus taip pat pradeda nuo Bacho, o vėliau mini Beethoveną, Mozartą, Schubertą, Schumanną, Wagnerį ir Straussą (Čiurlionis 1960: 296).

Bacho muzika, kaip žinia, nuolatos skambėjo Čiurlionių namuose, iš jų be perstojo liejosi jo fugų garsų srautai. Čiurlionis sakydavo, kad kai po visų kitų kompozitorių atsisėdi skambinti Bacho, jautiesi taip, lyg tavo vidinę „klaviatūrą“ kas suderintų, kiekvieną plaktuką pastatytų į savo vietą, kiekvieną stygą patemptų tiek, kiek reikia. Todėl Bacho kūrybą menininkas traktavo kaip nepakeičiamus pamatus, ant kurių laikosi šiuolaikinės muzikos pastatas. Jam tai buvo išskirtinis kompozitorius „pažįstant muzikos esmę“, o jo nepažinus „neįmanoma būti rimtu muziku“ (Čiurlionis 1960: 221).

Feiningeriui, kaip ir Čiurlioniui, tapyboje buvo svarbi architektoninė mylimos Bacho muzikos pusė. Kita vertus, abiem šiems dailininkams didelės reikšmės turėjo Bacho palifonizmas, pasižymintis aiškiai išreikšta muzikos formų architektonika, kurioje pradinė idėja išsirutulioja į polifoninių muzikos formų analogų paieškas tapyboje. Tačiau, greta minėtų stilistinių bruožų panašumų, regime ir skirtumus. Bacho polifoniškų fugų paveiktoje Feiningerio tapyboje vyrauja didingos, monumentalios, tapybiškos formos, o Čiurlionis, sureikšminęs muzikinės sonatos kompozicijos principus, dažniausiai sonatiniu tapybos periodu buvo linkęs į intymių, kamerinių formų paveikslų kūrimą. Tačiau šio



M. K. Čiurlionis. *Miestas I*. Iš ciklo *Miestas*. 1908.
Popierius, tempera, guašas. ČDM



M. K. Čiurlionis. *Miestas III*. Iš ciklo *Miestas*. 1908.
Popierius, tempera, guašas. ČDM

bruožo nereikėtų sureikšminti, nes paskiruose lietuvių tapytojo sonatinio periodo paveiksluose, pavyzdžiui cikle „Miestas“, „Sonatoje Nr. 6“ (Žvaigždžių sonatoje), „Sonatoje Nr. 7“ (Piramidžių sonatoje) ir ypač didžiausio formato paveiksle „Rex“ taip pat regimas potraukis prie monumentalių muzikalių geometrinių formų paveiktų vaizduojamosios dailės motyvų.

Muzikinės polifonijos dėsniai padėjo Feiningeriui, kaip ir Čiurlioniui, išryškinti muzikalios tapybos meno kūrinį vidinį teminį daugiasluoksniškumą ir improvizacinį pobūdį. Muzikos įtaka tapybai čia atsispindėjo formuluojant ir kitą, su polifoniškumu susijusį, kompozicijos problemoms spręsti svarbų „kontrapunkto principą“, išryškėjusį paveikslams kurti pasitelkus vienu metu įvairias temas, motyvus, vaizdinius, garsines, spalvines, grafines formas ir ritminius elementų derinius, kurių daugiabalsiškumas suteikia drobėms trukmės laike bei dinamiškumo įspūdį. Tai skleidžiasi panašiai kaip fugoje, kai ta pati tema varijuojama keliais skirtingais balsais: vienas pradėjęs skambėti balsas,

įsijungus kitam, tarsi bėga tolyn, o kiti improvizuodami jį vejasi. Galiausiai, šiems dailininkams ieškant, pateikiant muzikos ir tapybos daugiabalses temas, regime ne tik lygiagretumą, bet ir panašias konstruktyvias ir improvizacines prieigas. Jiems muzikalios tapybos kūrimo procesas siejosi su nuolatine racionalių bei iracionalių pradų sąveika, kuri kartais kūrybos procese skleidėsi kaip keistas racionalių skaičiavimų derinys su intuityviomis išvalgomis, spontaniška improvizacija, iracionalių kūrybinių polėkių slėpiningumu. Suvokiant tokius daugiasluoksnius muzikalius Čiurlionio ir Feiningerio paveikslus, žiūrovui buvo svarbu iššifruoti simbolinius juose įkūnytus ženklus ir kodus.

Šių dviejų tapytojų paveikslai savo tapymo manieros skaidrumu, vidine rimtimi, kompozicinių ir formalių plastinių sprendimų muzikalumu atrodo panašūs. Tačiau, įdėmiau žvelgiant į jų kūrybos ištakas, patirtas įtakas ir nu-eitą kelią vaizduojamosios dailės srityje, ryškėja ir skirtumai. Juos lėmė ne tik skirtingi įkvėpimo šaltiniai, bet ir nevienodi dailininkų psichologiniai tipai. Šie menininkai, siekdami savo kūrybos tikslų ir stengdamiesi juos įgyvendinti, pasirinko skirtingai naudoti meninės išraiškos priemones. Didmiesčių aplin-koje išaugusio Feiningerio drobėse, palyginti su į intymumą ir kameriškumą linkstančio, gamtos grožį aukštinančiais Čiurlionio muzikaliais paveikslais, viešpatauja urbanistiniai motyvai ir spontaniškai besiskleidžiančios monumen-talių paveikslų formos, kurios asociatyviai siejasi su didingų Bacho vargoninės muzikos kūrinių skambėjimu. Jo stilistikai būdingi iš Cézanne'o, kubistų, ypač Delaunay paveikslų išplaukiantis muzikalus kampuotų plokštuminių geome-trinių formų bei erdvinių struktūrų traktavimas. Šie jo urbanistinio tapybinio stiliaus bruožai regimi daugelyje įvairių tarpinių paveikslų, pavyzdžiui „Kate-dra“ (1920), „Dröbsdorfas I“ (1928), „Gelmeroda IX“ (1928), „Gelmeroda XIII“ (1936) ir „Be pavadinimo“ (1952).

Dažniausiai urbanistinių motyvų prisodrintos Feiningerio paveikslų mu-zikalios meninių vaizdinių sistemos atsiveria suvokėjui tarsi analitinis architek-tūros ansamblio brėžinys arba apibendrintas konstruktyvus statybos objekto eskizas. Šia aiškiai išreikšta urbanistine orientacija jis skyrėsi nuo Čiurlionio, kurio paveiksluose, nors ir rasime paskirų kubistams būdingų geometrinio stiliaus elementų, tačiau akivaizdžiai vyrauja lanksčių ir vingrių muzikalių gamtos augalinių linijų ir aptakių formų žaismas. Kita vertus, fovizmo paveiktas



Lyonel Feininger. *Minority church in Arrau*. 1926. Drobė, aliejus



Lyonel Feininger. *Gelmeroda IX*. 1926. Drobė, aliejus

Feiningeris daugiau dėmesio skyrė kontrastingiems ryškių spalvų muzikiniams sąsąskambiams. Sonatinio periodo Čiurlionis, šiuo aspektu žvelgiant, yra gero-kai santūresnis, jis mieliau renkasi prislopintas spalvas, būdingas gausių lietu-plaunamai Lietuvai ir jį neabejotinai stipriai paveikusiai Rytų Azijos peizažo tapybos tradicijai.

Su Čiurlioniu Feiningerį siejo ne tik meninių formų ir spalvų sąveikos mu-zikalumas, bet ir jautrus psychologizmas, tiesiogiai išplaukiantis iš pasąmonės gelmių besiveržiančiomis meninių vaizdinių sistemomis. Šiems dailininkams siekiant glaudesnės vaizdo, garso ir formos sąveikos ryškėja tikrovės nume-džiaginimo tendencijos. Vadinasi, abiejų menininkų tapyba buvo paveikta Čiurlionio antrame kūrybinės evoliucijos etape 1906–1907 m. ir nuo 1911 m. „Mėlynojo raitelio“ aplinkoje išryškėjusių tikrovės meninių formų abstraktė-jimo tendencijų, tapybai lygiuojantis į muzikos kalbą.

Apibendrinami atliktą lyginamąją analizę galime teigti, kad Feiningerį su sinestetu Čiurlioniu siejo pirmiausia muzikalumas ir kūrybinės raiškos uni-versalumas, apimantis tapybos, muzikos, grafikos ir fotografijos sritis, taip pat išlavintas muzikalumo jausmas. Feiningeris modernistinio meno istorijoje yra

žinomas kaip tapytojas, grafikas, tačiau jis, kaip ir Čiurlionis, savitai reiškėsi ir fotografijos srityje. Pastaroji jo, kaip ir lietuvių dailininko, kūrybinės veiklos sritis sudomino menotyrininkus tik prieš kelis dešimtmečius. Kita vertus, abu kūrėjai atėjo į vaizduojamosios dailės pasaulį iš muzikos, tad jų vaizduojamoji dailė buvo paveikta muzikos interesų bei muzikalumo raiškos formų. Formuojantis individualiems jų tapybiniams stiliams, nuo vaikystės puoselėtas muzikalumas drobėse susiliejo su skirtingomis įtakomis: Feiningerio ankstyvuosiuose darbuose – su vokiškajai ekspresionizmo tradicijai būdinga ekspresija, polinkiu į dramatiškas spalvas ir prancūzų kubistams bei Delaunay būdingomis analitinėmis tendencijomis, erdviniais ekspresyviais geometrinių plokštumų santykiais. Atsiribojusiam nuo literatūrinio psichologinio simbolizmo sinestetui Čiurlioniui ypatingos svarbos įgavo sinestezinės patirtys ir jas aukštinanti neoromantinė menų integracijos idėja, susiliejusi su Rytų Azijos peizažinės tapybos tradicija ir klasikinės sonatinės muzikos formų architektonika. Feiningerio tapybos stilių taip pat paveikė didingos Bacho fugos ir kitosjo monumentalios vargoninės kūrybos formas. Minėti orientyrai, savo ruožtu, nulėmė, kad Čiurlionio tapybinis stilius orientuotas į intymumą, o jo kolegos – į monumentalumą. Čiurlionio įvairių temų paveikslams, lyginant su ekspresionizmo ir kubizmo paveikto Feiningerio, būdingas didesnis meninių formų aptakumas ir koloritinis santūrumas.

Ir galiausiai, Feiningeris ir Čiurlionis – tai tiesiog klasikiniai ankstyvųjų modernistinio meno krypčių, iškeliančių vis glaudesnę tapybos ir muzikos sąveiką, atstovai. Feiningeris daugeliu estetinių nuostatų bei meninio stiliaus bruožų buvo artimas muzikalumo svarbą tapyboje aukštinantiems „Mėlynojo raitelio“ grupuotės lyderiams Kandinskiui, Klee. Jis formavo savo tapybinį stilių labiau per sąlytį su jau susiformavusiais kubizmo, futurizmo ir orfizmo, estetiniais principais. Čiurlionio kelias buvo tiesesnis ir skleidėsi iki 1909 metų, kai buvo sukurti paskutiniai jo paveikslai: išsivadavęs iš ankstyvojo literatūrinio psichologinio simbolizmo įtakos, jis pats anksčiau nei Kandinskis plėtojo abstraktaus meno, taip pat ir poetinio siurrealizmo bei metafizinės tapybos tendencijas, kūrė savitą Rytų Azijos peizažinės tapybos tradiciją paveiktą muzikalios tapybos stilių, kuriame viešpatavo vien tik natūralios gamtos vaizdai. Nors Feiningeris tapė ir natūralios gamtos peizažus, marinistinius motyvus, vis dėlto jis, būdamas miestų kultūros produktas, savo paveiksluose pirmiausia



Oskar Kokochka. *Muzikos galia*. 1918–1920. Drobė, aliejus

skleidėsi kaip urbanistinės tapybos šalininkas. Šio dailininko darbuose vyrauja neįprastai apšviestų gatvių, kvartalų labirintai, išpūdingų architektūros statinių, didingų katedrų, bokštų, tiltų vaizdai.

Stiprus potraukis prie muzikos buvo aktualus ir kitam artimai su „Mėlynojo raitelio“ atstovais bendravusiam bei ilgai tarp tapybos, poezijos ir muzikos besiblaškiusiam čekų kilmės austrų tapytojui Oskarui Kokoschakai. Jis nuo jaunystės domėjosi muzikiniu gyvenimu, bičiuliavosi su Arnoldu Schönbergu, Albanu Bergu, Antonu von Webernu, Wilhelmu Furtwängleriu, litvaku Yehudy Menuhinu, tapė daug muzikantų portretų ir paveikslų muzikos motyvais (*Kokoschka et la musique* 2007: 23). Šiam ekspresionistui svarbiausia buvo ne vaizduoti objektus, o išreikšti stiprią emociją, perteikti vaizduojamojo objekto formų charakterį ir psichologinius aspektus pasitelkiant emocionalių spalvų ir dramatiškų linijų ir formų kuriamus efektus.

Greta muzikinio išsilavinimo kokybės, kitas ne mažiau svarbus veiksnys, turėjęs poveikį aptariamų dailininkų muzikalios tapybos savitumui, buvo visiems jiems būdingas skirtingo lygio spalvinis ir koloritinis jautrumas. Jis Kandinskio ir Čiurlionio atvejais dar buvo įkvėptas ir ypatingų sinestezinių sugebėjimų.

Minėtų veiksmų junginys su išlavinta intuicija, vaizduotės galia ir kūrybingumu gerokai išryškino jų muzikalios tapybos savitumą, muzikinių struktūrų bei kompozicijos elementų skvarbą į jų paveikslus. Visų šių menininkų orientacija tapyboje į abstrakčiausią iš menų muziką ir muzikinių segmentų bei kompozicijos principų įtakos augimas neišvengiamai vedė į tikrovės numedžiaginimą, spalvos ir garso sąveikos įtakos augimą bei abstrakcijos laipsnišką įsigalėjimą.

Kūrybinių sąlyčių tarp tapytojų ir muzikų paieškos

Nesu muzikologas, todėl sąmoningai atsiribodamas nuo muzikologinės analizės subtilybių mėginsiu glaustai lyginamuoju aspektu aptarti kai kuriuos estetinius Kandinskio, Schönbergo, Čiurlionio, o vėliau ir Josefo Matthias Hauerio modernistinių spalvos ir garso sąveikos ieškojimų aspektus, kadangi jų siekiuose reformuoti klasikinio meno kalbą nesunkiai galima įžvelgti daug panašumų. Aiškinantis minėtų menininkų vaizdo, spalvos ir garso sąveikos problemų sprendimo savitumą būtina nors glaustai aptarti bazinius estetinius principus, lėmusius jų kūrybinės raiškos savitumą. Čia išskirtinę svarbą įgauna kiekvieno iš jų konkretus santykis su gretima meno sritimi, pasinėrimo į ją gelmė bei meninės išraiškos priemonių įvaldymo meistriškumas. Visus juos siejo išskirtinis dėmesys naujo konfrontuojančio su tradicija meno kūrimo principams bei vaizdo, spalvos ir garso sąveikos problemoms.

Tapybos (spalvos) ir muzikos (garso) ir raiškos formų suartinimo tendencija akivaizdžiai atsiskleidė programinėje Kandinskio knygoje „Apie dvasingumą mene“, kurioje jis, taip pat kaip ir Čiurlionis, tapytoją traktuoja kaip kompozitorių ir iš muzikos perimtuose kompozicijos, ritmų, melodijų kaitos principuose regi naujas galimybes spontaniškai tapybinei raiškai, o materialiai neapčiuopiamos muzikos garsinės meninės išraiškos priemonės jam tampa puikiu pavyzdžiu nuo materialumo atsiribojančiai naujos muzikalumo dvasios persmelktos numedžiagintos abstrakčios tapybos sampratai.

Visi jie nuo jaunystės muzikavo, tačiau skirtingai nei Schönbergas ir Čiurlionis, kurie gavo solidų profesinį muzikinį išsilavinimą ir aktyviai reiškėsi kaip kompozitoriai, Kandinskiui tik po ilgų blaškymų si pasirinkusiam dailininko kelią muzikavimas buvo daugiau *pagalbinė* arba, kitais žodžiais tariant, *antraeilė*



Vasilijus Kandinskis ir Arnoldas Schönbergas savo gyvenimiškoje aplinkoje

jo gyvenimo, dvasinės pusiausvyros palaikymo, tačiau ne individualios meninės raiškos dalis. Jei šiuo aspektu pažvelgsime į kompozitorius Schönbergą ir Čiurlionį, tai iškart pamatysime kai kuriuos skirtumus.

Pirmiausia Schönbergas negavo sistemingo išsilavinimo muzikinės kompozicijos srityje ir tai galbūt sudarė palankesnes galimybes atsiriboti nuo ankstesnės klasikinės muzikos tradicijos. Kita vertus, jo santykis su dailės pasauliu, išryškėjęs artimai bendraujant su Kandinskiu ir dalyvaujant „Mėlynojo raitelio“ sambūryje, buvo daugiau *epizodinis* magistraliniame šio savo intencijomis pirmiausia muziko kelyje. Šį mūsų teiginį patvirtina pats kompozitorius, kuris gyvenimo saulėlydyje, žvelgdamas į nueitą gyvenimo kelią, 1950 m. rašė: „Galbūt aš iš tikrųjų kažkada buvau dailininkas. Kai nustojau tapyti, jau praėjo 20–30 metų. Kuo man buvo tapyba? Tuo pačiu kaip ir muzika. Tapydamas aš norėjau išreikšti save, savo vidinį pasaulį savo jausmus. Būtent taip, tikriausiai, reikia suprasti mano tapybą arba jos nesuprasti. Tuomet aš vienodai prisikentėjau nuo išpuolių ir prieš savo muziką, ir paveikslus. Niekuomet nemokėjau savo jausmų išsakyti žodžiais“ (Schönberg. 1965. t. III, M. 2L, 309/M 25, 709).

Čiurlionio santykis su vaizduojamosios dailės pasauliu buvo kitoks nei Schönbergo ir Kandinskio. Lietuvių menininkas, tik peržengęs dvidešimt

aštuonerių metų ribą, pasidavė galingai apvaldžiusiai tapybos aistrai, kuri tapo pagrindine jo kūrybinės raiškos sritimi, nors nuolatos, kaip minėjome, Čiurlionis lygiagrečiai reiškęsi ir kaip novatoriškų idėjų kupinas kompozitorius. Ši lygiagreti raiška dviejose skirtingose meno srityse, tiesioginis sąlytis su jų meninės išraiškos priemonės padėjo jam giliau ir organiškiau remiantis dinamiško laikinio tikrovės suvokimo principais spręsti vaizdo ir garso sąveikos problemas.

Analizuojant Čiurlionio, Kandinskio ir Schönbergo įvairiais kūrybinės evoliucijos tarpsniais rašytus tekstus, laiškus ir kitą epistolinį palikimą į akis krinta ir dar vienas panašumas, kad ilgainiui jų rašiniuose palaipsniui nyksta nuorodos ne tik į kitų menininkų patirtis, tačiau netgi ir apskritai jiems reikšmingais anksčiau buvusių menininkų pavardžių paminėjimai. Galbūt tai visiškai natūralus savo brandą suvokusių, išsivadavusių iš ankstesnių įtakų ir savo siekių autentiškumą bei novatoriškumą suvokusių menininkų skiriamasis bruožas? Ši hipotezė verta atskiros daugiaaspektės estetinės ir menotyrinės analizės.

Pagrindiniai juos visus menų sąveikos problemų sprendimo kelyje sieję kelrodžiai buvo neklasikinės meno filosofijos kūrėjai ir vėlyvojo romantizmo atstovas Wagneris, o Čiurlionio kelyje iš muzikos į tapybos erdves dar Leonardas ir Böcklinas. Tačiau brandžiamie lietuvių menininko sonatinės tapybos etape jų poveikis blėso, kadangi tolydžio augo gamtos pasaulio ir Rytų Azijos peizažinės tapybos estetikos įtaka. Tai lėmė panašų, tačiau ir kartu kiek kitokį Čiurlionio nei dviejų jo bendražygių santykį su gamtos, mokslo pasauliais bei subtilesnius laikinius dinamiškus požiūrius į tapybos ir muzikos sąveikos problemas.

Visų trijų – Kandinskio, Schönbergo ir Čiurlionio estetines nuostatas veikė romantinė trijų „didžiųjų menų“ – poezijos, muzikos ir tapybos suartinimo idėja. Tai paaiškina, kodėl jų tekstuose, gvildenant vaizdo (tapybos) ir garso (muzikos) sąveikos problemas, ryškėja iš Ernsto Theodoro Amadėjus Hoffmanno, Nietzsche'ės ir Wagnerio meno filosofijos išplaukianti kompozitoriaus, poeto ir dailininko kūrybos *suartinimo* idėja, kuri audrino įvairių sričių amžių sandūros menininkų vaizduotę.

Nuostatos naikinti skirtingus menus skiriančius barjerus niekur nesireiškė taip stipriai, kaip Kandinskį, Schönbergą ir Čiurlionį žavėjusioje Wagnerio



Báiroito festivalių teatro pastatas. Architektas G. Semperis. 1876

skelbiamoje naujo *visuotinio meno kūrinio* (vok. *Gesamtkunstwerk*) idėjoje. Grandioziniai germanų genčių mitologijos įkvėpti Wagnerio spektakliai – misterijos (tetralogija „Nybelungo žiedas“ (*Der Ring des Nibelungen*, 1876), statomos Báiroito teatre, ir aistringa, o kartu nevienareikšmė skandalingai pagarsėjusi modernistų dievaičio Nietzsche'ės reakcija į jas lėmė, kad Wagnerio didingos menų sąveikos idėjos ir eksperimentai šioje srityje amžių sandūroje tapo plačiai žinomi. Jie žavėjo menų integracijos problemomis besidominčius modernistinės generacijos menininkus, ieškančius naujų menų sąveikos galimybių.

Apie Kandinskio 1896 m. patirtus stiprius visam gyvenimui likusius išgyvenimus klausant Wagnerio operą „Lohengrinas“ rašėme. Tačiau ne mažiau reikšmingas susidūrimas su jo muzika buvo Schönbergui ir Čiurlioniui. Pirmasis prisipažįsta, kad jaunystėje detaliausiai tyrinėjo Wagnerio muzikos kūrinius, o kai kurias jo operas klausė po dvidešimt ar trisdešimt kartų. Savo teorinių tekstų ir apmąstymų knygoje *Stil und Gedanken* („Stilius ir idėja“, 1950) Schönbergas patikslino, kad jo tiesioginis mokytojas Gustavas Mahleris ir Richardas Straussas buvo tie kompozitoriai, kurie padėjo suvokti, kad Wagnerio kūryboje buvo tiek pat organizacinės tvarkos, jei ne pedantiškumo, kaip ir ryžtingos drąsos, padėjusios įgyvendinti savo didingus menų sąveikos sumanymus (Schönberg 1950: 56).

Aistringa, kupina neįprastų garsų sąskambių ir lydima įspūdingų scenografijų bei dėmesio menų sąveikai Wagnerio operų muzika, kaip žinome iš Čiurlionio laišku, žavėjo jį. Viena iš 1902 m. vasario 20 d. laišku, adresuotų Eugenijui Morawskiui, dar studijuodamas Leipziger konservatorijoje jis entuziastingai rašė apie apsilankymą didingos Wagnerio teatralizuotos misterijos „Nybelungo žiedas“ trečioje paskutinėje dalyje *Götterdämmerung* („Dievų žlugimas“): „Vakar buvau Wagnerio „Götterdämmerungė“. Negali suprasti, ką išgyvenau – grįžau lyg sumuštas. Gaila, kad Tavo nebuvau“ (Čiurlionis 2019: 317).

Taigi įspūdingų menų sąveikos ieškojimų išdavoje gimusių operų misterijų autorius Wagneris iš tikrųjų buvo visų trijų mūsų aptariamų universalių menininkų novatorių vienas pagrindinių dievaičių. Susidūrimas su jo kūriniais ne tik sukėlė panašias jų reakcijas, tačiau skatino ieškoti naujų meninės išraiškos formų. Priminsime, kad Kandinskis, įkvėptas Wagnerio menų sąveikos idėjų, dar iki pažinties su Schönbergu kartu su T. von Hartmannu rengė muzikos, vaizduojamosios dailės, literatūros ir teatrinio veiksmo elementus jungiančius sinkretiškus spektaklius. Šių glaudžios menų sąveikos ieškojimų ištaka buvo 1909 m. Kandinskio sukurtas, teosofijos idėjų paveiktas, slėpingas muzikinės dramos „Geltonas garsas“ tekstas (jo kompozitoriumi, autoriaus sumanymu, turėjo būti T. von Hartmannas, vėliau tapęs ezoterinio misticismo šalininko Georgijaus Gurdžijevio vadinamojo Ketvirtąjo Kelio aistringų sekėju).

Visų trijų aptariamų kūrėjų novatoriškumą skatino ne tik Nietzsche, Wagneris, bet ir įvairūs objektyvūs modernėjančios meninės kultūros raidos procesai, kurių poveikis priklausomai nuo kiekvieno jų intelektualinės ir kūrybinės biografijos vingių buvo skirtingas. Visi jie nuo vaikystės buvo tvirtai suaugę su muzikinės kultūros pasauliu. Pavyzdžiui, tapytojo kelią pasirinkusio Kandinskio mylimiausi kompozitoriai buvo ne tik jau pripažinimą įgavę Beethovenas, Wagneris, Musorgskis, tačiau ir naujų meninės išraiškos priemonių bei menų sąveikos galimybių ieškantys amžininkai. Iš jų svarbiausi buvo vaizdo, garso ir spalvos sąsajų ieškoję Claude Debussy, Aleksandras Skriabinas ir Schönbergas.

Kompozitoriaus impresionisto Debussy muzika Kandinskį domino regimųjų ir girdimųjų asociacijų, spalvinių išraiškos galimybių panaudojimo įvairovė, o sinestetas Skriabinas, pasinėręs į naujų spalvų ir garso sąveikos problemas, žavėjo savo netikėtais spalviniais ir šviesos efektais. Su Kandinskio kūrybiniais



Jacques-Émile Blanche. *Claude Debussy portretas*. 1902

ieškojimams artimais Skriabinu ir Čiurlioniu, kurio kūrybą jis tikrai žinojo ir ja domėjosi, tačiau asmeniškai nepažinojo, kūrybinių ryšių užmegzti nespėjo. Kandinskis viename iš savo laiškų gyvenimo draugei Gabrielei Münter išreiškė norą Skriabiną pamatyti, o Čiurlionį kvietė dalyvauti parodoje. Deja, jiems susitikti taip ir nepavyko.

Kiek Čiurlioniui buvo pažįstama Debussy muzika, tiksliai negalima pasakyti, nes šio prancūzų kompozitoriaus pavardės neaptinkame nei jo laiškuose, nei artimųjų liudijimuose, tačiau Čiurlionio gyvenimo metais jo muzika jau plačiai skambėjo rusų imperijos ir vokiškos kultūros erdvėse, o imlus naujovėms vaizdo, garso ir spalvos sąveikos srityje lietuvių menininkas, ko gero, galėjo apie jo kūrybinius ieškojimus žinoti ar bent girdėti jo muziką. Čiurlioniui gyvenant Peterburge Debussy buvo gerai žinomas Šiuolaikinės muzikos vakarų (*Soirées*) koncertų rengėjams Alfredui Nurokui ir Valentinui Nuveliui. Užfiksuota įvairiuose tekstuose, kad pastarieji klausytis *Soirées* koncertų programose skambančių kūrinių yra kvietę Schönbergą, Maxą Regerį ir Debussy.

Pasak šveicarų menotyrininko A. Baldassarre, tuomet, kai Čiurlionis tyrinėjo kosmosą siedamas jį su muzika, Schönbergo paveikslai buvo sutelkti į žmogaus vidinį pasaulį ir subjektyvios sąmonės skilimą. Ir viena, ir kita atsirado



Hans Heinz Stuckenschmidt

dėl *fin de siècle* dvasios būsenos, kuri buvo išgyvenama kaip gyvenimo prasmės praradimo krizė ir atitinkamai siejosi su epochai būdingu Nietzsche'ės skepticizmu ir griežta buržuazinės idealistinės vertybių sistemos kritika. Nietzsche tikėjo, kad individuali laimė įmanoma tik per savimonei ir sąmoningą buržuazinės savirealizacijos sampratos atmetimą (Baldassarre 2008: 9).

Schönbergas, kaip ir Čiurlionis bei Kandinskis, savo teoriniuose tekstuose apmąstė tą sudėtingą menų sąveikos ir meno formų transformacijos iš neoromantizmo į modernizmą procesą, kuris

keleto metų skirtumais orientuojantis į muziką lygiagrečiai skleidėsi įvairių apie „Mėlynojo raitelio“ grupuotę susispietusių menininkų Kandinskio, Klee, Feiningerio, Kulbino, T. van Hartmanno, greta plušusio Kupkos ir nuošalyje nuo jų savarankiškai kūrusio Čiurlionio kūrinuose.

Vokiečių kompozitorius, muzikologas ir muzikos istorikas Hansas Heinzas Stuckenschmidtas, fundamentalių Schönbergo kūrybos tyrinėjimų autorius, ypatingą dėmesį skyrė lyginamajai garso ir vaizdo sąveikos analizei Kandinskio ir Schönbergo kūryboje. Gvildendamas modernistinio meno raidos procesus, jis kaip charakteringiausią aptariamo laikotarpio tendenciją išskyrė iš romantizmo estetikos paveldėtą skirtingų menų sąveikos stiprėjimą, akcentuodamas jos svarbą tapybos ir muzikos sąveikos srityje. Šios tendencijos sklaidą Stuckenschmidtas regi kūryboje dviejų įtakingų tapybos ir muzikos novatorių – Kandinskio ir Schönbergo, kurie orientavosi į antinaturalistinę meno prigimtį ir kūrybos proceso sampratą. Abu jie, pasak muzikologo, plėtojo tą pačią meno kūrinio praturtinimo skirtingų menų meninės išraiškos priemonėmis idėją, ir „šiam procese vyko jų tarpusavio praturtinimas ir koregavimas“ (Stuckenschmidt 1977: 238).

Atlikęs lyginamąją analizę Stuckenschmidtas priėjo išvadą, kad beprasmiška įrodinėti kieno nors prioritetą šioje srityje, kadangi akivaizdžiai regimas

bendras laikmečiui būdingas tapybos ir muzikos suartėjimo kelias. Kandinskio tapybos abstraktėjimo nuostata, Stuckenschmidto akimis žvelgiant, atitiko Schönbergo tonalumo atsisakymo tendenciją, nors daugeliu aspektų Kandinskis mąstė radikaliau (Stuckenschmidt 1977: 238). Būtent radikalesnis atsiribojimas nuo tonacijos reiškėsi dodekafonijos pionierių Hauerio ir Fritzo Heinricho Kleino, vėliau Schönbergo mokinio Antono Weberno muzikos teorijoje, išvalgose ir konkrečiuose darbuose. Ir atvirkščiai, Schönbergo požiūris į tonaciją įvairiais laikotarpiais svyravo. Savo straipsnių rinkinyje „Stilius ir idėja“ jis rašė: „Tonalumas buvo atskleistas kaip ne gamtos sąlygų postulat, o kaip natūralių galimybių panaudojimas; tai meno produktas, meno technikos produktas.“ Dodekafoniją jis interpretavo kaip radikalų nukrypimą nuo tonalumo sampratos arba savotiško centriškumo, kai visi 12 tonų yra tam tikru būdu susiję su tonikos centru. 1949 metais Kalifornijos universitete perskaitytoje paskaitoje „Mano evoliucija“ Schönbergas sugrįžo prie tonacinės dodekafonijos esmės idėjos ir ją savaip propagavo. Jis pripažino, kad dodekafonija tik pakeičia tvarką, kurią suteikia nuolatinė nuoroda į tonų centrus: čia kiekvienas vienetas yra toninių santykių vedinys iš dvylikos tonų pagrindinio *Grundgestalt* rinkinio.

Pripažindamas, kad menų sąveikos procese išskirtinis vaidmuo tenka „ypatingai subtiliam muzikalumo jausmui“, Stuckenschmidtas pateikė abejonių keliančią kategorišką išvadą, kad „visoje tapybos istorijoje nebuvo kito dailininko, kuris pasižymėjo tokiu muzikalumo jausmu, kaip Kandinskis. Harmonija ir ritmas buvo jo impulsai, stimuliuoję kūrybą. Jis buvo spalvų muzikantas“ (Stuckenschmidt 1977: 238). Apie šį Kandinskio kaip giliausiai muzikos dvasią perteikiančio tapytojo traktavimą plačiau nekalbėsime, kadangi Čiurlionis savo geriausiose vėlyvosiose tapybinėse sonatose šia kryptimi tiek originalios sklaidos, tiek plastinės formos įkūnijimo požiūriu nužengė nepalyginamai toliau.

Su Čiurlionio novatoriška muzikine kūryba Stuckenschmidtą supažindinęs V. Landsbergis pastebi, kad vokiečių muzikologas straipsnyje „Tonų seka kaip magiškas kvadratas“ rašė apie Čiurlionio „kai kurias 1904–1906 m. pjeses, kur trumpos garsų eilės kiekvieną kartą skirtingu ritmu suformuoja visą kūrinį. Tai, jo akimis žvelgiant, ankstyvas ir primityvus serializmas, veikiau „panašus į rytietišų mokamų ir ragų improvizacijas, negu Olivier Messiano penkiasdešimtųjų



Alban Berg

metų eilės. Ir magiškas kvadratas iš garsų sekos „B–E–Es–A–C–A–ES [...] turint galvoje Antono Weberno nuostabųjį palindromą „Sator Arepo Tenet Opera Rotas“ yra vertas dėmesio. Tokio pobūdžio konstrukcijos šimtmečio pradžioje nebuvo dažnos. Harmoniškai ir tonališkai Čiurlionio muzika daug paprastesnė nei jo amžininko Skriabino, tačiau jo pasaulio samprata dažnai primena ano „Prometėjiškas fantazijas“ (Stuckenschmidt, 1977, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 167; Landsbergis, 1980, p. 182).

Reaguodama į Stuckenschmidt pateiktą Čiurlionio muzikinių ieškojimų traktavimą Gražina Daunoravičienė pastebi, kad vokiečių muzikologas „neatkreipė dėmesio į subtilią ir rafinuotą Čiurlionio tonų sekos kilmę, kuri rėmėsi kriptografiniu Čiurlionio prasmingų žodžių raidžių išdėstymu, ir kad šie jo ieškojimai pradėjo skleistis 1904 m., kai tik prasidėjo Naujosios Vienos mokyklos istorija, tai yra kai Schönbergas pradėjo dirbti privačiai su savo mokiniiais Bergu ir Webernu (Daunoravičienė 2013: 240). Norint muzikos bendruomenei pateikti *tikrą be daugybės redakcijų Čiurlionio kūrybinį palikimą ir pasauliui suteikti galimybę išvysti jo realų indėlį į XX a. muzikos istoriją, seniai būtinas kritinis akademinis visų jo muzikos kūrinių leidimas*.

Tiesą sakant, Čiurlionio, Hauerio ir Schönbergo bei jo mokinių Bergo ir Weberno serijinė muzika neatsirado tuščioje dirvoje, ji rėmėsi turtinga renesanso

polifoninės muzikos tradicija, kadangi joje buvo naudojamos keturios tos pačios serijos transformavimo ir plėtotės formos: pirminis, originalus pavidalas, inversija, retrogradas, inversijos ir retrogrado derinys; kiekviena serijos forma gali būti sudaryta nuo bet kurio tono iš dvylikos muzikos garsų skalės. Pasirinkdamas konkrečią garsų seriją kompozitorius laisvai jas interpretuodamas formavo kūrinio melodikos ir harmonijos pobūdį. Čiurlionis po 1904 m. ypač daug nuveikė kurdamas conceptualiai naujas kriptografinių eilių (serijų) dispozicijos opuso struktūroje trajektorijas, tarp kurių išsiskiria eilių eksponavimas palindromo forma (žr. Daunoravičienė 2016, p. 33–112). Minėti pretendavę į lyderių pozicijas serijinės muzikos kūrimo srityje Haueris, Schönbergas, Webernas, Kleinas ir Čiurlionis, tęsdami neoromantinės muzikos tradiciją, ypatingą dėmesį skyrė santykiams tarp spalvų ir muzikinių tonų atspalvių.



Anton Webern

Iki atsirandant griežtais dvylikos tonų kompozicijos principais apribotiems kompozicijos principams Vakarų modernėjančioje muzikoje nuo 1904 arba 1908 m. skirtingų kompozitorių kūryboje stichiškai vyko serijinės (atonalios) muzikos ieškojimai būtent „ikidodekafoninės“ muzikos sklaidos kryptimi. Iki tol viešpatavusi klasikinė muzika, vadinama tonaliąja, modernistinės pakraipos kompozitorių kūrinuose palaipsniui užleido pozicijas naujiems atonaliems modernistiniams ieškojimams meninės formos srityje. Pradžioje kompozitoriai modernistai serijinę muziką kūrė intuityviai, be jokios sistemos – tiesiog vengdami tonikos akordų, diatoninių melodijų. Kartais tai siejosi su naujos modernistinės generacijos kompozitorių reakcija, kuri buvo nukreipta prieš tragiškų iracionalių ir staigių rėksmingų garsų prisodrintą intensyviai XX a. pradžioje besiplėtojančią ekspresionistinę muziką.

Tačiau aiškindamiesi šias problemas grįžkime kiek atgal prie Schönbergo bendravimo su Kandinskiu, kuris, 1911 m. išvertęs į rusų kalbą Schönbergo harmonijos teorijai skirtą straipsnį, panašiais modernistiniais menų sąveikos



Josef Matthias Hauer



Alma Mahler

eksperimentais siekė sudominti ir savo bičiulį. 1912 m. žiemą jis ne tik paskatino Schönbergą nuvykti į Rusiją ir pristatyti ten savo kūrybą, tačiau ir susipažinti su minėtu Čiurlionio įtaką patyrusiu Rusijos avangardinio meno lyderiu Kulbinu, rengusiu įvairius menų sąveikos renginius Sankt Peterburge, Vilniuje ir kituose imperijos miestuose, o 1909 m. pradžioje ir kartu su Nuveliu ir Nuroku Čiurlionio kūrybos vakarą Sankt Peterburge. Priminsime, kad būtent Kulbinas, paprašytas Kandinskio, pasitiko Schönbergą ir lydėjo jį per visą viešnagę Rusijoje.

Tuometinis intensyvus Schönbergo bendravimas su Kandinskiu ir kitais „Mėlynojo raitelio“ grupuotės nariais, pasinėrimas į tapybos pasaulį ir dalyvavimas grupuotės parodose, almanache ir kituose jos projektuose buvo viena svariausių priežasčių, kodėl nuo 1912 iki 1923 metų daugiau nei dešimtmetį jis beveik nieko reikšmingesnio muzikoje nesukūrė. Pasak kompozitoriaus, jis tuomet užsisklendęs brandino naujos muzikos idėjas (iš tiesų tai jas perėmė iš Hauerio ir Kleino anksčiau padarytų atradimų) ir jas akceptavęs 1921–1923 m. paskelbė apie savo naują 12 tonų muzikinės kompozicijos metodą, plačiau meno pasaulyje žinomą dodekafonijos vardu. Jis išryškėjo 1923 m. užbaigtuose kūriniuose – „Penkiose pjesėse fortepijonui“, op. 23, ir „Serenadoje baritonui ir instrumentiniam ansambliui“, op. 24. Kompozitorius buvo įsitikinęs, kad šiuose kūriniuose jo išpuoselėtas dodekafonijos metodas atvers naują epochą

Vakarų profesionaliosios muzikos raidoje ir bent šimtmečiui užtikrins vokiečių muzikos dominavimą pasaulyje.

Tiesą sakant, Schönbergas, skelbdamas šias idėjas, nebuvo toks novatorius, koku stengėsi pasirodyti savo laiškuose ir viešuose pareiškimuose. Nors jo išskirtiniai nuopelnai naujo dodekafonijos metodo „išradimo“ srityje atsispindi daugelyje dabartinių resppektabilių enciklopedijų bei muzikos istorijos ir teorijos tekstų, realiame gyvenime šis konfrontacijos su nusistojusia klasikine muzika ir naujų racionalistinių modernistinės muzikinės raidos tendencijų procesas skleidėsi kiek kitaip.

Žinodamas apie Hauerio metodu sukurtas dvylikos tonų kompozicijas ir regėdamas jį kaip konkurentą kovoje dėl prioriteto dodekafonijos metodo išradimo srityje, ambicingasis Schönbergas visomis išgalėmis stengėsi įtvirtinti visuomenėje savo pozicijas. 1923 m. tik pasirodžius minėtiems pirmiesiems jo dvylikos tonų metodu parašytiems kūriniams jis dviem laiškais pabrėžtinai pagarbiai kreipėsi į Hauerį, pirmajame jų remdamasis įvairiais motyvais ir siūlydamas glaudžiau bendradarbiauti. Po savaitės adresuotame antrame laiške jis, sukonkretindamas savo prašymą, teigė, kad „abu atradome tą patį, tačiau vis dėlto ne visai tą patį, kadangi mes skirtingai traktuojame savo atradimus ir, ko gero, liksime skirtingose pozicijose“. Abu kompozitoriai kurį laiką diskutavo apie galimybę kartu atidaryti dvylikos tonų kompozicijos mokyklą ir net rašyti bendrą knygą, kurioje kiekvienas papunkčiui objektyviai ir pagarbiai kolegos atžvilgiu galėtų išdėstyti pagrindines dodekafoninės muzikos idėjas. Tačiau Haueris, paskendęs savo kūrybos problemose, nerodė ypatingo entuziazmo tokiam nuo kūrybinio darbo atitraukiančiam sumanymui.

Alma Mahler-Werfel savo autobiografinėje knygoje prisimena, kad Schönbergas, sužinojęs apie dodekafonijos metodo gimimą rašančio T. Manno romano „Daktaras Faustas“ su paantrašte „Vokiečių kompozitoriaus Adriano Leverkühno gyvenimas, papasakotas jo draugo“ rengimą spaudai, prašė jos pagalbos įtikinti rašytoją, kad šioje knygoje yra būtinas priedas, nurodantis, kad romane aprašyta naujos dodekafoninės muzikos teorija yra būtent Arnoldo Schönbergo išradimas. Taip romano pabaigoje atsirado ne visai pagrįstas jo prioriteta dodekafonijos metodo gimimo srityje teigiantis priedas, kuris iš tikrųjų sparčiai garsino jo vardą: „Regis, ne pro šalį būtų pasakyti skaitytojui,

kad XXII skyriuje aprašytas komponavimo būdas, vadinamas dodekafonine arba serijine technika, iš tiesų yra šiuolaikinio kompozitoriaus ir teoretiko Arnoldo Šenbergo dvasinė nuosavybė, kurią aš tam tikrame idėjiname kontekste priskyriau pramanytai muziko asmenybei, tragiškam savo romano herojui. Ir apskritai muzikos teorijos teiginiai daugelyje šios knygos dalių remiasi Šenbergo harmonijos doktrina“ (Manas 1988: 524). Vėliau Schönbergas išsakė daug karčių priekaištų dėl menko jo sukurto „dvylikos tonų komponavimo metodo“ autorystės pabrėžimo minėtame romane.

Tačiau būtent milžiniškas minėto T. Manno romano pasisėkimas paklojo tvirtą pamatą siėti Schönbergo vardą su dodekafonijos metodo gimimu. Panašios *analogijos gimsta, kai susimąstome apie artimą savo pagrindiniais vektoriais istoriją, susijusią su Čiurlionio ir Kandinskio vaidmeniu abstraktaus meno genezės istorijoje*. Deja, dažnai menotyros istoriografijoje įsitvirtinusius „nepajudinamus“ teiginius *lemia ne istoriniais faktais ir konkrečiais kūriniais patvirtinta tiesa, o visai konkrečios istorinės aplinkybės, asmenybių aiškiai suvokti interesai bei pagrindinių pasakotojų ir tų pasakojimų interpretatorių sukauptas kultūrinis kapitalas ir autoritetas*.

Kadangi intravertas Haueris, užsisklendęs savo išgyvenimų pasaulyje, vienišius, nemėgęs išorinio gyvenimo šurmulio, menkliau rūpinosi asmeninių idėjų sklaida, todėl šio kompozitoriaus nuopelnai modernistinės muzikos istorijai taip ir liko deramai neįvertinti, o jo pavardė atsidūrė modernistinės muzikos istorijos paraštėse. Priešingai, aktyvi kryptinga Schönbergo pedagoginė ir šviečiamoji veikla bei įtakingos mokyklos, kurioje kūrė reto talento mokiniai, jau susiformavusios Naujosios Vienos muzikos mokyklos atstovai Bergas ir Webernas, augantis autoritetas muzikos pasaulyje lėmė tai, kad *dodekafonijos metodas ilgainiui tapo neatsiejamas nuo Schönbergo pavardės*.

M. K. Čiurlionis, J. M. Hauerio fenomenas ir posūkis link dodekafonijos

Nors Čiurlionio muzikos sąsajos su Schönbergu ir Webernu įvairių muzikologų lyginamuoju aspektu seniai aptarinėjamos, tačiau su dvasiškai artimesniu Haueriu iki šiol, mano žiniomis, jokių tyrinėjimų nėra. Regint begalinį genijams būdingą Čiurlionio ir Hauerio atsidavimą savo garso ir vaizdo sąveikos idėjų

įgyvendinimui ir sąsąukas naujų serijinės muzikos raiškos kelių paieškose mane, prisipažinsiu, stebina menotyroje šių dviejų panašaus tragiško likimo menininkų ieškojimų ir atradimų lyginamosios analizės ignoravimas.

Juk Hauerio *išskirtinės svarbos vaidmens užtušavimo ir Schönbergo menamų atradimų modernistinės muzikos srityje sureikšminimo istorija labai primena Čiurlionio ir Kandinskio kūrybos santykių abstrakčios tapybos srityje situaciją*. Tiesa, Čiurlionio kūrybinio palikimo padėtis buvo nepalyginamai sudėtingesnė nei Hauerio, nes jo modernistiniai ieškojimai ir atradimai daug dešimtmečių viešpatavusios okupuotoje Lietuvoje totalitarinės sistemos buvo išstumti iš aktualaus kultūros lauko. Būtent penktajame ir šeštajame XX a. dešimtmetyje, kai įvairiose Vakarų šalyse po triumfo lydimos pomirtinės Kandinskio parodos ir galingos abstrakčios dailės pakilimo bangos buvo rašoma abstraktaus meno gimimo istorija, Čiurlionio paveikslai, kaip minėjome, jau daug dešimtmečių ne tik jokioje reikšmingoje užsienio parodoje nebuvo eksponuojami, tačiau netgi gyvavo visiškai reali „formalistų“ Čiurlionio paveikslų fizinio sunaikinimo grėsmė.

Ir, pagaliau, ką būtinai reikėtų priminti skaitytojams, kad praktiškai nė vienas iš tų šio straipsnio pradžioje minėtų įtakingiausių modernizmo ir abstrakcionizmo istorikų, *kurie vertino įvairių dailininkų abstrakčios tapybos darbus ir rašė vėliau jau respektabiliose enciklopedijose bei žinynuose kanonizuotą modernistinės dailės istoriją, Čiurlionio paveikslų originalų niekuomet nebuvo matę*. Panaši padėtis, atrodo, dėl ilgos Lietuvos kultūrinės izoliacijos ir sunkių Čiurlionio kūrybos deramo propagavimo galimybių klostėsi ir muzikologijoje. Štai kodėl tokie skirtingi požiūriai yra tų tyrėjų, kurie neprisilietė prie autentiškų Čiurlionio kūrybos versmių.

Sugretinę Čiurlionio ir Hauerio kūrybos kelius įsitikiname, kad šiuos menininkus sieja ne tik psichologinis intraverto tipas, tačiau ir daug pamatinių pasaulėžiūrinių, su neoromantizmo saulėlydžiu ir modernizmo idėjų sklaida susijusių estetinių bei meninės kūrybos nuostatų. Pirmiausia maksimalizmas ir novatoriškumas įgyvendinant savo kūrybinius siekius, išskirtinis dėmesys garso ir vaizdo sąveikai bei atkaklios naujų meninės išraiškos priemonių paieškos muzikinės kompozicijos srityje. Abu jautė sureikšmintame romantinės muzikos jausmingume, subjektyvizme ir pataikavime sentimentalios publikos skoniams slypinčius pavojus tolesnei autentiškos muzikos raidai. Tai skatino



Eugeniusz Morawski

dėmesį analitiniams ir konstruktyviems struktūriniams muzikinės kompozicijos principams.

Nuo vaikystės abiem svarbus buvo ypatingas ryšys su tėvais, kurie kryptingai plėtojo jų įgimtus sugebėjimus. Čiurlionio tėvas vargonininkas anksti panardino sūnų į muzikos garsų pasaulį, o Hauerio tėvas, netgi dirbdamas tolimą nuo menų kalėjimo prižiūrėtojo darbą, visą gyvenimą išliko aistringas muzikos mylėtojas. Anksti išvelgęs neeilinius sūnaus muzikinius gebėjimus, padovanojo jam citrą ir sistemingai

mokė muzikos pagrindų. Vėliau prisiminimuose grįždamas į vaikystės metus Haueris teigė, kad tarpsnyje nuo penkerių iki dešimties metų iš savo tėvo gavo viską, ką reikėjo žinoti apie muziką. Profesinį muzikinį išsilavinimą Jozefas įgijo 1897–1902 m. studijuodamas gimtojo miesto pedagogų rengimo institute. Jame pirmiausia atsidėjo harmonijos, kontrapunkto ir muzikos teorijos studijoms, tačiau, turėdamas unikalią muzikinę klausą baigdamas šią instituciją, profesionaliai grojo violončele, vargonais, smuiku, fortepijonu ir kūrė pirmąsias savo muzikines kompozicijas. Įgijęs muzikos mokytojo diplomą dešimtmetį dirbo pedagoginį darbą provincijos mokyklose bei toliau kūrė muzikos kūrinius, kuriuose ryškėjo eksperimentavimas garsų ir spalvų sąveikos srityje.

Iš aplinkos Čiurlionis ir Haueris išsiskyrė kūrybinių interesų universalumu. Jų estetikos ir meninės kūrybos pagrindinius principus lėmė romantikų, neklasikinės meno filosofijos (Schopenhaueris, Nietzsche), Wagnerio menų integracijos bei teosofijos idėjos. Ne mažiau ryškus jų kūryboje regimas orientalistinių idėjų pėdsakas: Haueriui svarbus buvo garsaus vokiečių sinologo Richardo Wilhelmo žymiosios kinų „Permainų knygos“ (*Yijing*) ir daoistinės estetikos vertimų bei komentarų poveikis, o Čiurlioniui – Rytų Azijos peizažo tapybos kompoziciniai erdviniai ir laikiniai idėjų plėtojimo principai. Ir

galiausiai, abu tęsė vėlyvojo romantizmo atstovo Wagnerio nubrėžtas ir simbolistų išaukštintas spalvos ir garso sąveikos bei naujų, modernistinei meninei sąmonei būdingų muzikinės raiškos formų bei garsų skambesio paieškas.

Nepaisant taurių siekių kurti kokybiškai naują dvasingą muziką ir plėsti jos meninės raiškos galimybių lauką, abu susidūrė su nesupratimu ir neretai atviru ignoravimu. Čiurlionio aistringą naujumo muzikoje siekį puikiai iliustruoja jo užslėpta polemika su Leipziger konservatorijos profesoriumi Carlu Reineke, kuri atsispindi 1902 metų sausio



Ferdinand Ebner

13 d. laiške artimiausiam bičiuliui Eugenijui Morawskiui: „Jei Reineke neleis man rašyti nieko naujo, tai, turbūt, pasiskandinsiu“ (Čiurlionis 1960: 67). Vadinasi, *naujų muzikos raidos kelių ieškojimas jam buvo ne mažiau svarbus nei Haueriui, kuris taip pat susidūrė su tomis pačiomis problemomis*. Tai skatino jų užsisklendimą vidinių emocinių išgyvenimų pasaulyje, nusivylimo, depresijos būsenas ir užaštrintą dramatiškų egzistencinių motyvų sklaidą laiškuose artimiesiems.

Tiesa, abu savo gyvenimo ir kūrybos keliuose turėjo jų kūrybinius siekius palaikančius ištikimus bičiulius, kurie teikdami jiems įvairiapusę paramą kartu buvo patikima dvasinė atrama. Su jais galėjo dalintis slapčiausiomis mintimis ir kūrybiniais sumanymais: Čiurlioniui tai buvo Eugenijus Morawskis, o Haueriui – Ferdinandas Ebneris. Juos sieja ir aistringas kūrybinės raiškos naujumo bei savitumo siekis, kuris, galiausiai, skirtingais keliais vedė į dvylikatonės muzikos erdves.

Iš tikrųjų svarbus Hauerio estetikos ir naujos dodekafoninės muzikos koncepcijos formavimosi veiksnys buvo atgimęs ryšys su jaunystės studijų draugu, būsimu žymiu filosofu, teologu bei poetu, vienu įtakingiausių greta Martino Buberio ir Ferdinando Rosenzweigo „dialoginės filosofijos“ atstovų – Ferdinandu Ebneriu, kuris formuoja esminį Hauerio įsitikinimą, kad kompozitorius gali būti laikomas tik *antraeiliumi neišreiškiamos universalios dieviškos kūrybinės galios*



Adolf Loos

retransliatoriumi, per kurį įvairiais pavidalais reiškiasi dieviškojo objektyvaus kūrybingumo galia. Iš čia kyla išvada, kad, norint muziką pakylėti iki aukščiausio dvasinio lygmens, būtina apriboti netgi panaikinti jai būdingą romantizmo estetikos išpuoselėtą subjektyvų sentimentalų jausmingumą, materialaus išorinio pasaulio poveikį, kryptingai slopinti neesmines subjektyvias menininko kūrybos procesą veikiančias įtakas ir ieškoti kitokių, objektyvesnių meninės raiškos formų.

Jausdamas bendraminčių stygių Haueris jau ankstyvajame savo naujos muzikos koncepcijos formavimosi etape pradėjo bendrauti su modernistinės pakraipos menininkais, užmezgė ryšius su austrų intelektualų bei menininkų grupe, susibūrusia žymaus architekto ir dizainerio Adolfo Looso salone. Į ją įėjo filosofas Ludwigas Wittgensteinas, rašytojai Karlas Krausas, Peteris Altenbergas, Hermannas Bahras, kompozitorius Schönbergas, tapytojas Oskaras Kokochka. Dalyvaudamas šios grupuotės narių diskusijose naujojo meno klausimais jis ir skleidė savo klasikinės muzikos reformavimo sumanymus. Loosas susidomėjęs klausėsi Hauerio naujos muzikos teorijos idėjų ir palaikė jo radikalias muzikinės kalbos reformavimo nuostatas. Bendradarbiaudamas su šios grupuotės nariais kompozitorius ne tik toliau brandino savo naujos muzikos koncepciją, tačiau ir kūrė muziką Karlo Krauso eilėms, diskutavo su Schönbergu, kuris pagarbiai žvelgė į jo estetine idėjas ir naujos muzikos kūrimo projektus.

Įsižiebus Pirmajam pasauliniam karui Haueris buvo pašauktas karo tarnybai. Patirti karo metu baisumai, stiprūs emociniai išgyvenimai, tragiški daugybės žmonių likimai, visiškas žmogaus gyvybės nevertinimas paliko gilų rėžį jautraus muziko pasaulėžiūroje, sustiprino religinius ir ezoterinius ieškojimus. Dėl pašlijusios sveikatos jis atsiribojo nuo pedagoginio darbo valstybinėse institucijose, išėjęs į pensiją tik fragmentiškai dirbo su keliais mokiniais. Sunkiai išgyvenančiam Haueriui draugų pastangomis buvo pasiūlyta vieta groti Vienos filharmonijos orkestre, tačiau, lygiai taip pat kaip Čiurlionis, atsisakęs nuo stabilias pajamas teikiančio darbo, visas jėgas paskyrė savo novatoriškų siekių muzikos srityje praktiniam įgyvendinimui.



Johannes Itten

Įsikūręs Vienoje, Haueris atgaivino bendravimą su Looso aplinka ir artimiausiais Schönbergo mokiniais. Svarbus buvo ir suartėjimas su spalvos žinovu Johannesu Ittenu, kuris, pradėjęs dėstyti Bauhauzo mokykloje, kaip ir Schönbergas, teikė jam žinių apie buvusios Kandinskio vadovautos „Mėlynojo raitelio“ grupuotės narių ieškojimus jį labai dominusioje menų integracijos, ypač garso ir spalvos sąveikos, srityje.

Suėmus didesnę žinių ir eksperimentavimo menų sąveikos srityje patirtį, Haueris sukilo prieš XIX a. romantinės muzikos tradicijoje išsilaikiusį asmeninio emocinio prado sureikšminimą ir, jo akimis žvelgiant, pataikavimą sentimentalios publikos estetiniams skoniams. Jis siekė pakylėti muziką į dvasingą viršjausminį objektyvų lygmenį, kuriame kryptingai atsiribojama nuo fizinio, materialaus, sentimentalios XIX a. romantizmo muzikoje įtvirtinto subjektyvaus prado ir siekiama maksimalaus objektyvumo.

Toks „išvalytas nuo subjektyvumo“ muzikos kūrinys daugiau nebėra kompozicija tradicine klasikinės Vakarų muzikos prasme, kadangi kompozitorius nesiekia išreikšti savęs, savo emocinių išgyvenimų per muziką; veikiau

kompozicijų kūrimas naujoje atonalioje muzikoje virsta savita dvylikos skirtingų tonų sąveikos interpretacija. Todėl šioje muzikoje kompozitoriaus asmenybė nebėra tokia svarbi, kokia ji buvo klasikinėje muzikoje. Kompozitorius čia atlieka savotiško mediatoriaus vaidmenį – jis padeda klausytojui ir sau pačiam tyrinėti neišsemiamas dvylikos vienodai reikšmingų tembrinių tonų interpretacijos galimybes (Hauer 1920: 53–54).

Intensyviausio naujos, vainikuojančios šio kompozitoriaus gyvenimo ir kūrybos kelią dvylikatonės muzikos koncepcijos formavimosi laikotarpiu, 1918–1926 metais, Haueris paskelbė 17 teorinių veikalų, kuriuose išdėstė pamatinius savo estetikos ir dvylikos tonų kompozicijos principus. Nuo 1917 m. garso ir spalvos sąveikos tema rašė įvairius estetinius tekstus, kurie liko nepaskelbti, ir bendraudamas su Ebneriu išleido pirmą Goethe'ės spalvų rato teorija pagrįstą veikalą *Über die Klangfarbe* („Apie tono spalvą“, 1918), kuriame buvo aptartos amžiaus pradžioje modernistinės pakraipos menininkų dėmesio centre buvusios meninės išraiškos priemonės, ypač garso tono ir spalvos sąveikos problemos.

Pagrindines sukurtos dodekafoninės muzikos estetiškes idėjas ir dvylikos tonų kompozicijos metodo principus Haueris pirmiausia glaustai išdėstė 1920 m. paskelbtoje knygoje *Vom Wesen des Musikalischen* („Apie muzikalumo esmę“), kurioje remdamasis Ebneriu teigė, kad muzika yra pranašesnė už kalbą kaip būdą pasiekti dvasinę tiesą ir kad jo kuriama nauja atonali muzika skleidžiasi aukštesniame dvasiniame lygmenyje, nei tradicinė tonali, bei tobuliausia atonalios muzikos forma vienodai panaudoja kompozicijos procese visas dvylika natų, kol kuri nors jų vėl skambės. Jos pamatinis visa persmelkiantis „dėsnis“, jos „nomos“ glūdi tame, kad konkrečios muzikos tonų serijos ribose joks tonas negali būti pakartotas arba praleistas“ ar įgauti vyraujančią reikšmę“ (Hauer 1920: 53). Kita vertus, jis iškėlė „Melos“ (gryną atonalią melodiją) aukščiau „Rhythmus“ (ritminis būgnų skambėjimas vienu tonu).

Haueris savo estetiniuose tekstuose pagrįstai apeliuodamas į savo kūrinių atsiradimo laiką teigė, kad yra *ankstyviausias dodekafoninės muzikos teorijos ir estetikos pradininkas, pirmasis kūręs naują atonalią muziką „visiškai suvokdamas dvylikos tonų dėsnį“*. Aptardamas pamatinį „dvylikos tonų įstatymą, arba dėsnį“ (*Zwölftongesetz*) kompozitorius aiškino, kad atonalioje muzikoje svarbiausi

yra intervalai. Jie išreiškia muzikinį charakterį, tačiau ne per mažorą ar minorą arba per charakteringus instrumentus (taigi per vieną spalvą), bet tiesiogiai per visumą intervalų, kurie gryniausiais perteikiami skirtingų tembrų instrumentais. Hauerio įsitikinimu, jautriausių tonų atspalviai muzikoje suvokiami asmenybės vidumi intervaluose, o ne „triukšme“, perteikiančiame vidinius reiškinius išorinėmis materialiomis meninės išraiškos priemonėmis (Hauer 1920: 61). Atonalumas muzikoje, Hauerio nuomone, yra tobulesnis už tonalumą, o dvylikos tonų idėja pakylėja muziką į aukščiausią dvasinį lygmenį (Hauer 1923: 103–104).

Šias savo idėjas Haueris toliau rutuliojo knygoje *Deutung des Melos: Eine Frage and die Kunstler und Denker unserer Zeit* („Melos interpretacija: klausimas mūsų laikų menininkams ir mąstytojams“, 1923), kuri yra tarsi ankstesniuose jo tekstuose plėtotų dvylikos tonų kompozicijos estetinių idėjų sintezė. Joje išskirtinis kompozitoriaus dėmesys buvo sutelktas ne tik į dainingą ar melodingą muzikos pradą, gimdantį garsų ir spalvų intonacinius ryšius bei melodijos skambėjimo vientisumą. Svarbiausia, kad joje teoriškai pagrindžiamas pamatinis dodekafoninės muzikos dėsnis, kai meninės kūrybos procese kompozitoriaus naudojami visi dvylika skirtingų chromatinės gamos garsų, išdėstytų tokia tvarka, kai nė vienas garsas serijoje nėra praleidžiamas ar pakartojamas, bet įvairiais pavidalais kartojama visa dvylikos chromatinės skalės natų serija.

Netrukus Haueris paskelbė knygas *Zwölftontechnik* („Dvylikos tonų technika“, 1925) ir dedikuotą Schönbergui *Vom Melos zur Pauke* („Nuo melos iki timpanų (litauro)“, 1925), o vėliau – dar įvairių straipsnių ir esė, kur plėtojo ankstesniuose veikaluose suformuotos dvylikatonės muzikinės kompozicijos sistemos idėjas. Juose atkakliai įrodinėjo atonalios muzikos pranašumą prieš tradicinę tonalią muziką, pagrįsdamas savo teiginius akustikos, dvasinės kultūros ir meno formų raidos dėsniniais.

Tarp Schönbergo ir Hauerio dodekafoninės muzikos kūrimo principų išryškėjo kai kurie skirtumai: Schönbergo sistemoje kiekvienam kūriniui dvylikos tonų seka buvo sudaroma atskirai, o Haueris rėmėsi jau iš anksto suformuotomis kombinacijomis iš dvylikos tonų, kurių seką dalino į dvi skirtingas dalis, vadinamas „tropais“, kurių viduje kompozitorius jau galėjo keisti muzikos tonų išdėstymo tvarką.



Theodor W. Adorno

Neabejotinas autoritetas Hauerio kūrybos tyrinėjimų srityje, solidžios disertacijos ir daugybės puikiai dokumentuotų jo kūrybai skirtų mokslinių darbų autorius Johnas Covachas pastebėjo, kad dažnai muzikologijoje akcentuojamas skirtumas tarp Hauerio ir Schönbergo nuostatų, pagrįstas įsitikinimu, kad pirmojo muzika remiasi *netvarkinga* tonų, o antrojo – *tvarkinga serija*, yra klaidingas. Nors Haueris kūrė kūrinius, kuriuos būtų galima laikyti tropo pobūdžio kūrinių, didžiojoje daugumoje jo dvylikos tonų muzikos kūrinių yra naudojamos tvarkingos serijos (Covach 2008: 24).

Tai, kad Haueris visais atžvilgiais buvo ryškiai individualus savo idėjų įgyvendinimui gyvenimą paskyrusio ir daugelį metų atkakliai, kaip ir Čiurlionis, savo pasirinktu keliu prieš srovę ėjusio menininko novatoriaus tipas, iškalbingai rodo ir pagarbus amžininkų požiūris į šį kompozitorių. Neatsitiktinai būtent jo unikali asmenybė įkvėpė daug kūrėjų amžininkų ir tapo austrų rašytojų Otto Stoesslio romano *Sonnenmelodie* („Saulės melodija“, 1923) ir Franzo Werfelio *Verdi. Roman der Oper* („Verdis. Operos romanas“, 1924) svarbiais autentiško menininko, bemaž fanatiškai atsidavusio savo idėjų įgyvendinimui, personažais.

Tačiau įtaigiausiai tokio psichologinio tipo menininko vaizdinį pateikė Hermannas Hesse žymiajame romane „Stiklo karoliukų žaidimas“, kuriame Haueris tapo personažo Jocular Basiliensis prototipu. Jo asmenybė ir maksimalistiniai siekiai buvo amžininkų interpretuojami įvairiai. Vienas įtakingiausių XX a. muzikinės estetikos atstovų Schönbergo draugas Theodoras W. Adorno savo

programiniame veikale „Naujosios muzikos filosofija“ tendencingai interpretavo Hauerio ir kito išskirtinio talento, kompozitoriaus Schönbergo konkurento Igorio Stravinskio novatorišką kūrybą. Gyvenimo saulėlydyje Haueris išsakė pagrįstas savo nuoskaudas dėl išplitusių klaidingų jo kūrybinių siekių interpretacijų.

Haueris ne tik buvo stebėtinai atkaklus įgyvendindamas savo novatoriškas idėjas, tačiau ir darbštus, kūrybingumu išsiskiriantis kompozitorius bei modernistinės muzikos teoretikas. Jis sukūrė per 1000 muzikos kūrinių, iš kurių tik 1912–1939 m. sukurtiems suteikti opusų numeriai, o daugelis vėlesnių kūrinių išliko tik rankraščių pavidalu. Priešingai įsigalėjusioms stereotipinėms nuostatoms, jo kūrinių kompozicinių sprendimų technikos yra įvairios ir keičiasi daugelyje iki Antrojo pasaulinio karo sukurtų kūrinių. Per dvidešimt metų laikotarpį nuo 1919 m., kai pasirodė jo naują dodekafonijos kompozicijos metodą įtvirtinantis *Nomos* op. 19, iki 1939 m. Haueris parašė per septyniasdešimt kūrinių (iš kurių daugelis yra kelių dalių), įskaitant operas, dainų ciklus, kamerinę ir simfoninę bei fortepijoninę muziką.

Nacių viešpatavimo laikais dėl atsainaus požiūrio į klasikinę muziką ir formalistinių tendencijų Haueris, kaip ir daugelis kitų modernistinės pakraipos dailininkų bei rašytojų, tapo sistemingų puolimų ir kritikos objektu. Sustiprėjus nacių išpuoliams prieš jo muziką, kurią naciai kartu su Schönbergo kūriniiais įtraukė į „išsigimusio meno“ (*Entartete Kunst*) sąrašą, Haueris neemigravo, kaip daugelis žydų kilmės menininkų, o pritęsęs toliau kūrė nieko neskelbdamas, tačiau iš šio tarpsnio išliko ne visi jo sukurti kūriniai.

Nuo 1939 metų, kai įsiziėbė Antrasis pasaulinis karas, Haueris perėjo jau į kitą, paskutinį savo kūrybinės evoliucijos tarpsnį, vadinamąjį *Zwölftonspiel* arba *Zwölftonmusik* (dvylikos tonų žaidimo arba dvylikos tonų muzikos) etapą, kuriame nebekūrė tradicinių muzikinių kompozicijų. Jis susiejo savo dvylikos tonų kompozicijos metodą su iš garsiosios „Permainų knygos“ (*Yijing*) kylančiomis atsitiktinėms heksogramomis, kurios, anot šio kinų teksto, atspindi nenutrūkstamas kosminių pradų metamorfozes. Todėl ir muzikinės kompozicijos kūrimas čia prilyginamas kosminių pradų žaismui, kai sąmoningai išeitiniai meninės kūrybos impulsai yra perduodami atsitiktinumui bei aleatorinėms procedūroms. Šiuos atsitiktinumo muzikoje principus parenkant būsimo kūrinio garsų aukštį, trukmę ir tembrą, vėliau savo muzikoje naudojo Schönbergo mokinyš Johnas



Konstantinas Somovas.
Valterio Nuvelio portretas

Cage'as ir gausūs aleatorinės muzikos kūrėjai³, kuriems, kaip ir daugeliui vėlyvųjų Čiurlionio muzikos kūrinių, būdingas meninio mąstymo atvirumas ir *non finito*, tai yra principinio conceptualaus neišsakymo, estetinės užuominos principas.

Tačiau grįžkime prie Hauerio kryptimi pasukusio ir visiškai savarankiškai kūręsio Čiurlionio, kuris panašius į Hauerio ir jo atradimus perėmusio Schönbergo serijinės kompozicijos principus jau nuo 1904 m. pradėjo plėtoti savo fortepijolinėje kūryboje. Savo kelionių į Sankt Peterburgą metu po apsilankymo viename iš Nuroko ir Nuvelio organizuotų Šiuolaikinės muzikos vakarų koncertų, kuris Čiurlioniui patiko, jis, kaip sužinome iš

laiško, adresuoto Sofijai, pats perrašęs kelis geriausius kūrinius, pasiryžta aplankyti svarbiausią garsiųjų muzikos vakarų organizatorių. „Nurokas, – rašo jis Sofijai, – baisiai simpatingas, originalus senukas – nors labai jaunos sielos ir įsimylėjęs muziką, kas matyti iš akių. Labai lengva buvo su juo kalbėtis, o paskui parodžiau savo dalykus – paskambinau. Labai užsidegė ir prašė, kad būtinai daugiau perrašyčiau ir atneščiau į komiteto susirinkimą, ir kad mano dalykai bus atlikti koncerte“ (Čiurlionis 1973: 68). Čiurlionio viltys pasiteisino ir jo sukurta muzika greta kitų didžiųjų XX a. pradžios kompozitorių tapo organiška novatoriškos muzikos istorijos dalimi.

Kai 1909 m. sausio 28 d. Čiurlionio kūriniai buvo atliekami Sankt Peterburge minėtų Nuroko ir Nuvelio organizuotame Šiuolaikinės muzikos vakarų koncerte, jis jau buvo visiškai susiformavęs, ilgą ieškojimų ir eksperimentų kelią modernistinės muzikos srityje nuėjęs kompozitorius, kuris tuomet suvokė,

3 Nepaisant neretai labai prieštaringų reakcijų šias idėjas plėtojo neoavangardinės muzikos lyderiai Ernstas Křenekas, George Perle'is, Miltonas Babbitas, Pierre Boulezas, Karlheinas Stockhauzenas, Luigi Dallapiccola, Luigi Nono, Luciano Berio, Riccardo Malipiero ir kiti kompozitoriai.

ką naujo įnešė muzikos srityje. Žinant Čiurlionio savikritiškumą ir kuklumą vertinant savo nuopelnus, svarbūs yra po minėto koncerto su nuoskauda jo laiške žmonai glaustai išsakyti karčios savianalizės kupini akcentai: „Gyrė, žinoma, labai, tačiau kaip tik tą, kas nebuvo verta, o kas tikrai mano ir nauja, to, matyt, nesuprato. Lieka tik moralinis pasitenkinimas (beje, liūdnas, nes norėčiau, kad mane suprastų). Vis dėlto nematau eiti su savimi į kokius nors kompromisus“ (Čiurlionytė-Karužienė 2011: 201).

Landsbergis, Daunoravičienė, Rimantas Janeliauskas, Darius Kučinskas, Šarūnas Nakas, Charalampos Efthymiou ir kiti Čiurlionio muzikinio palikimo tyrinėtojai vieningai akcentuoja, kad Čiurlionio serijinio komponavimo principai, įkūnyti Vakarų muzikologams beveik nežinomuose originaliuose, dažniausiai fortepijono skirtuose kūriniuose bei įvairiuose darbiniuose eskizuose, skleidėsi visiškai savarankiškai, kartais anksčiau arba tuo pačiu metu kaip Hauerio, Schönbergo, Bergo, Weberno, Kleino, Bartoko ir kitų kūriniuose. Daugybė šiuo požiūriu svarbių Čiurliono kūrybinius ieškojimus atspindinčių natų sąsiuvinų tiems keliems žmonėms, kurie turėjo noro ir galėjo nuvykti į Nacionalinio M. K. Čiurlionio muziejaus Kaune rankraščių skyrių ir tyrinėti kompozitoriaus muzikos kūrinių rankraščius, atrodo perdėm novatoriški, racionaliai sukonstruoti ir nesuprantami, todėl originalūs Čiurlionio kūriniai, rengiami atlikimui, neretai buvo brutaliai redaguoti, netgi praleidžiant sudėtingesnius, neįprastais skambesiais, sudėtingais kompoziciniais sprendimais pasižyminčius ištikus kūrinių fragmentus (pavyzdžiui, simfoninėje poemoje „Jūra“). Tiesą sakant, išsamesni šiuo aspektu Čiurlionio išblukusių pieštuku rašytų natų rankraščių su paskirais praleidimais ir neišsakymais tyrimai vangiai vyksta tik pastaraisiais dešimtmečiais.

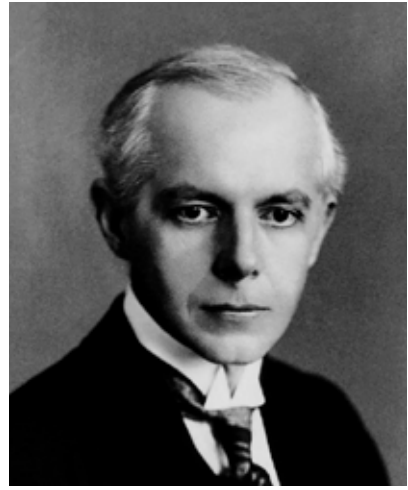
Pasak taiklaus Landsbergio pastebėjimo, Čiurlionis, nors jo muzika buvo beveik visai nežinoma, būtent savo problematika buvo platesnio europinio



Valentin Serovas. Alfredo Nuroko portretas



Fritz Heinrich Klein



Béla Bartók

masto kompozitorius. „Jis negyveno Vienoj ar Paryžiuje, – rašė šis vienas autoritetingiausių čiurlionistų, – bet ganėtinai susivokė Europos muzikos poslinkiuose, atspindėjo, o kai kur ir pranokdavo juos savo kūrinuose, pažįstamuose nebent draugų rateliui. Jo palikimas, be savitų estetinių vertybių, domina ir šiuo istoriniu aspektu. Pakaks čia priminti Čiurlionio serijų technikos atradimą – keliolika metų prieš dodekafoniją – arba jo ištis retą gebėjimą sutelkti tiek turinio į nedidelę paveikslo erdvę, neilgą muzikos laiką“ (Landsbergis 2007: 568).

Landsbergio minimus serijinės „ikidodekafoninės“ Čiurlionio muzikos principus, pasitelkdama jo ranka užrašytus natų sąsiuvinius, kruopščiai šifruodama įvairius ženklus lyginamuoju aspektu su Weberno modernistiniais ieškojimais, detaliai tyrinėjusi muzikologė Daunoravičienė teigė, kad ankstyvajame ikidodekafoninės serijinės muzikos kūrimo etape nuo 1904–1905 m. aktyviai dalyvavo ir Čiurlionis, kurio kompozicijose ji išvelgia ryškius modernistinės vizijos pėdsakus. Taigi suteikime žodį šiai tyrėjai, kuri daugiausia iš čiurlionistų dėmesio skyrė Čiurlionio eksperimentų serijinės muzikos srityje lyginamajai analizei su kitų XX a. pradžios muzikos korifėjų modernistiniais ieškojimais. Ji rašė, kad muzikos kompozicijos tekstuose Čiurlionis „žengė to meto modernistų gretose, tarp tų, kurie ieškojo ir įveiklino daugiau ar mažiau sistemingas 12-tonės muzikos komponavimo technikas ar individualius meto-

dus. Faktūros ornamentai, optiniai blyksniai, kriptografinės temos ir magiški tonų palindromai buvo neabejotini „nauja“ ir „sava“ kūryboje paieškų gestai. Čiurlionis jau 1904–1905 m. kūrė bazinių struktūrų transpozicijų ciklus, savarankiškai sumodeliavo vadinamosios Weberno grupės (PC setas [0, 1, 4]) transponavimo nuo visų 12 chromatinių tonų pavyzdžius (Preljudas VL 303), inversijų spiralių užuomazgas ir kriptografinių mikroserių pavyzdžius“ (Dau-noravičienė 2019: 169).

Pateikdama morfologinės analizės požiūriu šešias skirtingas Čiurlionio kelio į dvylikatonės muzikos erdves mikroistorijas muzikologė priėjo prie išva-dos, kad Čiurlionio vieta modernizmo kūrime, netgi neišplitus jo kūriniais ir amžininkams nežinant apie jo atradimus, atliepia aktualiausias XX a. pradžios naujų modernistinės muzikos raidos keliu pasukusių kompozitorių novatoriškas idėjas. „Globalios modernybės nuojauta, – reziuumuoja savo komparatyvistinę analizę mokslininkė, – persmelkė Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikinę kūrybą ir jos orientyrus. Jis judėjo panašiais maršrutais, kuriais žengė pagrin-diniai muzikinio modernizmo kūrėjai metropoliuose (*the West*), pirmiausia Vienoje. Kadangi modernizmo keliu jis ėjo nė kiek nevėluodamas, o neretai pralenkdamas imperijų centrų herojus, tolesni jo muzikinio modernizmo tyrimai geomodernizmo idėjų kontekste, ko gero, gali tapti viena svarbesnių antrojo šimtmečio čiurlionistikos temų“ (Ten pat, p. 185). Taigi Čiurlionio novatoriškumas vienodai reikšmingai skleidėsi ne tik plačiai aptarinėjamos abstrakcionistinės, siurrealistinės tapybos, tačiau ir menkia užsienio tyrėjams pažįstamos modernistinės muzikos srityje.

Užsklanda

Apibendrinami išsakyta mintis apie Čiurlionio kūrybos sąsajas su Miuncheno naujojo dailininkų susivienijimo ir „Mėlynojo raitelio“ grupuotės bei jų aplinkos dailininkais ir kompozitoriais, pirmiausia Kandinskiu, Klee, Feiningeriū, Kul-binu, Schönbergu ir už šių grupuočių ribų kūrusiu Haueriu, galime teigti, kad gyvybinga vaizdo ir garso sąveikos ekspansija į šių menininkų kūrinius gali būti paaiškinta ne tik neoromantinėmis panmuzikaliomis estetinėmis nuostatomis, tačiau ir svarbiausiomis pirmųjų modernistinio meno srovių tendencijomis,

kurios tiesiogiai siejosi su subjektyvizmo, formalizmo, struktūrinio mąstymo įtakos augimu bei tikrovės numedžiagimu.

Atlikta lyginamoji analizė parodo, kokiais skirtingais keliais tyrinėti menininkai, priklausomai nuo individualaus kūrybinio potencialo, patirtų įtakų bei intelektualinės biografijos ypatumų, panaudojo savo muzikinius įgūdžius sprendami spalvos (tapybos) ir garso (muzikos) sąveikos problemas. Šioje margoje įvairių kraštų menininkų aplinkoje universalaus talento jėga iškilo Kandinskis, kuris, paveiktas Čiurlionio ieškojimų ir atradimų, savo meno teorijoje ir praktikoje brėžė pagrindines tapybos ir muzikos sąveikos tendencijas.

Skirtingai nei Čiurlionis ir Klee, Feiningeris, kurie buvo kartu dailininkai ir muzikantai, Kandinskis savo estetinėmis nuostatomis buvo artimesnis rafinuotiems *bildung* tradicijos muzikos mėgėjams. Todėl jis mažiau dėmesio skyrė savo muzikalios tapybos meninių vaizdinių sistemų „šifravimui“, kaligrafijos ir notacijos elementų naudojimui. Šiuo požiūriu Kandinskio muzikalių paveikslų stilistikai artimiausi yra Kupka ir Feiningeris, kurių muzikaliuose paveiksluose svarbus vaidmuo teko iš Delaunay paveikslų kylantiems ne tik sudėtingiems spalvų ir plokštumų santykiams, tačiau ir skaidrioms muzikalioms geometrinėms formoms. Būtent racionalumas ir potraukis prie didingų Bacho vargoninės polifoniškos muzikos formų turėjo įtakos Kupkos ir Feiningerio paveikslams būdingai stilistikai, meninių formų monumentalumo potraukiui. Savo didžiules erdves vaizduojančiuose darbuose jie sugebėjo pasiekti tokį muzikalumo sklaidos laipsnį, kuris sukūrė organišką spalvų ir garso asociacijų derinį, skatino judėti abstrakčios tapybinės raiškos kryptimi.

Tačiau, palyginti su Kandinskiu, Kupka, Feiningeriu, organišką tapybos ir muzikos sąveiką kryptimi toliau nuėjo keleriais metais anksčiau meno formų numedžiaginimo keliu pasukęs, unikaliu kūrybiniu potencialu išsiskyręs Čiurlionis, kuriam muzikalumu ir aukšta koloritine kultūra artimiausias buvo Klee. Muzikalumas Čiurlionio brandaus sonatinio periodo tapyboje pasireiškia ne muzikiniais paveikslų pavadinimais, tačiau pirmiausia harmoninga vaizdo, garso ir spalvos sąveika, organišku muzikinių asociacijų perteikimu plastinėmis meninės išraiškos priemonėmis. „Išorinis“ muzikalumo raiškos sluoksnis čia slepia gilesnį „muzikalumą“, kuris skleidžiasi jo tapybinių sonatų vidinės muzikalios architektonikos lygmenyje. Jame muzikinės kompozicijos,

kontrapunkto, melodijos, disonanso, tembro funkcijas perduoda specifinėmis vaizduojamosios dailės meninės išraiškos priemonėmis. Tuomet melodijos funkcijas perima išraiškinga muzikali tapytojo linija, garso atspalvio – koloritas, disonanso – kontrastas, tembro – faktūros ir spalviniai sluoksniai.

Čiurlionis savo brandžioje, nuo neoromantizmo estetikos įtakos atsiri-
bojusioje tapyboje ir muzikoje rado tą slėpinį raktą, kuris jam padėjo pasi-
nerti į erdvinis ir laikinius menus siejančią muzikalių formų architektoniką
ir erdviniuose menuose surasti tuos muzikinės kalbos analogus, kurie padėjo
jo geriausiuose sonatinio periodo kūriniuose, pavyzdžiui „Jūros sonatoje“, pa-
siekti kitiems jo kolegoms nepasiekiamą muzikalumo ir harmonijos jausmą.
Čiurlionio laimėjimai menų sąveikos srityje ir jo muzikaliuose paveiksluose
išryškėjęs polinkis į meno formų numedžiaginimą paveikė Kandinskį ir kitus jo
įtaką patyrusius „Mėlynojo raitelio“ aplinkos atstovus, kurių kūryba netrukus
evoliucionavo meno formų abstraktėjimo kryptimi.

Literatūra

- Andrijauskas, Antanas. 2000. M. K. Čiurlionio kūryba XX a. modernistinio meno kontekste. *M. K. Čiurlionis ir lietuvių muzikinės kultūros raida*. Vilnius: LMA, p. 18–48.
- Andrijauskas, Antanas. 2012. Musical Paintings of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis and Modernism. *MUSIC IN ART. International Journal for Music Iconography*. New York: Vol. XXXVII, No. 1–2, Spring–Fall, p. 249–264.
- Andrijauskas, Antanas. 2012b. The Work of M. K. Čiurlionis in the Context of Modern Art. *Stanisław Wyspiański – Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: The Neighbouring of Cultures, the Borderlines of Arts*. Krakow: Academia Ignatianum Wydawnictwo WAM, p. 179–198.
- Andrijauskas, Antanas. 2021. *Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje*. Vilnius: LKTI.
- Andrijauskas, Antanas. 2022. *Čiurlionio orientalizmo metamorfozės*. Vilnius: LKTI.
- Andrijauskas, Antanas. 2022a. M. K. Čiurlionio tapybiniai ieškojimai modernistinės dailės lyderių aplinkoje. *Sovijus. Tarpdalykiniai kultūros tyrimai*, t. 10, Nr. 1, p. 138–180.
- Andriešytė-Žukienė, Rasa. 2004. *M. K. Čiurlionis: Tarp simbolizmo ir modernizmo*. Vilnius: Versus aureus.
- Annenkov, 1991. *Дневник моих встреч. Цикл трагедий*: В 2 т. Л.: Искусство, 1991. Т. 1–2
- Annenkov, Georges. 1953. Les temps héroïques. Les débuts de l'art abstrait en Russie. *Cimaise*, Nr. 2.

- Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. 1984 (2001). *Letters, Pictures and Documents*. Ed. by Jelena Hahl-Koch. Farber and Farber.
- Baldassarre, Antonio. 2008. The Musicalization of the Visual Arts: Considerations of 20th Century Music Iconography Research (Musique, images, instruments). *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, 10, p. 142–169.
- Belloli, Carlo. 1964. *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*. Milan–Rome: Galleria del Levante.
- Benua, 1909: Бенуа, А. По поводу “Салона”. *Речь* (Петербург), 7(20) января, No. 4.
- Benua, Aleksandras. 2006. *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. Sudarė V. B. Pšibilskis. Vilnius: Aidai, p. 76–79.
- Berdiajev, 1918: Бердяев, Н. *Кризис искусства*. Москва: Издание Г. А. Лемана и С. И. Сахарова.
- Bessonova, 2004: Бессонова, Марина. *Избранные труды*. Москва: Baltrus.
- Breškovskij, 1906: Н. Б.-Б. [Николай Брешко-Брешковский], Выставка варшавской рисовальной школы в Академии художеств. *Биржевые ведомости* (Петербург), 1906, 30 апр. (13 мая), № 9266.
- Brullé, Pierre. 2002. Kupka et le rapport entre création picturale et modèle musical. *Revue d'études slave*, t. 74, fasc. 1. Paris, p. 110–114.
- Burliuk, 1994: Бурлюк Д. Д. *Фрагменты из воспоминаний футуриста*. СПб.: Пушкинский фонд, 1994.
- Covach, John. 2002. Twelve-Tone Theory. In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. Cambridge and New York: Cambridge University Press, p. 603–627.
- Covach, John. 2003. Josef Matthias Hauer. In *Music of the Twentieth Century Avant-Garde*, edited by Larry Sitsky: Greenwood Publishing, p. 197–202.
- Čiudovsky, 1914: Чудовский В. Н. *Чурлянис* (Отрывки). *Аполлон*. СПб., 1914, №3, p. 22–58.
- Čiurlionis, M. K. 1960. *Apie muziką ir dailę*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla
- Čiurlionis, M. K. 1973. 2011. *Laiškai Sofijai*. Vilnius: Vaga.
- Čiurlionytė, Jadvyga. 2006. *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. Sudarė V. B. Pšibilskis. Vilnius: Aidai, p. 225–227.
- Čiurlionytė, Jadvyga. 1970 (1973). *Atsiminimai apie Čiurlionį*. Vilnius: Vaga.
- Čiurlionytė-Karužienė, V., Juodis S. E., Žukas, V. 1970. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Bibliografija*. Vilnius: Vaga.
- Dahle, Aurelija. 2009. *Čiurlionis und das Meer: Tonkunst–Malerei–Dichtung*. Saarbrücken: VDM Verl. Mülle.
- Daunoravičienė, Gražina. 2013. Čiurlionio modernistinė aiškiaregistė: kompozicijų pa-

- raščių atodangos. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). *Jo laikas ir mūsų laikas*. Sud. G. Daunoravičienė ir R. Povilionienė. Vilnius: LMTA, p. 191–255.
- Daunoravičienė, Gražina. 2019. M. K. Čiurlionio muzikos modernybė kultūrinės paraktės idėjos kontekste. *Čiurlionis ir pasaulis*, Vilnius: LKTI, 2019, p. 168–187.
- Dobužinskis, Mstislavas. 2006. *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. Sudarė V. B. Pšibilskis. Vilnius: Aidai, p. 47–51.
- Dobužinskis, 1987: Мстислав Добужинский, *Воспоминания*, издание подготовил Г. Чугунов. Москва: Наука.
- Dobužinskis, 2001: Мстислав Добужинский, *Письма*, издание подготовил Г. Чугунов. Санкт Петербург: Изд-во Дмитрий Буланин.
- Finane Monika S., Finane Ben. 2024. Bach and Bauhaus. Considering the fugues of an expressionist painter. <https://www.steinway.com/listen-magazine/artistry/bach-and-bauhaus>
- Floch, Jean-Marie. 1985. Vie d'une forme. Approche des sonates peintes par M.K. Čiurlionis. *Recueil d'Homages pour / Essays in honor of Algirdas Julien Greimas*. Amsterdam: J. Benjamins.
- Fontanille J. 1995. *La Polyscopie dans les sonates peintes de Čiurlionis, Sémiotique du visible: des mondes de lumière*. Paris: Presses Universitaire de France, p. 99–124.
- Gaidauskienė, Nida. 2018. *Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė: modernėjančios savimonės kontūrai*. Vilnius: LKTI.
- George, Waldemar. 1960. *La peinture expressioniste*. Paris: Somogy.
- Glavurtič, Miro. 1967. Ruska moderna umetnost i revolucija. *Delo*. Beograd, Nr. 11.
- Grohmann, Will. 1958. *Wassily Kandinsky. Life and Work*. New York: Harry N. Abrams.
- Haftmann, Werner. 1954. *Malerei im 20. Jahrhundert*. München: Prestel Verlag.
- Hahl-Koch, Jelena. 1967. *Marianne Werefkin und der russische Symbolismus* (Slavistische Beiträge). München: Peter Lang.
- Hahl-Koch, Jelena. 1980. „Marianne Werefkins russisches Erbe“, in: *Marianne Werefkin. Gemälde und Skizzen*. Wiesbaden: Museum Wiesbaden.
- Hamilton, G. H. 1967. *Painting and Sculpture in Europe. 1880–1940*. Baltimore: Penguin Books.
- Hanfmann, George M. A. 1939. *The Art Bulletin*, vol. 31, Nr. 2, June.
- Hauer, Josef Matthias. 1920. *Vom Wesen des Musikalischen*. Vienna: Waldheim-Eberle.
- Hauer, Josef Matthias. 1923. *Deutung des Melos: Eine Frage and die Künstler und Denker unserer Zeit*. Leipzig: E. P. Tal.
- Hoberg Annegret, Friedel Helmut (Hrsg.). 1999. *Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der „Neuen Künstlervereinigung München“ zum „Blauen Reiter“*. Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus. München: Prestel.
- Itten, Johannes. 1988. *Art de la couleur*. Paris: Dessain et Tolra.

- Ivanov, 1914: Иванов Вяч. Чурлянис и проблемы синтеза искусств. „Аполлон“. СПб., №3, p. 5–21.
- Jastrumskytė, Salomėja. 2007. M. K. Čiurlionis ir sinestezinė kūryba. *Kultūrologija* 15. Vilnius: KFMI, p. 89–110.
- Javien, Arnaldo. 2003. Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos [parodos katalogas] / Javier Arnaldo; Tomàs Lorens ... [et. al.]. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- Kalaušis, 1994: Калаушин Б. М. Николай Кульбин: Поиск. Из истории русского авангарда. Альманах «Аполлон». Том I, книга I. Санкт-Петербург: ИГ «Аполлон».
- Kandinskaja, Nina. 1994. To the Editor of la Biennale de Venezia. Goštautas, Stasys, with Birutė VaičjurgisŠležas (eds.). *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906–1989*. Vilnius: Vaga, p. 224–229.
- Kandinsky, 1912: Кандинский, В. В. *Каталог выставки*. Ленинград: Аврора.
- Kandinsky, 1918: Кандинский В. В. 1918. *Ступени*. М.: Изд. Отдела Изобразительных Искусств Нар. Комиссариата Просвещения.
- Kandinsky → Cage: *Musica e Spirituale nell'Arte: Max Klinger, Mikalojus K. Čiurlionis, Arnold Schönberg ...* [et al.]. 2017. a cura di Martina Mazzotta. Milano: „Skira“ editore.
- Kandinsky, Nina. 1987. *Kandinsky und ich*. München: Knaur Verlag.
- Kandinsky, Vassily. 1970. *Point ligne plan. Pour une grammaire des formes. Contribution à l'analyse d'éléments picturaux*. Paris: Denoël-Gonthier.
- Kandinsky, Vassily. 1975 (1978). *Cours du Bauhaus*. Paris: Denoël-Gonthier.
- Kandinsky, 1992: Кандинский В.В. *О духовном в искусстве*. М.: Архимед, 1992.
- Kandinsky, 2001: Кандинский В. В. *Избранные труды по теории искусства*. Т. I. М.: Гилея.
- Kandinsky, 2001a: Кандинский, В. В. *Избранные труды по теории искусства*. Т. II. М.: Гилея.
- Kandinsky, 2003: Кандинский В.В. *Точка и линия на плоскости*. СПб.: Азбука, 2003.
- Kandinsky, Wassily. 1982. «Letters from Munich». In *Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921)*, trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. London: Faber and Faber, p. 54–59.
- Kandinsky, Wassily, Franz Marc. 1981. *L'Almanach Du Blaue Reiter: (Le Cavalier Bleu) (L'Esprit Et Les Formes)*. Paris: Klincksieck.
- Kandinsky, Wassily, Franz Marc. 1983. *Briefwechsel: mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*. München: R. Piper.
- Katalog sovместnoi..., 1910: *Каталог совместной выставки групп «Треугольник» и «Венок–Стефанос»*. Март. СПб.: Типография журнала «Сатирикон».
- Kato, Ichiro. 1976. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, the Lithuanian Composer and Painter, and the Correlation Between Pictorial and Musical Composition. *Journal of Baltic studies*. Brooklyn (N.Y.), spring, Vol. VII, No. 1, p. 40–44.

- Klee, Paul. 1968. *The Diaries of Paul Klee, 1898–1918*. University of California Press.
- Klee, Paul. 1971. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël-Gontier.
- Klee, Paul. 1992 (1999). *Journal*. Paris: Grasset.
- Klee, Paul. 2004. *Cours du Bauhaus : contributions à la théorie de la forme picturale*. Paris: Hazan.
- Kliun, 1999: Ключ И. В. *Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники*. Сост. А. Д. Сарабьянов. М.: РА: Рус. авангард, 1999.
- Kokoschka et la musique*. 2007. Milan: 5 continents.
- Krusanov, 2010: Крусанов А. В. *Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор)*: В 3 т. – М.: Новое литературное обозрение. – Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 1. – 784 р.
- Kučinskas, Darius. 2010. Kai kurie M. K. Čiurlionio muzikos teksto vizualumo aspektai. *Acta Academiae Artium Vilnensis*. Vilnius: VDA, p. 61–72.
- Kulbin, 1912: *Кульбин*. Санкт-Петербург: Изд. Общества Интимного театра.
- Kulbin, 1995: Кульбин, Николай. Документы: Статьи, дневники Н. И. Кульбина. Неопубликованное. Воспоминания. Материалы. Библиография. Летопись художественной жизни 1986–1995 // *Альманах «Аполлон»*. Том I, книга II. Санкт-Петербург: ИГ «Аполлон».
- Kulbin, 2018: Кульбин Николай. *Каталог / Русский музей*; составители: Ирина Золотинкина [и др.]; автор статьи Юлия Солонович. Санкт-Петербург: Palace Editions.
- Kupka, František. 1989. *La Création dans les arts plastiques*. Paris: Cercle d'art.
- La Fleur, Brandon Kyle. 2017. *Musical Colors: On Establishing a Methodology for Color Applications in Musical Analysis: a Thesis...*, University of Louisiana at Lafayette. Lafayette, La.
- Lahoda, Vojtěch. 2009. The „Secret Language“, Music and the „Other Reality“: Čiurlionis, Kupka and Company // *Spalvų ir garsų dialogai. Mikalojaus Konstantino Čiurlionio ir amžininkų kūryba / Dialogues of Colour and Sound. Works by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis and his Contemporaries*. Lietuvos dailės muziejus / Lithuanian Art Museum, 2009, p. 161–171.
- Landsbergis, Vytautas. 1980. *Vainikas Čiurlioniui*. Vilnius: Mintis.
- Landsbergis, Vytautas. 1986. *Čiurlionio muzika*. Vilnius: Vaga.
- Landsbergis, Vytautas. 2007. *Visas Čiurlionis*. Vilnius: Versus aureus.
- Landsbergis, Vytautas. 2011. *Mažoji čiurlioniana*. Vilnius: Versus aureus.
- Laučkaitė, Laima. 2007. *Ekspressionizmo raitelė Mariana Veriovkina*. Vilnius: KFMI.
- Laučkaitė, Laima. 2010. M. K. Čiurlionis, V. Kandinskis ir M. Veriovkina S. Makovskio salone Peterburge 1909 metais. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 59: *Meno idėjų migracija XX a. pradžioje: M. K. Čiurlionio ir amžininkų kūryba*, sud. Rasutė Žukienė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, p. 73–90.

- Lockspeiser, Edward. 1973. *Music and Painting: A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*. London: Cassell.
- Lorand, Nathalie. 2002. M. K. Čiurlionis (1875–1911), le monde comme symphonie. *Cahiers lituaniens*. Strasbourg, Nr. 3 (automne), p. 7–14.
- Lorand, Nathalie. 2003. Symbolist Visions: the role of music in the paintings of M. K. Čiurlionis. *Lituanus*. Chicago, vol. 49, no. 2, p. 20–32.
- Ludwiński, Jerzy. 2009. Čiurlionis – pierwszy abstrakcjonista. *Między muzyką, baśnią i abstrakcją*. Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Otwarta Pracownia, p. 69–73.
- Macardé, Valentine. 1971. *Le renouveau de l'art picturale russe 1863–1914*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Maes, Francis. 2013. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, composer*. Editors: Johan De Smet, Moniek Nagels. Ghent: Uitgeverij Snoeck, p. 76–83. Internetinė prieiga: <http://hdl.handle.net/1854/LU-4170479>
- Makovski, 1910: Маковский, Сергей. 1910. „Художественные итоги“. *Аполлон*, СПб., Nr. 7, p. 21–33.
- Makovsky, 1911: Маковский С. Н. К. Чурлянис. *Аполлон*. СПб., №5, p. 23–28.
- Manas, Tomas. 1988. *Daktaras Faustas*. Vilnius: Vaga.
- Marks, Steven G. 2003. Abstract art and the regeneration of mankind. *New England Review*. Middlebury, Vt., vol. 24, no. 1, p. 53–79.
- Marstrand, Christine. 2011. František Kupka, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Paul Klee, Robert Delaunay, Muzika / Music, Tapyba / Painting / Čiurlionis ir pasaulis. Vilnius: Lietuvos muzikų rėmimo fondas, p. 36–46.
- Merges-Knoth, Annekathrin. 1996. *Marianne Werefkins russische Wurzeln*. Dissertation Universität Trier, 1996.
- Messiaen, Olivier. 1979. Canyons, colours and birds: an interview with Oliver Messiaen / Oliver Messiaen ; [interviewer] Harriet Watts. *Tempo*. London, Nr. 128, New series, p. 2–8.
- Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911): jo laikas ir mūsų laikas. 2013. Sud. G. Daunoravičienė, R. Povilionienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013.
- Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. 2019. *Korespondencija 1892–1906*. I tomas. Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus.
- Molderings, H. 2012. Duchamp in München 1912. In *Marcel Duchamp in München 1912* / Katalog hrsg. von H. Freidel. München.
- Nakov, A. 1967. Mikolaj Čiurlionis. *Kultura*, Nr. 6. Paris, p. 26–51.
- Neighbour, Oliver. 1954. The Evolution of Twelve-Note Music. *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 81, issue 1, p. 49–61.
- Nunokawa, Yumiko. 2015. The Influence of Japonisme on art of M. K. Čiurlionis and his contemporaries. *International Journal of Area Studies*, 10 (1), p. 85–118.

- Okulicz-Kozaryn, Radosław. 2009. *Lietuvis tarp karaliaus – dvasios įpėdinių: Čiurlionio kūryba „Jaunosios Lenkijos“ kontekste*. Vilnius: Versus aureus.
- Partsch, Susanna. 2003. *Paul Klee 1879–1940*. Köln–London–Paris: Taschen.
- Perle, George. 1977. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, fourth edition, revised. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
- Petrakis, Spyros. 2018. The ‘Figure in the Carpet’: M. K. Čiurlionis and the Synthesis of the Arts. *Music, Art and Performance... The Musicalization of Art*, ed. Diane V. Silverthorne. London–New York: Bloomsbury Academic Publishing, p. 103–125.
- Pisma V. V. Kandinskogo: Письма В. В. Кандинского к Н. И. Кульбину. Internetinė prieiga: http://hylaee.ru/uploads/files/page_9701_1410259566.pdf
- Plioplys, Audrius. 1986. Čiurlionis and Abstraction – a Dissenting Opinion. *Lituanus*. Chicago, vol. 32, no. 2, p. 56–68.
- Poensgen, Georg and Zahn, Leopold. 1958. *Abstrakte Kunst – eine Weltsprache*. Baden-Baden: W. Klein Verlag.
- Quattrocchi, Luca. 2000. *M. K. Čiurlionis: preludio all’astrattismo*. Bologna: Ed. Pendragon.
- Rannit, Aleksis. 1949. *M. K. Čiurlionis. 1875–1911. Pionnier de l’art abstrait*. Paris: UNESCO.
- Rannit, Aleksis. 1951. *M. K. Čiurlionis. Der erste abstrakte Maler der modernen Zeit. Das goldene Tor*, Hf. 1, S. 57–63.
- Rannit, Aleksis. 1979. *Post scriptum dėl Čiurlionio ir Kandinskio diskusijos*. *Draugas*. Chicago, Nr. 48.
- Rannit, Aleksis. 1981. *M. K. Čiurlionis modernistinių srovių kūryboje*. *Aidai*, 1981, Nr. 4, liepa–rugpjūtis, p. 214–220.
- Rannit, Aleksis. 1984. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Lithuanian Visionary Painter*. Chicago: Lithuanian Library Press.
- Roditi, Édouard. 1973. *Les peintres russes de Montparnasse. Kikoïne*. Paris: L’édition d’art.
- Schönberg, Arnold. 1950. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library.
- Schönberg, Arnold. 1983. *Theory of Harmony*. Los Angeles: University of California Press.
- Seuphor, Michel. 1962. *La Peinture abstraite, sa genèse, son expansion*. Paris: Flammarion.
- Seuphor, Michel. 1969. *L’Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*. Paris: Maeght.
- Sidorovas, Aleksejus. 1975. Brangūs mums visiems. *Kultūros barai*, Nr. 9, p. 26–29.
- Spate, Virginia. 1979. *Orphism: The Evolution of Non-figurative Painting in Paris, 1910–1914*. Oxford: Clarendon press.
- Stuckenschmidt, 1977, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 167.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. 1977. *Schoenberg: His Life, World and Work*. London: John Calder.
- Tallat-Kelpša, Juozas. 1938. Atsiminimai apie Čiurlionį. *M.K. Čiurlionis*. Kaunas, Vytauto Didžiojo kultūros muziejus, p. 83–92.

- Tarasti, Eero. 2012. *Semiotics of classical music : how Mozart, Brahms and Wagner talk to us*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- The Connoisseur*, 1912, Nr. 10, p. 188–192.
- The Diaries of Paul Klee 1898–1918*. 1968, ed. Felix Klee. Berkeley: University of California.
- Vachtova, Ludmila. 1968. *František Kupka*. Praha: Odeon.
- Vergo, Peter. 2010. *The Music of Painting: Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London: Phaidon Press Ltd.
- Vladimir Tatlin and the Russian avant-garde*. 1983. By John Milner. New Haven–London: Yale University Press.
- Wiegand, Charmion von. 1946. The Russian Arts. *Encyclopedia of the Arts*, eds. Dagobert D. Runes and Harry G. Schrickel. New York: Philosophical Library.
- Willet, John. 1970. L'expressionisme dans les arts (1900–1986). Paris: Hachette.
- Will-Levaillant, Françoise. 1980. L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le Surréalisme. *Revue de l'Art*, 50, p. 24–39.
- Žeromskis, Kazimieras. 1972. Abstraktistas ar surrealizmo pirmtakas? *Draugas*, Nr. 43, p. 3–4.

THE LINKS BETWEEN W. KANDINSKY'S "BLUE RIDER" GROUP AND
ČIURLIONIS' ARTISTIC WORK (On the Trend Towards the Musicality
and Abstraction in Modernist Painting)

Summary

The article is dedicated to the analysis of the links associated with ideas of musical painting between an influential group of modernist art *Der Blaue Reiter* (*The Blue Rider*) under W. Kandinsky's leadership and M. K. Čiurlionis' artistic work. The main attention is given to those previously unknown creative connections between Kandinsky and Čiurlionis that later had an influence on the former's attitudes regarding increasingly abstract painting, his search for musicality of painting, artistic interaction between view, sound, colour and form. The author also comparatively analyses the links between Čiurlionis' musical painting and other representatives of *The Blue Rider*, such as Paul Klee, Lyonel Feininger, Nikolai Kulbin, Arnold Schönberg and also Josef Mathias Hauer who worked outside of the group. Particular attention is given to the group's manifestations of interaction between arts, dematerialisation of artistic forms of expression and rationalisation as well as diffusion of innovative principles of composition and artistic forms of expression in the early 20th century modernist painting and music that contradicted the neoromantic tradition. The comparative analysis treats Čiurlionis as an exceptionally talented innovator of the musical painting style, one of the first modernist artists who developed abstractionism and poetic surrealism in painting, and stimulated the birth and diffusion of dodecaphony in music.

Keywords: W. Kandinsky, M. K. Čiurlionis, modernism, abstractionism, *The Blue Rider*, musical painting, P. Klee, L. Feininger, N. Kulbin, A. Schönberg, J. M. Hauer, view, sound, interaction between painting and music, dodecaphony.

Rimantas Astrauskas

Lietuvos muzikos ir teatro akademija,
Etnomuzikologijos katedra

„VASAROS SONATA“ ČIURLIONIO KŪRYBOJE IR LIETUVIŲ TRADICINĖJE KULTŪROJE

Straipsnyje bandoma sugretinti Čiurlionio tapybinės „Vasaros sonatos“ ciklą su vasaros laikotarpio lietuvių etninės kultūros raiška. Gilesnė komparatyvistinė analizė leidžia teigti, kad tapybinėje sonatoje vasaros laikotarpis atskleistas tik kaip filosofinių idėjų sklaidos fonas, tačiau kūrinys gausu simbolių prasmę turinčių vaizdinių. Tai laivas, vanduo, sala, kelias, kalnas, aukurai, trikampis, pasaulio medis, tvirtovė, vartai, menora, karūna. Dauguma jų glaudžiai siejasi su tradicine kultūra, pasitaiko liaudies dainose. Gerokai aiškiau ryšiai su tradicine kultūra apčiuopiami Čiurlionio muzikinėje kūryboje, kurioje vasaros laikotarpis reprezentuojamas rugiapjūtės ritualo ir jo metu skambėjusių melodijų inspiruotais kūriniais. Rugiapjūtės melodijoms kompozitorius rodo išskirtinį dėmesį, nes jos, anot Čiurlionio, yra archajiškos, fundamentinės, sukaupusios esminius tautiškumo bruožus ir yra etaloninės siekiant sukurti savitą nacionalinę muziką. Tyrimo metodai – kompleksinė holistinė prieiga, taip pat aprašomasis, lyginamasis, muzikinės analizės metodai.

Raktažodžiai: M. K. Čiurlionis, „Vasaros sonata“, lietuvių tradicinė kultūra, rugiapjūtė, vasaros solsticija.

Įvadas

Čiurlionis – universalus menininkas, kurio filosofinės ir meninės idėjos glaudžiai susipynusios, persmelkia ir papildoma viena kitą. Tad gvildendami tapybinės „Vasaros sonatos“ ciklą neturėtume pamiršti, kad šio menininko kūryboje tapybiniai ir muzikiniai vaizdai susilieja į neperskiriamą vienvė, kurios holistinis prototipas nuo seniausių laikų gyvuoja lietuvių etninėje kultūroje. Įvairialypę daugiaplanę genialaus menininko kūrybą šiandieną tiria įvairių mokslo ir meno sričių atstovai, žvelgdami iš skirtingų perspektyvų, vienas kitą papildydami ir drauge pagilindami tą vaizdą, kurį mums savo kūrinuose pateikia Čiurlionis. Aš norėčiau į „Vasaros sonatą“ pažvelgti pro etnomuzikologijos prizmę, kuri taip pat turi savitą prieigą, gali atskleisti ir paaiškinti menininko idėjų, motyvų,

vaizdinių kilmės ir genezės prielaidas. Šiandieną nagrinėdami Čiurlionio kūrybą pastebime įvairių, neretai labai tolimų kultūrų įtakas, tai mums yra įdomu, kadangi menininkai paprastai apie tai neatvirauja, jie semiasi iš visko, visuomet ir visur – tokia jų prigimtis. Didžio menininko individualybė yra tokia stipri, kad geba visas įtakas sujungti ir paversti savastimi. Tačiau žvalgydamiesi tolimuose horizontuose neturėtume užmiršti ir negalime labai nutolti nuo prigimtinės kultūros, kurios šaknys kaip tik tuo metu, kai gyvena Čiurlionis, yra gyvos ir ta kultūra tarpsta aplinkoje. Šio straipsnio tyrimo objektas gelminiai ryšiai, kurie sieja iškilųjį menininką su lietuvių tradicine kultūra, pastarojoje vasaros laikotarpis paženklintas dviem semantinėmis apeiginėmis kulminacijomis: kosmogonine – saulėgrįža ir sociologinio lygmens kosmologija (Dainiaus Razausko terminas) – rugiapjūtės fenomenu. Čiurlionio vizualiosios kūrybos sąsajas su tautodaile tyrinėjo Paulius Galaunė (1938), Vytautas Tumėnas (2019), Čiurlionio muzikinę kūrybą su liaudies muzika lygino Jadvyga Čiurlionytė (1959), Vytautas Landsbergis (1989), Vytautas Bruveris (2004), Rimantas Astrauskas (2005), tačiau tapybiniai, muzikiniai ir etnografiniai tradicinės kultūros elementai drauge nebuvo aptarti. Tyrimo metodai: taikoma kompleksinė holistinė prieiga, tačiau taip pat naudojami aprašomasis, lyginamasis, muzikinės analizės metodai.

Čiurlionio „Vasaros sonatos“ turinio intrpretacijos bandymas

Ketvirtoji tapybinė Čiurlionio „Vasaros sonata“ yra gilus ir idėjų prisodrintas ciklas, kuris leidžia įvairias interpretacijas ir išplečia diskurso lauką. Norėčiau pažvelgti į filosofinę, menotyrinę diskusiją iš etnomuzikologijos žiūros taško. Iš pradžių atrodo, kad šis menininko ciklas tam nesuteikia jokių prielaidų, tačiau, labiau įsigilinus, jos atsiranda. Vasaros fenomenas Čiurlionio gyvenime ir kūryboje yra reikšmingas – menininkas vasaras dažniausiai leidžia Druskininkuose, ir tai ne vien poilsio, bet ir brandžių kūrinių kūrybos metas. Čiurlionis tipišką lietuviškos vasaros peizažą, jos spalvinį koloritą yra perteikęs anksčiau nutapytame paveikslų cikle „Vasara“. Tačiau „Vasaros sonatoje“ gamtinis aspektas tarsi pasitraukia į antrąjį planą. Čia tradicinio gamtovaizdžio ir apskritai lietuvių tradicinės kultūros elementų nėra gausu, tačiau jų esama.



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



M. K. Čiurlionio Sonata Nr. 4 (*Vasaros sonata*).
Andante. 1908. Popierius, tempera

Pirmajame ciklo paveiksle „Allegro“ prieš mus iškyla netipiškas peizažas – didelė sala ir keletas mažesnių, vanduo ir laivai tarp jų. Debesyse galime įžvelgti pirmosios salos atšvaitą, tarsi sonatos reprizą. Vienintelis tipiškas visas salas jungiantis tradicinės kultūros elementas yra aukurai, o pats didžiausias jų pažymėtas trikampių – dieviškosios Trejybės simboliu ir MKČ inicialais. Aukuras – tai įvairių religijų tikėjimo, transcendentinės komunikacijos priemonė, dievybės garbinimo, aukų aukojimo ir dėkojimo simbolis. Čiurlionis tik tapybinėje „Jūros sonatoje“ yra panaudojęs savo inicialus, tad čia esantys tarsi byloja, kad šiame cikle menininkas aiškiai atskleidžia savo poziciją, kad tai, kas jame vaizduojama, jam yra ypač svarbu. Sonatos formos „Allegro“ daliai būdingą greitą tempą perteikia vėjas, kurį menininkas vaizduoja išsipūtusių burių ar ryškiai palinkusių aukuro dūmų forma. Antrajame ciklo paveiksle „Andante“ mes tarsi iš kosminės perspektyvos regime tipišką lietuvišką kaimą, pilį su trimis trimitininkais ant kuoro, debesis siekiantį ąžuolą ir aplinkui esančius laukų rėžius, kurie tarsi sustingę, ramybės būsenos. Jeigu sufokusuotume žvilgsnį iš arčiau, laukuose neabejotinai pamatytume triūsiančius valstiečius. Vasara – šienapjūtės ir rugiapjūtės metas, o kaime tuo metu – pats darbymetis. ąžuolas, kurio viršūnė



M. K. Čiurlionio Sonata Nr. 4 (*Vasaros sonata*).
Scherzo. 1908. Popierius, tempera



M. K. Čiurlionio Sonata Nr. 4 (*Vasaros sonata*).
Finale. 1908. Popierius, tempera

siekia debesis, – tai pasaulio medis, gamtiškosios religijos pasaulio sandaros atributas ir jungtis tarp žemiškojo ir dangiškojo pasaulių. Trečioji dalis „Scherzo“ – kaip būdinga sonatos formai – kontrastinga ramiai antrajai, yra pilna gyvybės ir judesio, joje regime kaip gamtos gaivalas vėjo ir kregždučių pavidalais išiveržia į frontalinę kamerinę vidinę erdvę ir joje pakreipia menoros liepsnas, kregždutės tampa ornamento dalimi. Menora – svarbus judaizmo simbolis, tad greičiausiai čia menininkas pavaizdavo gamtiškosios (pagoniškosios) ir judaizmo (krikščionybės) religijų susidūrimą ir sintezę. Ketvirtasis ciklo paveikslas „Finale“, vaizduojantis fantastiško mūro kuorą ir ištiestą delną, greičiausiai įrėmina viso sonatos vyksmo rezultatą, galėtume tarti, jog tai greičiausiai simbolizuoja krikščionišką bažnyčią ir dievišką palaiminimą. Taigi apibendrindami manome, kad tapybinėje „Vasaros sonatoje“ menininkas tapybinėmis priemonėmis gvildena tikėjimo klausimą, simbolinėmis priemonėmis vaizduodamas senosios gamtinės religijos virsmą krikščioniškąja religija.

Sugrįžkime prie antrojo ciklo paveikslo, kuriame daugiausia tradicinių vaizdinių, ir pabandykime suvokti, kaip vasaros metas yra įprasminamas tradicinėje kultūroje, jos tipiškame garsovaizdyje.

Kodėl tradicinė kultūra?

Natūraliai kyla klausimas, kodėl čia bandoma atsigręžti į tradicinę kultūrą ir kuo ji čia dėta. Pirmiausia – istorinė kontekstinė prielaida: tradicinė kultūra ir mitinė sąmonė Čiurlionio gyvenamuoju laikotarpiu Lietuvos kaime yra gyva, žmonės gyvena pasaulyje drauge su mitiniais personažais, visuotinai praktikuojami kalendoriniai, šeimos ir darbo papročiai, vaikams vakarais sekamos pasakos, pasakojamos sakmės, plačiai skamba dainos, šokami tradiciniai šokiai, žaidžiami žaidimai. Tai neišvengiamai veikia menininko pasaulėjautą, pasaulėžiūrą, žadina jo fantaziją ir kūrybiškumą. Iš sesers Jadvygos atsiminimų žinome apie Čiurlionio itin mėgtas keliones po Druskininkų apylinkes, artimą bendravimą su aplinkinių kaimų žmonėmis, apie tai, kaip jis jautriai įsiklauso į padavimus, sakmes, pasakas, skambančias liaudies dainas, kaip jas atsidėjęs fiksuoja. Apie giluminį, formuojantį ir lemiantį santykį su savo krašto kultūra menininkas beveik niekur neužsimena, tačiau jis aiškiai matomas ir juntamas jo kūryboje. Apie panašią savo vaikystės refleksiją atsidūrus gyvosios tradicinės kultūros lauke kiek vėliau užsimins semiotikas Algirdas Julius Greimas, tiesa, jo vaikystė prabėgo ne Dzūkijos, bet Aukštaitijos Kupiškio apylinkėse, tačiau galime manyti, kad panaši situacija buvo beveik visoje Lietuvoje iki Antrojo pasaulinio karo: „Anuomet aš žinojau, kad, vakarui atėjus, nevalia vilkti kojų žeme, kadangi ten vaikščiojo visokios keistos būtybės. Puikiai prisimenu: man buvo kokie penkeri ar šešeri, grįžau į namus su aukle, stengdamasis kuo aukščiau kelti kojas... Tada dar buvo tikima laumėmis, žaltvykslėmis ir t. t.“ Su elgetomis buvo elgiamasi kaip su gyvųjų ir mirusiųjų tarpininkais. „Kai elgetos ateina į laidotuves, jie gieda dvi naktis. Tai gražu, tai viena gražiausių apeigų, kurias man teko matyti: gūdžiame kaime, vidury miškų, mažoje medinėje koplytėlėje koks dvidešimt Šaliapino bosų – kai dar giedodavo gražia lotynų kalba. Iš tiesų trokšdavai numirti!“, – liudijo Greimas¹. Dar XX a. šeštajame dešimtmetyje, pokario metu, kai kuriose Lietuvos vietovėse buvo galima rasti tos kultūros nuoseklia, nepertraukiamą raidą. Tai liudija ir Jadvyga Čiurlionytė, jauniausioji Čiurlionio sesuo,

1 „Les voix du mythe en Lithuanie“. Entretiens avec Algirdas Julien Greimas, *Lalias*, 1984, Nr. 6, p. 10, 39. Cit. iš Kęstutis Nastopka. Gyvasis Greimas, 2007, http://www.saltiniai.info/files/literatura/LH00/Kęstutis_Nastopka._Gyvasis_Greimas.LH8100A.pdf

mano mokytoja, savo pasakojimuose ir „Atsiminimuose“ – juose labai daug vertingos informacijos apie tą laikmetį ir apie tai, iš kur Čiurlionis semiasi savo kūrybos idėjų, iš kur tos įtakos, kurios veikia jo kūrybą ir kaip, kokiomis aplinkybėmis jos pasireiškia.

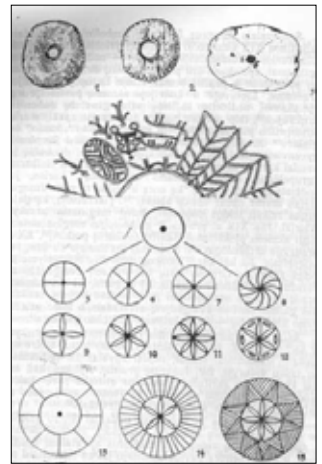
Vasaros laikotarpis lietuvių tradicinėje kultūroje.
Soliarinė kulminacija

Lietuvių tradicinėje kultūroje regime dvi vasaros laikotarpio kulminacijas, kurias įkūnija Rasos-Joninės ir Petrinės (St John's, St Peter's Days), tai būtų kosmologinė kulminacija ir rugiapjūtė (rye-harvesting), kurią galėtume įvardinti, anot Dainiaus Razausko, „socialinio lygmens kosmologija“.

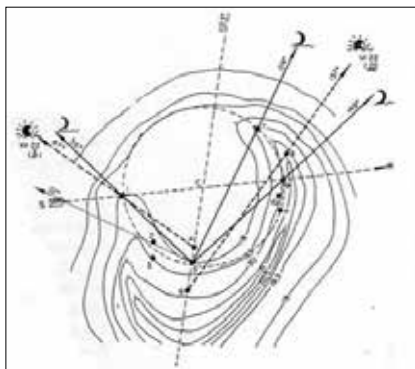
Pabandykime paieškoti muzikinių „Vasaros sonatos“ atitikmenų tradicinėje kultūroje. Astronominė saulės kulminacija randa atgarsį ir nuosekliai išplėtojama Čiurlionio pirmajame „Saulės sonatos“ cikle, saulės simbolika dažnai pasitaiko ir kituose jo paveiksluose. Tradicinėje kultūroje saulės simbolika labai gausi ir sena, jos vaizdiniai randami neolito laikotarpio archeologinėse kultūrose, ji šviečia stogastulpiuose, audimo raštuose, prijuostėse, buities ir ritualinės keramikos ornamentuose, drožiniuose – viena arba su kryžiumi.

Tautosakoje saulė motulė sužmoginta, jai tarsi dievybei rodoma išskirtinė pagarba, kalbamos maldelės, ji šildo piemenėlius, guodžia našlaičius. Per Jonines ji šoka, šokinėja, žaižaruoja. Latvių folklore Joninių apeigos ir dainos su priedainiu „lygo“ yra itin gausios ir visuotinai paplitusios. Džūkijoje Joninių apeigų ir dainų nėra gausu, tačiau vienoje rugiapjūtės dainoje randame labai įdomų saulės stebėjimo reliktą.

Etnomuzikologė Genovaitė Četkauskaitė saulės „stulpavojimo“ įvaizdį interpretuoja kaip negeros nuojautos ženklą, tai siedama su bernelio išvykimo į karą dainos tematika (Četkauskaitė 1981: 499). Tačiau šioje dainoje daugiau įdomių detalių – saulelė stulpavoja „an dviej trijų stulpelių, an devynių strėlalių“, o tai itin retas įvaizdis, beje, turintis labai aiškią nuorodą į senovinę saulės stebėjimo ir laiko matavimo sistemą – jos kraštinių azimutų fiksaciją. Panašią saulės azimutų stebyklą archeologai rado ant Birutės kalno Palangoje.



Saulės simbolika archeologinėse kultūrose ir ornamentuose,
Vaiškūnas 1992: 134



Saulės ir Mėnulio kraštinių azimutų
stebėjimas Birutės alke (Klimka 1991: 34–35).

Oi an marių, an mėlynių
Da saulalė stulpavojo,

Da saulalė stulpavojo,
Da an dzviej trijų stulpelių,

Da an dzviej trijų stulpelių,
An devynių strėlalių.

Da ne saulalė stulpavojo,
Da brolalis an dvaro,

Da brolalis an dvaro,
Da žirgelį muštravojo:

– Oi žirgeli, oi šyvasai,
Ar nuneši jis vainelį?

Ar nuneši jis vainelį,
Jin turackų žemelį?
ČtDM 56, KF 5016 (11)

Rugiapjūtės mitinės dimensijos tradicinėje kultūroje

Pabandykime detaliau aptarti rugiapjūtės fenomeną mūsų tradicinėje kultūroje ir giliau pasizvalgyti, kokios mitologinės dimensijos čia išryškėja ir kaip Čiurlionis jas interpretuoja savo kūriniuose rugiapjūtės tematika. Rugiapjūtė Dzūkijoje yra šventas dalykas, išsaugojęs iki XX a. vidurio itin archajiškas formas. Atkreipkime dėmesį, rugius čia pjautuvais pjauna moterys. Balys Buračas XX a. ketvirtajame dešimtmetyje yra palikęs rugiapjūtės nuotraukų iš visos Lietuvos: Žemaitijoje rugius dalgiais pjaudavę vyrai, Aukštaitijoje – dalgelėmis taip pat vyrai, o Dzūkijoje – tik vienos moterys.

Jadvyga Čiurlionytė man aiškino ir aš įsiminiau jos komentarą: „Aš prieinu prie dainininkės, kuri pjauna pasilenkusi, tada ji atsilenkia, kadangi pasilenkus negalima dainuoti, paprastai dainuoja tada, kai atpjauna „barą“, t. y. lauko rėžį, kuriais talkomis pjaudamos moterys būdavo pasidalinusios. Kuri dainininkė pabaigia pjauti, atsistoja ir tuomet gali dainuoti. Dainas vadindavo iškilmingai – giesmėmis. Mes pagalvodavome, kodėl joms duotas toks pavadinimas, juk tai nėra šventa daina, tačiau ji pakylėta ir tikrai nekasdieniška. Klausiu: „O kodėl pjauna tik moterys?“ Dainininkė atsako, kad jeigu vyrai ateis su dalgiu, trinkelės, tai visos varpos ir grūdai išbyrės, kokia prasmė bus po to rinkti, tai, sako, mes pačios geriau viską padarysime.“ Bet iš tiesų mes galime tik blankiai įsivaizduoti, koks tai buvo alinantis darbas ir kaip sunkiai moterys vargdavo. Rugiapjūtės melodijos turėjo aiškią funkcinę paskirtį – vienos jų būdavo atliekamos pradedant pjūtį, kitos skambėjo per vidudienį, dar kitos – dienos pabaigoje. Greimas yra pastebėjęs, kad mūsų kultūroje patys svarbiausi gyvenimo momentai, augalai, darbai yra mitiškai įprasmini. Jis teigia, jog šiame apeigyne galimi skirti inchoatyviniai – pradiniai veiksmai, tuomet seka diuratyviniai – tęstiniai ir galop terminatyviniai – baigtiniai veiksmai (Greimas 1979: 24). Šiaurės Lietuvoje išlikę etnografiniai aprašai perteikia rugiapjūtės pradžios apeigas: moterys dar neišaušus ateina į lauką, kiekviena pjautuvą užsideda ant kairiojo peties (tai tam tikras neišaiškintas simbolinis veiksmas), nusilenkia tekančiai saulei ir pradeda pjūtį. Vidudienį sustoja, atlieka šokį, kuris primena sutartinių judesius. Dzūkijoje sutartinių neužfiksuota, bet neabejotinai turėjo būti kažkas panašaus. Vakaro apeigų nėra išlikę, tačiau pačių vakaro rugiapjūtės



Moterys pjauna rugius pjautuvais. Viltininkų k.,
Kaišiadorių vls., Trakų aps. Fotografavo Zenonas
Slaviūnas 1939(*Dzūkijos dainos ir muzika* 2005: 67).

dainų tematika iškalbingai byloja apie saulės laidos laukimą, nes tik nusileidusi saulė gali išlaisvinti pjovėjas. Tęstiniai momentai dainose yra išplėtoti, dainų tematika aprėpia platų temų ratą, tačiau melodika išlieka stabili ir stipriau siejasi su dainų paskirtimi. Man yra tekę klausytis dainų, kurių viena truko beveik pusę valandos ir turėjo beveik 40 posmų, bet nenusibodo, nes kiekviename posme išryškėjo vis kitokios mikrovariacijos. Dainininkės lauke dainavo lėtai aštriais, skardžiais balsais, intencionaliai orientuotais į kažkokias aukštesnes galias. Išryškėja įdomūs mitologiniai dalykai.

Kodėl Dzūkijoje rugius pjovė vien tik moterys? Greičiausiai dėl moteriškos mitologijos, kurios ištakos galimai siekia matristinės Europos civilizacijos laikus. Čia rugiai yra žemės vaisius. Tai moteriški dalykai, vyrai neprileidžiami. Kituose regionuose atsiskleidžia dar kiti dalykai: pirmasis pėdas – šventas, jievaras, pina iš jo nuostabiausius kūrinius, jie – vienkartiniai, bet į juos įlieta tiek daug kūrybinės energijos, kad tampa tiesiog meno kūrinių šedevrais. B. Buračas yra juos užfiksavęs keliose nuotraukose. Vakarų Lietuvoje, prie Klaipėdos, Mažojoje Lietuvoje pasakodavo, kad moterys paskutinio pėdo noliečia rankomis, o apglėbia per prijuostę, nupjauna varpas ir iš jų supina vainiką ir su giesme iškilmingai neša jį įteikti šeimininkui arba šeimininkei. Vainiko nešimo metu pasikeičia melodinis tipas, atsiranda su judesiu susijęs pasikartojančia formule pagrįstas ritmas. Iki tol dainų ritmika buvo laisvo ritmo, tęstinė, vyravo iš šūksnio išsirutuliojusios intonacijos. Kai vainikas įteikiamas, šeimininkas ar šeimininkė pjovėjus apdovanoja. Tai tam tikras ritualas, kuris

nuolat kartojamas, nes plovėjos darbuojasi talkomis eidamos iš vieno lauko į kitą ir tai iš dalies kompensuoja labai sunkų ir monotonišką jų darbą. Štai tas rituališkumas ir ryto, vidudienio ir vakaro giesmių egzistavimas nukreipia mus pagal analogijas į indų ragas. Rasime labai įvairių ragų: ryto, popiečio, vakaro, vienos skirtos sukelti meilės jausmui, kitos – herojiniam ryžtui, dar kitos – supykdyti. Taigi matome, kaip ragų ir rugiapjūtės dainų funkcinis apibrėžtumas ir jų turinys kažkiek susišaukia. Apeigyne ryški žemės mitologija, bet muzikoje atsiskleidžia dar viena įdomi asociacija, kurią galime suvokti per melodinių modelių grandinę, nes jie savo forma ir turiniu primena raudas. Raudos mūsų folklore paprastai lydi transformacijos momentą, nes tradicinėje kultūroje numiręs žmogus neišnyksta, o perėjęs į kitą dimensiją gyvena toliau. Tokią pasaulio sampratą paliudija gausios įkapės protėvių kapuose. Raudos lydi žmogaus transformaciją, o rugiapjūtės dainos – javo transformaciją. Rugius pasėja, jie žiemą apmiršta, po to pavasarį atgimsta, subręsta, tuomet yra nupjaunami, sumalami, virsta miltais, duona. Tai nuolatinių transformacijų virtinė. Rugių apeigų ciklo kulminacija sutampa su rugiapjūte. Per rugiapjūtę dainuojami įvairūs tekstai, tačiau melodika visur išlieka stabili, nepakitusi, jeigu pradedamas dainuoti vienas melodinis tipas, tai jis bus dainuojamas kiek įmanoma ilgiau. Taigi matome, kad muzikoje tas rituališkumas yra griežtai reglamentuotas. Atkreipkime dėmesį, kiek čia melizmo, gausių detalių. Įsitvirtinusi nuomonė, kad Čiurlionio kūryboje dažnai išryškėjanti smulki ornamentika atsiradusi dėl secesijos įtakos, tačiau aš manyčiau, kad tam atsirasti akstinas kyla iš liaudies muzikos, nes dzūkų melodijose gausu melodinių puošmenų.

Archyvuiniuose 1939 metų įrašuose randame tą patį dainos „Bėkit, bareliai“ variantą, kurį užrašė ir ne kartą savo kūryboje panaudojo Čiurlionis. Derėtų priminti, kad rugiapjūtės melodijos yra įvairios, Dzūkijoje sutinkame ne vieną melodinį tipą, bet juos visus sieja keletas bendrų bruožų: jiems būdinga siaura garsų apimtis (ambitus) ir tai, kad pirmieji garsai yra daug kartų kartojami, melodija palaipsniui pakyla aukštin iki tercijos arba kvartos, kartais ir kvintos dermės atramų ir po to taip pat laipsniškai leidžiasi žemyn ir taip juda nuo vienos atramos prie kitos. Bet kas jose įdomiausia – tai gausi melizmatika. Mūsų folklore melizmatika pasirodo tuomet, kai išryškėja stiprus jausmas, jeigu ji gausi, tai reiškia kažką graudaus, kas labai asmeniška, personalu. Kai kurios dzūkų melodijos

14 BĖKIT, BARALIAI

1. Bėkit, baraliai,
Bėkit, baraliai,
Gali valako.

2. Gali valako,
Gali valako
Gera ir valgo,

3. Gera ir valgo,
Gera ir valgo,
Ir Džievulio prašo:

4. – Duok man, Džievuli,
Duok man, Džievuli,
Gerųjų dalačių,

5. Gerųjų dalačių,
Gerųjų dalačių,
Razumnių mergelių.

Dainos „Bėkit, baraliai“ melodija ir tekstas.
(Dzūkijos dainos ir muzika 2005:61).

yra ištisos puošmenų virtinės ir galbūt Čiurlionio vizualios ornamentikos idėja ateina būtent iš liaudies dainų, nes ornamentika jose yra labai svarbi.

Rugiapjūtės dainos Čiurlionio kūryboje

Jadvyga Čiurlionytė, pasižymėjusi fenomenalia atmintimi, savo „Atsiminimuose“ paliko vertingą liudijimą, kaip Čiurlionis išgirsta dzūkių moterų rugiapjūtės dainas ir kokį nepakartojamą įspūdį jos jam padaro: „Staiga pro atdarą langą pasigirsta daina. Kažkur toli, ant kalno, pjovėjos traukia rugiapjūtės giesmę. Brolis pašoka – ne vaisės galvoje. Kieme pasitinka besiveją jį broliai – Stasys, Petras, Jonas – visi vienmarškiniai, su šiaudinėm skrybėlėm. Visi keturi lipa į kalną, o ten eilės pasilenkusių moterų su pjautuvais rankose pjauna, skuba. Vieno baro moteris atsistoja, ištisia nugaras ir gieda „Bėkit, baraliai“. Tai ta pati rugiapjūtės giesmė, apie kurią brolis rašė: „...gerai jas suprasti ir jausti tegali lietuvis, ir tai išgirdęs kur laukuose, kuomet dainininkas neprašytas, nelieptas, pats sau dainuoja. Kažkoks keistas skundas, raudojimas, ilgėjimos, širdies ašaros girdėti. Tokios tatau seniausios dainos. Nepriėjęs iki pjovėjų, brolis išsitraukia iš kišenės natų sąsiuvinėlį ir rašo. Daina vis skamba ir skamba. Brolis ilgai improvizuoja prie pianino, o iš garsų pilnumos vis išnyra ta pati gaudi, plačių laukų giesmė. Kur jos pradžia – niekas nežino; jos vardas – Lietuva. Taip



M. K. Čiurlionis. Dainos „Bėkit, bareliai“ vinjetė, 1909. Popierius, tušas 10,2 x 16,0 cm. Saugoma Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje Kaune.
Inv. Nr. Čg 142.

gimė variacijos „Bėkit, bareliai“, kurių paskutinė atrodė „lyg iškilminga eisena grįžtančių po darbo pjovėjų“ (Čiurlionytė 1972: 118).

Rugiapjūtė domina Čiurlionį savo apeigynu, bet labiausiai – muzika, nes tuo metu laukuose nenutrūkstamai skamba rugiapjūtės dainos, kurias pateikėjos moterys iškilmingai vadina giesmėmis, tuo tarsi pabrėždamos jų sakralų pobūdį. Čiurlionis rugiapjūtės melodijoms skiria ypatingą dėmesį intuityviai jausdamas jų archajiškumą: „Neužmirškime tik, kokia atsakomybė guli ant mūsų. Esame pirmi lietuviai kompozitoriai, ir ateinančios kartos mūsų veikaluose ieškos pavyzdžių. Esame tarytum mazgas tarp liaudies dainų ir lietuvių muzikos ateityje. Mūsų credo – tai mūsų seniausios dainos ir mūsų ateities muzika“ (Čiurlionis, Apie muziką, 1910, cit. iš Čiurlionis 1960: 305)

Pažvelkime, kaip rugių ritualą traktuoja savo kūryboje Čiurlionis. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad naudojamos labai paprastos priemonės, sunku įsivaizduoti dar paprastesnes. Kadangi kūrinys turėjo edukacinę paskirtį, buvo skirtas vaikams, namų chorui dainuoti ir šeimos nariams atlikti, jis atrodo nesudėtingas – kūrinį sudaro keturios variacijos, o viršutiniame balse skamba melodija. Nors iš pažiūros kūrinys nesudėtingas, tačiau pažvelkime, kaip kompozitorius panaudoja antifoną, pabalsius, kaip derina tris melodines linijas, kuria trijų linijų

kontrapunktą. Apatiniame balse dažniausiai skamba figuratyvinis burdonas, viduriniame balse panaudojama diatoninė arba chromatinė slinktis. Viršutiniame balse skamba autentiška melodija be jokių pakitimų. Antrojoje variacijoje pakito burdonas, viršuje atsirado keli balsai. Nemanau, kad taip dainavo dainininkės, nes jos dainavo unisonu, ir Jadvyga Čiurlionytė sakydavo, kad dzūkai dainuoja unisonu dažniausiai antifoniniu būdu, t. y. kažkas pradeda, tuomet perima kitas, po to vėl atsišaukia. Išryškėja chromatinė slinktis, kurios užuomazga jau buvo ir pirmojoje variacijoje. Chromatika praplečia muzikinės raiškos lauką, nes diatoniką sudaro septyni garsai, o chromatiką – dvylika. Kaip liudija J. Čiurlionytė, jos brolis vienu prisėdimu sukuria keturis kūrinius iš karto, nes vienu kūriniu jis nesitenkina ir tarsi bando tą patį vaizdą atkurti skirtingomis priemonėmis arba į jį pažvelgti tarsi iš skirtingų pusių. Tai nėra sonata, nes kūrinio kiti adresatai. Kompozitorius panašiai elgėsi ir su liaudies dainomis, skirtomis dainuoti vaikams, jis viską supaprastina, kiek tik yra įmanoma. Vis dėlto, muzikinėje kalboje išlieka tam tikri elementai ir būtent ta pati pasikartojanti melodija ketvirtojoje variacijoje. J. Čiurlionytė liudija, kad Čiurlionis teigė, jog tai yra iškilminga eiseną dainininkių, užbaigusių darbą. Kyla klausimas, iš kur Čiurlionis žino, kas yra etninės kultūros ir rugių apeigos pagrindas, nes pabaigtuvių vainiko nešimas yra vienas svarbiausių apeiginių momentų. J. Čiurlionytė nemini, kad brolis matė, kaip plovėjos pabaigė darbą ir nešė vainiką, nes tikrai būtų tai pastebėjusi ir aprašiusi. Stebina tai, kad Čiurlionis arba intuityviai pajautė, arba numanė, nes tai yra tokio lygmens etninės kultūros suvokimas, kuris sunkiai pasiekiamas, yra tiesiog kylantis iš prigimties. Yra išlikusi dar viena, penktoji variacija, skirta dainuoti chorui. Tai ta pati melodija, bet sukomponuota polifoniškai, fugetės forma. Vienas po kito įstoja balsai, pradedant nuo žemiausio boso, po jo tenoro, alto ir baigiant aukščiausiu sopranu. Po jų eina pabalsiai – kontrapunktas, kurio teminiai branduoliai visi sudaryti iš pradinio tercijos motyvo. Taigi, regime ir meistrišką liaudies dainos motyvo panaudojimą, ir nepriekaištingą kompozicinę techniką.

Matome, kad Čiurlionis intuityviai jaučia, o gal ir žino bei atkuria apeiginę rugiapjūtės prasmę.

Pagarba ir meile liaudies dainoms paženklintos Čiurlionio grafinės vinjetės, tarp kurių „Bėkit bareliai“ yra viena gražiausių ir skirta senosioms rugiapjūtės dainoms.

DAINOS FORTEPIJONUI

BĖKIT, BARELIAI

I

Largo

pp

f

II

Andante

mp

III

Moderato

p

IV

Maestoso

f

mf

p

pp

BÈKIT, BARELIAI

Andante

Bè - kit, ba - re - liai, bè - kit, ba - re - liai, ga - lan va - la - ko.

Bè - kit, ba - re - liai, ga - lan va - la - ko. Bè - kit, ba -

Bè - kit, ba - re - liai, ga - lan va - la - ko. Bè - kit, ba - re -

ba - re - liai, ga - lan va - la - ko. Bè - kit, ba - re -

VOLL. 2046

M. K. Čiurlionio variacijos fortepijonui „Bèkit, bareliai“ ir „Bèkit, bareliai“ fugetė chorui
(Čiurlionis 1959: 28–29, 52–54)

To paties tipo melodiką Čiurlionis naudoja labai kūrybiškai, eksperimentuoja, gretina diatoniką ir chromatiką, pritaiko dirbtines oktatonines dermes, kurias sukonstruoja iš pradinio liaudies dainos melodijos motyvo. Tai labai modernu, jo metu tai mažai kas naudojo. Vėliau kompozitorius panaudos tą patį motyvą dar kitaip savo preliude „Motule mano“ panašiai kaip ir simfoninėje poemoje „Jūra“ jį modifikuodamas – sustambindamas, susmulkindamas, pagreitindamas, iš jo išausdamas visą muzikinį audinį. Visa tai liudija, kad Čiurlionis rodė ypatingą dėmesį toms senosioms archajiškoms struktūroms, kurias numanė tapsiant mūsų ateities muzikos pagrindu. Jis manė, kad šios melodijos geriausiai išsaugojo lietuvių nacionalinį charakterį, teigė, kad ritmo monotonija grįsta muzika nėra linksma, bet atėjusi iš seniausių laikų yra giluminė ir fundamentinė ir tai yra etalonas, į kurį lygiuojantis bus galima kurti unikalią ateities muziką. Nūdienos etnomuzikologų darbai atskleidė, kad labai panašios ar net identiškos rugiapjūtės melodijos išliko ne vien Lietuvoje, jų pasitaiko ir Baltarusijoje, Lenkijoje, Slovakijoje, Ukrainoje, Bulgarijoje. Tai stebina ir parodo, kad archajiška muzikinė kultūra nebuvo nacionalinė ir buvo paplitusi plačioje teritorijoje.

Išvados

Sugretinus Čiurlionio tapybinės „Vasaros sonatos“ ciklą su vasaros laikotarpio lietuvių etninės kultūros raiška išryškėja, kad tapybinėje sonatoje vasaros laikotarpis atskleistas tik kaip filosofinių idėjų sklaidos fonas, tačiau kūrinyje gausu simbolinę prasmę turinčių vaizdinių. Tai laivas, vanduo, sala, kelias, kalnas, aukurai, trikampis, pasaulio medis, tvirtovė, vartai, menora, karūna, kurių dauguma glaudžiai siejasi su tradicine kultūra, dažnai šių vaizdinių pasitaiko liaudies dainose. Daug aiškiau ryšiai su tradicine kultūra apčiuopiami Čiurlionio muzikinėje kūryboje, kurioje vasaros laikotarpis reprezentuojamas rugiapjūtės ritualo ir jo metu skambėjusių melodijų inspiruotų kūrinių. Rugiapjūtės melodijoms kompozitorius rodo išskirtinį dėmesį, nes jos, anot Čiurlionio, yra archajiškos, fundamentinės, sukaupusios esminius tautiškumo bruožus ir yra etaloninės norint sukurti savitą nacionalinę muziką. „Vasaros sonata“ Čiurlionio tapyboje ir muzikoje atskleidžia dvejopas, tačiau viena kitą papildančias

dimensijas: vizualioji raiška generuoja kosmogoninius vaizdinius, o muzika pabrėžia socialinį aspektą ir atskleidžia senųjų melodikos sluoksnių bei gilios apeigiškumo pajautos svarbą ateities nacionalinės profesinės muzikos plėtrai.

Literatūra

- Astrauskas, Rimantas. M. K. Čiurlionis ir liaudies muzika. *M. K. Čiurlionis ir pasaulis / Čiurlionis and the World*. Sudarė ir parengė R. Astrauskas. Vilnius: Kauno technologijos universiteto Humanitarinių mokslų fakultetas, 2005, p. 43–49.
- Bruveris, Jonas Vytautas. M. K. Čiurlionis: tautiškumo problema *Lietuvos muzikologija*, t. 5, 2004, p. 6–28.
- Četkauskaitė, Genovaitė. *Dzūkų melodijos*. Vilnius: Vaga, 1981.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. Apie muziką 1910, cit. iš M. K. Čiurlionis. *Apie muziką ir dailę*. Laiškai, užrašai, straipsniai. Paruošė V. Čiurlionytė-Karužienė. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Liaudies dainos chorams ir fortepijonui*. Paruošė J. Čiurlionytė. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1959.
- Čiurlionytė, Jadvyga. M. K. Čiurlionis ir liaudies daina. *M. K. Čiurlionis. Liaudies dainos chorams ir fortepijonui*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1959, p. 79–86.
- Čiurlionytė, Jadvyga. *Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai*. Vilnius: Vaga, 1969.
- Čiurlionytė, Jadvyga. *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*, Vilnius: Vaga, 1972.
- Dzūkijos dainos ir muzika. 1935–1941 metų fonografo įrašai*. Sudarė ir parengė Austė Nakienė, Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005.
- Greimas, Algirdas Julius. *Apie dievus ir žmones*. Lietuvių mitologijos studijos. Chicago: AM & M Publications, 1979.
- Greimas, Algirdas Julius. *Tautos atminties beiėskant*. Apie dievus ir žmones. Vilnius–Chicago: Mokslas, 1990.
- Klimka, Libertas. Etnokosmologija: objektas ir problemos *Liaudies kultūra*, Nr. 2, 1991, p. 34–35.
- Landsbergis, Vytautas. *Čiurlionio muzika*. Vilnius: Vaga, 1986, p. 43–51.
- Nastopka, Kęstutis. Gyvasis Greimas, 2007, http://www.saltiniai.info/files/literatura/LH00/Kęstutis_Nastopka._Gyvasis_Greimas.LH8100A.pdf
- Tumėnas, Vytautas. Čiurlionio dailės muzikalumo ir liaudies tekstilės ornamentikos tradicijos paralelės. *Čiurlionis ir pasaulis*. Sudarytoja Salomėja Jastrumskytė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2019, p. 306–332.
- Vaiškūnas, Jonas. Saulės ir mėnulio simbolika baltų kultūroje. *Senovės baltų simboliai*. Vilnius: Academia, 1992, p. 131–149.

Rimantas Astrauskas

“THE SUMMER SONATA” IN ČIURLIONIS’ ART
AND LITHUANIAN TRADITIONAL CULTURE

Summary

This article attempts to compare Čiurlionis’ painted cycle *The Summer Sonata* with the expressions of Lithuanian ethnic culture during the summer season. A deeper comparative analysis reveals that the summer period in the painted sonata serves primarily as a background for the unfolding of philosophical ideas, yet the work is rich in imagery imbued with symbolic meaning: the ship, water, island, path, mountain, altars, triangle, world tree, fortress, gates, menorah, and crown. Most of these symbols are closely connected to traditional culture and can be found in Lithuanian folk songs. The connections to traditional culture become even more apparent in Čiurlionis’ musical works, where the summer season is represented by compositions inspired by the rye harvest ritual and the melodies sung during it. The composer pays particular attention to these harvest melodies, considering them to be archaic, fundamental, and bearing the essential features of national identity – serving as models for the creation of a distinct national music. The study applies a holistic, complex approach alongside descriptive, comparative, and musical analysis methods.

Keywords: M. K. Čiurlionis, *The Summer Sonata*, Lithuanian traditional culture, rye harvest, summer solstice.

Yumiko Nunokawa

PhD; part-time lecturer, Waseda University, Japan

THE INFLUENCE OF JAPONISME,
AND OTHER RELATED THOUGHTS ON A SERIES OF PAINTINGS
SONATA OF THE SUMMER BY M. K. ČIURLIONIS

The influence of *Japonisme* on the works of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) has been briefly researched since 2009 and has been frequently mentioned in my published articles. After last year's conference, I thoroughly reviewed several publications and discovered additional information. Combined with my previous research, it is plausible that Čiurlionis encountered *ukiyo-e* prints during exhibitions at the *Zachęta* Gallery, which was the facilities of the art-supporting organization (Andrijauskas, A. 2011), and at an art salon of Aleksander Wiktor Krywult (1845–1903) in Warsaw in 1900–01, where Japanese art was exhibited. Another opportunity for Čiurlionis to encounter Japanese art was the exhibition of Feliks Jasieński's renowned collection of Japanese art including Japanese *Katagami* stencils in early 1901 (Alber, Z. 1990:14–17). Moreover, considering the number of *ukiyo-e* prints, other items of Japanese Art and artistic handicrafts donated by Feliks Jasieński to the National Museum in Kraków amounts to about 4,600 (Alber, Z. 1997: 9) and, during his visit to various museums in Prague, Dresden, Nuremberg, Munich, and Vienna in 1906, Čiurlionis undoubtedly had the opportunity to view Japanese art. In a letter sent from Prague to his esteemed patron and dear friend Bronisława Wolman (1880–1941/42) on September 1, 1906, the artist listed the works of art he had encountered in the city's museums, mentioning Japanese screens, robes, and textiles (Čiurlionis, M. K., 1960: 195). It is therefore very likely that Čiurlionis encountered a much greater number of *ukiyo-e* prints, other items of Japanese Art and artistic handicrafts including Japanese *Katagami* stencils, and *Art Nouveau*-inspired works of art and architecture in these cities. Čiurlionis painted the series of works known as *Sonata of the Summer* (Sonata No.4) in June 1908 in Druskininkai, together with the *Sonata of the Serpent* (Sonata No.3), which was presented at the previous conference. Therefore, in this article, I will first discuss each of the first three paintings that make up the series of *Sonata of the Summer* – *Allegro*, *Andante* and *Scherzo* – in terms of the influence of *Japonisme* and *Art Nouveau*. I will then discuss the fairy-tale fragments in the *Finale* of the *Sonata of the Summer* in relation to the *Sonata of the Serpent*, which was painted the same summer before this series.

Keywords: Čiurlionis, Hokusai, Hiroshige, *ukiyo-e*, *Japonisme*, *Art Nouveau*, *Katagami*.



Fig. 1 M. K. Čiurlionis. *Sonata of the Summer* (Sonata No.4). *Allegro*. 1908. Paper, tempera.



Fig. 2 Utagawa Hiroshige. *One Hundred Famous Views of Edo. Shinagawa Susaki*. 1856–58. Woodblock print.

1. The influence of Japonisme in *Allegro* from the series of paintings *Sonata of the Summer*

As mentioned above, Čiurlionis' series of paintings *Sonata of the Summer* was painted intensively in Druskininkai in June 1908. In my previous research, I mentioned only two influences of *Japonisme* in this *Sonata*, but now that we have had the opportunity to re-examine each of the *Sonata* series in detail, we have reconsidered them and discovered some new facts, so let's look at them here.

Let us first consider *Allegro* from the series of paintings entitled *Sonata of the Summer* (1908) (Fig. 1). About this painting, as I mentioned in my article published in 2015. In Čiurlionis' *Allegro* from *Sonata of the Summer*, the small sailing boats floating on the water and the position of the island might have been inspired by Utagawa Hiroshige's (1797–1858) *Shinagawa Susaki* from *One*



Fig. 3 M. K. Čiurlionis. *Castle (Temple)*. 1907–08. Fluor etching.



Fig. 4 M. K. Čiurlionis. *Sonata of the Sun (Sonata No.1)*. *Allegro*. 1907. Paper, tempera.

Hundred Famous Views of Edo (1856–58) (Fig. 2). Since this *ukiyo-e* is part of Jasieński's old collection, it is very likely that Čiurlionis saw it. Also interesting is a fluor etching entitled *Castle (Temple)* (1907–08) (Fig. 3), made around the same time in 1907–08. This work must have been the inspiration for the island section of *Allegro*, and if Čiurlionis himself gave it a title, then what is depicted here is a combination of a castle in the west and a temple in the east. It is obvious that he was influenced by Eastern culture. In addition, it is also interesting to note that Čiurlionis had already painted a similar composition in the *Allegro* of the *Sonata of the Sun* (Sonata No.1) (1907) (Fig. 4) in the first half of 1907, the year before he painted the *Sonata of the Summer* (Sonata No.4). Here there are small stars (or suns) instead of boats, and the island in the foreground is not green but a pastel purple, unusual in his paintings, and it is clear that three small gates have been painted there.

Above all, and perhaps needless to say, it is interesting to note that Čiurlionis, like many other Western painters, also painted his initials in hieroglyphic



Fig. 5 M. K. Čiurlionis. *Sonata of the Summer* (Sonata No. 4). *Andante*. 1908. Paper, tempera.



Fig. 6 M. K. Čiurlionis. *Tree and Skull*. 1903. Postcard. Colour pencils on paper. Script – dark brown ink, pen.

script on the base of the fire-lit altar in the lower right-hand corner of this *Allegro* (Fig. 1).

2. The influence of *Japonisme* in *Andante* from the series of paintings *Sonata of the Summer*

Let's now look at the second painting in the series, *Andante* (1908) (Fig. 5) by Čiurlionis. It is a well-known fact that Čiurlionis painted for only about six years of his short 35-year life. Despite this short creative period, there are many paintings and prints of trees left by him, which shows that “trees” were an important source of inspiration for him. A very thick tree, like the one in this painting *Andante*, also appears on a postcard entitled *Tree and Skull* (1903) (Fig. 6), made in 1903 during the early stages of his career. His painting *Allegro* and the postcard *Tree and Skull* might also have been influenced by an *ukiyo-e* print, *Mishima Pass in Kai Province* (c.1830–32) (Fig. 7) by Katsushika Hokusai



Fig. 7 Katsushika Hokusai. *Thirty-six Views of Mount Fuji. Mishima Pass in Kai Province*. c.1830–32. Woodblock print.

(1760–1849), from the series *Thirty-six Views of Mount Fuji*, which also influenced Čiurlionis' other paintings. In particular, the composition of Čiurlionis' postcard in Fig. 6, in which the top and bottom of the tree are cut off and only the trunk is depicted, rather than the whole tree, shows the influence of the *ukiyo-e* prints of Hokusai and Hiroshige, eventually of *Japonisme*. Since this *ukiyo-e* is also part of Jasiński's old collection, it is very likely that Čiurlionis saw it. In addition, the fact that Čiurlionis shows only one thick tree and the trunks in green instead of brown suggests that he might have been influenced by this *ukiyo-e* print by Hokusai. The tower on the left side of this painting *Andante* (Fig. 5), which is obviously different from the bell tower at Druskininkai, also resembles the fluor etching *Castle (Temple)* (1907–08) in Fig. 3, showing influences from Eastern cultures.

3. The influence of *Japonisme* and *Art Nouveau* in *Scherzo* from the series of paintings *Sonata of the Summer*

In classical music, the piano sonatas usually consist of four movements, as Čiurlionis calls the four paintings in this sonata: *Allegro*, *Andante*, *Scherzo* and *Finale*. And since the most lively movement in the music sonata is the *scherzo*, we can

see that he also tried to express this lively movement in his painting *Scherzo* from the series *Sonata of the Summer* (Fig. 8). Unfortunately, the name of the Sonata itself, *Sonata of the Summer*, was not given by Čiurlionis himself but was given later, and it is said that Čiurlionis called it “Sonata No. 4”. Here we can see that Čiurlionis was trying to express movement through objects such as the swallow-like birds and the sparks of fire falling from the top right to the bottom left of the painting. This suggests that he was aware of the connection with the musical title “Scherzo”. At first glance, the painting *Scherzo* does not appear to be influenced by *Japonisme*. However, we must not ignore the graphic depiction of swallow-like birds at the base of the gate in the centre of the painting *Scherzo*. This surely shows influences from the *Art Nouveau* style that was sweeping Europe and elsewhere at the time.

It is well known that the term *Art Nouveau* was first used in 1888 by Siegfried Bing (1838–1905), a German-born antique dealer living in Paris, in the magazine he edited, *Le Japon Artistique*. Since then, the term *Art Nouveau* has become widely known as the exclusive period concept for European art that was essentially influenced by Japanese art. Not to mention the fact that *Le Japon Artistique* was translated and published not only in French but also in English and German, making it a focal point for artists throughout Europe at the time.

In the second half of the 19th century, the arts and crafts movement flourished in Europe, leading to the development of specialist museums and decorative arts institutions. In Britain, the Arts and Crafts movement was initiated in the 1860s under the leadership of William Morris (1834–1896), and the *Exposition Universelle* in London in 1862 led to the establishment of the South Kensington Museum, the first museum in the world to specialise in collecting decorative arts. France lagged far behind Britain, Germany, and Austria in the establishment of state museums of decorative arts. In Vienna, the Austrian Museum of Art and Industry (later the Austrian Museum of Applied Arts) was founded in 1864, modelled on the South Kensington Museum; in Hamburg, the *Kunstgewerbemuseum*



Fig. 8 M. K. Čiurlionis. *Sonata of the Summer* (Sonata No.4). *Scherzo*. 1908. Paper, tempera.



Fig. 9 Sample Book of Katagami Stencil Designs "Matsu". 1831–45. Paper. In: A. Mabuchi, and Y. Takagi, ed. *Katagami Style* (exhibition catalogue), Tokyo: Nikkei Inc., p. 58.

opened in 1877; and in Berlin, the *Industriemuseum* opened in 1867 (renamed the *Kunstgewerbemuseum* in 1879). In France, the Central Union of Industrial and Applied Arts (the parent of the Central Union of Decorative Arts, founded in 1882) was founded in Paris in 1864 and exhibited in a corner of the Louvre from 1877, then moved to the Industrial Museum, which only became a permanent museum with its own exhibition space in 1905. In France, from 1881, institutions for decorative and industrial arts were established in Limoges, Aubusson, Roubaix, Nice and elsewhere, raising the status of the decorative arts (Mabuchi 2012: 274).

In the midst of these trends of the times, Japanese arts and crafts travelled across the seas to world expositions and other events, where they were received with astonishment by people in Europe and America. Especially for artists, the novel compositions, designs, and precise workmanship were a great source of inspiration for their creations. This phenomenon, known as *Japonisme*, has already been explored in detail in the field of painting, for example in relation to Impressionism and *ukiyo-e* prints. However, there have been few opportunities to highlight it in the field of crafts, due to the diversity of techniques used. Traditionally used for *Katazome* (stencil dyeing) of kimonos and other garments,



Fig. 10 Sample Book of Katagami Stencil Designs "Fuku". 1855–60. Paper. In: A. Mabuchi, and Y. Takagi, ed. *Katagami Style* (exhibition catalogue), Tokyo: Nikkei Inc., p. 58.

Katagami stencils were brought to Europe and the U.S.A. during this period, and its beautiful designs and advanced techniques were highly regarded and had a major influence on *Art Nouveau* and other craft reform movements that were flourishing in many parts of the world at the time.

Japanese *Katagami* attracted particular attention during these artistic movements. Although *Katagami* have had excellent techniques and designs since the Edo period (1603–1868), they were consumed as “expendable” items and were not systematically collected and preserved (Figs. 9 and 10). It is believed that *Katagami* were sold abroad when dyeing companies went out of business and that this is how they disappeared. The period of *Katagami* outflow was from the late 1880s to the 1890s, a period of design reform when it was actively referenced by the Arts and Crafts and *Art Nouveau* movements. The influence of Japanese *Katagami* on European art and design was far greater than expected and covered a wide range of areas including painting, prints, posters, furniture, ceramics, glassware, textiles, and interior decoration.

As mentioned above, it was the *Exposition Universelle* in London in 1862 that triggered the spread of Japanese art to Europe, symbolised by the term

Japonisme. The event provided a new design trend in Britain's decorative and industrial arts, which had stagnated after the Industrial Revolution. Ultimately, materialism was promoted as life was surrounded by Japanese imports and Japanese-style products were perceived as aesthetically pleasing. Japanese *Katagami* was introduced to Britain, starting with Christopher Dresser's (1834–1904) book published in 1882 and a book of stencils for surface decoration sold in Liberty department stores in 1884. The flat, simple, repetitive patterns of *Katagami* not only met the needs of the times and could be applied to a wide variety of media, but also provided aesthetic inspiration for industrial design, including the Silver Studio, as well as for Arts and Crafts artists and the Glasgow School. By the end of the 19th century, Japanese *Katagami* were seen as having revived the English stencil, a labour-saving tool, making it an indispensable technique for interior decoration and further elevating it to an art form (Takagi 2012: 77).

France, in particular, was also a region where the Impressionists revolutionised painting, the *Art Nouveau* movement blossomed, interest in Japanese cultural relics was high from the outset, and *Japonisme* as a formative movement developed widely and deeply. In painting, the Impressionists absorbed much from Japan in terms of composition and colour, and the next generation of the Nabis school also saw a deepening of these in terms of flat composition and design. In particular, the magazine *Le Japon Artistique*, published in 36 volumes over a three-year period from 1888 to 1891 by Siegfried Bing, an art dealer and founder of the *Art Nouveau* movement, included British and German authors, which was an important step in developing distribution channels to English and German-speaking countries. This was not only a sign of the development of distribution channels to these countries, but also of the development of *Japonisme* in Europe and the emergence of a common understanding of the decorative arts. The magazine included essays on various fields of Japanese art and illustrations for design reference. The number of *Katagami* stencils published is particularly noteworthy. Considering the magazine's influence on the design movement in the West, it would not be an exaggeration to say that the magazine created a boom in the popularisation of *Katagami* (Mabuchi 2012: 275–276).

Let us now look at how *Art Nouveau* was shaped by influences from Japanese *Katagami* stencils. Neo-Romantic movements, such as Symbolism, *Art Nouveau*, *Jugendstil*, the Arts and Crafts movements, and the *Secession*, went beyond the Romantic practice of simply repeating Eastern themes in literature. Instead, they sought to capture the essence of East Asian pictorial aesthetics in the post-impressionist era. Renowned artists of the time, such as Aubrey Beardsley, Henri Toulouse-Lautrec, Maurice Denis, Odilon Redon, James Whistler, William Morris, Alphonse Mucha, Gustav Klimt, Aleksandr Benois, and others also owned exquisite examples of Asian art and applied some simplified styles of Japanese *Katagami* stencils on to their artworks.

According to the research I did earlier this year, Čiurlionis' paintings appeared twice in exhibitions in Europe. The first exhibition took place in 1910 at *Bernheim-Jeune* in Paris. In this exhibition, it is admitted that Čiurlionis' paintings *Fairy Tales*, *Knight* and *Paradise* were exhibited there, together with works by Bakst, Benois, Bilibin, Dobuzhinsky, Krimov, Petrov-Vodkin, Roerich, Stelletsy and Sudeikin, among others. Another time was the Second Post-Impressionist Exhibition, held in 1912 at the Grafton Galleries in London after Čiurlionis's death. At this exhibition, Čiurlionis' paintings were exhibited together with the works of post-Impressionist painters such as Adeney, Bell, V., Bonnard, Braque, Cezanne, Chabaud, Derain, Vlaminck, Doucet, Etchells, Friesz, Fry, Girieud, Goncharova, Gore, Grant, Herbin and Lamb, etc. (Gordon, D., E. 1974: 415–416, 624–625). Needless to say, Čiurlionis was certainly in the same stream as these artists.

The Symbolists developed a strong affinity with line drawing, which encompassed the concepts of the 'ligne symbolique' (symbolic line). This artistic style, influenced by the Japanese *Katagami* school, became popular in printmaking, book illustration and the vignette genre. *Katagami* stencils, which originated in Japan, are made of paper, and used to print on various materials such as fabric, leather and paper. During the Meiji era in Japan from 1868 to 1912, many of these intricate paper cut-outs made their way to Europe and had a significant influence on decorative arts and ornamental trends around 1900. Linear elements and musicality also flourished in painting. Stylised depictions of animals, birds, butterflies, dragonflies, insects, and flowers became abundant,

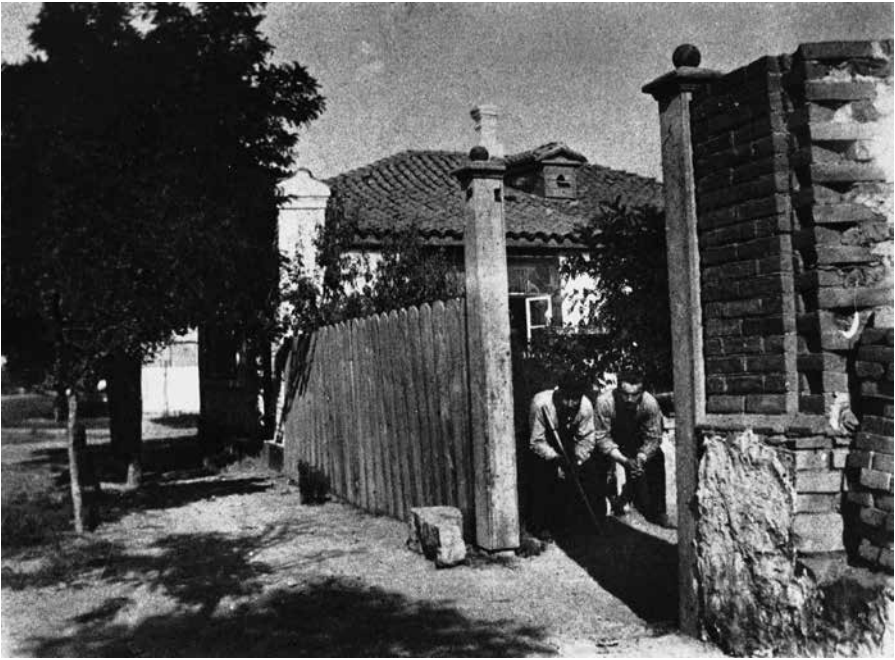


Fig. 11 M. K. Čiurlionis. *Anapa on the Black Sea*. 1905. Photography.

emphasising the idea of constant movement, change and growth. Gradually, nature-inspired decorative motifs from the Japanese visual arts permeated other art forms. Unfortunately, the mechanical reproduction of these features in Western art often failed to capture the refined qualities inherent in the East Asian aesthetic of painting (Andrijauskas, A. 2011).

Returning to Čiurlionis, as mentioned above, my previous research on *Japonisme* in Čiurlionis' paintings was mainly concerned with the influence of *ukiyo-e* prints by Hokusai and Hiroshige in his paintings. However, given the newly discovered fact that the Jasieński collection, which he saw in Warsaw at the beginning of the 20th century, contained about 86 *Katagami* stencils (Lacambre 2012: 342) in addition to about 4,600 *ukiyo-e* prints, it is certain that Čiurlionis was directly influenced by the style of Japanese *Katagami* stencils or indirectly influenced by the *Art Nouveau* movement. Although Čiurlionis' periods of study abroad were short, his trip to Europe in 1906 gave him the opportunity to appreciate the *Art Nouveau*-inspired works of art and



Fig. 12 M. K. Čiurlionis. *Sonata of the Serpent* (Sonata No.3). *Finale*. 1908. Paper, tempera.



Fig. 13 M. K. Čiurlionis. *Sonata of the Summer* (Sonata No.4). *Finale*. 1908. Paper, tempera.

architecture in Prague, the *Jugendstil* in Dresden, Nuremberg and Munich, and the *Secession* art in Vienna. In particular, he might have seen *Katagami* at the *Kunstgewerbemuseum* in Dresden, which has the largest collection of *Katagami* in Europe - 16,000 pieces purchased in bulk in 1889 by the Berlin art dealer R. Wagner.

Finally, we cannot ignore the 'gate' depicted in the centre of this painting *Scherzo*. The gate has been depicted in numerous paintings by Čiurlionis throughout his life, since he began painting in Warsaw in 1903, and has been a source of inspiration for him.

This is partly my assumption, but the gate in the *Scherzo* of this *Sonata of Summer* reminded me of a photograph he took during his trip to Anapa on the Black Sea (Fig. 11). He explored the Caucasus with the Wolman family in the summer of 1905, and I wondered if he was recalling that summer in this *Scherzo*. The real reason why he often depicts gates in his paintings is not clear, but since he also depicts them as part of the fortresses, I also thought that the gates might indicate a gateway to fairy tales.

4. The Fairy Tale Fragments in the *Finale* of the *Sonata of Summer* Series

Fragments of fairy tales were also found in the painting *Finale* of the *Sonata of the Serpent* (Fig. 12), which was the theme of last year's conference, but there was only a king's crown and no image of the king. In the *Finale* of the *Sonata of Summer* (Fig. 13), however, there is a king with a crown. This led me to speculate that there was a connection between the finales of these two sonatas, which were painted consecutively in the summer of 1908, and that Čiurlionis was trying to create a narrative. Moreover, although only the king is depicted here and the queen does not appear, she had already been depicted in 1907, the year before the *Scherzo* was painted, in one of the paintings of another series, "Fairy Tales" (1907) (Fig. 14). In addition, I would like you to take a close look at the painting "Fairy Tale" (Fig. 15), which was painted in 1909. This painting is also subtitled "FAIRY TALE OF KINGS", but I have my doubts about this subtitle. The figure on the left, who is said to be a king, has a lower forehead than the king on the right, and his crown is more ornate, and his expression is gentler, and his beard looks like part of his hair or clothes. Also, the robe he is wearing seems to be rather feminine. For this reason, I consider that this painting depicts not two kings, but "A QUEEN AND A KING". However, in any case, this is where his interest in fairy tales led him to include fragments of them in the two Sonatas of the *Serpent* and of *Summer*. It might be worth noting that he included fragments of fairy tales in the respective finales of the two sonatas. I also speculate that Čiurlionis and his wife Sofija might have been thinking about the characters and stage design of an opera while composing these sonatas, as they both began planning the opera *Jūratė* in 1908.

5. Conclusions

In conclusion, the influence of *Japonisme* on the work of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis has been the subject of limited research, but recent research and examination of various sources have shed light on the possible occasions on which Čiurlionis encountered Japanese art. It is plausible that he saw *ukiyo-e*



Fig. 14 M. K. Čiurlionis. *Fairy Tale III*. 1907.
Paper, tempera.



Fig. 15 M. K. Čiurlionis. *Fairy Tale. (Fairy Tale of Kings)*. 1909.
Paper, tempera.

prints at exhibitions at the *Zachęta* Gallery and the art salon of Aleksander Wiktor Krywult in Warsaw, as well as at the exhibition of Feliks Jasieński's collection in 1901. In addition, his visit to museums in Prague, Dresden, Nuremberg, Munich, and Vienna in 1906 provided further opportunities to view Japanese art, given the significant presence of *ukiyo-e* prints in Europe at the time.

Although Čiurlionis never explicitly acknowledged the influence of Japanese art on his work, the similarities and motifs observed in the *Allegro*, *Andante* and *Scherzo* paintings suggest a possible influence from *Japonisme*. The depiction of sailing boats and islands in *Allegro*, influenced by Hiroshige's *Shinagawa Susaki*, and the presence of a castle and temple motif from a fluor etching by Čiurlionis himself, suggest a link with Eastern cultures. In *Andante*, the depiction of a thick tree and a tower reminiscent of the fluor etching *Castle (Temple)* further suggests the influence of Japanese art.

The lively movement in *Scherzo*, the third painting in the *Sonata of the Summer* series, is in keeping with the musical title and the influence of Art

Nouveau, which was also indirectly influenced by *Japonisme*. The graphic depiction of swallow-like birds in this painting reflects the artistic trends of the time and shows Čiurlionis' awareness and incorporation of these influences. The gates depicted in many of his paintings might symbolise a gateway to fairy tales or have a personal significance related to his travels and memories.

The *Finale* of the *Sonata of the Summer* series introduces fragments of fairy tales, linking it to the *Sonata of the Serpent* series, painted in the same summer. The depiction of a crowned king in the *Finale* and the inclusion of a queen in an earlier painting suggest that Čiurlionis was developing a story. It is possible that he and his wife Sofija were considering the characters and setting for an opera, as they were planning the opera *Jūratė* at this time.

Although Čiurlionis never explicitly acknowledged the influence of Japanese art on his work, the presence of *Japonisme* in his *Sonata of the Summer* series and other paintings suggests a connection with *ukiyo-e* prints and artistic trends of the time. The exploration of Japanese aesthetics, the incorporation of Eastern motifs and the integration of fairy tale fragments demonstrate Čiurlionis' artistic versatility and ability to draw inspiration from diverse sources. Further research and examination of his work might reveal additional influences and insights into the artistic development of this talented Lithuanian artist.

References

1. Books

- Alber, Z., and Martini, M. 1997. *Hiroshige: an exhibition of woodblock prints to mark the 200th anniversary of the artist's birth* (exhibition catalogue). Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Čiurlionis, M. K., 1960. *Apie muziką ir dailę*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Gordon D. E. 1974. *Modern Art Exhibitions: 1900-1916; Selected Catalogue Documentation*. München: Prestel.
- Goštautas, S. ed., 1994. *Čiurlionis: Painter and Composer, Collected Essays and Notes, 1906–1989*. Vilnius: Vaga.
- Landsbergis, V., 1992. *M. K. Čiurlionis. Time and Content*. Vilnius: Lituanius.

2. Articles

- Andrijauskas, A., 2011. M. K. Čiurlionis and the East. *Lituanus*, vol. 57, no. 4. Translated to English and edited by Birutė Vaičjurgis Šležas. Online article available at: < http://www.old.lituanus.org/2011/11_4_05Andrijauskas.html > [Accessed on June 23rd, 2023].
- 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.
- Lacambre, G., 2012. Chronology: Japanese Katagami found in the West from the 19th to the 21st century. In: A. Mabuchi, and Y. Takagi, ed. *Katagami Style* (exhibition catalogue), Tokyo: Nikkei Inc., pp. 342–347.
- Mabuchi, A., 2012. The influence of stencils in French arts and crafts. In: A. Mabuchi, and Y. Takagi, ed. *Katagami Style* (exhibition catalogue), Tokyo: Nikkei Inc., pp. 274–279.
- 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.
- Takagi, Y., 2012. Paper Stencils and the Arts and Crafts Movement – The response to paper stencils in Great Britain and the U.S.A. In: A. Mabuchi, and Y. Takagi, ed. *Katagami Style* (exhibition catalogue), Tokyo: Nikkei Inc., p. 77.

3. Websites

- Zubovas, R., 2010. *Biography*. Available at: < <http://ciurlionis.eu/en/ciurlionis/> > [Accessed on June 23rd, 2023].

Yumiko Nunokawa

JAPONIZMO ĮTAKA IR KITOS SUSIJUSIOS MINTYS
APIE M. K. ČIURLIONIO PAVEIKSLŲ
CIKLĄ „VASAROS SONATA“

Summary

Japonizmo įtaka Mikalojaus Konstantino Čiurlionio (1875–1911) kūrybai nagrinėju jau nuo 2009 metų. Po pernai vykusios konferencijos išsamiai peržiūrėjau keletą leidinių ir atradau papildomos informacijos. Sujungus ją su ankstesniais tyrinėjimais, tampa tikėtina, kad Čiurlionis susidūrė su ukiyo-e graviūromis parodose Zachęta galerijoje, kuri veikė kaip meną remiančios organizacijos erdvė (Andrijauskas, A. 2011), bei Aleksandro Viktoro Krywulto (1845–1903) meno salone Varšuvoje 1900–1901 m., kur taip pat buvo eksponuojamas japonų menas. Kita galimybė pažinti japonų meną buvo Felikso Jasieńskiego garsiosios japonų meno kolekcijos paroda 1901 m. pradžioje, kurioje buvo rodomi ir japonų Katagami trafaretai (Alber, Z. 1990: 14–17). Be to, atsižvelgiant į tai, kad Feliksas Jasieńskis Nacionaliniam muziejui Krokuvoje padovanojo apie 4600 ukiyo-e graviūrų, kitų japonų meno dirbinių ir dailių amatų pavyzdžių (Alber, Z. 1997: 9), taip pat į tai, kad Čiurlionis 1906 m. lankė muziejus Prahoje, Drezdene, Niurnberge, Miunchene ir Vienoje, galima neabejoti, jog jis turėjo progą išvysti japonų meną. Laiške, rašytame iš Prahos 1906 m. rugsėjo 1 d. gerbiamai globėjai ir artimai bičiulei Bronislavai Wolman (1880–1941/42), menininkas mini, kokius meno kūrinius matė miesto muziejuose – tarp jų ir japoniškus širmas, apdarus bei tekstilę (Čiurlionis, M. K., 1960: 195). Taigi labai tikėtina, kad Čiurlionis susidūrė su dar didesniu ukiyo-e graviūrų, japonų meno dirbinių, Katagami trafaretų bei secesijos įkvėptų meno kūrinių ir architektūros objektų kiekiu šiuose miestuose. Čiurlionis 1908 m. birželį Druskininkuose nutapė paveikslų ciklą, žinomą kaip Vasaros sonata (Sonata Nr. 4), kartu su Gyvatės sonata (Sonata Nr. 3), kuri buvo pristatyta ankstesnėje konferencijoje. Todėl šiame straipsnyje pirmiausia aptarsiu pirmuosius tris Vasaros sonatos ciklo paveikslus – Allegro,

Andante ir Scherzo – japonizmo ir secesijos įtakos požiūriu. Vėliau aptarsiu pasakų fragmentus Vasaros sonatos finalinėje dalyje, juos siesdamas su tuo pačiu vasaros laikotarpiu tapyta Gyvatės sonata.

Raktažodžiai: Čiurlionis, Hokusai, Hiroshige, *ukiyo-e*, *Japonisme*, *Art Nouveau*, *Katagami*.

Yanina Yukhymuk

Institute of Slavonic Studies of the Czech Academy of Sciences
(Prague, Czech Republic)

PROGRAM MUSIC AS A MEDIUM FOR WRITERS IN A MODERN EPOCH

This article analyses the main features of the works of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Olha Kobyljanska, Lesya Ukrajinka, Mykhailo Kotsiubynsky and Pavlo Tychyna, and the role of music in creations by the Lithuanian composer, artist and writer, and by Ukrainian writers. Under the pressure of the Russian imperial policy, artists (except Lesya Ukrajinka) could not promote their native culture and did not even know it well before their personalities had formed, which happened to Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Tyranny, whose main goal was to destroy written cultural monuments of the Ukrainian and Lithuanian nations, made free verbal communication of patriotically minded youth impossible. Therefore, artists whose works are studied in the article took their inspiration and support from Frederic Chopin's works. Inclination to polyphony and aspiration to harmony influence and define the main features of the world outlook of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Olha Kobyljanska, Lesya Ukrajinka, Mykhailo Kotsiubynsky and Pavlo Tychyna's works. Symbolism, a defining feature of the mentioned artists' works, united a pioneer of abstract modern, a feministic representative of expressionism, a neo-romanticist, an impressionist and a vitalist. All of them were able to create unique works which contain the culture code due to the deep meaning of elements, forms, hues of colours and emotions. Because of this fact, they remain important and contemporary despite other exceptional and thought-provoking works that were created over the last 100 years which could represent the national culture equally well.

The detailed analysis of the symphonic poem "In the Forest" by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis not only demonstrates that the inspiration is secondary and embodied in visual images. Due to the combination of musical and painting techniques, we can also see the mechanics of synaesthesia, which started drawing the attention of researchers, particularly in the time of modernism.

The study of the interaction between Ukrainian writers who wrote works of different genres, distinct in their topics and ideas, reveals the depth of Ukrainian culture. The underlying connection between Western European music (influence of Frederic Chopin, Claude Debussy, Robert and Clara Schumann) and folklore is embodied in Pavlo Tychyna's works, whose "clarinetism" style, made the synthesis of arts an aspiration of both romanticists and modernists.

Keywords: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Olha Kobylanska, Lesya Ukrainka, Mykhailo Kotsiubynsky, Pavlo Tychyna, Frederic Chopin, Claude Debussy, Robert Schumann, Clara Schumann, Richard Wagner, interart relationship, modernism, symbolism, expressionism, impressionism, neo-romanticism, clarinetism, synaesthesia.

Introduction

The epoch of modernism is one of the most attractive for researchers of interactions and interart connections. The turn of the 19th-20th centuries was a period when artistic thinking was changing, aesthetic ideals and ethic norms were overestimated, new forms and means to express oneself were searched for; the most important was a longing for escapism against the background of huge changes caused by scientific and technical development. Strict frames of academic art increased the feeling of societal pressure on an artist. Transition from a monarchic rule to democracy played an important role too.

An aspiration to freedom in creativity and artists' desire to have the right to choose their own methods to convey a deep sense united very different movements. At first glance, a desire to compare works of symbolists, neo-romanticists and impressionists can seem meaningless. However, an attempt to find "glue" which unites modernists makes a researcher do experiments which aren't less original than modernist searches of their own styles. To be honest, the styles of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Mykhailo Kotsiubynsky, Pavlo Tychyna, Olha Kobylanska and Lesya Ukrainka studied in the article can only conditionally be named those styles contemporary researchers attributed to them because all of them present an original character of creativity and are innovators in their genres, to some extent.

There is numerous fundamental research on every artist mentioned above. All of this research studies a statistic forms of art certain aspect of their works (for example, the mystical symbolism of Čiurlionis, feminist views of Kobylanska, Ukrainka's historicism and aspiration to folklore, humanism and democratism of Kotsiubynsky, Tychyna's sun-worship) and artistic means for expressing the main thought which their works are saturated with. There are also publications which inscribe these pioneers and – to a certain extent – revolutionaries into the historical and cultural context.

But they aren't united only with their epoch marked with rebellion, renewal and expression, but also with an aspiration to harmony in the conditions of the new world outlook. A desire to preserve a generational bridge, but also to carry out a separation process; to remain close to the native nature, but to use as many new opportunities as possible to explore the whole world; to establish new rules defending their generations, but to hurt those who live in another dimension. Modernists looked for harmony in music.

Firstly, let's look at in program (nonverbal) music, as well as adaptations of folk melodies or songs. Music is a glue which consolidates the mentioned artists because their inspiration for material works (pictures, books) was music: music which they wrote themselves (Čiurlionis, Ukrajinka), heard in oral folklore (Ukrajinka, Kotsiubynsky, Tychyna), heard in salons and at concerts (Čiurlionis, Ukrajinka, Kobylanska, Kotsiubynsky, Tychyna). It is worth noting that the works of Čiurlionis, Kobylanska and Ukrajinka are impacted by Frederic Chopin's music.

The goal of the research is to study the role of music in literary works of Ukrainian writers (Mykhailo Kotsiubynsky, Pavlo Tychyna, Olha Kobylanska, Lesya Ukrajinka) and its influence on the form and poetics of literary work. A key to understanding this connection is the research of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' works.

The objects of the research are works written by pioneers in the popularization of their national culture: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Olha Kobylanska, Lesya Ukrajinka, Mykhailo Kotsiubynsky, Pavlo Tychyna.

Methods of analysis (thematic and content analysis), correlation and the descriptive method are used in the research to receive high quality results while studying artistic texts of Ukrainian modernist writers.

The prior studies of the problem and novelty of the article. Taking into consideration the time which separates contemporary researchers and the modern epoch, there are many articles dedicated to musical creativity, synaes-

thesia and connections literature has with other arts. However, despite strong interest researchers have in the research field, only a few researchers considered music as a means for conveying information, but not as a source of inspiration or addition to the main piece of art. Because of the similar cultural premises Lithuanian and Ukrainian artists had, an idea to connect Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' works with Ukrainian writers' heritage was proposed in an article. Dynamics, which aren't usual for statistic forms of art, and spaciousness, which literary work doesn't have, could be incarnated by using principles which are typical for composing music. Therefore, it is appropriate to compare how such a multi-dimensional artist as Mikalojus Konstantinas Čiurlionis and the most prominent Ukrainian artists of the modern epoch incorporated features of a musical piece in their works.

The influence Chopin had on the artists' works that demonstrated the synthesis of arts is a little-studied topic. A phenomenon of synaesthesia, which hadn't been treated and studied in an appropriate way during the rule of academic canons, displayed itself in Nikola Tesla's works, received a peculiar indulgence then, and became a topic of discussion. Thus, it became possible to speak about a special sense of colour and sound in Richard Wagner's, Franz Liszt's, and Jean Sibelius' works, and in modern times, that of Olivier Messiaen.

Traditionally, conferences dedicated to Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' works are a place where researchers of his heritage focus on certain features of his works, sources, interpretations. It puts the genius into a certain context (historic, cultural, artistic, folkloric), but leaves one direction, started by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, to be isolated in the artistic, musical, or even only national discourse. Thus, an attempt to broaden horizons of how his works are perceived, to make parallels with works of representatives from the nation, historically close to him, and create a common information field to realize the scale of interart interinfluence demands comparison of those artists who weren't compared in any research before.

Olena Korchova considers music modernism a little-studied field in her article because Ukrainian researchers seldom focused on this epoch as they believed it to be only a transitional period between romanticism and avant-gardism.

But in fact it is an important transition from a classic type to a post-classic type of music culture that couldn't help but influence other kinds of art.

As mentioned above, according to the research of Vytautas Landsbergis, Lithuanian art wasn't adequately represented to foreigners at the time when the first artist's works were created. This fact unites the Lithuanian artist and Ukrainian ones. According to Mykola Zhulynsky, the turn of the 19th-20th centuries became crucial for Ukraine, but also opened a window of possibilities for writers and artists for a short period of time because the revolutionary spirit and intercultural exchange gave unexpected results.

One of the new fundamental research projects of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' works in Ukraine is Oksana Uzikova's thesis "M. K. Čiurlionis' works as an artistic and philosophical phenomenon". Although the researcher uses the experience of Ukrainian colleagues, she studies the creative process in the light of esotericism, therefore, her thesis is more like the work of Russian researchers' who build up a line from Yelena Blavatskaya to Nikolay Roerich. But the researcher points out that Mikalojus Konstantinas Čiurlionis visited the salon of Blavatskaya after he had created several paintings, therefore, the aim of this visit was rather for informational purposes, to confirm his own hypotheses or to refute them.

Liudmyla Malovytska speculates on synaesthesia in Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' works which can be easily recognized in colours and textures of his paintings that correlate with thematically similar music pieces. The researcher focuses on symbolism of images which convey the artist's world outlook and his aspiration to harmony.

Harmony is one of the most frequent words in Olha Kobylianska's works. The writer saw one of the ways for reaching it in the balance which, first, should have been in society. Tamara Hundorova thoroughly considers the sources of Olha Kobylianska's feminist outlook and simultaneously reveals the theses of the Ukrainian painter Marie Bashkirtseff, as well as discovering the melancholic context of Olha Kobylianska's works.

Solomiya Pavlychko demonstrates that Olha Kobylianska and Lesya Ukrainka had common opinions. She noticed principles Olha Kobylianska and Lesya Ukrainka used in their works in her research of the writer Ahatanhel Krymsky's complicated world.

A common feature of the mentioned artists is the love for Frederic Chopin's works. The fact that Mikalojus Konstantinas Čiurlionis studied in the conservatoire where the great pianist was one of the first students tells us about the connection of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis with Chopin's heritage. Olha Kobyljanska most often mentions Frederic Chopin's works in her short stories. But it is more difficult to find the connection in the case of Lesya Ukrajinka. Olesya Tserkovnyak-Horodetska sees the common feature of the Ukrainian writer and the Polish composer in music imagery.

Olena Kolesnyk studied the depth of mythopoetic symbols of Lesya Ukrajinka's works that is important for understanding images and the plot of a poetic play¹ "The Forest Song", a central work in this research.

Writer and researcher Olena Kolinko studies the problem of artistic synthesis in short prosaic texts at the turn of the 19th-20th centuries, examines methods that create and convey a musical theme, a musical image, a musical motif in the text of a modern short story. The researcher draws the conclusion that a short story became "musical" by her character intensively at the turn of the century, but in different ways, by means of demonstrating integration of music and words within the genre of a modern short story.

Olena Kosinova connects Mykhailo Kotsiubynsky's and Pavlo Tychyna's in her works because they weren't only friends, they also called themselves "sun worshipers". Liudmila Demianenko underlines the influence Claude Debussy's works had on Mykhailo Kotsiubynsky and emphasizes that the writer used the methods of a musical composition. Natalya Naumenko adds that Mykhailo Kotsiubynsky's impressionism is displayed through sensual imagery that leads to a thought that Mykhailo Kotsiubynsky belongs to the galaxy of synesthetes.

The turn of the century was accompanied with great changes which were needed for several generations. However, to understand the premises of the changes that took place at the end of the 19th century, we had to go back to its beginning. It was the change of creativity philosophy which founded the tradition of individualism, typical for representatives of modernism trends. Here

1 Lesya Ukrajinka named the genre "drama-féerie" (fr. fée – fairy).

we are speaking about romanticism that marked the shift from classicism, its praising of mind and civil duty.

As it often happens, composers were first to react. Researchers have been arguing if Ludwig van Beethoven belonged to classicists or romanticists, though there is much research which shows their great role in the change of these epochs. In addition, it is worth considering Frederic Chopin's life and works. The internal struggle of the composer, who was torn between a sense of duty (rational) and creative flushes (emotional), is embodied in his works which are interesting samples of genre modification. These displays of individualism seriously impacted the works of artists at the turn of the 19th-20th centuries and still inspired people of art during the 20th century, despite a large number of new similar works.

The scientific and technical progress, which marked the 19th century, supported individualists because it reduced the number of people engaged in a chain from the point "intention" to the destination "implementation". Telegraph, radio, a branched railway system shortened the way and time information took to spread. Improved communication made searching for like-minded people and experience exchange quicker. New perspectives were discovered for development and precedents were created which had an Overton's window effect. This was a true breakthrough in realizing that a noosphere is important because philosophical thought, despite the fascination with Hegel's and Kant's classic ideas, leaned more to the theses Schelling presented. He declared the absolute mind isn't divided into the subjective and objective, and that God is a personality.

Prevailing of a spirit over a form became a leading feature in creative works of artists who desired "divinization" of earthly things rather than "earthiness" of ideals. This desire became so strong at the end of the century that some works of young composers, painters and writers were labelled as scandalous and shocking though contemporary people see only strangeness or simplicity in them, which distinguishes them from works of the classic epoch. While thinking over roles of every modernism movement², one can't easily distinguish

2 They are impressionism, expressionism, imagism, dadaism, surrealism, neoromanticism, symbolism, futurism, acmeism, "theatre of absurd", "nouveau roman".

one which left the most prominent footprint in the history of art. Some of them, like impressionism or futurism, captured artists from all developed countries, but others, such as dadaism or surrealism, had only a few displays and didn't become so popular as others. However, it is worth noting that every movement had features of symbolism, though in a separate style. A desire to enrich art with new images inspired artists to look for new forms, hues, and textures. We should keep in mind that all forms of modern art contain these features.

Here it is worth mentioning Frederic Chopin again. His waltzes are a phenomenon in the world of music because they demonstrate the dramatic peak of dances which lost their utilitarian function. While considering the Ukrainian writers' works, Tamara Hundorova believes Lesya Ukrajinka's shouldn't be considered only in the light of folklore. Nevertheless, mazurkas, polonaises and ballades became diamonds in Frederic Chopin's heritage. They became a breakthrough of the genre because they included participation of a choir, or combination of vocal and instrumental parts. Polyphony, typical for oral folklore, inspired modernists who aspired for embodiment of plurality in a certain dimension, for simpler perception of all elements. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis collected the polyphonic sounding of nature in all its colors and rhythms by putting it in a form of words, musical notes and paintings onto a canvas in the same way as Frederic Chopin placed parts and textures of voices that performed pieces of music into notes for the clavier. This is the reason why we can't consider Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' works disconnectedly, within one form of art – they need to be approached all together.

In fact, while studying at the Warsaw Conservatory, opened on the anniversary of Frederic Chopin (and has kept the memory of the famous pianist in its name since 1979), Mikalojus Konstantinas Čiurlionis wasn't able to avoid being influenced by both a personality of one of the best graduates of the conservatoire and the genius' style. Patriotism, an aspiration to renew interest in national culture, and presentation of its originality among non-Slavic nations became the main motifs of Frederic Chopin's works.

At the end of the 19th century in Europe, most contemporary national states had formed; nations were charged with powerful energy of their own self-implementation. Priority was given to improving quality of life - intellec-

tual and technical transformation of economic, social and political principles of life. Western social and political opinion insisted on social and political reforms, whereas the so-called revolutionary idea of violent change of social order consolidated in the Russian Empire (Zhulynsky 2015: 626).

Brutal censorship and persecution of patriotically disposed Polish people during the rule of Nicholas I, and later national uprisings woke up a desire to gain independence and demonstrate national identity. This is why Chopin's legacy could be perceived as a source of inspiration by revolutionarily disposed young people who fought against tsarism in their own (often non-violent) way.

Lithuania and Poland shared common history therefore, Lithuania experienced the same social and state-forming processes. Desires of Lithuanian artists coincided with desires of their Polish colleagues. They often cooperated and supported each other as Prince Oginskis did when he gave the young Mikalojus Konstantinas Čiurlionis a flutist's position in an orchestra (Landsbergis 1992: 26). It was the scholarship of Prince Oginskis in 1902 which gave him an opportunity to study counterpoint, composition, and instrumentation in Leipzig under the well-known Salomon Jadassohn and Carl Reinecke. He needed this knowledge to fill in gaps in his education, as this was the reason why it was difficult for him to work on his first symphonic poem "In the Forest" (1901) (Landsbergis 1992: 31).

Vytautas Landsbergis shows in his periodization of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' biography that the composer's talent became visible during his studies at the Warsaw Institute of Music (1894-1899), where piano fugues, choral variations, a string quartet, sonatas, and other works for piano were composed. Also, a cantata for choir and orchestra entitled "De Profundis" (1899) was composed in that period. Friendship with Eugeniusz Morawski, his classmate at the Warsaw Institute of Music, became support and inspiration for Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. The young Polish composer used romantic plots in his program works, trying to kindle the revolutionary spirit of his contemporaries and recall Poland's glorious past. The lack of a language barrier helped these young people to become close friends. One of them will be well-known in history, not only as a composer, but also as a Polish public figure; the other will become a forefather of Lithuanian professional music.

However, in contrast to his friend, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis worried about his self-identification. He sang Lithuanian songs and believed himself to be a Lithuanian but asked his father why he hadn't taught him their native language until he was an adult³. The answer was obvious: because of language persecution in the Russian Empire, Lithuanians were deprived of books and newspapers in their native language; the elder generation felt broken and treated the idea of renewing Lithuanian sceptically (Landsbergis 1992: 10-11).

Of course, parallels to Ukrainian history are apparent. In the 19th century, Ukraine was still under the rule of three states: the Russian Empire, the Austrian-Hungarian Empire, and the Polish Kingdom. If the needs of ethnic Ukrainians were just ignored in the Austrian-Hungarian Empire and the Polish Kingdom, but without prohibition of Ukrainian publishing, then Lithuanians suffered from the same problems which existed in the Russian Empire. The Valuyev directive – a secret decree by Petr Valuyev (a minister of internal affairs of the Russian Empire) was published in 1863. It forbade publishing religious and educational materials, but permitted publishing belles-lettres.

Mykola Zhulynsky believes that the cultural landscape of the 20th century was dramatically deformed under the influence of historical disasters unfavourable for Ukraine, but it didn't lose its internal logic of development which various forms of literature and arts had and of forming an aggregate of national culture types as polyphony and a certain system of values (Zhulynsky 2015: 623). The researcher notices that at the beginning of the century the Ukrainian nation wasn't consolidated because common values were missed as alien ideologies, outlooks and language orientations were imposed. That could be seen in literature which was almost the only means of conveying and preserving information, a verbal monument of the censorship era, and the limited development of the national culture. Thus, an aspiration to revival of national culture with the purpose of presenting it to foreigners was a mutual goal for Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Olha Kobylanska, Lesya Ukrajinka and Mykhailo Kotsiubynsky because they were patriots and worried about the future of their nation and its culture.

3 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis started learning his native language only after his marriage, three years before his death.

A theme of connection with music is a keynote in the works of all the above-mentioned artists. In her analysis of Olena Korchova's monography, Mariia Moklytsia considers the style variety (a stem of modernism) to be the surface of a culture in which diversity is conditioned by work of an invisible "engine" (Moklytsia 2021: 154). She uses the concept of Carl Jung's theory (sublimation) to divide artists into extroverts (realists) and introverts (romanticists). The researcher connects impressionism with symbolism and compares different arts with music that enables claiming that musical images are primary in modernists' works.

In fact, we can observe the primary nature of music beginning in Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' works. First, a symphonic poem "In the Forest" (1901) was composed, and later a painting *Music of the Forest (Rustle in the Forest)* (1903). Also, he had worked on a symphonic poem "Sea"⁴ (1907) for four years, and later a cycle of paintings *Sonata of the Sea* (1908) was created. We can see how graphically music is reproduced on canvas as in the mentioned paintings. A rhythmic pattern and movement of a melody that reflected the perception of nature by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis can be considered a conductor of these impulses.



Thematically connected paintings which depict a forest show the world outlook of the artist. The first one, *Music of the Forest (Rustle in the Forest)* (1903)⁵, illustrates the beginning of the symphonic poem "In the Forest" (1901). The musical piece starts with part of the woodwinds that creates the feeling that the space is filled with air, whereas the painting contains clear silhouettes of slim trunks which resemble organ pipes. The part of the string section (without double bass) creates a mild background and, like the light, creates an understanding of dynamics beyond the forest: movement of a man from a dark forest to a light clearing or the sun's movement. The development of harmony and movement of the melody correlates to Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' next paintings, created during 1904:

1) *Night* where a forest is situated in the same part of the canvas, but the angle is changed; we can see the sky with the moon and the sea which is un-

4 It is considered the peak of the Lithuanian composer's creativity.

5 M. K. Čiurlionis' arts. QR code.

usually bright for the night. The composition of the painting is significantly different from the other two *Night* paintings created in 1905. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis creates a plot with meaning in the first painting. An additional symbol requires the other context and isn't relevant to the music material, and therefore can't be considered. We can say the same about the second painting, where the attention is focused on celestial bodies.

M. K. ČIURLIONIS
(1875—1911)

Lento assai

3 Flauti

2 Oboi

Corno inglese

2 Clarinetti (B)

Clarinetto basso

2 Fagotti

4 Corni (F)

2 Trombe (B)

3 Tromboni e Tuba

Arpa

Lento assai

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

M. K. Čiurlionis. Symphonic poem "In the Forest". 1901.

M. K. Čiurlionis. Symphonic poem "In the Forest". 1901.

2) "Sunrise" reflects how a blur of night (as basso ostinato violoncellos) reduces, while sparkling light of violins is strengthened by flute and oboe.

Here the play of light on the surface of the sea is depicted by the woodwind's triplets. Dynamics provided by chromatism leads to the blustering appearance of the sun that blinds for a while.

14

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Cl. b.

Fag.

molto ritardando

pp

f

pp

f

pp

f

pp

M. K. Čiurlionis. Symphonic poem "In the Forest". 1901.

3) *Morning* – an old man or a priest on top of a mountain or a hill. Here colours contain more information than silhouettes. The bright red sun, unusual for the morning, organically interacts with a skull of an antlered animal that the man is leaning against. We don't know if this is the result of a sacrifice or a promise. The man's hand is raised in a greeting towards the flaming sun which throws a green glow/luminescence (a colour of plants). The blustering development becomes ordered in rhythm, time, and key signatures, which corresponds with the straight lines of rays and symmetry of the animal skull.

18

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni
e
Tuba

Archi

ff
non div.

ff

f

mp

f

pp

M. K. Čiurlionis. Symphonic poem "In the Forest". 1901.

4) The painting *Daybreak* (1906) continues the sun movement. It stands out among the thematically similar pieces. Despite its title, the painting doesn't match the cycle because of its colours, plot, and composition.

5) "Sunset" marks the static of objects (violins) graphically and conveys the dynamics of the sun movement which is waning with colours. The harp connects sea depths (this is the influence of the composer being focused on the theme of the sea and working on the symphonic poem "Sea" (1903-1907), and the top of a mountain (perhaps, it is the same mountain where the old man / priest was standing). A forest can be slightly seen at the foot of the mountain.

22

M. K. Čiurlionis. Symphonic poem "In the Forest". 1901.

There is another painting *Sunset* (1908), but this one, like other paintings of the same name, doesn't match those painted at that time - neither by colour, nor its theme. It does however have wide lines which can be associated with organ pipes too. The painting is more fabulous than symbolic.

6) The sunset creates chromatic paints and changes rhythm and time signatures. *Evening* (1904) – there are hands of a forest which are holding clouds in the

sky, still bright. The painter uses a bright and saturated hue of cold blue near the line of the green forest, and a warmer gloomy blue grey above the cloud. Darkness is approaching, coming down to Earth, but the Earth is keeping warmth and light.

61

Tuba

senza sord.

senza sord.

senza sord.

senza sord. div.

div.

M. K. Čiurlionis. Symphonic poem "In the Forest". 1901.

The forest topic had been the leading theme in Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' works for several years. The painting *Forest* (1906) has a deep philosophic meaning, like *Forest* (1907). They are similar, but according to their basic meaning, if we analyse the symbols of images and colours, they are opposite. The first one presents homogeneity of trees with rounded crowns; the direction of scattering light and its colour point out that the sun is rising behind the forest. If we remember the historic premises, we can suggest that this could have been an allegory which showed a large perspective on democracy. The second painting depicts imparity in the false homogeneity of pine trees. Crowns which are seen on treetops show probable competition for the title of the highest tree, and the darkness close to the trunks where there should have been intervals (as istypical for pine trees) are ordinary people whom nobility leans against and whom nobility doesn't allow to grow and to display themselves.

The Sun (1907) can be a transitional version. The figures of trees are non-homogeneous and unequal, the sun looks like a full moon because the sky around is too dark for this size of a celestial body, and rays (hope) aren't visible. These disaccords can be forgiven for a young artist who only sketches and doesn't go into details while practicing the technique. However, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' works don't have accidental or unnecessary elements. There is a special meaning behind everything.

Fugue (1908)⁶ is another interesting painting. The artist depicts the structure of a fugue graphically arranging various sizes and forms of firs in a specific way. One can consider this painting an unquestioning argument in favour of the incorporation of music principles in Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' paintings, and declare that the visual incarnation of his world outlook was secondary, because first he expressed all his philosophical theses in music, and later reproduced the polyphony in paintings (the sonata cycles).

Vytautas Landsbergis contemplates the contribution of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis into Lithuanian art: "The greatest legacy of that life is art of unusually concentrated content, art that opened up new possibilities of form and expression." "Čiurlionis' art exhibits features and problems central to the

6 There are two paintings with the same title; both were painted in 1908.

theory of art in general and to an understanding of the origins of many 20th century artistic trends.” The researcher distinguishes such features as “inner intensity, depth of perception and feeling, and creative vision” (Landsbergis 1992: 8). We can say the same about Ukrainian writers whose works will be analysed later. As professor Landsbergis said, “his own aesthetic program and artistic conception were unequivocal: a free new art that sought symbolic power and spontaneity of inner experience, while at the same time, employing an authentic folk heritage to forge a national style” (Landsbergis 1992:12).

Mykola Zhulynsky says that processes launched because of the national and cultural revival at the end of the 19th century to the beginning of the 20th century enabled artistic life. At the end of the 19th century and in the first decades of the 20th century, modernization of esthetical consciousness was implemented due to new genres and styles, lexicon forming signs and symbols, intensive flushes to creative autonomy of artistic individuality at the threshold of the frontal breakthrough of the Ukrainian nation into the independent future. It was a time when Ukrainians were struggling for the most basic rights to have their own language culture and create a culture of their nation (Zhulynsky 2015: 629). It was a time of changes, a search of individual ways to escape from under the pressure caused by mythology and religion. One of the main antinomies⁷ in philosophy of culture in Friedrich Nietzsche’s paradoxical translation made readers not estimate the translation of a classic plot or eloquence, but re-estimate cultural heritage, and see the main message of the author.

Thus, the main character who plays new roles and displays the same character of a superman, able to overcome any obstacle with their strength of mind, even if they come through physical death or oblivion, appears in Lesya Ukrajinka’s works. Olha Kobylianska focuses on the sensitiveness of a woman who is longing for self-perfection and looking for self-perfection beyond the limits defined by the patriarchal world. She observes supremacy of female nature through a delicate sense of music harmony which can display itself in poetry too, and that’s why she pays attention to the key moments of plot development in her short stories.

7 “Culture as life and culture as spirit”.

A male point of view regarding liberation from the pressure of imposed rules displays itself in searching for a spiritual nature that seems to be possible in unity with nature. Mykhailo Kotsiubynsky got acquainted with Pavlo Tychyna when he saw a young painter who was going to paint a picture in the open air. Being admirers of nature, writers show their love for freedom in different ways. Mykhailo Kotsiubynsky created a terrifying and powerful image of “a metal arm of a city” which is crawling to the wild to grab its slave – a human. In the writer’s opinion, it is the way civilization destroys true human nature and inseminates fear and aggression. With Pavlo Tychyna’s neologisms, he breaks stereotypical perception, caused by constancy of epithets that describe nature.

It is impossible to build a straight and consistent axis of researching Ukrainian modernist writers’ heritage, because years of life and years of writing don’t coincide. Olha Kobylanska (1863) is the oldest⁸ and she was the first to start writing (1880). Lesya Ukrajinka⁹ (1871) started writing almost at the same time (1884) as she did; in a while Mykhailo Kotsiubynsky¹⁰ (1864) joined (1890) the modernist movement; Pavlo Tychyna¹¹, whose first works (1906) were of anti-totalitarian character, despite his obvious pro-Soviet position at the end of life, visited creative evenings for youth organized by Mykhailo Kotsiubynsky.

There are some facts which allow for a better understanding of what is common and different in the biographies of the four modernists:

- 1) The presence of brothers and sisters formed an intimate environment for creating a cultural climate and further development. The leader in the number of siblings was Pavlo Tychyna (12), then Olha Kobylanska and Mykhailo Kotsiubynsky (6), and Lesya Ukrajinka had only 5 siblings¹².

8 In Mariya Moklytsia’s opinion, her works are a sample of transition from realism to melodramatic with features of expressionism, and therefore, her prose belongs to the epoch of modern (Moklytsia 2012: 54-55).

9 An aspiration to describe strong personalities is in the centre of the drama. She is a bright representative of neoromanticism.

10 His style is considered as naturalistic and psychological impressionism.

11 A paradox of the humanist’s creative life is embodied in an author style called “clarinetism”, which had features of symbolism and vitalism, but after the 1930’s, became a victim of the Soviet regime and had to write in a social realism style.

12 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis had 8 siblings.

- 2) Pavlo Tychyna spoke the most languages (almost 20); Lesya Ukrajinka and Mykhailo Kotsiubynsky spoke 10 languages; Olha Kobylanska spoke only 3 languages. Of the group, only Pavlo Tychyna and Lesya Ukrajinka spoke Ukrainian freely from birth because Mykhailo Kotsiubynsky's family lived in the area which was under the brutal control of language commissars, and Olha Kobylanska didn't need to learn Ukrainian, despite the ethnic origin of her father – only her feminist friends Nataliya Kobrynska (a writer too) and Mariia Okunevska (the first female doctor in the Austrian-Hungarian Empire) talked her into writing in Ukrainian. Mykhailo Kotsiubynsky wrote his first story (a sketch from Finnish life) in Russian. But when he caught pneumonia at the age of 9, in delirium he started speaking Ukrainian, although he had never heard it at home. The explanation is that the boy enjoyed visiting a local market where he listened to old songs performed by a blind lyrist; a lyrist had also lived in the Kotsiubynsky family for a while.
- 3) Mykhailo Kotsiubynsky and Pavlo Tychyna studied at a seminary, and had worked as teachers for some time. Olha Kobylanska finished only 4 years of school (that was normal for a woman in those times) and gained other knowledge with the help of self-education. She painted and played stringed instruments as she was an undying perfectionist. Lesya Ukrajinka was homeschooled (her mother Olena Pchilka taught her children at home and brought them up as patriots of Ukraine; in this way she started pedagogical traditions of private Ukrainian schools), and later studied at the Kyiv art school.
- 4) Unfortunately, dramatic events at the turn of the century influenced the artists' health negatively. Like Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Mykhailo Kotsiubynsky died because of lung disease and also had rheumatism. He also suffered from nervous tension (which caused heart problems) that he tried to remedy with visits to the island of Capri and a liaison with an assistant at work. Olha Kobylanska had several insultstrokes because of nervous tension and bad living conditions. Lesya Ukrajinka had osteoarticular tuberculosis. As a result of this, the light character of a healthy girl transformed into a stubborn character of

an adult woman. Both female writers lost the opportunity to play their favourite musical instruments because of their diseases (zither – Olha Kobylanska, piano – Lesya Ukrajinka). Losing a means of self-expression became dramatic; that's why music motifs are very acute in their works.

- 5) Mykhailo Kotsiubynsky's works have much in common with the heritage of Edmond and Jules de Goncourt, prominent French impressionists; transparency and intangibility of pastoral scenes in "Intermezzo" and "Shadows of Forgotten Ancestors" resemble paintings. Olha Kobylanska was inspired by works of Johann von Goethe and Heinrich Heine, which is clearly visible in "Princess (Tsarivna)"; another two short stories "Impromptu phantasie" and "Valse mélancolique" directly show her fascination with program works of Frederic Chopin. Pavlo Tychyna was inspired by works of Bengal and Indian writer Rabindranath Tagore, whose poetry is the essence of what was crystallized "as a poetic gift, talent to create treasures in chaos too" in the works of a Ukrainian poet (Zhulynsky 2015: 320). But the source of inspiration for the Ukrainian is obvious. While translating librettos for operas of western European composers, he absorbed the paints of musical textures; he discovered a variety of rhythmical patterns for himself while researching oral folklore of Slavic and Oriental nations. Of course, the writer's musical thinking was impacted by many years of singing in a church choir. However, the full implementation of his world outlook in which "everything is inseparable - human and nature, the earthly world and cosmos, everything longs for spiritual light, flowering, kindness, blossoming, love, beauty", and Pavlo Tychyna is "a conductor of this cosmic orchestra" (Zhulynsky 2015: 324) became possible because of the impact of Oleksandr Skryabin and Richard Wagner's opera "Lohengrin".
- 6) Olha Kobylanska, Lesya Ukrajinka, Mykhailo Kotsiubynsky and Pavlo Tychyna mentioned different instruments in their works. Piano "sounds" in Olha Kobylanska's works. She was inspired by it and considered it one of the most perfect instruments (it almost always reflects a melancholy state, typical for Olha Kobylanska); another unusual

instrument, the Aeolian harp, appears in her texts (in “Princess (Tsarivna)” where it acts as if it blesses the happy married life). Pavlo Tychyna created many unique musical images, but he also had his favourite instruments – bells (all types and sizes) and wind instruments. Wind instruments seemed to Mykhailo Kotsiubynsky and Lesya Ukrajinka as the best means for conveying human feelings – maybe because of the greatest proximity to the sound of a voice and the close contact with a performer’s body. Moreover, the panpipe, floyara and trembita added a national flavour to the works.

Mykhailo Kotsiubynsky and Pavlo Tychyna became friends when Kotsiubynsky was a well-known writer, much older than Tychyna. However, they were united by the love of music; despite a great love for folk singing and academic music, both didn’t have any musical education. In his childhood, Kotsiubynsky could listen to songs an old lyrist performed for hours, and then create his own songs secretly. Sadly, none of the songs were saved. Connected with a deep respect for nature, his love to all living beings is embodied in an impressionist novella “Intermezzo” (1908). A narrator escapes from the urban noise, the hot breath of a big industrial city. He feels close to the cosmos in the wild and associates himself with the planet which satellite insects fly around. This draught of fresh air (a pause-intermezzo, change of a scene or plot is necessary to “switch oneself”) cures, inspires and makes the narrator strong. That’s why he returns after a short break to a smothering city, where “a metal hand” is crawling out from, without cutting his imaginary connection with nature, supporting his vital and psychic strength in this way. A short story is written without a plot; every episode of experience is as if painted with wide strokes and mild hues of colours. We can feel the unrealized talent of an artist who could perfectly convey the mood of both nature and a person who is contemplating it at that moment; this gives us a chance to dive into the internal world of the artist.

Another short story of his, “Shadows of Forgotten Ancestors”, includes other colours describing nature which haven’t been deformed by civilization yet. The power of elements, its cruelty, severe conditions of survival and house holding in the Carpathian Mountains strengthen the dramatic plot. The mu-

sic of life and harmony played by Ivan on the floyara makes a sharp contrast with the sounds of the trembita which grimly announces the death of another inhabitant in the village.

Pavlo Tychyna called Mykhailo Kotsiubynsky his first teacher. In fact, they became close friends because of a special poetical world outlook, love for music and painting, as well as their clerical education. Both were very interested in academic and folk music¹³; both were interested in different styles and genres, and paid special attention to symphonic and choir music.

Mykhailo Kotsiubynsky's attention to language rhythmicality and melodiousness attempts to set the pace in reading using the structure and length of a sentence became an avatar of the writer. Pavlo Tychyna caught up this new tradition when he was experimenting with the length of verse lines, and special usage of words which contained letter combinations in accordance with a character of a piece.

We can observe the impact of Edvard Grieg's symphonic music on Mykhailo Kotsiubynsky's works in the impressionist novella "Unknown"¹⁴ (1907). On the one hand, the plot of the novella is a spin-off of the fibula line with the Unknown aboard a ship and correlates with Henrik Ibsen's play "Peer Gynt". On the other hand, plot lines, which move with the regularity of polyphony, despite statics, are reminiscent of the Norwegian composer's suite of the same name. Alternation of specific phonemes influences readers' consciousness, while forcing them to concentrate and feel emotions of a prisoner who replays key moments of his story in his memory over and over again.

Pastoral episodes of the symphony obviously correlate with "Intermezzo" where delicate transparent hues of emotions dominate (violins and a flute create this delicacy in "Peer Gynt"), and sometimes, we can see the silent power of the wilderness here (woodwinds' chorale and basso ostinato), insects buzzing and birds signing (woodwinds' and violins' melismas).

Images of a suite deeply rooted in Mykhailo Kotsiubynsky's works. First,

13 Pavlo Tychyna and composers Mykola Lysenko and Kyrylo Stetsenko were friends; Mykhailo Kotsiubynsky introduced Pavlo Tychyna to them. Pavlo Tychyna managed to make friends with Mykola Leontovych, author of «Carol of the Bells», shortly before the composer was killed by a member of the All-Russian Extraordinary Commission (VCheka) to Combat Counter-Revolution.

14 This work can be compared with «The Star Rover» by Jack London by its character.

we should emphasize an image of a road which calls the main character. It reminds us about modernist artists fascinated by the culture of the Orient, and therefore it is relevant to mention the Japanese treatise “Hagakure” where we can read the well-known rule: “The samurai does not have a goal, only a path.” A path which is calling is a theme of the mentioned “Unknown” and “Intermezzo”. Ostap from “At a High Cost” (1901) and Ivan from “Shadows of Forgotten Ancestors” take the path which leads them to losing their beloved, but its purpose is to find their real personalities (like Peer Gynt). Music plays a role in the background in the first work, being only mentioned. It is a vehicle between people, it expresses their emotions and combines the mystical and the real in the second work.



Fascinated by the Hutsul culture, Mykhailo Kotsiubynsky couldn't help paying attention to *trojisti muzyky*¹⁵ which correlated with similar music in “Peer Gynt” (Halling (folk) dance. Allegretto, in the 1st Act). An atmosphere of joy, typical for fairs and weddings, gives a feeling of multi-coloredness, as did scenes in “Shadows of Forgotten Ancestors”, which describe ethnical clothes in detail. Painter Olena Kulchytska also added note samples of Hutsul songs to her illustrations for the story¹⁶.

At the end of their ways, every character expects to see the sun which Mykhailo Kotsiubynsky's adored. Edvard Grieg personified the sun in the name of Solveig¹⁷, while Mykhailo Kotsiubynsky and Pavlo Tychyna sacralised it as a weapon against darkness.

Pavlo Tychyna's clarinetism is synthesized by symbolism. To find a way which could convey the unity of harmonious music, painting, and poetry beginnings that the artist devoted himself with all his heart to, was possible only via a powerful image which would come from the heart and correlate with personal experience. In fact, Pavlo Tychyna played the clarinet in a bass orchestra, in addition to playing the forte-piano and bandura. A clarinet is often used in orchestras to convey dramatic moments because its timbre is deeper

15 A traditional Ukrainian musical trio: bass, violin, and tambourine (in the central part of Ukraine) or violin, *tsymbaly* and tambourine (in the western part of Ukraine).

16 Olena Kulchytska's arts. QR code.

17 «Sol-» (old Norse «*salr*»: house, hall, home; «*sól*»: sun; «*sölr*»: sun-coloured, yellow) and «-veig» (old Norse «*veig*»: strength; «*víg*»: battle; «*vígja*»: to butt; «*väg*»: way).

than the transparent sound of a flute and clearer than the mild voice of an oboe. Considering that the fullest discovery of the wind and brass sections potential, and a significant turn in their evolution appeared in Richard Wagner's (one of Pavlo Tychyna's favourite composers) music, we should note this influence on the poet's works.

Richard Wagner reached the peaks in creating music for an orchestra which were only dreams for romanticists. Semantics of musical textures demonstrate his belonging to symbolism. Despite the traditional active use of expressing the possibilities of strings, the composer demonstrates the great potential of woodwinds which he keenly feels and arranges into parts, according to a character or a mood he needs to create. If necessary, he double the number of part performers, although woodwinds are traditionally called the soloists' section. While thinking about influences of academic music on Pavlo Tychyna's works, those considered to be an incorporation of renewed folk images, we should mention the opera "Lohengrin" which marks the end of forming Richard Wagner's style, because he demonstrates his mature style and permanent use of methods (gained in experiments in the early period), in later works. The emotional amplitude a clarinet has from a grim leitmotif prohibition to enquire about Lohengrin's origin (the bass clarinet part), to a careless spiritual theme of a solo clarinet, is developed during the wedding procession to the cathedral. Lyricism, strengthened by harmony, typical for romanticists and decorated with melismas, conveys the excited mood when the violins catch up.

Pavlo Tychyna had been keeping his connection with nature and music he considered as part of nature for a long time¹⁸. His early works are characterized by similarity to rhythmic and melodic bird singing. Constructions of his poems and original metaphors are like songs of a nightingale, lark, and other small songbirds. After his collection of poems "Solar (Sunflower) Clarinets" (1918) had been published, Pavlo Tychyna found acceptance, colleagues called his unique style "clarinetism". Unfortunately, the poet became a victim of the Soviet Union repression machine. He was safe physically because he chose a way of serving the communist party. But morally, the artist was broken by the

18 Pavlo Tychyna's arts. QR code.

necessity of permanent political slogans in civic poetry. In his old age, he said that he had only a painted panpipe left from the sun clarinet. The collection of poems “Instead of Sonnets and Octaves” (1920), in which the poet deliberately puts dissonance into harmony, marks the way to wrecking and further degradation. If we dive into images during reading – we can feel and “see” the change of mood and physical pain of the artist when he destroys harmony of the sacred by adding profane elements. This is disappointing and addresses the moral absolute in search of support and protection. Social realism became “the Procrustean bed” for Tychyna, and in 1920, he declared “Inter arma silent Musae” in his collection of poems.

When we speak about the influence of Richard Wagner’s “Lohengrin”, we should remember that the German composer was a playwright, aesthete, and thinker. His unique approach “from a heart to a heart via hearing”, which excluded any mediation and conventions, found its echo in Tychyna’s works. As an organic synthesis of different arts is possible through readiness to perceive emotions and lack prejudice or criticism. Unfortunately, the fate of the Ukrainian poet was like that of Lohengrin. His knightly service to the fatherland, his true love for the native land and a desire to save everything that was dear to his heart turned into the destruction of the artist’s ideals and disapproval of his contemporaries.



Pavlo Tychyna’s symphonic character can be observed in the “orchestral composition” of his poetical images. Instruments used in “Lohengrin” (harp, violin, trumpets, clarinet, flute) become bright images in his poems, and strengthen the plot with their semantics. The poet breaks stereotypical perception of them with accompanying names of instruments by neological epithets. Despite the pressure by Soviet authorities and further artistic degradation, traditions founded by Pavlo Tychyna were developed in Ivan Drach’s and Yuriy Izdryk’s poetry; a film adaptation of Mykhailo Kotsiubynsky’s “Shadows of Forgotten Ancestors” by Sergei Parajanov founded a genre of Ukrainian poetic cinema.

Olha Kobylanska learned to play the piano in only two months. But we know that she had played drymba and zither well before her paralysis. Her favourite composer was Frederic Chopin, and her unrealized dream turned

an image of a pianist into a higher being. Her well-known short story “Valse mélancolique” (1898) is partially autobiographical because it describes the life of roommates who studied and wanted to gain a profession (it was considered unnecessary in the writer’s times). The narrator draws the readers’ attention to the beauty of a creative act. But the painting that Hannusya studied provokes less interest because the narrator describes this activity in an ordinary way. But Sophia playing the piano provokes a variety of bright huge emotions. We learnt that Sophia is very nervous from the depicting music of Frederic Chopin, because Frederic Chopin’s etudes op. 21 and 24 are about worrying, energy which is going to burst out. Marta, a narrator, emphasizes that she doesn’t apprehend melancholy music as it wakes up unpleasant associations. Tamara Hundorova calls melancholy the usual state of the writer in her deep analysis of Kobylanska’s works (Hundorova 2002: 10). So, we can believe this is an attempt at separation of author and narrator, or an attempt made by Kobylanska to reinterpret her life philosophy.

A short story “Impromptu phantasie” (1894) was written before the one we had analysed previously. It is more autobiographical. A girl without a name is becoming an adult while losing features that made her special – non-incompliance and purposefulness. These leading features of feminism demonstrate how a personality goes from the category “talented and perspective” to the category “convenient and obedient”. The girl still feels music and experiences certain emotions being an adult, but didn’t become a pianist because she allowed her environment to break her and she lost herself.

There is another short story among two stories that are musical by their titles. Its title doesn’t contain any mention of music, but it plays a great role. The main character of “Princess (Tsarivna)” is an orphan who is waiting for her marriage with her beloved man. Conventions and lack of money obstruct them in creating a family. The time Natalka spent with Oryadyn warms her soul, supports her when her relationship with her kindred worsens. The comparisons of the girl to Lorelei, Oryadyn playing the fiddle and permanent contemplation about musical nature create a special dimension for lovers. Unfortunately, the hope for happiness appeared to be as illusory as any other myth. Natalka is disappointed with the image of a fairy mermaid, but remains a princess for

Marko. The sound of an Aeolian harp is heard during the last episode when the couple represents affectionate emotions – the husband presented his wife the feeling of happiness when he approved her as a musical personality and created harmony in this way.

Lesya Ukrajinka was a close friend of Olha Kobylianska. She also lost an opportunity to become a pianist because of osteoarticular tuberculosis. She had had an unsuccessful surgery in her childhood, after that, her hand lost its fine motor skills and later full functionality. To share her pain with the whole world, Lesya Ukrajinka wrote an aching poem “Farewell to a Friend”, dedicated to her piano. It is an interesting fact that folklore attracted the poetess more than academic music; later she took part in folklore expeditions with her husband Klyment Kvitka.

Stories about mythical beings Lesya heard in her environment when she was little were typical for the Volyn region. Mavkas, mermaids, familiar spirits, various spirits who live in forests, mountains and ponds absorbed her imagination and later became characters of the poetic play “The Forest Song” (1911). The work is the peak of the poetess’ creativity because she didn’t only create a complex system of images and their hierarchy. This work can be considered the starting point in the history of Ukrainian fantasy as it has all its attributes, the main one – allegoricality.

The main character of the poetic play is a forest princess Mavka (she is also a mermaid, a princess of the forest – this is reminiscent of Olha Kobylianska’s work) who can be considered a land mermaid. She is a child of nature. The play starts with a scene when she is waking up after a long winter’s sleep in a tree hollow. Mavka is woken up by music. She is listening to a panpipe and falling in love.

This is an important moment – first, she falls in love not with a man called Lukash, but with his music. Her love is explained by the observation that a musician who creates such beauty must have a very beautiful soul. A soul and music are the things Mavka doesn’t have but wants to. This story reminds readers of “The Little Mermaid” by Hans Christian Andersen. But, despite the tragic end of a being from nature, Lesya Ukrajinka’s work differs by its feministic direction that is also typical for her friend Olha Kobylianska.

Mavka tries to enter the human world, and in order to do this, she loses her freedom of actions, rejects beautiful clothes and communication with other mythical beings. This is an allegory to family life in which a woman from Lesya and Olha's times had to reject the right of creativity and development, as this would make them normal in the eyes of society. But Mavka understands that she is on the wrong path. Lukash's marriage to an ordinary woman triggers a number of dramatic events. As a result, he becomes a wolf, and the curse from his wife transforms Mavka into a willow. She understands that her death is inevitable and says her main words, and this is the culmination of the long song with the complicated plot. When Mavka is transforming into a tree, she exclaims: "No! I'm alive! I'll live eternally! I have that in my heart which cannot die!" Love of beauty which people consider meaningless and unnecessary gifted the being with a soul, and she became normal like all people, and didn't betray herself. Like Andersen's Little Mermaid, Mavka comes back to her original state and leaves humankind confused because the non-human being was able to do something they will never understand.

Love for Volhynian, Galician and Poltava songs impacted Lesya Ukrajinka's poetical manner. Her favourite ones were lyrical songs of the Dnipro Ukraine and Hutsul kolomyjkas. Therefore, she couldn't help but enjoy adding music to "The Forest Song", though she hadn't played any instrument at that time. Lesya Ukrajinka wrote 16 melodies for panpipe which convey thoughts and emotions of Lukash and Mavka.

1) Introduction and development; melodies No. 1-4.



Lesya Ukrajinka. Melody No.1. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.



Lesya Ukrainka. Melody No.2. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.



Lesya Ukrainka. Melody No.3. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.



Lesya Ukrainka. Melody No.4. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.

2) Mavka is waking up, it seems to her that melody No. 5 is spring singing.



Lesya Ukrajinka. Melody No.5. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.

3) Mavka entwines long branches on the bank, sits down there and swings calmly, like in a cradle. Lukash is playing solo melodies No. 6, 7 and 8, leaning against an oak and staring at Mavka. Lukash is playing vesnyankas. Mavka is listening and involuntarily responds to the voice of melody No. 8, and Lukash is playing melody No. 8 for her again. Singing and playing in unison.



Lesya Ukrajinka. Melody No.6. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.



Lesya Ukrajinka. Melody No.7. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.



Lesya Ukrajinka. Melody No.8. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.

4) Mavka feels as if the sweet panpipe singing is taking her heart from her chest; surrounding nature responds with the movement of trees, birds singing and flowers blooming. Lukash notices yearning in the girl's eyes, hurries to comfort her and understand her nature (melody No. 9), then he puts his hand with the panpipe down and grows pensive.



Lesya Ukrajinka. Melody No.9. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.

5) Fantastical tales of Uncle Lev stir Lukash's emotions, he is looking for peace while wandering in a forest and playing the panpipe (melody No. 10). The

night forest is mysterious and scares Lukash, but Mavka suddenly appears. She takes her beloved to a tree and saves him from forest creatures. The youth is embarrassed that she demonstrates her strength and power over forest inhabitants.



Lesya Ukrajinka. Melody No.10. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.

6) Late summer Lukash watches carelessly how nature is changing and everything is preparing for autumn. He plays dancing melodies because his feelings are light and pleasant (melodies No. 11, 12, 13).



Lesya Ukrajinka. Melody No.11. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.



Lesya Ukrajinka. Melody No.12. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.



Lesya Ukrajinka. Melody No.13. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.

7) Lukash's mother forces her son to marry a woman he doesn't love by deceit; the woman curses Mavka which makes her turn into a willow; Lukash's stepson makes a panpipe of the willow. Lukash starts playing (melody No. 14) quietly, then louder, and changes his music into the vesnyanka he had played for Mavka (melody No. 8). The panpipe starts speaking in Mavka's voice and scares the man.



Lesya Ukrajinka. Melody No.14. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.

8) Lukash sees Mavka's ghost. He experiences the results of his betrayal terribly because he understands that he had destroyed his beloved. But she asks him not to sorrow as she gained a true human soul owing to the strong feeling. She asks Lukash to play so that she could keep the music in her memory and sing these melodies for those who would come to the forest after them. The man plays sad melodies, sad like a winter wind (melodies No. 15 and 16), but soon switches to the victorious singing of love (melody No. 10), but it is louder than it was the first time. Everything around is changing with the change in music.

Mavka becomes a beautiful girl again as it was on the day of their meeting. Lukash rushed to her with a cry of happiness. A wind covers the loving pair with white petals. When the wind stops, only the winter landscape remains. The man is sitting under a birch with his panpipe in his arms. He is smiling happily, and it is snowing.



Lesya Ukrajinka. Melody No.15. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.



Lesya Ukrajinka. Melody No.16. The music for the poetic play "The Forest Song". 1911.

This story was adapted into film in 1961. Actors played their roles wonderfully and didn't leave anyone indifferent. This is a beautiful, coloured film which used all the possibilities cinematography of that time had, although the original melodies, written by Lesya Ukrajinka, weren't used. Time passes,



and the Ukrainian studio “Animagrad” made the animation film “Mavka. The Forest Song”¹⁹. Its leading motif is not love, but the depiction of ecological problems. This approach is contemporary and is often used by Tomm Moore, a co-founder of the animation studio “Cartoon Saloon”. His way of motivating is with an explanation of why each element of ancestral culture is very important as folklore and traditions are the ground from which unique innovations grow.

While thinking about the marginality of Lesya Ukrajinka’s place in the Ukrainian literary space, Tamara Hundorova notes her presence in the discourse of the most influential Ukrainian critics (Hundorova 2002: 9). The researcher defines melancholiness²⁰ as the main feature of Olha Kobylianska’s works and emphasizes the writer’s controversial attitude towards the role of a mother (Hundorova 2002: 10). *Femina melancholica* is an emblematic image of a “new woman”, mysterious and threatening at the same time; the image rules over the whole epoch of *fin de siècle* and, in addition to the psychoanalytical context, it also has Nietzsche’s context which was developed to a full extent in Lesya Ukrajinka’s works (Hundorova 2002: 10).

The researcher also has her specific opinion about the poetess whose biography has become covered with almost the same number of myths as her friend’s did, but it is difficult to agree with this opinion. In her latest interviews, Hundorova asks that she not be perceived as being ill and weak despite the fundamental role of the body and corporality in the modernist epoch (Hundorova 2002: 7). Of course, stereotypical perception hurts especially as Lesya Ukrajinka believes that “subjectivist writers whom she reckoned herself to don’t have to report to readers and critics concerning the autobiographical nature of their works” (Pavlychko 2016: 179).

But ignoring the disability of this artist is a way of misunderstanding the motifs in her works. Nietzscheism, typical for main female characters of Lesya Ukrajinka’s works, isn’t a desire to stand up for the offended and downtrodden (Pavlychko 2016: 104), but a desire of a lonely woman²¹ to build self-esteem

19 Animation film “Mavka. The Forest Song”. 2023. QR code.

20 It is a state which is translated to various objects which she was fond of and whose loss (or a fear of loss) she terribly suffered from – music, nature, mother, brother, lover, friend, nationality.

21 Lesya Ukrajinka got married when she was 30.

with the help of praising women in her works. But Solomiya Pavlychko notices that Lesya Ukrajinka “didn’t approve straightforward utilitarianism of literature” (Pavlychko 2016: 79). Mykola Zhulynsky agrees with this opinion and calls Lesya Ukrajinka’s dramatic poems perfect because there is a moral and philosophical depth, a spiritual tension and universalism in them (Zhulynsky 2015: 221).

Moreover, the popular phrase said by her Mavka loses its meaning²², without taking into consideration Lesya Ukrajinka’s disability; denial of physical or psychological weakness was typical for Ukrainian modernist writers²³ (Pavlychko 2016: 73). To deny modernist psychosomatics means to deny “pathogenicity” of a society which made artists’ creativity impossible and placed them into frames of various “taboos”. Conditions of private life were murderous. In fact, the scale of slavery in Ukrainian literature and of Ukrainian literature exceeds everything which was known in Europe at that time (Pavlychko 2016: 74).

While analysing interinfluences of Olha Kobylianska and Lesya Ukrajinka, we should notice that the first one was a revolutionary “because a body has found its way to Ukrainian literature in her works, and this overturn is as significant as the appearance of human psychology in it” (Pavlychko 2016: 113). Other modernists were able to overcome body taboos due to Olha Kobylianska’s overturn. Both writers were impacted by Chopin’s forte-piano music (Tserkovnyak-Gorodetska 2012: 202). In Oksana Kosinova’s opinion, Olha Kobylianska used a musical theme for “new creations in her system of the imaginative world, melodious saturation of the whole fabric of a story” (Kosinova 2021: 27).

Conclusions and results of the research. It is obvious that the artists whose works have been studied in the research are key figures in understanding how significant modernist styles are for development and presentation of national cultures they belong to. Both education (including self-education and

22 The main character of “The Forest Song” is resisting when physical death is coming – she is exclaiming: “In my heart I have something that doesn’t die!”

23 Lesya Ukrajinka, Olha Kobylianska and Mykhailo Kotsiubynsky had neuroses. They also had chronic or acquired diseases: Lesya Ukrajinka – osteoarticular tuberculosis; Olha Kobylianska – paresis; Mykhailo Kotsiubynsky – permanent problems with lungs and heart; Pavlo Tychyna – diabetes.

homeschooling) and environment whose opinions demonstrated the course towards the revival of Lithuania and Ukraine.

Diversity of Mikalojus Konstantinas' talent makes him close to Mykhailo Kotsiubynsky, a writer, and a public figure, and unusually gifted Pavlo Tychyna. One can observe their connection with Olha Kobylanska and Lesya Ukrajinka who keenly felt art and professionally grew up surrounded by painters (Olha Kobylanska) and musicians (Lesya Ukrajinka). All these artists are united by love and a reverent attitude to nature, a desire to save it from destroying human influence. A feeling of unity with the wilderness made all of them reproduce this harmony in their material world. As we can see in the analysis, they took inspiration and impulses from music (academic and folk). Images, hues, textures, plots, and connotations, borrowed from their favourite composers, became a source of inspiration for Olha Kobylanska, Lesya Ukrajinka, Mykhailo Kotsiubynsky, Pavlo Tychyna, while Mikalojus Konstantinas Čiurlionis transformed his own musical pictures into visual music. His graphical depiction of genres and straight lines of a plot emphasize correlation of his musical and painting cycles that can be noticed in the comparison of the symphonic poem "In the Forest" and the painting *Music of the Forest (Rustle in the Forest)*.

Olha Kobylanska's works, filled with feministic ideas and melancholic mood, and constantly mentioning forte-piano playing, directly point out the source of inspiration – Frederic Chopin's heritage. Lesya Ukrajinka doesn't only demonstrate her skills in mastering musical material, but also writes her own music for the fairy play "The Forest Song" and emphasizes genetic likeness of a musical instrument with the nature of the being who experiences real feelings.

Mykhailo Kotsiubynsky, a protector of young talented patriots, was devoted to the idea of searching an identity because he grew up in a russified environment, although he found opportunities to learn his native culture. The motif of escaping and searching for one's own nature prevails in his most famous works; some of them show a likeness to Edvard Grieg's symphonic suite "Peer Gynt" in their composition, themes, and details.

Innovativeness and an aspiration to carry out his mission on renewing Ukrainian literature and culture connect Pavlo Tychyna with the main character of the opera "Lohengrin" by Richard Wagner. Textures which Richard Wagner's

works are full of are seen in the collection “Solar (Sunflower) Clarinets” where freshness of metaphors is combined with saturated images. It creates a sense of power and complexity, despite pretended simplicity and clearness, and Pavlo Tychyna’s poetry is still important because of deep symbolism.

The music of semanticists, like a universal conductor, managed to unite representatives of different modernist styles because all of them felt a need to describe that high degree of psychological tension which marked the turn of the 19th–20th centuries. A conventional blessing from the composers whose works inspired the mentioned artists provoked experiments and searching for new forms to express a world outlook and emotions without the duty to report to an environment. This approach didn’t only enrich culture and art with various masterpieces, but also caused its further development regardless of the growing oppression by Russia.

List of literature used in the article.

1. Demianenko, Liudmyla. 2011. *Impressionizm u Muzytsi i Literaturi* (Mykhailo Kotsyubynsky i Klod Debyussi). Kyiv: Slovo i Chas.
2. Hundorova, Tamara. 2002. *Femina Melancholica: Stat I Kultura v Genderniy Utopii Olhy Kobylyanskoji*. Kyiv: Krytyka.
3. Kolesnyk, Olena. 2002. *Analitychna Psykholohia yak Metodolohiya Analizu Mifopetychnoji Symvoliky v Literaturi* (na Prykladi Tvorchosti Lesi Ukrajinky). Chernihiv: Chernihivskiy Derzhavny Pedahohichny Universytet im. T. H. Shevchenka.
4. Kolinko, Olena. 2013. *Novela I Muzyka: Do Problemy Khudozhnyoho Syntezu v Malij Prozi Porubizhzhya XIX-XX st.* Dnipro: Dnipropetrovsky Universytet Imeni Alfreda Nobelya.
5. Korchova, Olena. 2020. *Fenomen Muzychnoho Modernizmu v Jevropejskij Kulturi: Peredumovy, Zakonomirnosti, Etapy*. Muzychna Kultura: Istorychny Rakurs Doslidzennya.
6. Kosinova, Oksana. 2015a. *Kontseptsiya panmuzychnosti u tvorakh Pavla Tychyny*. Kherson: Hrin D. S.
7. Kosinova, Oksana. 2015b. *Mykhailo Kotsyubynsky ta Muzychne Mystetstvo*. Ternopil: Ternopilsky Natsionalny Pedagogichny Universytet im. Volodymyra Gnatyuka.
8. Kosinova, Oksana. 2021. *Tvorchist Olhy Kobylyanskoji u komparatyvistychnomu aspekti*. Chernihiv: Chernihivsky Oblasny Instytut Pisyadyplojnoji Pedagogichnoji Osvity im. K. D. Ushynskoho.

9. Landsbergis, Vytautas. 1992. M. K. Čiurlionis. Time and Content. Vilnius: Vituans.
10. Malovytska, Liudmyla. 2009. Fenomen Synestiziji u Khydozhnyomu Myslenni Geniya (na Prykladi Tvorchosti M. K. Chyurlyonisa). Zhytomyr: Zhytomyrsky Derzhavny Tsentr Naukovo-Tekhnichnoji I Ekonomichnoji Informatsiji.
11. Moklytsia, Mariia. 2012. Stylyovi Dominanty Tvorchosti Olhy Kobylyanskoji. Kyiv: Slovo i Chas.
12. Moklytsia, Mariia. 2021. Mizhmystetska Teoriya Modernizmu: Rozdumy nad Knygoyu Oleny Korchovoji «Muzhychny Modernism yak Terra Cognita». Kyib: Natsionalna Akademiya Kerivnykh Kadriv Kultury I Mystetstv.
13. Pavlychko, Solomiya. 2016. Natsionalnist, Sexualnist, Orientalism. Skladnyj Svit Ahatanhela Krymskoho. Kyiv: Vydavnytstvo Osnovy.
14. Tserkovnyak-Horodetstska, Olesya. 2012. Frederik Shopen u Tvorchosti Lesi Ukra-jinky: Kyjivsky Polonistychni Studiji T. 19. Kyiv: Kyivskyj Natsionalnyj Universytet im. T. H. Shevchenka.
15. Uzikova, Oksana. 2018. Tvorchist M. K. Chyurlyonisa yak Mystetsko-Folisofsky Fenomen. Kyiv: Natsionalna Akademiya Kerivnykh Kadriv.
16. Zhulynsky, Mykola. 2015. Slovo na Storozhi Natsiji. Kyiv: Ukrajinskiy Pysmennyk.

Yanina Yukhymuk

PROGRAMINĖ MUZIKA KAIP RAŠYTOJŲ KŪRYBOS TERPĖ
MODERNIOJOJE EPOCHOJE

Santrauka

Šiame straipsnyje analizuojami pagrindiniai Mikalojaus Konstantino Čiurlionio, Olhos Kobyljanskos, Lesjos Ukrajinkos, Mykhailo Kotsiubynskio, Pavlo Tychynos kūrybos bruožai ir muzikos vaidmuo lietuvių kompozitoriaus, dailininko ir rašytojo bei ukrainiečių rašytojų kūryboje. Rusijos imperinės politikos spaudžiami menininkai (išskyrus Lesją Ukrajinką) negalėjo propaguoti savo gimtosios kultūros, o netgi gerai jos ir nepažino tol, kol nesusiformavo jų asmenybės, kaip tai atsitiko Mikalojui Konstantinui Čiurlioniui. Tironija, kurios pagrindinis tikslas buvo sunaikinti ukrainiečių ir lietuvių tautų rašytinius kultūros paminklus, laisvą verbalinį patriotiškai nusiteikusio jaunimo bendravimą padarė neįmanomą. Todėl menininkai, kurių darbai nagrinėjami straipsnyje, įkvėpimo ir paramos sėmėsi iš Frederiko Šopeno darbų. Polinkis į polifoniją ir harmonijos siekis apibrėžia pasaulėžiūrą ir įtakoja pagrindinius Mikalojaus Konstantino Čiurlionio, Olhos Kobyljanskos, Lesjos Ukrajinkos, Mykhailo Kotsiubynskio, Pavlo Tychynos kūrybos bruožus.

Simbolizmas, būdingas minėtų menininkų kūriniams, suvienijo abstraktaus modernumo pradininkus, feministinio ekspresionizmo atstovus, neoromantikus, impresionistus, bei vitalistus. Visi jie sugebėjo kurti unikalius kūrinius, kuriuose gilios elementų, formų, spalvų atspalvių ir emocijų prasmės talpina ištisą kultūros kodą. Dėl šios priežasties jie išlieka svarbūs ir šiuolaikiški, nepaisant kitų, sukurtų per daugiau nei 100 metų, įdomių ir kokybiškų kūrinių, galinčių vienodai reprezentuoti tautinę kultūrą.

Išsami Mikalojaus Konstantino Čiurlionio simfoninės poemos „Miške“ analizė ne tik parodo, kad įkvėpimas yra antraeilis ir įkūnytas ryškiuose vaizdiniuose. Muzikos ir tapybos technikų derinimo dėka matome sinestezijos mechaniką, kuri ypač modernizmo laikais pradėjo traukti tyrinėtojų dėmesį.

Ukrainos rašytojų, rašiusių įvairių žanrų kūrinius, išsiskiriančius savo temomis ir idėjomis, sąveikos tyrimas atskleidžia Ukrainos kultūros gilumą.

Pagrindinį ryšį tarp Vakarų Europos muzikos (Frederic'o Chopen'o, Claude'o Debussy, Roberto ir Claros Schumann'ų įtaka) ir folkloro įkūnija Pavlo Tychynos kūryba, kurio „klarnetizmo“ stilius menų sintezę pavertė tiek romantikų, tiek modernistų siekiais.

Raktiniai žodžiai: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Olha Kobylanska, Lesya Ukrajinka, Mykhailo Kotsiubynsky, Pavlo Tychyna, Frederic Chopin, Claude Debussy, Robert Schumann, Clara Schumann, Richard Wagner, tarpmeniniai santykiai, modernizmas, simbolizmas, ekspresionizmas, impresionizmas, neoromantizmas, klarnetizmas, sinestezija.

TYLOS PEIZAŽAI: ČIURLIONIŠKOJI GIJA VIDMANTO BARTULIO IR ONUTĖS NARBUTAITĖS KŪRYBOJE

Mikalojaus Konstantino Čiurlionio tapyboje atsiskleidžia filosofinė tylos dimensija (paveikslas „Tyla“, 1907), susijusi su meno kalbos transcendentalizmu ir naujomis atvertimis. Ši paradigminė visumų įžvelgio minties linija įsitvirtina lietuvių muzikoje vėlyvajame XX a. ir išlieka kūrybiškai aktuali XXI a. iki nūdienos. Ypatinę jos raišką ir visa apimančią tėkmę pastebime baltiškojo minimalizmo fenomene. Čia galima išskirti du lietuvių autorius: kompozitorius Vidmantą Bartulį (1954–2020) ir Onutę Narbutaitę (*1956), ateinančius iš baltiškojo minimalizmo transformacijos gelmių. Jų *tylos muzikoje* motyvai skirtingi, metaforiškai prilygintini vandens ramybės gelmei (Bartulis) ir liepsnai dangaus erdvėje (Narbutaitė). Tačiau abiejų autorių kūrinuose daug reikšmės skiriama tylai, galimai ateinančiai iš Čiurlionio tapybos laukų, ir jos likiminei dimensijai.

Raktažodžiai: Čiurlionis, tyla, peizažai, muzika, Bartulis, Narbutaitė, kita erdvė.

Tylos ir garso sąlyčio paslaptys jau keli dešimtmečiai yra lietuvių kompozitorių kūrybos paradigminė linija. Tai susiję su 8–9-ojo dešimtmečio vadinamųjų naujųjų romantikų minimalizmu, išsigryninimo *sacrum* ir nušvitimo trauka, kūrinių gausmo srautus nukreipiant į meditatyvinę horizontalę, įgalinant trapią garso, aido ir tylos sąveiką. Tylos tapsmas yra šio ypatingo sferų gaudesio esminis veiksnys, laiko linijų jungtis ir atsiskyrimas, kuriuo pažadinami *neatpažintų ciklų* (Rimanto Janeliausko terminas)¹ judėjimai ir šventovių aidas, susiliejęs atgimimo paslapčių kupinomis nišomis. Tylos samprata palaipsniui tapo minimalizmo metafora, įkrauta transcendentijos paslaptimi ir epochiniu muzikos formos amžinybės ženklu su savo skleidimosi spektru – finalistiniu garso ištirpimui erdvėje. Šis tarsi naujas garsovaizdžio fenomenas – žanras (anot Gražinos Daunoravičienės – savo raidą turintis genotipas)² gali būti įvardytas „tylos peizažu“, konstatuojant jo čiurlioniškąjį provaizdį.

1 Rimantas Janeliauskas. *Neatpažinti Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos ciklai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.

2 Gražina Daunoravičienė. *Lietuvių muzikos kultūros raida (1970–2020) genotipo požiūriu*. II knyga. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022.



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

Mikalojaus Konstantino Čiurlionio *Tyla* – ir muzikoje, ir tapyboje turi savo spalvą, garsinę raišką ir gelminę filosofiją, atliepiančią vėlesnių XX a. mąstytojų, Martino Heideggerio, Arvydo Šliogerio minties transcendentalizmo idėjas. Pasak šio reiškinio tyrinėtojos Irinos Kudinovos, tyla neatsiejama nuo sakralumo, religinio pasaulio pojūčio, maldos ir psalmės bylojimo, žvelgimo iš aukščiau.³ Muzikos kūrinys jos raiška: fermatos, pauzės, atskiros linijos vienisumas, lėtas tempas, horizontalė – įtampos nuolydis ir ritmo monotonijos pulso ramybė. Šį įvaizdį sustiprina procesualus amžinybės pulsas: varpai, dūžiai, žingsniai, aidas – gausmo išskleidimas – vargoniškumas, faktūros dinamizmas. Tai ryšku kai kuriuose Čiurlionio preliuduose („Tėve mūsų“, VL260) ir tapyboje: paveiksle „Tyla“ (1907) ir „Vasaros sonatos“ (1908) cikle prasismelkia ypatingos skvarbos gamtos ląstelių brendimo linijos, ciklą ir detalių kupina augalijos visata – sugestyvi medžio šakų melodija, dangaus skliautų ritmas ir gausmas. Čia galima įžvelgti *tylos panteizmą*, atsiribojant nuo Kudinovos tezės, kur pabrėžiama krikščioniškojo sakralumo tyla Čiurlionio kūryboje, išliekant transcendencijos peizažo ar melodijos kaip *pasaulio dvasios* sklaidos

3 Irina Kudinova. Sakralinės aspiracijos M. K. Čiurlionio kūryboje. *Kūrybos erdvės*. 2006, Nr. 4, p. 17–22.

kategorijoje. Itin svarbu pastebėti nuolatinę horizontalės liniją – tiek paveiksluose, tiek muzikoje (bėgalinė melodija), kuri paveikta Čiurlionio kūrybos giluminės tylos peizažo inspiruoja minimalistų garsovaizdį, amžinybės raiškos ir laiko sustabdymo paradigmą. Tyla čia tampa gelme, begaliniu atsivėrimu, nuolatinio atsinaujinimo pradžia.

Žinoma, kad tylos sampratą esmingai įkontekstino dabarties mąstytojai: Martinas Heideggeris, bylodamas apie neužpildytos erdvės reikmę, būties įsiprasminimą, tiesos atradimą, galimą tik meno kūrinio tyloje⁴. O Arvydo Šliogerio tekstuose atsiranda lyg čiurlioniškosios sintezės fenomenas – susiliejusių reikšmių kategorija: „Transcendencijos tyla“⁵. Modernizmo lauke tuomet dunkso tylai oponuojanti *tuštumos ertmė*.

Naujoje lietuvių muzikoje skleidžiasi *garso tyla*: Vidmantas Bartulis atranda jos reikšmę tarsi egzistencinį klausimą. Kompozitorius, kurio kūryba apibūdintina „tarp tylos ir garso“⁶, taigi, tylai čia skiriama dvasinė pirmenybė, įsidėmėtina atrastoje sąveikoje su *muzika muzikoje*. Tyla yra trapias nutrūkstamo garso fatalizmas – egzistencinė linija. Tai lyg *muzikos dvasios iškvietimas* į didžiųjų kompozitorių – Johanno Sebastiano Bacho, Ludwigo van Beethoveno, Franzo Schuberto, Giacomo Puccini ir kt. atminties budėjimo, ironijos, adoracijos, didybės ir atsisveikinimo lauką, užpildomą jų kūrinių nuotrupomis, teikiant didžiulę reikšmę detalei ir sąlyčiui su ja – intonacinei ląstelei ir aidinčiai *tylai*, turinčiai sugerti begalybės chaoso vidinį dinamizmą. Bartulio kūriniai – „Vizija“ (1985), „Šauklys“ (1982), ypač „Palydžiu išvykstantį draugą...“ (1981) ir kt. išskleidžia dviejų tėkmių – tylos ir garso gausmo dviejų erdvių horizontus. Vienas jų yra autoriaus palietimas, kitas – *muzika muzikoje* – tylus jos praeičių įvykis, kažkur glūdintis kontekstas, kuris atlieka *kitos muzikos* – kitos laiko tėkmės, kitos erdvės vaidmenį, vedantį į stygos nutrūkimą – *amžinybės tylą*. Tyla čia turi ontologinę reikšmę, bet yra ir struktūra – pauzė, baigtis, laukimas, jungtis, laiko tiltas, kurio tarsi nepastebėjome. Čiurlioniškasis laukimas, išryškintas Bartulio muzikoje, atsiranda kaip intymus – ypatingas santykis su garso tąsa pauzėje, laukimu, kito lygmens įsiskverbimu į formos dominantę,

4 Martin Heidegger. *Būtis ir laikas*. Vilnius: Technika, 2014.

5 Arvydas Šliogeris. *Transcendencijos tyla*. Vilnius: Margi raštai, 2010.

6 Rūta Gaidamavičiūtė. *Tarp tylos ir garso*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007.



Kompozitorius Vidmantas Bartulis
(1954–2020)

vyksta toks peizažo suardymas, skilimas ir jungties laukimas ateinant jau kita erdve – nežinoma neišsakymo slinktimi. Galima teigti, kad lietuvių kompozitorių įvaizdžiai išlieka arti mai susiję su vizijiniu linijiškumu – atspindi čiurlioniškąsias augalijos ir architektūros linijų sąveikas, tą savotiškąją **visatą, kuri prasiskverbia pro muzikos formas į vizualinę atminties lygmenį**. Kai kurie Bartulio opusai šia prasme tiesiog *kvėpuoja tyla*, kulminuojančia virš garso ir įvardyto

konteksto. Neišsipildymo-atsisveikinimo garsovaizdis atsiveria pažadinta višuma, ją sugėrusia *kita erdve*. Stipriausias to pavyzdys – Bartulio šubertiada, *atsisveikinimo simfonija* – finalistinės epochos pradžia muzikoje: „Palydžiu išvykstantį draugą ir mes paskutinįkart žiūrime į apsnigtus vasario medžius“ (violončelei ir fortepijonui, 1981). Nutrūkstantis garsas ir tyla – dviejų tėkmių, dviejų instrumentų, dviejų muzikų dialogas, grimzdimo į atminčių vandenyną garso taškais pažymėta kryptis, pavadinama formaliai „muzika muzikoje“. Vidinės erdvinės horizontalės linijos atsivėrimas suponuoja naują vertikale – filosofinę, literatūrinę – vizualinę minties projekciją. Linijiškumas čia sąlytis tarp epochų ir oriento dvelksmas – toks haiku atsiranda kaip kūrinio konceptas – „begalinumas“ – *non finito forma formoje*. Jos „bepormiškumas“ – leidžia veikti tarpdisciplininei sferai – transcendentinio peizažo literatūriniam poetikos tapsmui. Įsiklausoma į motyvų virpesį, pasikartojimą, nuslydimą į pasąmonės gelmę, kur ima dominuoti bartuliškoji tylos sfera ir nuo jos sąlyčių atgyjanti muzikinės visatos atmintis. Paraleliai Čiurlionio „Vasaros sonatoje“ matome irgi šią linijų sąveiką – virsmą medžių, **gyvybės išsikerojimą** į pasikartojimą, paslaptinę liudijimą. Čiurlionis išlieka mums „padalijęs visatą – į mikro ir makro kosmosus“⁷.

7 Sigitas Geda. Epitafija – Mikalojaus Konstantino Čiurlionio. In: *Žaliojo gintaro vėriniai*. Vilnius: Vaga, 1988, p. 189.

O Bartulio „Palydžiu išvykstantį draugą“... – tai įžengimas žodžiu į muzikinės atminties lauką, poetikos diskursą ir tylos sceną – bežodę muzikos ženklų kalbą. Tyla – tai vienas iš tų ženklų, su kuriuo audžiamas visumos kontekstų tinklas – visatos provaizdis. Šis tarpinių būsenų vaidmuo inicijuoja tapsmą ir lemtį, laiko palytėtą būties bylojimą. Ir kosmizmo aspektus, kai ženklai sueižėja tinklu, apgaubiami prasiskverbiančių motyvų. Kuris iš jų svarbesnis, kuris išrinktasis? Kompozitorius (Bartulis) jaučia trapų finališkumą sklindantį garsu šubertiškajame skliaute, neamžiną amžinumo ženklą... tarp tokių Bartulio kūrinių – ir „Barkarolė“, tarsi svaiginanti, ištirpstanti šubertiškosios erdvės dvelksmų supime, apčiuopiant **tylą** – įžengiantį svarbiausiąjį garso komponentą šiame dialoge...



Kompozitorė Onutė Narbutaitė (*1956)

Bartulio tyla yra jo kūrybos neišsakymo credo, tęsianti čiurlioniškąją *non finito* paradigmą. Čiurlionio muzikoje ir dailėje atrastasis vasaros gamtos gijų prasismelkimo principas tarsi skleidžiasi toliau – nuo voratinklio, kristalo, snaigės simetrijos, žvaigždės spindesio į asimetriškumo jungtis, miglotas klasterių prietemas, spalvų susiliejimą – sąlytį tylos kontūrų ieškojime... Bartulio kūrinių tyla yra ypatinga jo nuojautų sutelkta mintis, finališkumo karma, kuri alsuoja kiekviename autoriaus žingsnyje: nuo laike išnyrančios Bacho „Vizijos“ priešmirtinio praregėjimo iki byrančio Šuberto „Žiemos kelio“ atsisveikinimo artėjimo: „Palydžiu išvykstantį draugą“... (kvarteto „Mirtis ir mergelė“ motyvais). Palydėjimas, atsisveikinimas, tuoj beįsigalinti tyla, laukimas neat-einančiojo. Trauka – mirties finalizmas yra čia pagrindinis veikėjas, savotiškas ontologinis mistinis vedlys po garsų subyrėjusios architektūros kontūrus, kuriuose slepiasi bartuliškoji amžinybė... Tarp šitų nišų atsiradęs ryšys, galima teigti, yra vizinis čiurlioniškas bylojimas, negrįžtamai ir po šimtmečio sklindantis į lietuvių muziką. Čiurlionio lietuviškieji Savasties archetipai, – taip

kompozitorius Ričardas Kabelis įvardija Čiurlionio įtaką lietuviškajai meno dvasiai⁸ – kultūros mentalitetui, įsigalėjusiai vidinės didybės formos sampratai yra transcenduojantys visumos kodai, vizualizuojami kaip melodiniai gestai, varpų gausmai, apgaubiantys ir jungiantys neišskaidomi gamtos tyrumo leitmotyvai, kurių potencialiajam veržlumui į erdvę lemiamą reikšmę turi nebaigtinumas... *Non finito* tapsmas – didžioji ne pabaiga yra gija – ir „Vasaros sonatos“ čiurlioniškoji visumų paradigma, atkeliausi į Vidmanto Bartulio kūrybos intonacinių ląstelių leitmotyvų kalbą... Dar viena jungtis čia galėtų padėti suprasti Bartulio tylą. Tai oriento ir krikščionybės idealizmo sąveikų estetika: linijos – melodijos ląstelės transformacija į erdvinę šviesą – skliautą, transfigūracija, subyranti į ornamentą. Taip kompozitoriaus dėmesį Rytų estetikai pažymi Gaidamavičiūtė⁹. Ši prisikėlimų sakralumo – ornamento gijų estetika yra giluminė ir garso išsiskaidymo į tylą atžvilgiu, sukurianti pauzės kompozicinį principą, įsismelkiantį į minimalizmo baltiškojo matmens sąmonę.

Įtampoje skilusi *non finito* tyla. Iš esmės panašus, bet visai kitoks garso intensyvumu tylos tapsmas įsigali Onutės Narbutaitės kūryboje. Kompozitorė irgi ieško savo tylos versijų: tai kaip krikščioniško sakralumo, tai kaip Heideggerio *tuštumos*, *Dao*, tai kaip modernistų, pavyzdžiui Rilkės filosofinės dievoieškos ir egzistencinio skausmo sankirtos. Būtent pastaroji lemia Narbutaitės garsų pasaulio sąlyčius su tyla: per detalės įtampos skilimą arba intonacinės ląstelės ar net jos „atomo“ aukščiausią egzistencinę patirtį – „susideginimą“, drugelio skrydį „saulės spindulyje“, išnykimą vėjyje, menamą dvelksmą, ar tik jo nuojautą šviesų srautuose. Šis intonacinės ląstelės gyvybių ir mirčių sąlytis su erdve yra fatalistinis, galbūt moteriškai trapus ir ieškančiai sklaidus, o jo „tyla“ artima ne tiek visatai, kiek žemiškai egzistencijai „po visko“, paieškai tarsi ramybės alternatyvų – dieviškos amžinybės nišų... Pavyzdžiui, „Ėjimas į tylą“ (1981) vargonams irgi yra toks vienas lūžio dramaturgijos kūrinys, kur „tyla“ yra alternatyvos siekiamybė, vizija, kitos erdvės – net „kosmoso blyksnių“ fenomenas ir kartu įžengimas į choralo sakralumo paradigmą, kuri apsaugos nuo chaoso,

8 Linas Paulauskis. Portretas. Ričardas Kabelis: Garsas yra vienintelė tikrovė. *Lietuvos muzikos link*. Nr. 16, Vilnius: Lietuvos muzikos informacijos ir leidybos centras, 2008, 5-6.

9 Apie V. Bartulio ryšį su Rytų estetika. Žr. Rūta Gaidamavičiūtė: *Kūrybinių stilių pėdsakais*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, p. 246-247. (Pokalbis su V. Bartuliu „Nei pranašas, nei teisėjas“, p. 242-249).

absurdo, bukumo kirčių... Tai būdingas tos epochos – veržimosi iš sovietmečio gniaužtų kūrinys.

Čiurlioniškasis visumų pasaulis čia atrodo lyg ir nepasiekiamai toli... Tačiau atidžiau pažvelgę atrasime pažįstamą gijos – linijos principą, gyvybės syvų skleidimosi metamorfozę...

Tyla kaip įtampas tarp gyvybės ir mirties intervalas (Rilke)

Visą Narbutaitės kūrybos trauką į tylos spektralizmą galima pavadinti sąlyčiu su egzistencializmu. Ši kūrybos kaip savęs perkūrimo idėja susiduria su alternatyvios būties kontūro motyvu: vaizdo, sapno, intuityvaus impulso, atsiminimo, asmeniškai svarbaus laiko epizodo, vienos detalės, siekiančios virsti lemiančia visuma... Toji *tyla* turi daug teksto slėpinių, komentarų, vaizdinių ir idėjų gausmo – ji yra nepaprastai kontekstuali, šaukianti poetus ir traukianti save į pasaulio atmintį... Jos kontūro sąlytis su erdve dvelkia liepsna, Ikaro skrydžiu, būties lūžiu, todėl visada sklidina egzistencinio skausmo, gelmės šešėlio, sankirtų fatalizmo. Narbutaitės kūrybos *tyla* – tai ir savotiškas *šauksmas*, kuriame glūdi ir kontradikcija Čiurlionio ir Bartulio peizažų gelminiam ramybės transcendentalizmui... Tyla čia yra greičiau linkstanti į XX a. pradžios modernistų „dienos sapnus“, Heideggerio ir Borgeso (Jorge Luis Borges) „tuštumą“¹⁰, likiminę Georgo Traklio, Paulio Klee, Charles Baudelaire'o, Reinerio Marijos Rilke's ir kt. kontekstų prizmę.

Narbutaitės *tyla* yra susijusi su literatūrine raiškos aukštuma, tragiškuoju Ikaro skrydžiu, o Bartulio yra artimesnė Broniaus Kutavičiaus (1932–2021) gelminei visumų sanglaudai – „Amžinajai ramybei“, ritmo monotonijos tėkmei... čia skleidžiasi sąmoningai pasirinkta tikroji čiurlioniškoji gija. Narbutaitės atveju didelę reikšmę turi istorinis epochų kontekstas, per jį vyksta *sąlytis su laiku*, kitos erdvės esatis ir intonacinės linijos skrydis... Jį apibūdina ne tik garsas, bet ir žodis, virpesys – instrumento stygos tamprumas, fleitos balso vienatvės skaidrumas, skilimas tarp dviejų pasaulių. Narbutaitės žodžiais, – o ji visada įsodrina, papildo savo muziką literatūriniu poetiniu komentaru, čia atsiveria ir intelektualinė minčių erdvė, jos „kita pusė“, muzikos formų priešistorė ir

10 Jūratė Landsbergytė. Tylusis Onutės Narbutaitės kūrybos posūkis: egzistencialistų erdvėlaikio ilgesys“. *Menotyra* 2022 Nr. 4, Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, p. 284–302.

Palydžiui iškeliaujantį draugą, ir mes paskutinį
kartą žiūrime į apsnigtus vasario medžius...
I'm Seeing My Last Look at the Snow-covered February Trees...

(1981)

Calmo con dolce $\text{♩} = 42$ senza vibrato

Violmaritas Bartulis (1954-2020)

*) Tiksliai laikytis pedalo ženklo nurodymų
*) Follow the pedal mark accurately

Vidmantas Bartulis „Palydžiu išvykstantį draugą
ir mes paskutinį kartą žiūrime į apsnigtus vasario
medžius“ violončelei ir fortepijonui, 1981

ĖJIMAS | TYLA
 THE ROAD TO SILENCE
 (1980)
 Lento calmo
 Fl. V. from
 ONUTS NARBUTAITĖ
 (2016)

Onutė Narbutaitė „Ėjimas į tylą“ vargonams,
1981

postmeditacinė refleksija – išgyvenimas tekstu. Taip atsiranda stiprus ir transcendentinis, ir tekstualinis ryšys tarp šių trijų kūrėjų: Čiurlionio, Bartulio ir Narbutaitės. Muzika dalyvauja savotiškoje misterijoje – atminties lygmenų ir tekstų koduose nutrūkstamųjų laiko gijų melodinių motyvų jungtyse.

Savo naujausią kūrinį autorė pristato mįslinga samprata: „Otro rio“ (liet. „Kita upė“, 2022), užsakytu Ostrobotnijos kamerinio orkestro 50-mečiui. Jis irgi lydimas literatūrinės semantikos. Kompozitorė anotacijoje rašo: „Garsinis vaizdinys **priartėja čia prie tylos paribio**, o jo formavimosi logika labiau panaši į sapną, nei į taisyklingą mąstymą. <...> Talpi ir gilia kotonacijų istoriją turinti „upės“ metafora savaip susišaukia su kitu mano opusu – *krantas – upė – simfonija* (2007). Dabar jau kitas mano laikas, kitas pasaulio laikas ir „kita upė“, kuri čia atsirado kaip Jorge Luis Borgeso eilėraščio *Arte poetica* eilutės fragmentas... ir atminti, kad laikas yra kita upė. / žinoti, kad mes pasiklystame kaip upė, / ir kad veidai praeina kaip vanduo.

<...> Klausydamiesi visada vienaip ar kitaip išgyvenam laiką, ši dimensija dalyvauja ir veikia <...> galvojau – apie įvairius laiko pavidalus, apie kitą ir kitokį <...> apie trapumą ir iliuzoriškumą. Tikiuosi, palikau erdvės, kurioje laikas – nei tekantis, nei stovintis, o tiesiog juntamas, – galėtų tapti viena iš partitūros eilučių.

Rašant šiuos žodžius, visos tos sąvokos ir intencijos jau tolsta į priešistorę. Šalia nuolatos tvinksi realus pasaulio laikas. Jis gali perfokusuoti mūsų žvilgsnius ir keisti suvokimus. Tą dieną, kai pažymėjau paskutinius štrichus ką tik perrašytoje partitūroje, visai šalia prasidėjo agresyvių nusikaltėlių sukeltas brutalus karas. Ir net tyla dabar skamba visai kitaip.¹¹

Kitokia tyla

Ši autorės ir kūrinio ryšių išpažintis, kaip visada, piešia Narbutaitės santykį su laiku, kuris yra jos dvasinių tyrinėjimų kontekstas, ir tampa prasminės vertės naratyvu, egzistencinių slinkčių estetinė projekcija. Vėlgi pasirėmimas Borgeso tekstu. Ir vėl prasiveržia laiko tėkmės vizija – „kita upė“ – taip įžengiama į kitą erdvės dimensiją: alternatyvią laiko plotmę. Čia galima parabolė čiurlioniškosios „Sonatos“ prasme: per tolimesnį tolimumą atsiranda daugianarė visata, skliautų visuma ir dviejų laikų – dviejų tėkmių, dviejų tylų paradigma. Ir Narbutaitės atveju galima kalbėti apie čiurlioniškąjį peizažo žanrą muzikoje, faktūros virsmą virpesiu, garso sąlyčiu su erdve, dvelksmu ar „voratinkliu“, vėjo tylos peizažu, kurį lydi ir žodžio poetika, lingvistinis rebusas, ir asmenybinis kontekstas. Keletas pastarųjų metų kūrinių liudija tokią pakitusį tylos peizažą Narbutaitės kūryboje, kur tvinksta detalės ir erdvės sankirtos tapsmas. Tai kūriniai „Tuštumoje“ fortepijonui (2016), „Labirintas“ sopranui ir fleitai (2017), „Heliografijos“ balsui, persiškiems būgnams ir kameriniam ansambliui (2015), „Otro rio“ kameriniam orkestrui (2023). Visur čia instrumento sąlytis su erdve – stygos ar balso virpesys – skliauto aukštumos dimensija – **tylos dramaturgija** su *degančiais savo peizažais/vėjo pasažais*, pasėta čiurlioniškų vaizdinių lietuviškos muzikos vizija, jos transformacija, kurioje veikia gamtos reiškinių genezė. Narbutaitės

11 Onutė Narbutaitė. *Otro rio (Kita upė, 2022)*. Anotacija, gauta iš autorės, 2022.03.10, Vilnius: mašinraštis.

kita tyla yra įkrauta nykstančios detalės raiška, blaškiu ritmo pulsu ir melodine ištirpimo erdvėje linija. Kompozitorės poreikis šiai paradigmai yra neabejotinas ir susijęs su garso kraštutinumo – ribinio intensyvumo drama, intonaciniu ekspresionizmu, „minimalizmo šauksmu“ transformacijai spektralizmo link. Taip susikuria *quasi tylos* – „dvelksmo vėjyje“ stilius, kurį autorė pati komentuoja ir įpoetina įvairiais šešėliniais *žodžiavaizdžiais*: „Laikas yra kita upė“ (Borgesas)¹².

Jos autorių tekstai tampa garsovaizdžio dalyviais, keistais veikėjais, menančiais sąlytį su laiku. Linija susiliečia su linija – arba su jos *tyla* – baigties tašku. Skirtingai nuo Bartulio, čia nuolat iškyla įtampos gaisai. *Kita upė* – *kita tėkmė* – *kitas laikas... kita tyla...* Tad ir Čiurlionis čia „kitas“. Nebaigtinis. Vietoj gelmės ir ramybės kolosų – *ne pabaigos* dominantė, kilimas į *nebūtį*, linijos ir garso *vienatvės* fenomenai. Narbutaitės orkestro faktūros vasariškąjį trapumo pojūtį demonstruoja kitas Ostrobotnijos orkestro inicijuotas įsidėmėtinas simfoninis opusas: „Ar buvo čia drugelis?“ („Was there a butterfly?“, 2013). Ar galima būtų šiame garsovaizdžio tinkle išvelgti ir Čiurlionio „Vasaros sonatos“ gijas? Manau, taip. Trapus gyvasties tinklas savo linijomis apgobia garsų dvelksmo spektrus, mįslingus atsiradimus ir intonacinės ląstelės klajones po visa sugeriančius spalvų instrumentų paribius, šešėlių sankryžas. Narbutaitiškas dvelksmų ir liepsnų garsovaizdis tarsi „klaidžioja“ simfonizmo tyruose. Jungtys alsuoja linijiškumo ir čiurlioniškųjų fenomenų gausmo spektrais.

Išvados

Minimalistų muzikoje prabunda Čiurlionio sonatų *tylos peizažai*. Bartulio muzikoje turime amžinybinį tylos provaizdį, „atsisveikinimą su garsu“, mirties dvelksmą ir šubertiškąjį rylininko fatalizmą, motyvų nutrūkimą, kai tyla tampa svarbesnė už garsą. Ji suteikia ontologinę visumos reikšmę peizažui.

Narbutaitės kūrinuose turime *kitokią garso tylos* versiją. Tai virpesys, susideginimas aukštumos liepsnoje, gyvas ląstelės sąlytis su erdve irėjimas į „tuštumą“, turinčią egzistencinį turinį. Tylos įvaizdis čia yra kitos erdvės – die-*nos sapno* transcendentalumas, vėjo dvelksmas, šnabždesys, istorinis likimo

12 Narbutaitė, 2022, ten pat.

kismas ir Vakarų saulėlydžio gaisai. O jos turinį dar išpildo ir žodis – tekstas – kontekstas ir komentaras.

Ir čia visur galime įžvelgti lietuvių muzikos raidos sąlytį su Čiurlionio paveikslais, „Vasaros sonatos“ gamtiškąją giją. Kaip ir su jo literatūrinių tekstų vizijomis. Kūrybos transcendentalizmas – tarpdisciplininis veiksnys – jungia šiuos visus tris šimtmečio atskirtus Lietuvos kūrėjus.

Literatūra

Daunoravičienė Gražina. *Lietuvių muzikos kultūros raida (1970–2020) genotipo požiūriu*.

II knyga. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022.

Gaidamavičiūtė Rūta. *Kūrybinių stilių pėdsakais*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005.

Gaidamavičiūtė Rūta. *Tarp tylos ir garso*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007.

Geda Sigitas. *Žaliojo gintaro vėriniai*. Vilnius: Vaga, 1988.

Heidegger Martin. *Būtis ir laikas*. Vilnius: Technika, 2014.

Janeliauskas Rimantas. *Neatpažinti M. K. Čiurlionio muzikos ciklai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.

Kudinova Irina. Sakralinės aspiracijos M. K. Čiurlionio kūryboje. *Kūrybos erdvės* 2006, Nr. 4, p. 17–22.

Landsbergytė-Becher Jūratė. „Tylusis Onutės Narbutaitės kūrybos posūkis“ : egzistencialistų erdvėlaikio ilgesys“. *Menotyra*, 2022, Nr. 4, p. 284–302.

Narbutaitė Onutė. *Otro rio. Anotacija*. Gauta iš autorės. Vilnius, Mašinraštis 2022.03.10.

Paulauskis Linas. Portretas. Ričardas Kabelis: Garsas yra vienintelė tikrovė. *Lietuvos muzikos link*. Nr. 16. Vilnius: Lietuvos muzikos informacijos ir leidybos centras, 2008, gegužė–birželis.

Šliogeris Arvydas. *Transcendencijos tyla*. Vilnius: Margi raštai, 2010.

Žiūraitytė Audronė. *Centones meae urbi*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006.

LANDSCAPES OF SILENCE: ČIURLIONIS' SENSE IN THE WORKS OF
VIDMANTAS BARTULIS AND ONUTĖ NARBUTAITĖ

Summary

In Lithuanian 20th–21st-century music, a Čiurlionian landscape phenomenon forms, covering the dimensions of sound and silence. The influence of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' (1875–1911) works, especially of his painting, is evidenced here by characteristic universal codes of symbolism: vision in music, transcendental depth, the expression of other space and time, the lines of culture and nature, the cosmism of sacredness. We find these features with their various transformational aspects in the works of two contemporary composers. These are *landscapes of silence* that have become a paradigmatic axis in the music of Vidmantas Bartulis (1954–2020) and Onutė Narbutaitė (*1956). The works of both authors from their youth and later maturity period testify to their fundamental origin and profound establishment. V. Bartulis' "I Am Seeing My Friend Off, and We are Taking One Last Look at the Snow-covered February Trees" for cello and piano (1981) is linked to the melodic line of Franz Schubert's quartet "Death and the Maiden". Its breathing is constantly interrupted by silence – pauses that become a penetrating factor of time and a poetic context – a fateful step when the music's fragmentary disintegration opens an essential "other space". Meanwhile, O. Narbutaitė's contact with silence in music is like the flight of Icarus – fiery, melting in the fire of light, exceedingly existential, fatal, fragile vibration of life at the level of spectrum intonational fusions ("Was There a Butterfly?" for chamber orchestra, 2013). Having opened this paradigm at the beginning with the work "The Road into Silence" for organ (1981), she later consolidates it with the mystery of intonational labyrinths and spectralism, thus "summoning" a completely changing vision of *other space* or *other time* ("Otro Rio" for symphony orchestra, 2022). It can be said that both authors have their own different senses of silence in the music, which can be related to the depth of Čiurlionian painting.

Keywords: Čiurlionis, silence, landscapes, music, Bartulis, Narbutaitė, other space.

III. ISTORINIAI, METODOLOGINIAI IR KOMPARATYVISTINIAI TYRIMAI

M. K. ČIURLIONIS AND THE „DEMIGOD“ OF THE SUMMER *PLEIN-AIR* WORKSHOPS

The article discusses the context of the relationship between the two artists, M. K. Čiurlionis and K. Krzyżanowski, and clarifies the period of their artistic contact. The research focuses on the period 1904–1906, when Čiurlionis studied at the Warsaw School of Fine Arts, where Krzyżanowski, who had already won prizes at Polish art exhibitions and had begun to emerge as a participant of Warsaw's early modernism, taught painting alongside other professors. Using comparative approaches, the artistic legacy of Čiurlionis and Krzyżanowski from that period is reviewed and examined in relation to the contexts of the Warsaw School of Art; the authorship of the works is clarified, and it is discussed to what extent the acquaintance with Krzyżanowski might have impacted Čiurlionis' artistic explorations, and whether it had an influence on his value preferences, and aesthetic attitudes. The article reveals not only the influences, but also the peculiarities of these two artistic worldviews, the question of authority, and identifies the conditions that encouraged Čiurlionis to accelerate the realisation of his own separate artistic programme.

Keywords: Warsaw School of Art, *plein-air* workshops, landscape, portrait.

Introduction

The two contemporaries, Mikolaj Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) and Konrad Krzyżanowski (1872–1922), were brought together for several years after the former entered the Warsaw School of Fine Arts and continued his studies there. At that time, Krzyżanowski, a prominent personality who made a great impression on the students, and more or less influenced their style, was a professor at the school from the very opening of the institution, alongside his colleagues Kazimierz Stabrowski, Ferdynand Ruszczyc, Karol Tichy, Xavery Dunikowski and later on, the specialists in perspective, applied arts, art history and technology. Vytautas Landsbergis was perhaps the earliest to pro-

vide the Lithuanian reader with a characterisation of this artist who was involved in pedagogical activities (Landsbergis 1976 1980 2008: 38–40). Krzyżanowski has received attention and the importance of his education has been stressed by Rasa Andriušytė-Žukienė (Andriušytė-Žukienė 2004: 57–58), but none of the authors has gone into a more detailed comparative analysis of stylistic characteristics. Apart from the content of the first volume of the artist's correspondence and the textual commentaries by Radosław Okulicz-Kozaryn (Čiurlionis, 2019: 451, 453, etc.), most other publications mention Krzyżanowski only as a personal name, while giving factual data. The aim of this article is therefore to discuss in more detail the possible impact of Čiurlionis' acquaintance with this artist on his artistic explorations, and whether it influenced his preferences, aesthetic and philosophical attitudes, and lifestyle.

Krzyżanowski was descended from a family with noble roots. Born in Kremenchuk (Poltava province, Ukraine), he graduated from gymnasium in Kiev, where he also attended a drawing school. In his early twenties, he enrolled at the St. Petersburg Academy of Fine Arts, where for the first few years of his studies the tradition of purely academic drawing continued, not allowing students to pick up a brush and paint (Kleczyński 1914: 222). A reform in the academy's curriculum was achieved by Archipp Kuindzhi (1842–1910), a proponent of painting in nature, who introduced the practice of *plein-air* painting and took over the Landscape Department. Krzyżanowski visited Italy during his student years, but had to leave the Academy in 1897 after an incident. The misunderstanding arose when, while visiting the office of his Academy and keeping his hands in his pockets, he “obeyed” the command of the new rector, Anatoliy Tomyshka, who had just entered the building, by caricaturally squatting down and tugging the sides of his shirt with his fingers, like a grammar school girl in a skirt. For this, he was expelled from the Academy's attendance lists. The



1. Portrait photo of Konrad Krzyżanowski, LNB PD

Polish students went on strike in protest, and were supported by Kuindzhi', who was a great favourite of the young people and had some influence on Krzyżanowski, although he was not directly his professor. The professor from the St. Petersburg Academy of Fine Arts was also dismissed for supporting the "rebels" (Piwocki 1965: 14). The striking students were allowed to reapply for admission, while signing a document with additional conditions. Ruszczyk took advantage of this permission, while the somewhat older Stabrowski did not take this opportunity, and went to Paris.

Krzyżanowski left Russia after the conflict and settled in Munich, where instead of studying at the local Academy of Fine Arts, he decided to attend a private painting studio run by the artist Simon Holóssy, who criticised the academicism of the official Munich Artists' Cradle. This open-minded, bohemian Hungarian realist painter, who descended from a family of Armenian immigrants, was looking for new forms of plastic expression, close to the search for para-impressionism and impressionism, and sought to paint as much as possible in natural light and in open spaces. From 1897 onwards, he gathered over 60 people a year to study at his workshop. Over the next three years he had a dozen students from Warsaw alone (including Edward Okuń). In 1896, he and his companions settled in Nagybánja (now Baia Mare, Romania), where he established a type of artists' colony. After working with his pupils in Munich during the winter, Holóssy had already taken Krzyżanowski to a *plein-air* workshop in the picturesque surroundings of Nagybánja during the summer. After these studies, Krzyżanowski returned to Warsaw in 1900, where he opened a private painting school. One of the artist's early biographers mentions that, when the Warsaw School of Fine Arts began to function, the professor transferred his studio's students to it (Treter 1926: 12). Apparently on this basis, Landsbergis cautiously assumed that Čiurlionis and Krzyżanowski might have been acquainted since around the autumn of 1902, when Mikalojus Konstantinas might have started to attend Krzyżanowski's painting studio (Landsbergis 2008: 619). It would then follow that the communication between the two artists lasted for more than four years, but this assumption lacks data.

1 Arkhipp Kuindzhi was of Pontic Greek descent, born in the vicinity of Mariupol.

The Warsaw School of Fine Arts was first started with Jan Kazimierz Kauzik's (1860–1930) pupils joining in. According to the data of Čiurlionis' brother Stasys, the son of fellow student Jan Brzeziński, and his friend Piotr Markiewicz, he attended Kauzik's drawing courses before entering the School of Fine Arts (*Atsiminimai* 2006: 116, 127, 164). Although Krzyżanowski's private pupils, together with their “master”, moved to the school (Jodłowska 1970), none of the memoirists mention Čiurlionis attending his studio, which, according to Lija Skalska-Miecznik, was held in his own workshop on *Wspólna* Street (Skalska-Miecznik 1985: 18), although other sources refer to the change of address and to the occasional class with students.² Before entering the School of Fine Arts, Eugeniusz Morawski, a friend of Čiurlionis from the period of the Warsaw Institute of Music, also attended Kauzik's classes (Čiurlionis 2019: 123), but he was added to the list of pupils at the School of Fine Arts half a year later than Čiurlionis (*Sprawozdanie* 1907: 36, 42). Perhaps the friends started preparatory classes at different times. The testimony of Antanas Žmuidzina- vičius that he met Čiurlionis at the evening drawing courses organised by the Polish Society for the Promotion of Art (*Zachęta*) also provides material for reflection (Žmuidzina- vičius 1961: 360).

K. Krzyżanowski and M. K. Čiurlionis in the Context of the Warsaw Art School

From the opening of the Warsaw School of Fine Arts, painting was officially taught by three professors in addition to the director – Krzyżanowski shared this position with Ruszczyc and Tichy. It is not clear from the school's sparse documents how many classes were taught by Stabrowski, who was appointed to the position of director, and thus to the administrative post. According to the historian Ksawery Piwocki, the headmaster had little time to devote to the pupils, as he was constantly occupied with the administrative and economic issues of the institution (Piwocki 1965: 30). There are those who suggest that he was more often involved in the education of students in applied arts for the first

2 In the latter half of 1902, Krzyżanowski went back to Munich.

ten months, alternating with Tichy (Huml 2012: 19), until the architect Tomasz Pajzderski, who was specially trained for these classes, was hired, and a year later, the second applied arts workshop was opened by Edward Trojanowski, who was more experienced in the field of art.

However, according to the statutes (*Уставъ варшавской художественной школы* 1902), the preparatory classes of the students were held in rotation. Every five weeks, students went through classes taught by all the professors: painting in various genres (drawing and composition were also taught there), sculpture and applied arts (*Sprawozdanie* 1907: 8). The students entered the specialised workshops, led by one master, over a very different period of time. This depended on the level of preparation: the more advanced ones received a recommendation from the Teachers' Council within a short time (but this opportunity came later), while those with less advanced skills attended general training classes for between a year and five years.³ If, within five years, the visitor was not assigned to a workshop run by a particular specialist, he was dropped from the students' list (*Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych* 1995: 10). Five halls were allocated for drawing and painting classes, and the timetable had to be arranged in such a way as to accommodate a large flow of students. Thus, at least in the comprehensive training phase, each visitor received approximately equal attention from each professor.

Krzyżanowski's nature and painting style were the most distinctly different from those of the Warsaw School of Art teachers. Probably influenced by Holóssy, he sought first of all to convey an impression related not so much to the latest physical theories of optics, as to those of neuroscience. For him, it was all about catching in motion, about vivid expression. He used to say that when painting a dog jumping, it is more important to "catch" not the shape of the dog, but the running itself (Landsbergis 2008: 40). On the other hand, painting with a lightning-quick, energetic brush movement was organic to him, and it also

3 It should be noted that after the opening of the School of Fine Arts, the specialised workshops were not yet equipped for some time. About a year after the opening, Tichy and Dunikowski started working in the premises rented by the school on Hoża Street. In the midst of Stabrowski's leadership, the School of Fine Arts decided to carry out preparatory training (i.e. education in various classes) for three years, and only then allow the pupil to move on to the second level of studies with specific professors (Piwocki 1965: 29).



2. Ludomir Krzyk, Konrad Krzyżanowski, Eugeniusz Morawski and Mikalojus Konstantinas Čiurlionis in a workshop rented by a few visitors of the Warsaw School of Fine Arts on Christmas Eve 1904. Photo fragment, LNB PD

reflected the author's temperament and emotional impulsiveness. According to the testimony of his pupils, he was indeed of a particularly active nature, with a tanned, cheerful face, sparkling eyes, and tousled hair. He would run up the stairs with lightning speed, rush into the room like a hurricane and fill the whole studio with his cheerfulness and very apt repartee. One of the visitors to his studio doubted whether she had ever met anyone else so sensitive (Pia Maria Górska 1956). According to another visitor, his sincerity simply radiated from him (Wojciech Jastrzębowski 1971: 126-128). In the words of another of Krzyżanowski's pupils, "[w]e were infected with his enthusiasm from the very first days, willing to make the greatest sacrifice in order to meet his demands" (Mortkowicz-Olszakowa 1959: 88).

From his arrival in Warsaw until 1903, Krzyżanowski's works were exhibited at Jan Krywult's salon, and he also showed his paintings seven times in group exhibitions at *Zachęta* (and, after being acknowledged by this organisation, he received a scholarship from the Michał Tyszkiewicz Foundation in 1902). Before becoming a professor at the School of Fine Arts, he had already been awarded three medals at the exhibitions of the Society of Fellows of



3–4. M. K. Čiurlionis. Sketches from his sketchbook, circa 1904, ČDM



5. M. K. Čiurlionis. Sketch for a portrait of a man (probably Krzyżanowski), 1906, pencil, ČDM



6. M. K. Čiurlionis. Sketch of a portrait of a young woman, 1904–1905, pencil, ČDM

Art in Krakow. He occasionally participated as an invited guest in *Sztuka's* exhibitions and later successfully joined exhibitions in Poland and abroad, gaining international recognition. But success came in the artist's active pursuit of it – at the beginning of the 20th century, Polish conservative art lovers were suspicious of his work.

Krzyżanowski's greatest merit is as a highly distinctive portraitist of the first half of the 20th century. He approached the mysteries of this genre through intensive study of physiognomy initially. The drawings of people's facial expressions, which are abundant in Čiurlionis' early sketchbooks, are probably the result of the tasks given by this professor (figs. 3–4). It is a fact that the sketch of his own portrait, which Landsbergis tends to regard as a self-portrait (Landsbergis 2011: 86–88), was not done by Čiurlionis' hand, and it is no coincidence that his sister, Valerija Čiurlionytė-Karužienė, did not attribute it to her brother's inheritance – she was aware of the stylistic differences between her brother's portrait sketches of that period (e.g., figs. 5–6). If we compare it with



7. K. Krzyżanowski. Sketch for a portrait of E. Morawski. Kleczyński 1914: 228



8. K. Krzyżanowski. Sketch of a portrait of M. K. Čiurlionis, *Arcadia* 1904, ČDM

another sketch of Morawski's portrait, made by Krzyżanowski at the same time (figs. 7–8), we can see that the style of modelling the hair, the suggestion of illuminated planes, and the deep shadow strokes are very similar in both sketches. The signature at the bottom of the sheet, in Russian „Чурлянисъ / Аркадия“ is not made by the subject of the portrait, which an analysis of the autograph also confirms (the Latin characters ‚ž‘, ‚j‘, ‚y‘ and the Cyrillic ‚р‘ stretched in height are specific for Krzyżanowski's handwriting). This sketch of Čiurlionis was probably what Brzeziński had in mind when he recalled that the professor had sketched both Morawski and Čiurlionis in the *Arcadia* (Atsiminimai 2006: 133).

The main characteristic of Krzyżanowski's portraits is not external resemblance, but the capture of the sitter's inner world, the essential character trait (figs. 9–11). This impression was experienced subjectively, catching a movement, a gesture, a moment of mime. Some models, when they saw their own image, could not hide their disappointment, even became angry and refused to buy the portrait, but those who knew the model well, recognised how skilfully the psychological aspect of the expression was captured, and how insightfully the tragicism or other characteristic trait was expressed. Therefore, the artist tended to choose the model himself –



9. K. Krzyżanowski. Portrait of Stanisław Kierbedź, 1907, oil on canvas, NMV PD



10. K. Krzyżanowski. Portrait of Kazimierz Stabrowski, 1905, oil on board, NMV PD



11. K. Krzyżanowski. Portrait of Maria Krzymuska (Theresita), 1900, oil on canvas, NMV PD

from a circle of well-known individuals, strong personalities. He was opposed to sentimentalism. Prone to sudden spontaneous decisions, the artist has been the subject of some of the most harsh criticism, both in terms of composition (a poorly controlled drawing) and colouring: his choice of “screaming” colours, his disregard for harmony, his nervous spreading of the “sauce” instead of a tasteful, subtle background, and his overuse of contrasts (Pieńkowski 1922: 5, Kleczyński 1914: 224). According to favourable critics, Krzyżanowski mastered the contrasting ratio of light and shadow under the influence of Rembrandt’s luminism (Kossowska, Kossowski 2010: 175). However, he often mixed dark brown and murky colours in his palette, as if he were “painting from a swamp” (Treter 1926: 18).

One of Čiurlionis’ unfinished monotypes would testify to his attempt, after extracting earth tones from the palette, to “model” the sitter’s face against a dark background with improvised brushstrokes (fig. 12). However, when Ruszczyc looked at this sketch he just said “about my head: “painted door”, “iodine”, etc.” (Čiurlionis 2019: 453). This criticism, as well as his own perceived limitations, prompted the artist from Druskininkai to abandon the prospect of working in this genre, even though for his talented contemporaries; such works often helped to improve their financial situation. Portraiture was a way to immortalise dear people and to thank benefactors. However, when Čiurlionis attempted to portray his loved ones in Druskininkai with paintings, he would vigorously brush these



12. M. K. Čiurlionis. Portrait of a Woman, 1905, monotype, ČDM



13. K. Krzyżanowski. Girl at the Piano, oil

sketches across with a paintbrush and place them behind the stove to light the fire (Čiurlionytė 1970: 83). Jadvyga Čiurlionytė's memoirs testify not only to a gallery of portraits condemned to be burned, but also to the only "portrait" of her that, in her brother's estimation, was more successful – a portrait of her from behind, playing the piano, „[b]ut, oh horror! – the girl's legs were the same colour as her dress - bright red; they hung helplessly, apparently painted with a single brushstroke. I felt terribly unhappy and began to sob“ (Čiurlionytė 1970: 85). The "portrait" did not go backstage, but kept standing or lying here and there, until it finally disappeared. From the description, it seems very likely that this pictorial sketch by Čiurlionis was close to Krzyżanowski's style (fig. 13). The reaction of the young poser reflected the shock that even adult models might have experienced („at that time I had not seen portraits of "avant-garde looking" artists with purple noses, greenish crossed jaws, and legs painted with red speckled paint, which I found terrifying“ (Čiurlionytė 1970: 85).

Krzyżanowski was not only a unique portraitist of his time, but also a landscape painter with a distinctive style, bravely, sometimes even bravurously, distributing the colours of a much richer and more varied range, and boldly applying them to the canvas or the board with a free brush technique. His brushstrokes in black



14. K. Krzyżanowski. View of Istebna, II, 1906, oil on oak board, NMV

had an incredible richness due to the fact that they were obtained by mixing many colours in the palette (fig. 14). Many of his works are sketchy. Čiurlionis took this lesson in the principle of incompleteness from Krzyżanowski.

During the school year, the professor shared the time devoted to his pupils roughly proportionally with his colleagues in his speciality, and during the summers he was the undisputed leader among the visitors to the Warsaw School of Fine Arts. Ruszczyc was the official head of the landscape class, and during the academic year, when the weather was better, he was more likely to take the budding artists on *plein-air* trips to the Old and New Towns of Warsaw, to the district of Prague or the surrounding area. In the cooler months of the year, Krzyżanowski's shelter was not the venue for the school's frequent alternative gatherings, either Ruszczyc would expect the pupils at his home, and the headmistress, Julia Stabrowska, and her husband would invite the students to strawberry teas, where the writers Artur Górski, Tadeusz Miciński, Zenon Przesmycki, his colleague Jan Lemański, Stefan Jaracz, Jan Lorentowicz, the educationalist Stanisław Michalski and others would join the discussions.

Krzyżanowski knew some of them from the milieu of the modernist magazine *Chimera*, with which he collaborated. He had created a cover for the magazine with a striking monochrome portrait of a woman whose posture



15. K. Krzyżanowski. Cover for the magazine *Chimera*, 1901, vol. 3, no. 9

and composition was somewhat reminiscent of Edvard Munch's *Madonna*, imbued with the suggestion of a *femme fatale* (fig. 15), and he had not only done vignettes or initials for the magazine, but had also meticulously prepared lithographs of fragments of woodblock prints by Kitagawa's Utamaro, Utagawa's Hiroshige and Utagawa's Kuniyoshi for the press. His own work had attracted the attention of Przesmycki in exhibitions. This restless nature apparently also needed a niche among his students, a unique atmosphere in the artists' colony, similar to the one he had experienced while studying with Holóssy. The long summer *plein-air* excursions, which Krzyżanowski willingly undertook to lead, offered such an opportunity.

The summer of 1904, spent in the so-called *Arcadia* near Łowicz, fulfilled not only Krzyżanowski's expectations, but also those of the pupils who attended the school, which is perhaps why the number of applicants to the school in the autumn grew so much (in the spring of 1904, the number of applicants was 157, and in the autumn the number increased by more than 120). The conditions for the atmosphere of the artists' colony were very favourable: the *Arcadia* was an English-style park with an ensemble of buildings commissioned in 1778 by Princess Helena Radziwiłłowa (such parks were not only enjoyed by the aristocracy in France or Austria, but also in Poland, for example, the Park in *Powązki*, commissioned by Izabela Czartoryska). Gradually, the riverbed of the local stream was turned to form islets, a cascade with a house at its head, the so-called seat of the High Priest, the Temple of Diana, the Aqueduct, the Grotto of the Sibyl, the Melancholy Corner, the Gates of Time, the Stone Arch, the House of the Margrave, the Gothic House, the altar, and a number of other vernacular huts. At the beginning of the 19th century, the park was extended to the natural landscape, the Elysian Fields with the Tomb of Illusions, the Roman Circus, and the Amphitheatre appeared across the stream. A Swiss chalet was designed in the centre of the Arcadian Village. The *plein-air* group visited the park almost 85 years after the



16. Janina Górska, Wanda Wysocka, Kazimierz Łapiński, M. K. Čiurlionis, K. Krzyżanowski at the *plein-air* in Arcadia, 1904, LNB PD

death of its founder, and over that time, four owners of *Arcadia* have changed – some of them trying to revive it (Aleksandra Radziwiłł), others having neglected it badly, even demolishing the buildings, profiting from the sale of the marble (Karl Hoffmann), or adapting some of the buildings for Orthodox religious use (such as Nikolai Adelberg, former Russian Governor of Finland). Michał Piotr Radziwiłł (1853–1903), who bought the *Arcadia* in 1893, and who had made efforts to preserve this decaying beauty and to revive it, died almost on the eve of the open air session. Janusz Radziwiłł, his nephew, who inherited Nieborów and its surroundings from his uncle, a man of letters and a patron of culture, became the owner of *Arcadia*. Thus, the participants of the *plein-air* event found the park cleaned up, but some of the buildings had fallen into disrepair, some of the architectural structures were only remnants, and there was little left of the extensive exhibition. “All this, abandoned and destroyed, spoke eloquently of the past. Serenity, peace and the mysterious charm of silence reigned here”, recalled Brzeziński, a fellow student of Čiurlionis, many

years later (*Atsiminimai* 2006: 128). As soon as the guests arrived and began to tidy up, this romantic space was immediately filled with life. Krzyżanowski chose the Gothic House, while Čiurlionis, Morawski and Breziński settled in a modest house on Poplar Island.

The daily schedule of the *plein-air* workshop was intensive – drawing or painting in nature for 12 hours, including short breaks for lunch and dinner, and on hot days for bathing, for men and women separately. A somewhat more relaxed time was after 7 pm at the professor's studio, sketching under the light of a kerosene lamp, reading art magazines, literary works, discussing, listening to the stories of the temporal host of the Gothic House. Often the groups painted models of rural people, animals, plants, and went out into the surroundings, but it required the priest's reassurance from the pulpit that painting was not a sin, in order to prevent the villagers from being suspicious of the newcomers. Krzyżanowski corrected the *plein-air* works; according to some of the *plein-air* participants, he did not impose his own style, but encouraged them to work individually. However, his comments were often blunt and sometimes brutal. He scolded them severely for their mannerisms, their desire to please popular opinion, their inauthenticity, their lack of courage or lack of vitality, and when he got angry with one of them, he would lash out and swear in his own jargon of Polish, Russian, German and Hungarian words, although this rarely happened. However, if he saw someone's talent, individuality, passion for painting, he would not only praise with words, but also kiss him. Because of his ability to encourage hard work, he was considered a close friend by many (Wegner 1947: 10–15). In the workshops, he took the lead in teaching landscape techniques. It is no accident that the school's historiography mentions that this personality had the strongest influence on the visitors to the School of Fine Arts among all the professors (Piwocki 1965: 30). According to one of his contemporaries, he and his colleagues “simply liberated young people to paint. Courage often verged on insolence. Canvases were bought in metres, oil was no longer bought in tubes but in cans. They painted with large brushes, spatulas, the finger, the palm of the hand, a piece of cloth” (Wojciech Jastrzębowski 1971: 126–128).

Only at weekends the rhythm of the agenda changed, and after previews of works, parties were organised with music, dancing and witty elements.



17. Participants of the *plein-air* in Arcadia, 1904, LNB PD

The most memorable event was the masquerade ball, where the programme was collectively staged from the beginning to the end of the show. There was a goat-legged pan, vestales, and Princess Helena with her entourage of shadows from the past. The flaming altar and the temple of Diana, where Čiurlionis and Morawski played the organ and piano, became the focus of the action. At sunrise, Eduard Grieg's "The Morning" resounded spectacularly.⁴ It therefore should be no surprise that, according to Čiurlionis, because of the professor's extraordinary ability to bring people together, to initiate a *plein-air* event of such a scale, and to support their artistic enthusiasm, many students were in love with „Krzyżak“ („Crusader“ as he was called) as if he were a demigod (Čiurlionis 2019: 479). The results of the *plein-air* sessions he led were the most numerous, the works varied in genre – primarily because

4 This article does not describe that evening in detail - it has already been described (Landsbergis 1980: 30–31).

of the quick capture of impressions, without dwelling on details or making the form smooth.

During the academic years 1904–1905 and 1906–1907, Krzyżanowski also took the students of the Warsaw School of Fine Arts to the winter *plein-air* workshops in Riebiņi (Rybiniszki, now Latvia, formerly Vitebsk province).

However, the popularity and authority of „Krzyżak“, who was fond of the company of students and even patronised the talented poor school visitors, was not always stable. The relationship was disturbed by a conflict at the end of 1904 with Waław Pawliszak, a batalist and illustrator, who complained to the *Zachęta* Commission about the lack of objectivity in rejecting his work in the competition for the forthcoming exposition. Since the two professors from the School of Fine Arts, Ruszczyc and Dunikowski, were members of the Commission, passions arose over the duel initiated by the applicant, but it failed to happen. News reached the Director that Pawliszak was spreading rumours of immoral behaviour at the school, with orgies taking place there and outside. With resentment and temper, teachers Stabrowski and Krzyżanowski encouraged the students to organise a public humiliation of the “slanderer”, which was met with a resounding “yes”. Only Čiurlionis and his fellow student Bolesław Czarkowski did not support the idea of a lynching trial. He knew Pawliszak was suffering from spinal tuberculosis and considered that physical violence would worsen the artist’s health condition, and he was also opposed to this way of resolving the conflict in principle. Moreover, he did everything possible to prevent a public confrontation, even though he could not have prevented the tragic outcome that eventually occurred.

Krzyżanowski was one of the most ardent supporters of lynchings. His motives are somewhat understandable. Pawliszak’s rumours of orgies could have harmed the prestige of the institution and its professorship. The existence of the Art School depended directly on the contribution of wealthy donors – it did not receive any state subsidies (when it was established, it refused them in order to preserve its relative autonomy, for example, the right to teach in Polish). And the majority of the School’s Board of Trustees, founders, full members and associate members respected traditions and moral standards. If they believed the gossip, they could have reduced their donations or stopped their benevolent

support altogether, when the school's budget was already in trouble. Perhaps that is why the impulsive “Krzyżak” lost his temper and accused Čiurlionis of spying against the school. In the context of the political events of the time, such an accusation could not have been inoffensive, so Čiurlionis chose the tactic of silent resistance – having not shown open admiration before, he began to observe the teacher's behaviour from a distance: “My observation convinced me that this demigod was a dexterous actor, and nothing more. He has no foundation, so everything that comes out of him is unsustainable, the heat he stirs up is two a penny, and as a teacher, for example, he only hinders me from really learning”, and “on a political level, we get along very well, sometimes we even kiss, but very often I ignore him and thus bring him to a standstill” (Čiurlionis 2019: 479, 481).

In the letter Čiurlionis mentioned that when he had left for Druskininkai, “Krzyżak” tried to persuade the management to remove him from the list of students (Čiurlionis 2019: 481). It should be noted here that Krzyżanowski, unlike the majority of the mainstream professorship, did not join the Warsaw School of Fine Arts' Pedagogical Council (*Sprawozdanie* 1907: 27), and thus did not have an advisory vote in matters of this nature. Being a peer of his teacher and feeling the support of his colleagues, Čiurlionis behaved with dignity.

The decline in authority was psychologically damaging for Krzyżanowski, who was described by one of his biographers as “a despot by nature, unable to bear obstinacy” (Kleczyński 1914: 218). When in May 1906 the Warsaw School of Art presented a compendium of the entire period of its existence at an exhibition of Russian art schools at the St. Petersburg Academy of Fine Arts, and Čiurlionis' works received favourable attention from the critic Nikolai Breshko-Beshkovsky, the reaction of Krzyżanowski was more than restrained. As Čiurlionis was by that time already systematically skipping classes and no longer submitting his works for review, the professor commented acidly reproaching him for resting on his laurels (Čiurlionis 2019: 539). By not attending classes, Čiurlionis violated the school's internal rules, which obliged him not to miss classes for more than three consecutive days a year. Any visitor could be removed from the list of students, if he failed to show up for two weeks without a valid reason (*Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych* 1995: 16).



19. M. K. Čiurlionis. Fog, 1906, tempera, cardboard, ČDM



20. K. Krzyżanowski. Cloud study (Istebna), 1906, oil on oak board, NMV PD



21. K. Krzyżanowski. View of Istebna, IV, 1906, oil on oak board, NMV



22. M. K. Čiurlionis. The forest, 1906, tempera, cardboard, ČDM

In the summer of 1906, Čiurlionis took part in a private *plein-air* workshop organised by Krzyżanowski in Istebna, in the foothills of the Beskid Mountains, which were geographically, ethnographically and climatically the closest to the Nagybánya landscape. The students were given complete freedom to choose their subjects for sketching and painting, sometimes in groups, but there were many who sketched individually.



23. M. K. Čiurlionis. The forest by the lake, 1905, oil, cardboard, ČDM



24. K. Krzyżanowski. Landscape sketch, 1907, oil on oak board, NMV



25. M. K. Čiurlionis. Landscape sketch, 1906, tempera, paper, ČDM



26. K. Krzyżanowski. *Plein-air* sketch from Zwieżyniec, 1905, oil on oak board, NMV

Krzyżanowski himself painted some memorable landscapes while he was there. Some of the surviving examples testify to the different ways in which teacher and disciple conveyed their vision (figs. 19–22). However, there were also points of convergence, such as the choice of a similar landscape composition in different locations (figs. 23–26). Continuing the tradition of the mood landscape, begun by Polish artists much earlier, with a particular emphasis on the motif of



27. F. Ruszczyc. Cloud, 1902, NMP



28. M. K. Čiurlionis. Day. Evening from a cycle of 4 paintings, 1904–1905, pastel, paper, ČDM



the sky, Ruszczyc and Krzyżanowski started to contemplate changing clouds more and more frequently. This motif was particularly popular with Čiurlionis (fig. 27–28), but compared to Krzyżanowski, he painted clouds with a different interpretation⁵: Krzyżanowski sought to convey the sense of wind, atmosphericity, the precise catch of the sunlit sky, the instantly changing configurations of the clouds, while Čiurlionis saw clouds as if they were the prototypes of a platonic, idealistic (also fairytale) world; he began to express them more plastically in 1907. He started to develop a more sophisticated view of the sky in his paintings of the later period (figs. 20, 26, 29–34). The artist's motifs seem to illustrate visions of the romantic character of the Poet in Stanisław Wyspiański's play "The Wedding" (1901), who sees miracles forming from the clouds – a rising throne covered with wings, etc. Krzyżanowski, like Wyspiański in the play, deliberately avoided an excessively poetic or pathetic treatment of nature. This is also reflected in the technique used: the teacher with expressionist tendencies preferred oil paints, whereas Čiurlionis leaned towards tempera, and finally pastel paints.

And yet, despite the differences in worldview, Čiurlionis' early landscapes show traces of the professor's influence – an attempt to experiment with free brushstrokes, to fill in the main areas of the landscape's colours in a creative way (figs. 35–37, 38). The boldness of Krzyżanowski's broad brushstrokes is striking

5 Rasa Andriušytė-Žukienė has also noted the resemblance of the motifs, mentioning Krzyżanowski's *Clouds in Finland*, which was painted at the Warsaw School of Fine Arts during the *plein-air* workshop in 1908, after the artists had already drifted apart (Andriušytė-Žukienė 2004: 88). The present paper draws attention to Krzyżanowski's earlier works not mentioned in the monograph.



29. K. Krzyżanowski. Clouds in Finland, 1908, oil on canvas, NMK



30. K. Krzyżanowski. Sketch of clouds, 1906, oil on oak board, NMV



31. M. K. Čiurlionis. Clouds, 1905, pastel, paper, ČDM



32. M. K. Čiurlionis. Sketch of a composition, 1905, pencil, paper, ČDM



33. M. K. Čiurlionis. Spring motif, 1907, tempera, paper, ČDM



34. M. K. Čiurlionis. Thoughts, 1907, pastel, paper, ČDM

when observing Čiurlionis' 1905 fluorofort with a coloured monotype (fig. 39). It may have been based on a sketch made in the *plein-air*. Waclaw Brykner taught the technique of applying knowledge of chemistry to painting and dyeing fabrics from March 1905, but he was not a painter, so the energy of the brushstrokes and the colouring of the, “swamps” were chosen by the student in accordance with the suggestion of a certain professor. The official school documents mention that the 1905 summer trip was supervised by Dunikowski. However, the memoirs confirm that Krzyżanowski was also present at the *plein-air* workshops with the students (as evidenced by the act of protest by Górska and her associates). The *plein-air*



35. M. K. Čiurlionis. Etude of the sea, 1905 oil on canvas, ČDM



36. M. K. Čiurlionis. The sea, 1905, oil, cardboard, ČDM



37. K. Krzyżanowski. Etude of the sea, 1908, oil, oak board, NMV



38. M. K. Čiurlionis. Etude of the sea, 1905, oil on canvas, ČDM

took place in *Zwieżyniec* near *Zamość*, where Zamoyski, one of the founders of the school, contributed his buildings, paint and other supplies. Čiurlionis stayed at this *plein-air* for about three weeks, going back to Warsaw, then travelling to Anapa to collect his impressions, and from there to the Caucasus. During the last *plein-air* workshop, which he shared with Krzyżanowski, Čiurlionis also devoted part of his time to excursions. During one week he visited galleries, museums,

churches and exhibitions in Prague, Dresden, Munich, Nuremberg, Vienna⁶, delving into cultural heritage and exploring new artistic developments. This journey gave strong impulses for his work.

In 1907 Krzyżanowski took his students to Verkiai near Vilnius, but Čiurlionis did not take part in the *plein-air* or the exhibition that followed it. He did not attend the Warsaw School of Fine Arts during that academic year and, although the *plein-air* workshop was held in a geographically close location, he did not follow the style of life at the artists' colony. Probably realising that he was an individualist, following his own path, increasingly inclined towards graphic drawing, he chose Druskininkai as the venue for his *plein-air* workshop, and the audience at that time was the visitors of the first Lithuanian art exhibitions. However, he acquired the habit of painting in the open air from the experience at the Warsaw School of Fine Arts *plein-air* workshops. Čiurlionis' landscapes of musical themes became a kind of contrast to Krzyżanowski's thinking with the colour planes, completely abandoning linear drawing.⁷



39. M. K. Čiurlionis. The Mountain, 1905, monotype, Chinese silk paper, ČDM

Conclusions

Čiurlionis' contact with Krzyżanowski at the Warsaw School of Art provided important impulses for the liberation of creativity. He learned to work sketchily, to paint spontaneously, to think of solutions for several compositions at once, not to polish his works to perfection and, most importantly, to feel free to

- 6 The author of this article supports Radosław Okulicz-Kozaryn's assumption that Čiurlionis planned his visit to Munich's New Pinakothek on his trip under the influence of Krzyżanowski's feedback: the professor supported the legend of this city (Okulicz-Kozaryn 2007: 63). Munich had been attracting the attention of the Polish art world for some time. A number of professors from the Warsaw School of Fine Arts had stayed in the city.
- 7 From 1910 onwards, Krzyżanowski's paintings, especially his portraits, became more and more drawing-oriented. In his early work, he relied more on the technique of arranging spots of colour.

adhere to the principle of *non finito*. When he realised that he no longer had time to fill the gaps in his painting technique, he abandoned portraiture, and spent more time training his hand in the genre of atmospheric landscapes. Part of his landscape legacy shows traces of Krzyżanowski's influence. The free spontaneous brushstroke is also revealed in the monotype in fluorofort.

However, Čiurlionis and Krzyżanowski had very different natures: the energetic, loud-talking professor, who liked to be at the centre of society, often behaved too bluntly, too heatedly. Although some students considered this kind of straightforwardness to be a sign of sincerity, quite a few of the women who attended the School of Fine Arts felt that it was not pedagogical. Čiurlionis is described by his colleagues as rather reserved in public, sensitive, fond of nuanced communication, but able to be versatile and persuasive in discussion. When a difference of opinion became apparent, he did not succumb to emotional manipulation. The teachers' conflict with Pawliszak highlighted the different values represented by Krzyżanowski and Čiurlionis, who was non-conformist in the face of prevailing opinions. (On the other hand, during the conflict, both sides played different social roles: one side felt that they were defending the interests of the school, the other felt that they were defending the humanist right to personal dignity.)

In the midst of the psychological confrontation, Krzyżanowski probably made some harsh remarks to Čiurlionis, which may have included reproaches for his lack of mastery of painting technique (I recall the opinion of his former fellow-student and later participant in the art life, Henryk Hayden-Wurzel, who argued that the professor did not appreciate Čiurlionis as a painter, "for Krzyżanowski, painting was something different than what Čiurlionis was doing" (Landsbergis 1980: 105). This encounter may have stimulated the inner resistance of the artist from Druskininkai, his refusal to follow anyone else's achievements, his awareness of the uniqueness of his own path and his search for original artistic solutions. The rapprochement with Krzyżanowski's artistic world created immunity, allowed for a clearer sense of the limits of the self, and probably accelerated Čiurlionis' fruitful disengagement. Such a strong encounter was also due to the fact that both of them lived for art's sake, and worked according to their intuition. This is the quality that brings Čiurlionis

and Krzyżanowski together, as well as the originality of their works. Their paintings, created with different solutions, temperaments and means, reached the exhibition halls of St. Petersburg at the same time (1908–1909); they were even exhibited in the same premises at one of the largest expositions organised by the Russian Artists' Union.

Literatūra

- Andriušytė-Žukienė, Rasa. 2004. *M. K. Čiurlionis: tarp simbolizmo ir modernizmo*, Vilnius: Versus Aureus.
- Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį. 2006. Sud. Vyginas Bronius Pšibilskis, Vilnius: Aidai.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. 2019. *Korespondencija / Korespondencja, 1892–1906*, t. 1, parengė Radosław Okulicz-Kozaryn, Nijolė Adomavičienė, etc.. Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus.
- Górska, Pia Maria. 1956. *Paleta i Pióro*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Huml, Irena. 2012. O artystów prawdziwych, którzy by wzorzy sami stwarzać potrafili, *Sztuka wszędzie: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*: 16–27. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.
- Jodłowska, Róża. 1970. Konrad Krzyżanowski (1872–1922). *Polski słownik biograficzny*, T. XV. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Kleczyński, Jan. 1914. Konrad Krzyżanowski. *Życie Polskie: miesięcznik ilustrowany, poświęcony literaturze, sztuce i sprawom społecznym*, R. 1 (1914), Z. VI: 217–229, Warszawa.
- Kossowska, Irena, Kossowski, Łukasz. 2010. *Malarstwo Polskie: Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa: Arkady.
- Landsbergis, Vytautas. 1976. *Čiurlionio dailė*, Vilnius: Vaga.
- Landsbergis, Vytautas. 1980. *Vainikas Čiurlioniui*. Vilnius: Mintis.
- Landsbergis, Vytautas. 2008. *Visas Čiurlionis*. Vilnius: Versus aureus.
- Landsbergis, Vytautas. 2011. *Mažoji čiurlioniana*. Vilnius: Versus aureus.
- Mortkowicz-Olszakowa, Hanna. 1959. *Bunt wspomnień*, Warszawa.
- Okulicz-Kozaryn, Radosław. 2007. *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha: Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe.
- Pieńkowski, Stanisław. *Sztuki plastyczne*, *Gazeta Warszawska*, 1922, Nr. 329 (XII 2): 5–6.
- Piwocki, Ksawery. 1965. *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1904–1964*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

- Skalska-Mieczek, Lija. 1985. *Konrad Krzyżanowski*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Sosnowska, Joanna M. 2012. Pierwsza taka szkoła. *Sztuka wszędzie: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*: 28–37, Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.
- Sprawozdanie z dotychczasowej działalności Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych za czas od marca 1904 r. do czerwca 1907 r.* [1907]. Warszawa, Druk Piotra Laskauera i S-ki.
- Treter, Mieczysław. 1926. *Konrad Krzyżanowski*. Monografie artystyczne, T. VI, Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa.
- Wegner, Jan. 1947. *Studia plein'airowe w Arkadii*. Warszawa-Wrocław-Jelenia Góra.
- Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych, 1902–1920*. 1995. [Ed.] Janina Tarkowska. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.
- Wojciech Jastrzębowski 1884–1963. 1971. Wrocław-Warszawa-Karków-Gdańsk: Wydawnictwo: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Žmuidzinavičius, Antanas. 1961. *Paletė ir gyvenimas*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Уставъ варшавской художественной школы*. 1902. Варшава: типография Петра Ляскауера и К-о.

Abbreviations:

- ČDM – National M. K. Čiurlionis Art Museum
- LNB – National Library of Poland
- NMK – National Museum in Kraków
- NMP – National Muzeum in Poznań
- NMV – National Museum in Warsaw
- PD – Public domain

Nida Gaidauskienė

M. K. ČIURLIONIS IR VASARŲ PLENERŲ „PUSDIEVIS“

Santrauka

Straipsnyje aptariamos dviejų žinomų menininkų M. K. Čiurlionio ir K. Krzyżanowskio bendradarbiavimo aplinkybės, tikslinamas jų kūrybinio sąlyčio laikotarpis. Tyrimas sutelkiamas į 1904–1906 m. laikotarpį, kai Čiurlionis studijavo Varšuvos dailės mokykloje, kur greta kitų profesorių tapybą dėstė ir Krzyżanowski, jau išskirtas premijomis lenkų dailės parodose ir ėmęs ryškėti kaip Varšuvos ankstyvojo modernizmo dalyvis. Pasitelkus komparatyvistines prieigas, peržvelgiamas bei įvertinamas Čiurlionio ir Krzyżanowskio to laikotarpio menininis palikimas, susijęs su Varšuvos dailės mokyklos kontekstais, tikslinama darbų autorystė, aptariama, kokį galimą poveikį Čiurlionio meniniams ieškojimams turėjo pažintis su šiuo dailininku, ar darė įtaką jo preferencijoms, estetinėms ir filosofinėms nuostatoms, gyvenimo būdui. Paskatinęs plenerinėms studijoms, Krzyżanowski mokė dirbti greitai, eskiziškai, eskpresyviai, jis gyveno dėl meno, šią idėją perdavė ir Čiurlioniui. Straipsnyje atskleidžiamos ne tik įtakos, bet ir šių dviejų meninių pasaulėjautų savitumai, autoriteto klausimas, įvardijamos sąlygos, paskatinusios Čiurlionį sparčiau realizuoti savo atskirą meninę programą.

Raktažodžiai: Varšuvos dailės mokykla, plenerai, M. K. Čiurlionis, K. Krzyżanowski.

EZOTERINĖ SPALVOS IR GARSO METAFIZIKA: ČIURLIONIŠKOJO KŪRYBOS FENOMENO IŠTAKŲ IR SAVITUMO BEIEŠKANT

Straipsnis skirtas vienos svarbiausių visą Čiurlionio kūrybą persmelkiančių menų sąveikos problemų analizei. Autorė dėmesį sutelkia į čiurlioniškojo, ryškiausiai išsiskleidusio vėlyvojoje kūryboje bei glaudžią vaizduojamosios ir muzikinės raiškos sąveiką atspindinčio brandžioje sonatinėje tapyboje panmuzikalumo ištakų ir savitumo tyrinėjimą. Menų sąveikos problemų aktualėjimą Čiurlionio kūryboje jos įsitikinimu pirmiausia lėmė savitas šio menininko kūrybinis potencialas, kūrybinių galių turtingumas, meninės raiškos universalumas, vaizduotės galia, išlavintos intuicijos ir racionalaus mąstymo jungtys bei įgimtos psichofiziologinės sinestezinės savybės: *muzikos girdėjimas spalvomis ir matymas garsais*. Šio unikalaus kūrybinio potencialo sklaidai paranki buvo XIX ir XX a. sandūros menų sąveikos problemas aukštynusi neoromantizmo ir ypač simbolizmo estetika. Ryškiausiai jos idealai atsiskleidė R. Wagnerio *Gesamtkunstwerk* vientiso ir visa aprėpiančio muzikos kūrinio idėjoje, kuri surado platų atgarsį iš simbolizmo į modernizmą evoliucionuojančių Čiurlionio amžininkų aplinkoje. Įvairių sudėtingiausių tiek išorinių, tiek ir vidinių Čiurlionio menų sąveikos ieškojimų analizei tekste yra pasitelkiama prancūzų orientalistų ir ezoterizmo šalininko Alexandre'o Saint-Yves'o D'Alveydre'o suformuota kartinė *Archeometro* sąvoka, kuri padeda giliau pažvelgti į Čiurlionio meninės kūrybos procesą sąlygojusius veiksnius, jo kompozicinio mąstymo principus, dviejų kūrybinių horizontą brėžiančių pasaulių santykius: *vidinio*, slėpiningo ir *išorinio* – visų regimo, pagimdžiusių jo *panmuzikinę* įstabios harmonijos bei glaudžios spalvos ir garso sąveikos persmelktą brandžią kūrybą.

Raktažodžiai: Čiurlionis, Lietuvos menas, muzika, tapyba, spalva, garsas, menų sąveika, sinestezija, estetika, ezoterizmas, Alexandre'as Saint-Yves'as D'Alveydre'as, Archeometras, simbolis, metafora, modernizmas.

Įvadas

M. K. Čiurlionio muzikos dvasia persmelktas meninis mąstymas, vidinis slėpiningų pajautų pasaulis bei meninės raiškos savitumas – tai problemos, kurios natūraliai kyla reiklesnio menotyrininko žiūros lauke, kai siekiama suvokti jo

kūrybos fenomeno savitumą. Giliausią šio kūrėjo meninės mąstysenos savasties plotmę sudaro išskirtinė *garso* ir *spalvos* jungtis, sąlygojanti ir ypatingą kūrybinės raiškos modelį. Tiksliau, čiurlioniškąjį meninį fenomeną pirmiausia sudaro **harmoninga garso ir spalvos sąveika Čiurlionio–menininko pasaulėjau-toje bei kūrybinės raiškos prigimtyje**, tapusi jo visa persmelkiančios menų sąveikos idėjų bei planų įgyvendinti šią sintezę esmine prielaida.

Straipsnyje pagrindinis dėmesys sutelkiamas į čiurlioniškojo meninės kūrybos proceso apraiškų regimajame pasaulyje – meninių formų – struktūravimą („...Tie ta tai kompozitoriai, plėtodami muziką, iš dainelės pagamina dainą, iš dainos simfonijos kompoziciją ir auklėja tikrai kultūrinę muziką...“)¹, taip pat ties „vidinių, techninių“ komponavimo principų formavimu ir šiam menininkui būdinga kūrybinės mąstysenos *regimąja–girdimąja* perspektyva, suskambančia unikaliais, iki Čiurlionio ir po jo niekur neaptiktais, subtilaus kolorito muzikalumą skleidžiančiais vaizdiniais–vaizdais–paveikslais, priartinančiais Čiurlionio – kūrėjo savastį prie transcendentinės būtiškosios plotmės. Šią dimensiją simbolizuotų universaliems genijams būdingi unikalūs gebėjimai, kurie jiems padeda suvokti gelminius skirtingų menų ryšius ir pasinerti į kitiems nepasiekiamas visatos procesų ir žmogiškos būties reiškinių gelmes.

Savo universaliais, glaudžios menų sąveikos siekiais ir gamtos grožio aukštinimo leitmotyvais Čiurlionis yra artimas įvairiapusio genijaus Leonardo da Vinci kūrybinei raiškai. Tokių universalių individualybių meniniai ieškojimai iš tikrųjų brėžia svarbias žmonijos meno raidos tendencijas, ties kuriomis yra koncentruojamasi šiame straipsnyje, – ties muzikinio *girdėjimo* fenomenu, struktūrų kaip tam tikro erdvėlaikio *fiksavimu* sąmonėje ir tolimesniu jo formavimu, – t. y., ties *garsinio–spalvinio* mąstymo ypatybėmis meninės kūrybos procese „...[Kalbant apie tapytą muziką ir]...draugams varšuviečiams pasakojant savo įspūdžius apie [Richardo] Strausso simfonines poetas, paaiškėjo, kad Čiurlioniui būdinga vadinamoji *audition colorée* [spalvinis girdėjimas – pranc.]...“².

Kaip rodo daugybės amžininkų liudijimai, Čiurlionis taip pat patyrė XX a. pradžioje didžiulį populiarumą intelektualinėje ir meninėje aplinkoje įgavusių

1 M. K. Čiurlionis. Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai. Vilnius, Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960, 295–296 psl.

2 Mikalojus Vorobjovas. M. K. Čiurlionis. Lietuvių tapytojas ir muzikas. Aidai, 2012, 58 psl.

ezoterizmo idėjų poveikį, kadangi studijų Varšuvos dailės mokykloje metu artimai bendravo su dvasiškai jam artimiausiu lietuvių kilmės tapybos mokytoju Kazimieru Stabrausku, – pagrindiniu teosofijos ir okultizmo idėjų skelbėju bei ideologu Lenkijoje. Šiuo straipsniu bandoma pažvelgti į subtiliausią, tiesiogiai su menininko estetiniais idealais ir dvasiniu *credo*, su ezoterizmu bei menų sąveikos idėjomis susijusią *čiurlioniškumo* kūrybinės raiškos sritį. Čiurlionis savo pamatines kūrybines nuostatas formuluoja šiuo glaustu *credo*: „...Reikia turėti šviesą su savimi, iš savęs, kad šviestum tamsybėse visiems, ant kelio stovintiems...“³. Jo kūrybines nuostatas gali nusakyti tokios intravertiškoms meninėms asmenybėms būdingos kategorijos, kaip vidinės patirtys, išvalgos, intuicijos, vizijos, persmelktos dviejų esmiškiausių *panmuzikalumo* ir *menų sąveikos* idėjų. Jų prasmės skleidžiasi interpretuojant slėpiningą šio kūrėjo meninių sumanymų, jo itin originalių meninių vaizdinių, simbolių ir metaforų pasaulį.

A. Andrijauskas, gvildendamas Čiurlionio kūryboje Rytų Azijos peizažo tapybos įtaką dailės muzikalumo fenomenui, taikliai pastebėjo, kad, blėstant siužetiškumo svarbai, Čiurlionio brandaus „sonatinio“ tapybos tarpsnio kūriniais tampa būdingas laikinis muzikinio komponavimo principas, kuris suteikia menininkui galimybę nepastebimai įtraukti suvokėją į meno kūrinio supratimo procesą ir atveria jam „slapčiausius dvasios polėkius, ragina dialogui su dailininko plėtojamomis mintimis, nuotaikomis, emociniais išgyvenimais“⁴.

Skverbiantis į čiurlioniškos kūrybos teosofinių ir kitų ezoterinių teorijų paveiktus motyvus ir aiškinantis jo mįslingų, subtiliai užšifruotų simbolių bei metaforų prasmes, išskirtinę svarbą įgauna dviejų erdvių santykis – *vidinės*, didžiai asmeninės, intymios, nedemonstruojamos kitiems, kurios paskiri fragmentai retkarčiais praslysta jo laiškuose artimiausiems žmonėms, ir *išorinės* – kuomet į tyrinėtojo dėmesio lauką patenka pats menininko idėjų ir meninių vaizdinių struktūravimo–sukonkretinimo modelis. Šis modelis tarsi nutiesia tiltą tarp kontekstinių Čiurlionio kūrybinės raiškos pasaulių – *vidinio*, slaptojo, neregimojo paprasta akimi ir *išorinio*, visų matomo.

3 Stasys Yla. M. K. Čiurlionis. Kūrėjas ir žmogus. Siluetai, Vilnius, „Vyturys“, 1992, 339–340psl.

4 A. Andrijauskas. Mikalojaus Konstantino Čiurlionio universalizmo horizontai. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: piešiniai, kompozicijų eskizai, grafika. Katalogas. Sudarė Milda Mildažytė – Kulikauskienė. Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, Vilnius, 2007, 15psl.

Panašias problemas bei įvairius meninės sąmonės transformacijos aspektus detalai nagrinėjo įtakingas prancūzų modernaus ezoterizmo ideologas Joseph'as Alexandre'as Saint-Yves'as (1842–1909), plačiau žinomas Saint-Yves'o D'Alveydre'o pavarde. Tai buvo įvairiapusiškai išsilavinęs intelektualas, Victorio Hugo bičiulis, išgarsėję savo orientalizmo ir ezoterizmo problematikai skirtais veikalais, iš kurių svarbiausi buvo: *Les Clefs de l'Orient* („Rytų raktai“, 1877), *Mission de l'Inde en Europe, mission de l'Europe en Asie* („Indijos misijos Europoje ir Europos misijos Azijoje“, 1886), *L'Archéomètre : clef de toutes les religions et de toutes les sciences de l'Antiquité : réforme synthétique de tous les arts contemporains* („Archometras – [pažinimo] raktas visoms religijoms ir visiems senovės mokslams“, 1909). Pastarasis įvairias religinių ir ezoterinių idėjų poveikio meninei sąmonei problemas aptariantis veikalas tapo žymiausio prancūzų tradicionalizmo ideologo ir orientalistu René Guénono pagrindine įkvėpimo versme. Saint-Yves'as D'Alveydre'as taip pat aptarinėjo ir estetines, – ypatingai menų sąveikos ir jų suvokimo – problemas. Gvildenant spalvos ir garso sąveikos temas Čiurlionio kūryboje mus labiausiai domina jas detalai atspindinti D'Alveydre'o išplėtotą Archeometro⁵ universali kuriančios sąmonės koncepcija.

Ji aprėpia ne tik skirtingų menų pavyzdžių–ženklų formavimo galimybes, bet ir visų religinių–filosofinių sistemų integravimo galimybę į kognityvinius bei perceptyvinius sąmonės procesus, susijusius su įvairių kultūrinių bei civilizacinių sluoksnių atpažinimu nūdienos meninių (bei mokslinių) aktualijų fone. Šiame straipsnyje pasitelksime tik kelis, daugiau muzikinius–meninius Archeometro dėmenis, sudarančius kartu su kitais Archeometro kaip universalios sistemos arba, tiksliau, – sisteminės diagramos – aspektais bendrąją idėjų, simbolių ir raiškos elementų visumą, pagrįstą visų menų raidynų arba, kitaip tariant, meninės bendrosios kultūrinės kalbos simbolinių modelių sinteze. Šis sintezės Archeometro diagraminėje schemoje principas ir tampa svarbiu mūsų analizės idėjiniu leitmotyvu, kai jau į čiurlioniškąjį meninį fenomeną žvelgiama

5 *L'Archéomètre - Clef de toutes les religions et de toutes les sciences de l'Antiquité - Réforme synthétique de tous les arts contemporains*, 1910, posthumous edition. Šiame straipsnyje bus remiamasi rusiška šio Alexandre'o Saint-Yves'o D'Alveydre'o veikalo „Archeometras. Raktas [pažinti] visoms religijoms bei visiems seniesiems mokymams“ versija: Сент-Ив Д'Альвейдр. Археометр – ключ ко всем религиям и всем древним наукам. М.: Амрита-Русь, 2004.

ne tik kaip į vieną reikšmingiausių lokalios lietuvių tautinės kultūros dalį, bet šis fenomenas yra traktuojamas ir kaip iškilus pasaulinės meninės kultūros reiškiny.

Archeometro idėja ir Čiurlionio kūrybos kontūrai

Pradedant detaliau tyrinėti Čiurlionio kūrybos fenomeno esmę, aiškėja aki-vaizdus jo kūrybinių siekių perfekcionizmas, kuris, galima teigti, yra tapatus savitoms šio menininko estetinėms nuostatoms ir psichologinėmis savybėmis, kuomet kūrėjas, įgyvendindamas savo menų sąveikos sumanymus, priartėdavo prie tokio meninės kūrybos procesų psichologijos lygmens, kurį geriausiai apibrėžtų metaforiška *pakitusių sąmonės būsenų* kategorija. Šios dvasinio sąmonės nušvitimo kupinos kūrybos fazės Čiurlioniui suteikė galimybę meninės kūrybos procese integraliai *sujungti muzikinio ir vaizduojamojo menų sferas į vieną meninės mąstysenos modelį*, kuris yra artimas Saint-Yves'o D'Alveydre'o tekstuose įvestai imliai Archeometro diagraminei sąvokai. Iš čia kyla ir Saint-Yves'o sumanymas meninės kūrybos proceso analizėje pasitelkti konkrečios matricos taikymą meninių bei bendrųjų kultūrinių ženklų percepcijai ir medžiagiškai jų realizavimo plotmei. Todėl būtų svarbu patyrinėti tokio instrumento taikymo galimybes intuityvaus Čiurlionio kūrybinio proceso ypatumų pažinimo erdvėje bei įvairiose jos sklaidos trajektorijose. Žinoma, toks meninės kūrybos procesų pažinimo instrumentas galėjo egzistuoti ir skleistis tik pasąmoninėje Čiurlionio įžvalgų srityje ir tik iš dalies sąmoningoje bei giliai intuityvioje dimensijoje.

Vis dėlto, tenka pripažinti, kad Čiurlionio kūrybiniai tikslai ir jų įgyvendinimo priemonės bei būdai, kurie išryškėjo daugelyje jo brandžių kūrinių, byloja apie šio vos ne mistiško savo esme instrumento, visą laiką harmonizavusio Čiurlionio meninę sklaidą, nuolatinį buvimą kūrėjo vidiniame slaptų pajautų ir intymių emocinių išgyvenimų pasaulyje. Čiurlionis turbūt net nebūtų siekęs sąmoningai sukurti sau tokio sisteminio instrumento – sisteminės schemos, diagramos, – kuri būtų *jam talkinusi integraliai sujungiant pagrindines jo meninės (muzikinės, poetinės, tapybinės) raiškos formas į vieną visumą, tiesiogiai atspindinčią menų sintezės idėją bei šios idėjos realizaciją paties Čiurlionio meninės kūrybos procese*. Čiurlioniškojoje universalioje meninės kūrybos proceso paradigmoje

visuomet galima įžvelgti tokio instrumento nebylų vyravimą, besireiškiantį Čiurlionio mįslingos simbolikos kupinuose kūrinuose. Tai – tarsi *harmonia mundi* principas, suderinantis visų Čiurlionio kūrybinės raiškos segmentų – intuityvių kūrėjo išvalgų ir jų konkrečių pavidalų (kūrinių) jungtį į darnią sistemą–visumą, kur greta poetinio pasaulio suvokimo akivaizdžiai skleidžiasi harmoningos *spalvos ir garso* sąveikos paieškos.

Manytume, kad Čiurlioniui visoje jo kūrybos rezultatų reflektavimo perspektyvoje bei pačiame kūrybos procese buvo svarbu pasiekti aukščiausias sąmonės nuskaidrėjimo ir ypatingo mentalinio intensyvumo būsenas, kurios tiesiogiai siejosi su jam ypač būdingomis nuolatinėmis vis tobulesnių menų sąveikos ir jos sklaidos galimybių paieškomis. Pastarosios buvo apvainikuojamos originaliais menų sąveikos problemas įprasminančiais kompoziciniais sprendimais, kurie savo kontekstinėmis savybėmis buvo artimi Saint-Yves'o Archeometrui.

Gesamtkunstwerk idėja ir čiurlioniškoji menų sintezės vizija

Nagrinėjant čiurlioniškosios glaudžios menų sąveikos koncepcijos ištakas, būtina paminėti ir būdingą daugeliui neoromantinės bei simbolistinės pakraipos menininkams, kūrusiems XIX a. antroje pusėje ir ypatingai XIX ir XX a. sandūroje, tendenciją, kuri ženklino didžiulį populiarumą įgyjančios *Gesamtkunstwerk* idėjos svarbą. Šis terminas, anot A. Andrijausko, „įgauna *universalaus, visa aprėpiančio, sintetinio* arba *idealaus*, visus menus jungiančio vieno kūrinio prasmę ir tampa vienu ryškiausių romantinės ir neoromantinės, pirmiausia simbolistinės meno tradicijos šalininkų siekiu“⁶. Ši sparnuota neoromantizmo estetikos šalininkų plačiai paskleista įvairiose meno rūšyse sąvoka pirmiausiai asocijuojasi su Richardo Wagnerio grandiozinės *muzikinės dramos* idealu, postuluojančiu tokią organišką ir integralią skirtingų menų jungtį, kuomet kūrinio struktūrą grindžia ne tik visų įmanomų menų sintezė, bet ir tokiam kūrinijje yra harmoningai į vieningą audinį sujungiamos, koduojamos

6 A. Andrijauskas. Čiurlionio universalizmas: Menų sąveikos paieškos ir žalsvų tonų metafizika. Čiurlionis ir pasaulis. Mokslo straipsnių rinkinys. Sudarytoja Salomėja Jastrumskytė. Vilnius, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2019, 33 psl.

bei įsimbolinamos įvairios slaptyjų pasaulio misterijų – kosmologinių/kosmogoninių vyksmų – apraiškos. *Gesamtkunstwerk* koncepcija, taikoma estetiškai vertinant bet kokią, su menų sąveikos idėjos praktiniu įgyvendinimu susijusią meninę sklaidą, tokia *visuotiniame* kūrinyje susieja į vieningą visumą ne tik visas įmanomas menines raiškas (R. Wagnerio atveju – *muzikos ir teatro*), bet ir, sakytume, galingu, visa aprėpiančiu *panteistinės* pasaulėžiūros aspektu apima visatos kosminius procesus ir visus *regimuosius* bei *neregimuosius* kūrinijos ženklus (Čiurlionio kūrybinės sąmonės ir sąmonės atveju).

Įvairių menų bei R. Wagnerio sureikšmintų misterijų (slaptyjų vyksmų) dominavimo visuminiame meno (menų) kūrinyje aspektas savo galingu mistiniu dvelksmu tampa itin svarbus, kuomet menų sąveikos koncepcija yra pasitelkiama, aiškinantis įvairias čiurlioniškąsias regimųjų ir subtilių neregimųjų pasaulių sąveikos potekstes. Šių skirtingų pasaulių jungtyje – Čiurlionio pasaulėjautoje ir meninės kūrybos procese – į pirmą planą iškyla simbolizmo ir ypatingo muzikalumo prisodrinti jo kūrinių vizualūs pavidalai, simboliai, ženklai, formos, struktūros. *Gesamtkunstwerk*, kaip jokia kita meninė–pasaulėžiūrinė idėja, padeda tyrinėtojai akyliau pažvelgti į Čiurlionio universalią kūrybinę sklaidą kaip į lygiavertę skirtingų menų išraiškos galimybių, estetinių idėjų ir genialių intucijų *jungtį*, kurią pagilina teosofinių simbolių ir metaforų atšvaitai, persmelkiantys savo metafizinėmis potekstėmis tiek ankstyvąją, tiek ir vėlyvąją „sonatinės“ ir „metafizinės“ tapybos tarpsnių vizualiąją Čiurlionio kūrybą.

Čiurlionio menų sąveikos koncepciją galime aktualizuoti keliais pagrindiniais aspektais:

1. kaip *panmuzikalumo* idėją („...Muzika tai dievų kalba, jinai stebuklus daranti, nutildanti laukinius žvėris, statanti pilis [...] Kuomet ji prasidėjo – niekas negali susekti [...] užgimė ji drauge su žmogaus siela ir yra tai jo svarbiausioji ir pirmutinė kalba...“)⁷ ir kaip *panestetizmo* koncepciją, *par excellence* giliausiai išreikštą vėlyvojoje Čiurlionio sonatinėje tapyboje;

2. kaip teosofinių ir kitų ezoterinių idėjų paveiktą *Gesamtkunstwerk* potekstę, kuomet Čiurlionio muzikinis mąstymas būtų traktuojamas kaip vientisa

7 M. K. Čiurlionis. Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai. Vilnius, Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960, 295 psl.

slapčiausių pasaulio misterijų – sujungtų į vieningą meninį vyksmą skirtingų garsinių ir spalvinių vaizdinių/meno formų – visuma;

3. kaip vidinio Čiurlionio Archeometro kontekstinę plotmę, besiremiančią teosofine universalia skirtingų kultūrinių – meninių – religinių – filosofinių sistemų *vienybės idėja*, muziką traktuojant kaip patį reikšmingiausią šios sąveikos bei vienovės ženklą, harmonizuojantį visą mus supantį spalvų ir garsų pasaulį.

Tai reikštų muzikos kaip *visa persmelkiančio* prado aktualizavimą visuotiniame, visa aprėpiančiame meno kūrinyje („...„Vaikeli mieliausias mano, negaliu minčių sukaupti – spindulingas chaosas, Jūratė, Tu, muzika, tūkstantis saulių [...] jūra, chorai – visa tai nuostabiai jungiasi į vieną simfoniją...“)⁸, kuris Wagnerio atveju simbolizuoja muzikinės dramos idealą, o Čiurlionio atveju reiškia universalų kūrybinį vyksmą, harmonizuojantį ne tik *garsų* ir *vaizdų*, tačiau ir visų menų bei kūrybinių galių *in corpore* sąveikos procesus, kurie tarsi archeometriniis etalonas tampa harmonijos matmeniu – priemone, skirta visų menų sąveikos procesų suderinimui, harmoningų vidinių struktūrinių proporcijų nustatymui bei jų suvienijimui šiame *visuotiniame kūrybiniame erdvėlaikyje*.

Psichinis gyvenimas: struktūros girdėjimas spalvomis ir matymas garsais

Pakitusios sąmonės būsenas, kaip esminį kūrybą skatinantį bei struktūruojantį principą, galima būtų apibūdinti metapsichikos⁹ sąvoka, glaudžiai susijusia su metafiziniu Čiurlionio kūrybinės erdvės aspektu. Tik metapsichika šiuo atveju reikštų aukščiausių ir intensyviausių sąmonės būklių panaudojimą Čiurlionio siekyje sukurti tobulos *meninės* (vidinės) *architektonikos* kūrinius, simbolizuojančius tokias proporcijas ir jų tarpusavio atitikimą, kurios galėtų būti apibrėžtos Sakraliosios geometrijos¹⁰ dėsniais, intuityviai ir kartu labai tiksliai suteikiančiais Čiurlionio struktūroms beveik tobulą Aukso pjūvio¹¹ pojūtį ir šio Aukso pjūvio santykio taikymą formose–kūriniuose (erdvėlaikiuose).

8 M. K.Čiurlionis. Laiškai Sofijai. Vilnius, Vaga, 1973, 80 psl.

9 Чарлз Уебстер Ледбитер „По ту Сторону Смерти“, Амрита-Русь, 2004. 1 psl., введение.

10 Друнвало Мельхиседек. Древняя Тайна Цветка Жизни/Перев. с англ. - Москва.: ООО Книжное издательство „София“, 2017, 293 psl.

11 Ten pat, 381psl.

Čiurlionio vidinis žvilgsnis visuomet krypo į itin subtilių, esančių anapus realistinės meno tradicijos, dėmesio objektų, – *neregimųjų* (paprasta akimi) pasaulių – nuolatinį pažinimą. Tačiau tenka pridurti, kad Čiurlioniui, kaip ir daugeliui genijų, buvo būdingas ir didžiulis vidinis tragizmas, dažniausiai giliai užslėptas muzikos kūrinuose ir prasiveržiantis kulminacijose, bei perfekcionizmas, išryškėjantis kaip visų jo kūrybinių sumanymų įgyvendinimo siekių pagrindas („...Nėra žmogaus, kuris gilindamasis į save, prieitų prie linksmų rezultatų. Imk kad ir dabartinį „dekadentizmą“, imk Przybyszewskį: kiekvienas jo veikalas prisisunkęs liūdesio, kentėjimo, susierzinimo – bet tai ir yra žmogus, kuris žvelgia tik į save, analizuoja savo „nuogą sielą“ ir yra nelaimingas...“)¹². Taip pat Čiurlionio vidinio, psichinio gyvenimo¹³ procesus ženklino siekis apčiuopti ir realizuoti intuityviųjų lygmenų esminį turinį bei apraiškas, kurios Čiurlioniui bekuriant virsdavo visų regimo bei apčiuopiamo pasaulio pavidalais ir struktūromis. Dabar, tikriausiai, reiktų išskirti mūsų akimis žvelgiant svarbiausią Čiurlionio–menininko savybę, išryškėjančią, kuomet yra tyrinėjamas *girdėjimo spalvomis ir regėjimo garsais* principas, susijęs su daugeliui neregimo, intuityvaus pasaulio substancijų *struktūravimu, susimbolinimu, meninėms formoms suteikiant netikėtų metaforinių, teosofiniam pasaulio suvokimui būdingų užslaptintų ezoterinių prasmių*.

Ši pasaulėžiūros ypatybė leido Čiurlioniui tarsi šiek tiek kilstelėti už dangą, skiriančią du pasaulius, – *įprastąjį*, visų matomą bei juntamą, ir *neregimąjį* su jo ezoterinėmis slėpiningomis, mistiškoms erdvėmis, kurių egzistencija nuo studijų Varšuvos dailės mokykloje laikų vis labiau veikė Čiurlionio sąmonę bei pajautas, ir kurioms buvo būdinga nepaprastai subtili ir jautri kūrėjo supančio gamtos pasaulio – lietuviškojo panteizmo – ir liaudies mitų paveikta refleksija. Šią refleksiją ir sąlygojo Čiurlionio intravertiškumas, imlumas įtakoms ir intensyvus psichinis gyvenimas, kurį iš esmės būtų galima apibūdinti bei pagrįsti intensyvių sąmonės būklių kaitos principu, lėmusiu intuityvią Čiurlionio dangiškųjų erdvių regėseną, jauseną bei vaizduoseną.

12 Radosław Okulich – Kozarin. Nijolė Adomavičienė. Petras Kimbrys. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Korespondencija I tomas: 1892–1906, Kaunas, 2019, 219 psl.

13 Andrea Staiti. Husserl's Transcendental Phenomenology. Nature, Spirit, and Life. Cambridge University Press, 2014, 73 psl.

Psichinis gyvenimas kaip kategorija Čiurlionio atveju reikštų nuolatinį, gaivališką, kūrybinį procesą, kurį ženklina visų psichikos apraiškų vienovės dėsnis¹⁴, t. y., spalvinių ir garsinių potyrių *santapa*, esanti čiurlioniškosios sintezės srityje esmine, pagrindine kūrybos ženklų – kūrinių formavimo prielaida.

Čia būtų tikslinga paminėti *psichinės esybės* sampratą, išplėtotą Šri Aurobindo, išryškinusio nuolatinį ir nepertraukiamą pačių psichikos procesų spontaniškumą, tokį būdingą ir Čiurlioniui¹⁵. Šis vidinis psichinių galių spontaniškumas, o, kita vertus, įgimtas čiurlioniškosios sklaidos natūralumas ir įgalintų teosofų tekstuose įtaigiai aprašytą virš merkantilios miesčioniškos vertybių sistemos išskylančią dvasingos dangiškosios šviesos sklaidą, persmelkiančios Čiurlionio estetinius idealus ir meninę kūrybą visose meninės raiškos srityse.

Šioje vietoje tyrinėtojo žiūros lauke besiformuojanti *metapsichikos* kategorija apimtų ir vidinį pačių subtiliausių meno formų girdėjimą, kuomet kūrybiniame pasaulyje yra įžvelgiamos struktūros ir pavidalai, vėliau tapsiantys išoriškai išsikristalizuojančiomis muzikos kūrinių formomis. Šis procesas yra panašus į teosofų aprašomą *minčių formų* – minčiavaizdžių¹⁶ – regėseną, kuomet iš pačios minties kyla ir yra struktūruojama spalvinė–erdvinė konstrukcija, kurios erdviškumą perteikia muzikos kūrinio forma kaip visuma, – kaip architektoninis/architektūrinis darinys, arba, kitaip tarus, erdvėlaikis, jau iš anksto regėtas bei girdėtas (*užfiksuotas*) būtent pirminėje – vidinėje srityje.

Taip pat reiktų patikslinti specifinį kūrybinio proceso *vidinio girdėjimo* – *matymo* fenomeną, kuomet struktūra – architektoninis/architektūrinis darinys – yra regimas/girdimas vienalakiškai ir kūrėjo viduje yra suvokiamas kaip tam tikra erdvinė konstrukcija, tokiu būdu numatant visuminę struktūros–formos kiltį–radimąsi išoriniame pasaulyje. Reiktų pažymėti, kad toks vienalakis struktūros arba architektoninio darinio girdėjimas apima ir atskirų jo sudėtinių dalių – motyvų, frazių, muzikinių minčių *girdėjimą (ir jutimą) iš karto* – kaip vientisos visumos. Frazės, motyvai, muzikiniai sakiniai taip pat yra girdimi bei matomi kaip neatskiriamos jūngiamosios visuotinės struktūros dalys, kurios

14 Ten pat.

15 Шри Ауробиндо/Мать. Психическое Существо. Душа: её природа задачи и эволюция. Перев. с англ., Москва, „Благовест“, 1994, 57 psl.

16 Анни Безант, Чарлз Ледабитер. Мыслеформы (по изданию – Adyar, 1978, Thoughtforms, издание 9-е. ISBN 8356-7187-9) „Новый Центр“, 2005. (Elektroninė knyga).

galėtų atitikti vidinius architektūrinių formų saitus. Toks girdėjimas–matymas, kuomet architektoninis darinys yra aiškiai, apimant visas detales, regimas–girdimas ir juntamas iš anksto vidine rega, suponuoja struktūros erdvinį–laikinį *fiksavimą* kūrėjo sąmonėje, kuomet išankstinis struktūros–formos numatymas, išgirdus ją viduje, leidžia ją traktuoti kaip erdvėlaikį¹⁷, savo sąranga atitinkanti jau konkrečius architektūros pavyzdžius.

Erdvėlaikis („...muzikos sukelti Čiurlionio regimieji išpūdžiai pasižymėjo dideliu intensyvumu. Kuriančioji vaizduotė garsines formas vertė erdvinėmis ir piešė vaizdus, kuriuose spalva ir ornamentas susijungę įvairiausiais santykiais...“)¹⁸ kartu suponuoja ir vidinės dinamikos pojūtį: nors pati struktūra, ją kontempliuojant, kuomet ji dar tik pradeda formuotis pirminiame–vidiniame pasaulyje, ir yra iš pradžių kompozitoriaus „pamatomą“ kaip „statišką“ darinys (tarsi „sustingusi muzika“, t. y., architektūra), – ją taip pamačius/išgirdus, ji tuoj pat įgauna kompozitoriaus sąmonėje ir „dinaminių“ savybių – vidinės dinamikos, kurią sąlygoja jos laikiškumas – tolimesnis išdėstymas ir plėtojimas laike.

Taigi, šios struktūros – erdvėlaikio – *dinamiką ir statiką* iš esmės lemia šių dviejų besiformuojančios kompozitoriaus kūrybiniame pasaulyje struktūros dėmenų *tapatumas*: kiek ši vidine rega ir vidine klausa reflektuojama struktūra yra statiška, tiek ji yra ir dinamiška. Štai čia tyrinėtojo regos lauke iškyla jau kita, artima tik ką nusakytam aspektui ypatybė, nubrėžianti trajektoriją link bendrųjų meninės kūrybos dėsnių, – kuomet kuriamos, formuojamos struktūros dinamiką ir statiką pagrindžia kompozitoriaus meninės mąstysenos pobūdis, įkūnijantis universalius kūrybos principus, kuriuos Čiurlionis juto ir įgyvendino visa savo esybe ir kurie tapo jo savasties skiriamuoju simboliniu ženklu. Tai – *struktūros girdėjimas spalvomis ir matymas garsais*.

Reikėtų pabrėžti, kad pats Čiurlionis niekuomet nedeklaravo savo kūrybinių principų esmės – garso ir spalvos jungties, – manytume, dėl to, jog tokia jungtis jam buvo natūrali, tarsi savaime suprantama („...Bergždzia ieškoti Čiurlionio korespondencijoje visuminių estetikos koncepcijų, bent jau *explicite* jos

17 Maurice Merleau-Ponty. *Phenomenology of Perception*. Translated by Donald A. Landes. English translation Routledge, London and New York, 2012, 2014, 100–102 psl.

18 Mikalojus Vorobjovas. M. K. Čiurlionis. Lietuvių tapytojas ir muzikas. *Aidai*, 2012, 58–59 psl.

ten neatskleistos...“)¹⁹. Apie šią unikaliosią čiurlioniškumo savybę dažniausiai liudijo kiti – tik ką susipažinę su Čiurlionio kūryba jo amžininkai. Jų gretose buvo ir Stasys Šalkauskis („...Apibūdinęs Čiurlionį kaip **garso ir spalvos sintetiką** (str. aut. paryškinimas), dinamiškos dvasios vakarietį **su stipriu polinkiu į mistiką** (str. aut. paryškinimas), Šalkauskis [...] „įrėmino“ Čiurlionį kaip tautinio ir kultūrinio lietuvių renesanso rinktinę kūrybišką asmenybę...“)²⁰. Ši unikali *sinestezinė* savybė papildė ir sujungia į viena čiurlioniškosios meninės struktūros bei apskritai meninės mąstysenos apraiškų statiką ir dinamiką, juntamą kūrėjo taip pat ir vienalaikiškai. Girdėjimas spalvomis ir matymas garsais sąlygoja kitą, patį svarbiausią Čiurlionio kūrybos principą – intuityviai „išgirstą“ ir „pamatytą“, o po to ir sąmoningai siektą menų sintezės idėją, kurią iš esmės Čiurlionio kūryba ir simbolizuoja.

Erdvėlaikis ir abstrakčioji bei konkrečioji dinamika

Nagrinėjant bendruosius Čiurlionio–kūrėjo meninės sąmonės savitumus ir meninės kūrybos proceso dėsningumus, reikėtų pažymėti, kad čiurlioniškąjį erdvėlaikį kaip būsimos sinestezinės struktūros spalvinį–garsinį–architektūrinį/architektūrinį darinį, išskylantį giliausiuose kuriančiosios sąmonės arba, veikiau, pasąmonės lygmenyse, – t. y., vidinio intencionalumo erdvėje, – gali jautriai apibūdinti *abstrakčiosios ir konkrečiosios dinamikos*²¹ kategorijos, ženklinančios dvi (muzikos) kūrinio atsiradimo arba, kitaip tariant, meninės kūrybos procesų psichologijos fazes. Abstrakčioji dinamika tokiame kūrinyje labiau atitiktų pradinę erdvėlaikio hipostazę, kitaip tariant meninės kūrybos procese išryškėjančią abstrakcijos substancializaciją, kuomet šis erdvėlaikis yra kuriančiojoje sąmonėje pirmą kartą „fiksuojamas“/“pamatomas“ vidinė rega kaip visuminis architektūrinis–struktūrinis modelis. Ši visuma išryškėja kaip būsimoji garsinė–spalvinė struktūra jau konkrečiosios dinamikos srityje, kuomet abstrakčiosios dinamikos simbolis – būsimasis kūrinys arba jo forma/

19 Radosław Okulich – Kozarin. Nijolė Adomavičienė. Petras Kimbrys. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Korespondencija I tomas: 1892-1906, Kaunas, 2019, 23psl.

20 Stasys Yla. M. K. Čiurlionis. Kūrėjas ir žmogus. Siluetai, Vilnius, „Vyturys“, 1992, 256 psl.

21 Maurice Merleau-Ponty. Phenomenology of Perception. Translated by Donald A. Landes. English translation Routledge, London and New York, 2012, 2014, 106–109 psl.

pavidalas – kaip tik ir yra konkretizuojamas bei virsta apčiuopiamu įprasto, visų regimo pasaulio artefaktu arba, kitaip tariant, konkrečiosios dinamikos dėka įkūnyta manifestacija–meno kūrinio.

Čiurlioniškajame meninės kūrybos procese abstrakčiosios dinamikos sąlygoti meninių idėjų, vaizdinių ir simbolių pavidalai be paliovos rasdavosi intuityviojoje abstrakčiosios dinamikos srityje, kur Čiurlionio metapsichikos procesus ženklino jau minėtas meninės sąmonės, jos srauto, būsenų, kaitos intensyvumas, kuomet pakitusios sąmonės būklių panoramoje be perstojo skleidėsi dar nematyti bei negirdėti muzikos naujadarai. Šiuos muzikinius naujadarus kompozitorius sąmoningai paversdavo naujosios – individualios muzikinės kalbos arba naujojo individualaus muzikinio stiliaus konkretybėmis–struktūromis, kurioms konkrečioji dinamika ir suteikdavo išorinį–apčiuopiamą pavidalą, t. y., (muzikos) kūrinio formą.

Tačiau net konkrečiosios dinamikos suformuotuose čiurlioniškuosiuose artefaktuose visuomet tarsi nežymiai, tyliai švyti spalva, kuriai būdinga tiesioginė projekcija į abstrakčiosios dinamikos pasaulį. Galima teigti, kad ši projekcija yra tarsi savotiškas tiltas arba tiesioginė sąsaja, jungianti Čiurlionio sąmonės (kūrybos) procesuose regimąją paprastą akimi ir neregimąją – idėjų– pasaulius. Ši jungtis pasižymi begalinės (vidinės) erdvės amžinosiomis nuojautomis, kurios šioje gilaus metapsichikos lygmens čiurlioniškojoje paradigmoje visuomet skamba amžinybe bei jos perspektyva, niekuomet neturinčia baigtinio akcento, Čiurlioniui postuluoiant naujosios skambėsenos arba naujojo muzikalumo pavyzdžius – kūrinius. Amžinybės dvelksmas iš esmės ženklina visų Čiurlionio kūrybinės sąmonės apraiškų–minčiavaizdžių (erdvėlaikių) išorinių ir vidinių hipostazių – formų/struktūrų – principinį nebaigtinumą.

Čiurlioniškasis universalizmas ir Archeometro principai

Aleksandre'o Saint-Yves'o D'Alveydre'o Archeometro principai galėtų išryškinti ir specifinius Čiurlionio universalizmo kontūrus. Saint-Yves'as apibrėžia Archeometrą kaip svarbų pagalbinį menotyrininko (bei paties menininko) instrumentą, tinkamą visų meninės kūrybos formų pažinimui – t. y., žvelgia į jį kaip į raktą, padedantį išsamiau analizuoti įvairių menų pavyzdžius. Jei vertin-

tume platesniu – komparatyvistiniu – žvilgsniu Čiurlionio kūrybos principus ir Archeometrą, įsitikintume, kad šis universalus instrumentas taip pat siejasi ir su menų sintezės problematika, kuri išskiria Čiurlionį ne tik iš visos lietuvių muzikinės–meninės kūrybos atstovų. Ši sintezė yra įgyvendinta esminiu Čiurlionio kūrybos, kūrybinio mąstymo *sinesteziniu* principu – *girdėjimu spalvomis bei matymu garsais*. Pastaroji savybė išskiria Čiurlionį ne tik iš Lietuvos kultūrinio horizonto, bet ir iš pasaulinės XIX–XX a. sandūros menininkų plejados, tačiau suartina, pavyzdžiui, su Nikolajaus Rimskio–Korsakovo, Aleksandro Skriabino, Vasilijaus Kandinskio, Olivier'o Messiaeno, kaip menų sąveikos siekusių menininkų, kūrybiniais ieškojimais.

Muzikos istorijoje **spalvinis girdėjimas** („...audition colorée...“)²² buvo (muzikos) meno istorikų susietas pirmiausia su A. Skriabino individualybe, kuomet buvo sukonkretinta šio kompozitoriaus spalvinė garso traktuotė – t. y., buvo konstatuotas vos ne vienietinis atvejis muzikos istorijoje, – tai, kad Skriabinas regėjo garsus tik jam vienam būdingomis spalvomis. Tačiau, jei šį reiškinių tiriamojo objekto – spalvinio girdėjimo – požiūriu išplėstume, tai pamatytume, kad pats spalvinis girdėjimas tikėtų apibūdinti ne vien Skriabino kūrybiniam mąstymui. Spalvinis girdėjimas yra daug universalesnė kategorija, skirta apibrėžti ne tik muzikinę kūrybą, bet ir bendresnio pobūdžio meninę mąstyseną bei meninę refleksiją, kuomet ji suvokiama platesniu kontekstu.

Čiurlioniškoji sinestezinių sugebėjimų giliai paveikta menų sintezės koncepcija ne tik **sujungia** savyje **garsą** ir **spalvą**, – ji pirmiausia yra glaudžiai susijusi su tokia kūrėjo vidinio bei išorinio pasaulio sąlyčio erdve, kurioje mąstysena spalviniais ir garsiniais vaizdais išsilieja į anksčiau dar neregėtas minties, vaizduotės, simbolinės raiškos ir intuityvių įžvalgų trajektorijas, kurių išryškėję praktinio įgyvendinimo modeliai implikuoja kelis, tartum viena kitą „dengiančius“ meninės kūrybos procesų psichologijos lygmenis:

1. intencionalųjį, gyvuojantį ir besiskleidžiantį įvairių intuityvių ir spontaniškų sąmonės apraiškų bei ateities vaizdinių–struktūrų nuojautos srityje;
2. abstrahuotą idėjų sklaidos plotmę, kurioje užgimsta būsimų vaizdinių–struktūrinių pavidalų pirmavaizdžiai;

22 Mikalojus Vorobjovas. M. K. Čiurlionis. Lietuvių tapytojas ir muzikas. Aidai, 2012, 58 psl.

3. atsiskleidžiančią gilią ir jautrią išvalgos sritį, kurioje ryškėja būsimų muzikos (dailės) kūrinių „fiksacijos“ vaizduotėje gebėjimai, susiję tiek su intuicijos galia, tiek ir su pirminių struktūrų „iškėlimu“ į kūrybos metodų kompetencijos sferą;

4. atveriantį naujas jau užgimusią sinestezijos idėjų praktinės realizacijos perspektyvas, konkrečiais savo kūrybiniais pavyzdžiais įrodančias minėtos sintezės kriterijus – spalvos ir garso sąlyčio bei tapatumo kategoriją. Ši tapatumo paradigma reiškia ne tik mąstymą arba vidinį „tapumą“ garsais bei išorinio pasaulio refleksiją spalvomis, bet ir tam tikru būdu įkūnija bei atspindi savitą, imanentinį konkretaus kompozitoriaus kūrybinį instrumentariją, savo esminiais dėsningumais besisiejančią su Saint-Yves'o Archeometru.

Saint-Yves'o Archeometras – tai sisteminis įrankis, įgalinantis visų menų kūrybos bei refleksijos principų taikymą ir talpinantis savyje ištisų istorinių epochų kultūrinės, filosofinės, religinės potekstės – prasmės ir esmės sinkretišką analizę, tampančią pagalbinį modeliu–moduliu – vientisu scheminiu–diagraminiu principu, padedančiu geriau suprasti ir paaiškinti įvairių sąmonės apraiškų ir ženklų jungčių įvairovę.

Čiurlionis sąmoningai ir tikslingai nesiekė kurti universalaus instrumento, kuris būtų galėjęs padėti jo meninių sumanymų, idėjų, bendrų visiems menams, praktiniam įgyvendinimui. Tačiau, aprėpiant vientisu žvilgsniu pagrindinius Čiurlionio kūrybinius tikslus, tampa akivaizdu, kad panašaus pobūdžio Archeometrą Čiurlionis nesąmoningai vis dėlto turėjo savo vidiniame pasaulyje. Šis intuityvusis imanentinis Čiurlionio Archeometras tapdavo ypatingai raiškų, kuomet į jo tyrinėjimų lauką patekdavo meninių struktūrų vidinės darnos arba, kitaip tariant, jų vidinės harmonijos principai. Šią harmoningą darną iliustruoja *sakraliosios geometrijos*²³ dėsniai, kurie intuityviai „organizuoja“ ir „surenka“ į vieną vientisą visumą kiekvieną menininko kūrinį. Tokiu būdu Čiurlionio kūryba tampa darni, nors ši darną ir remiasi individualiais bei savitais dėsniais. Vidinį bei išorinį šios visumos harmoningumą gali paliudyti nepriekaištingas, tačiau paklūstantis tik savoms taisyklėms *aukso pjūvio*²⁴ dėsnio taikymas, išryškėjantis

23 Друнвало Мельхиседек. Древняя Тайна Цветка Жизни/Перев. с англ. - Москва.: ООО Книжное издательство „София“, 2017, 293psl.

24 Ten pat, 381psl.

išsamiau analizuojant čiurlioniškųjų meninių formų struktūravimą bei vidinius šio struktūravimo mechanizmus.

Galima teigti, kad šis subtilus aukso pjūvio ir harmonijos pojūtis, būdingas brandžiausiems Čiurlionio, ypač „sonatinės“ tapybos, kūriniams, *a priori* turi klasikinio meno formoms būdingą kompozicinę, spalvinę – absoliučiai suderintą vidinę pusiausvyrą, esančią pagrindiniu gelminės morfologinės formų sąrangos akcentu. Šiuo vidiniu – harmonijos, pasiektos tobulos vidinės pusiausvyros kūrinyje, jutimo bei racionalaus skaidraus mąstymo požiūriu, – Čiurlionio kūryba geriausiomis savo apraiškomis gali būti gretintina su Leonardo da Vinci harmonijos jausmu. Čiurlionį su da Vinci galima sieti ir remiantis transcendentinėmis jų kūrybos metodų nuostatomis, jei įvertintume tai, kad abu šie didieji kūrėjai savo kompoziciniame mąstyme rėmėsi sakraliosios geometrijos dėsniais ir pamatiniais aukso pjūvio principais.

Paties Saint-Yves'o Archeometro kosmo–konceptija išskiria specifinį, integruotą į Archeometrą, aukso pjūvio dėsnį, ir šis esminis visų klasikinių menų sąrangos principas, susiejantis visus menus Archeometre, nebyliai, tačiau ir nenuginčijamai grindžia šių menų kūrybinius modelius, sujungdamas juos į vieningą sistemą, sudarančią Archeometro kaip visuotinio instrumentarijaus esmę. Šiuo požiūriu Čiurlionio kūryba koreliuoja su bendraisiais, universaliais Archeometre užkoduotais meninės kūrybos principais, kuriuose aukso pjūvis yra vienas esminių kompozicinių meninės kūrybos procesų metmenų.

Modernizmo estetikos prošvaitės

Aukso pjūvio akcentas (muzikos) kūrinyje visuomet buvo būdingas išimtinai klasikinio meno formų struktūravimui²⁵. Tuo tarpu visiškai kitokioms – *modernistinėms*, ypač vėliau iškilusios *neoavangardinės* muzikos atstovų kūrybinis mąstymas rėmėsi naujoviška, galima būtų teigti, *relatyvistine* kūrybinės mąstysenos paradigma, kurią jau daug vėliau apibrėš tokios kategorijos, kaip, pavyzdžiui,

25 Pagal taip vadinamojo klasikinio meno kanonus Aukso pjūvis yra išdėstomas ir tampa kūrinio kulminacija maždaug ties trečio (muzikos) kūrinio ketvirčio pabaiga. Nūdien Aukso santykio sąlygojamos proporcijos meno kūriniuose (bei visoje kūrinijoje) aiškinamos ir grindžiamos remiantis moksline Fibonacci (skaičių) sekos traktuote (str. autorės pastaba).

teosofijos idėjų paveikto italų futuristo Luigi Russolo (1885–1947) vadinamoji „triukšmų muzika“ bei neoavangardinės muzikos korifėjaus graikų kompozatoriaus Iannio Xenakio (1922 – 2001) „debesų, kosmoso menas“.

Čiurlionio muzikinio mąstymo, jo muzikinės kalbos situacija šiuo požiūriu yra „*ribinė*“ – Čiurlionis tarsio buvo priartėjęs prie klasikinio meno kanonų irimo ir transformacijos slenksčio, naujiems, visiškai kitokiems meninės kalbos dėsniams atstovaujančiam XX a. modernistiniam ir avangardiniam menui dar tik šmėžuojant kūrybinės sąmonės horizonte, tačiau vis ryškiau aktualėjant naujojo meno esminiam diskursui, diktuojančiam visiškai kitokias perspektyvas meninei raiškai ir jos ištakoms. Klasikiniai menai šiuo atveju reikštų Čiurlionio (muzikinę) kūrybą, kuri vis dar paklūsta šių menų kanonams, jei žvelgtume į šią kūrybą, pasitelkdami bendros tolimesnės menų plėtotės istorinį kontekstą, kuomet į meno (muzikos) raidą po Čiurlionio meto neilgai trukus įsiterps naujos, akivaizdžiai modernistinės ir neoavangardinės kūrybinės minties trajektorijos, siekiančios tokį meną, kaip triukšmų – futuristinį (Russolo) bei numatančios savaisiais *reliatyviaisiais* mąstymo principais debesų muzikines partitūras (Xenakis).

Dramatiškas naujos modernistinės muzikos meno kalbos plėtotės pobūdis paneigia klasikinio meno estetinius kanonus bei meninės kūrybos principus, kuriems dažniausiai atstovavo Čiurlionis, sukūręs taip pat kitoki – naująjį – muzikinio mąstymo bei muzikinės kalbos diskursą („...Norėčiau apsupti Tave gegužiu, pilnu gėlių kvapo ir tylos, o po kojų Tau ištiesti gražiausiąjį Maharani kilimą, austą iš auksinių voratinklių ir baltesnių už sniegą chrizantemų. Norėčiau, kad, ilsėdamasi ant jo, klausytumeis tylos, kuri yra Naujos [meninės – str. aut. past.] Kalbos giesmė...“)²⁶.

Tačiau Čiurlionis ir šiuo konkrečiu atveju deklaravo savąją raišką bendruosius, esminius klasikinio meno principus, nors daugelyje savo vaizduojamosios dailės kūrinių netrukus pradėjo reikštis kaip vienas pirmųjų modernistinės tapybos (abstrakcionizmo, poetinio surrealizmo ir metafizinės tapybos) pirmtakas, anksčiau nei Vasilijus Kandinskis, Maxas Ernstas ir Giorgio de Chirico sukūręs minėtų kryptų stilistikai būdingus paveikslus.

26 M. K. Čiurlionis. Laiškai Sofijai. Vilnius, Vaga, 1973, 80 psl.

Ne mažiau radikalios modernistinės tendencijos ilgainiui išryškėjo ir Čiurlionio muzikoje. Reikia pripažinti, kad pirmieji laisvėjimą nuo klasikinio meno kanonų pradėjo prancūzų muzikai – impresionistai – Claude’as Debussy ir ypač Maurice’as Ravelis, – kūrę beveik tuo pačiu metu kaip ir Čiurlionis, tačiau visiškai skirtingose kultūrinėse ir meninėse–estetinėse terpėse. Debussy savo novatoriškus siekius įgyvendino pasitelkdamas pasakiško skambėsenos spalvingumo– *Pasakiškojo Edeno* – paieškas, o Ravelis – remdamasis savąja konceptualizuota muzikinės kalbos filosofine retorika. Tačiau Čiurlionio muzikoje maždaug nuo 1905 m. pradėjo ryškėti daug radikalesnės, su Josefo Mathias’o Hauerio, Arnoldo Schönbergo, Antono Weberno ieškojimais ir atradimais dodekafoninės muzikos srityje susijusios tendencijos.

Vidinis Čiurlionio Archeometras ir bendrieji kūrybos dėsniai

Po nedidelio ekskurso į Čiurlionio modernistines inovacijas grįžkime prie ezoterinių jo kūrybos apraiškų, o konkrečiau – prie kompleksinės su menų sąveikos klausimais susijusios Archeometro problematikos. Saint-Yves’as Archeometrą sumanė kaip instrumentą arba matavimo sistemą, skirtą ne tik matuoti, formuoti, struktūruoti meninių idėjų pasaulį girdimaisias bei regimaisiais pavaldais–kūriniais. Saint-Yves’o Archeometras buvo priemonė ir tiksliai kosmologinių–kosmogoninių idėjų išaiškinimui bei išdėstymui, fiksavimui vaizduote bei struktūravimui jau visų apčiuopiamais įrankiais: formomis, skaitmenimis, spalvomis ir garsais, muzikinėmis natomis, tuo pačiu nustatant glaudų ryšį tarp šių elementų. Šiuo aspektu čiurlioniškasis vidinis, intuityvusis Archeometras kaip tik labiausiai atitiko **spalvos ir garso tapatumo** („...audition colorée...“)²⁷ principą bei stambesnių architektoninių formų, išskylančių intuicijos srityje bei vaizduotėje, išankstinį „fiksavimą“ jau sąmonės procesuose ir šių statinių „perkėlimą“ į visų regimą bei girdimą sritį.

Šie vidiniai „statiniai“ arba „vidinės meno kūrinio architektonikos struktūros“ Čiurlionio *meninių vaizdinių pasaulyje* pasižymėjo tomis sakralios geometrijos normomis, kurios leido ne tik vidine rega išvysti jų *formalius*

27 Mikalojus Vorobjovas. M. K. Čiurlionis. Lietuvių tapytojas ir muzikas. Aidai, 2012, 58 psl.

struktūrinius kontūrus, bet ir iš anksto vizualiai išgirsti ir išplėtoti šias struktūras, „perkeliant“ jas į visų suprantamą erdvę muzikos kūriniams, kuriems buvo būdingi šie elementai:

1. kūrinių vidinių dalių, sudarančių bendrą vientisą architektoninę sąrangą, tarpusavio harmoniją, kuri savo meninėmis formomis atitiktų sakraliosios geometrijos proporcijas;

2. jų kulminacijų sutapimas su aukso pjūvio vieta šiose girdimosiose *architektoninėse* struktūrose. Šis sutapimas, o tiksliau tariant, meno formavimo dėsnis, ir siėtų subtilią Čiurlionio kuriamų kūrinių vidinės sąrangos pusiausvyrą su da Vinci transcendentiniu kūrybos dvelksmu, metafiziškai suskambančiu čiurlioniškajame pasaulyje kaip *harmonia mundi* švytėjimas.

Kita Archeometro savybė – jo kaip „architektūros“ – „architektūros“ apibrėžimas – Čiurlionio atveju reikštų ypatingo profesionalumo dominavimą visuose (muzikiniuose) Čiurlionio pavyzdžiuose. Architektūros sąvoka²⁸ glaudžiai siėtusi su meno kaip mokslo traktuote, visas meno apraiškas kildinančia iš scholastinių principų bei grindžiančia jais meninę mąstymą. Meno kaip mokslo epistema leidžia Čiurlionio muzikinę kūrybą aiškinti bei tyrinėti ją kaip vientisą, integralų, aukšto lygmens profesinio meistriškumo diktuojamų įgūdžių bei principų taikymą kiekviename opuse. Toks lygmuo brandžios Čiurlionio meninės raiškos pasaulyje būtų identifikuotinas kaip *metatechnikos* kategorija.

Iš tikrųjų kiekvienas brandus Čiurlionio (muzikinis) kūrinys yra „sukonstruotas“ remiantis išstobulintu harmoningo formos bei jos atskirų dalių sąskambio pojūčiu. Tokia čiurlioniškųjų muzikinių struktūrų savybė liudija ypatingą šio universalaus menininko sugebėjimą pažinti vidinius struktūrinius meninės kompozicijos dėsnius ir derinti skirtingų dalių, glūdinčių vienoje ar kitoje bendrojoje kuriamoje formoje – jos architektoninėje sąrangoje – visumą. Ši savybė tampa ypatingai svarbi, kuomet į tyrinėjimo žiūros lauką patenka konkreti tokio suderinimo technologija. Čiurlioniui iš prigimties buvo būdinga kūrybos apraiškų sąrangos, arba regimybės–girdimybės konstrukcijos, vidinio suderinimo technika, beveik identiška pagrindiniams Saint-Yves'o Archeometro principams, apibūdinantiems Archeometrą kaip daugiaplanį,

28 Сент-Ив Д'Альвейдр. Археометр – ключ ко всем религиям и всем древним наукам.. - М.: Амрита-Русь, 2004, 163 psl.

sinkretišką, integralų, scheminį–diagraminį jau išoriškai regimų bei girdimų pavidalų formavimo įrankį.

Menas kaip mokslas ir archeometrinis etalonas

Daugybė artimiausios Čiurlionio aplinkos žmonių liudija, kad jis labai domėjosi naujausiais mokslo laimėjimais. Meno ir mokslo suartinimas bei racionalizmo tendencijų stiprėjimas, akivaizdžiausiai regimas serijinėje muzikoje, Čiurlionio kūrybos tėkmę intuityviai nukreipė link šios savitai sistemai priklausančios serijinių formų kildinimo plotmės, kuri, įgyvendinta kompozitoriaus, remiantis aukšto profesionalumo lygmens padiktuota modernistine kūrimo technika, suponuoja prielaidą, kad Čiurlionio muzikinės struktūros jau ankstyvojoje jų radimosi stadijoje pakluso sudėtingos, savitos sistemos konstravimo principams. Kitaip tarus, šie struktūriniai–serijiniai meninės kūrybos principai sudaro sisteminius Čiurlionio muzikinės kūrybos metmenis, kuomet buvo ryžtingai atmetama individualistinio chaotiškumo arba kūrybinės anarchijos tikimybė kūrybos procesuose ir siekiama, kaip ir Hauerio dvylikatonės muzikos kompozicijose, objektyvumo ir sinarchijos.

Kaip tik šis bruožas patvirtina vidinio, intuityvaus Archeometro principinį vyravimą visose Čiurlionio kūrybinius įgūdžius vienijančiose meninių apraiškų struktūravimo technologijose, tik dar akivaizdžiau rodančiose individualų Čiurlionio muzikinį (vardinį) stilių, pagrįstą savito ir unikalaus harmoningumo kriterijais, tolygiais gerai suderintai integraliai vidinei sistemai, t. y., Archeometrai. Be abejo, reikia dar kartą pažymėti, kad Čiurlionis vargu ar sąmoningai galėjo kurti sisteminę kūrybos principų visumą, savo esme atitinkančią Saint-Yves'o Archeometrą. Tačiau akivaizdu, kad panašaus į Archeometrą instrumentarijaus savybės Čiurlioniui buvo tiesiog įgimtos ir buvo jo taikomos visoje (muzikinės) kūrybos raidoje.

Tad, galima daryti išvadą, kad vienam esminių Archeometro elementų – menui, ar jis būtų sukurtas sąmoningomis paieškomis, pasitelkiant sisteminių instrumentą (Saint-Yves'o atveju), ar jo apraiškos būtų sąlygotos intuityvaus šios priemonės, egzistavusios pasąmoninėse Čiurlionio savasties gelmėse, taikymo rezultatas, – tokiam menui ženklui tai, kad jį grindžia ne anarchiškas

individualizmas, o harmoningojo švitiesio persmelkta mokslinė – scholastinė perspektyva, Čiurlionio muzikinėje kūryboje deklaruojama vertybių hierarchijos principu, aktualizuojančiu gerą skonį, pasireiškiantį darniu muzikinių formų proporcijų santykiu.

Saint-Yves'o *archeometrinio etalono*, pateikto diagramos pavidalu, pagrindinį principą, taikytiną muzikai, sudaro tam tikrame matavimo vienetu atvaizduota arba į tam tikrą matavimo vienetą perkelta muzikos garsų bei intervalų seka, sąlygojanti šio matavimo vieneto – savotiškos muzikinės „liniuotės“ – taikymą taip pat ir architektūroje bei kituose grafiniuose ir vaizduojamuosiuose menuose tam, kad aptikus ir identifikavus estetiškes šių menų pavyzdžių proporcijas. Kitaip tariant, Saint-Yves'o Archeometre muzikos meno principai tampa savotišku vardikliu, nustatančiu kitų menų harmoningumą. Ši Saint-Yves'o Archeometro savybė yra svarbi, kadangi, manytume, kad „skambančiosios harmonijos“ kosmologiniai bei kosmogoniniai principai kitų menų struktūrose savaime numato ir čiurlioniškojo kūrybinio pasaulio plėtotės aspektus, įkomponuotus į kūrinius.

Archeometras apibūrinamas kaip tikslus, cikliškas instrumentas, kartu esantis ir „kosmologiniu kodu“, apimančiu tokių sričių, kaip religinės–filosofinės sistemos ir moksliniai bei meniniai dėsningumai, – universalų tapatinimo principą. Šis kosmologinio–kosmogoninio kodo, grindžiančio visą Archeometro sanklodą, matmuo atspindi ne tik Čiurlionio muzikinės kūrybos darinius ir jų struktūrinius skliautus, tačiau taip pat nurodo čiurlioniškosios Zodiako tematikos pobūdį bei įprasminimą kūrėjo meninėje raiškoje, kadangi Archeometro diagraminę visumą sudaro 12 padalų– Zodiako ženklų analogų, patalpintų į astrologinį apskritimą. Galima teigti, kad būtent kosmologinė–kosmogoninė Archeometro koncepcija labiausiai atitiktų Čiurlionio kūrybos horizontus bei esminį čiurlioniškojo pasaulio sąrangos suvokimo bei reflektavimo aspektą, grindžiantį visus intencionalius, meninius Čiurlionio–mąstytojo sklaidos kontūrus bei jo vidinio, slaptojo pasaulio projekcijas kūrybinėje raiškoje.

Manytume, kad sakralių, ezoterinių prasmų kupini vaizdiniai–vaizdai–kūriniai, ypač pagrįsti Zodiako tematika, gimė Čiurlioniui didžiulės Kazimiero Stabrausko darytos įtakos dėka. Kaip aukščiau buvo minėta, Stabrauskas, Čiurlioniui besimokant Varšuvos dailės mokykloje (1904–1906 m.), buvo lietuvių

menininko itin gerbiamas ir mėgstamas. Pažymėtina, kad Stabrauskas, XX a. pradžioje „buvo vienas iš nedaugelio lenkų dailės atstovų, nuosekliai besidomėjusių mistika ir ezoterinėmis doktrinomis...“²⁹.

Kitas Čiurlionio sumanymas – Tautos namų idėja – iš esmės yra pagrįstas glaudžia visų menų bendrabūvio koncepcija, ir ji veikiausiai galėjo gimti menininkui „sugėrus“ turbūt esmiškiausią Stabrausko idėją arba, kitaip tariant, jo kūrybinį *credo*, A. Andrijausko apibūdintą kaip Varšuvos dailės mokyklos direktoriaus siekį žvelgti „... į savo vadovaujamos institucijos dėstytojus ir mokinius kaip į beveik mistinę menininkų ir intelektualų bendruomenę, kurios pagrindinė misija – *skleisti tautoje aukštų dvasinių vertybių šviesą*.“³⁰ Ši teosofinė, su neoromantizmo estetiniais idealais susiliejęsi idėjinė nuostata nusako Čiurlionio slapčiausių siekių kupiną vidinį pasaulį, iš kurio kilo jo kūrybiniai sumanymai, pagrįsti nuolatinio dvasingumo ir Grožio kulto aukštinimu. Taip pat ši vidinė estetinė menininko nuostata tiesiogiai siejosi su sudievinčių gamtos pasaulio simbolių bei metaforų įsivyravimu jo kūryboje.

Grįžtant prie archeometrinio etalono temos, tikėtina, kad Čiurlionis, jei ir būtų galėjęs, nebūtų kūręs Archeometro sąmoningai – kaip savitos schemos, diagramos, kurioje būtų užkoduoti pamatiniai jo pasaulėžiūros ir kūrybos principai. Tačiau Čiurlionio kūrybinėje raiškoje visi Archeometro principai iš tiesų skleidžiasi tik giliausiose intuityviosiose jo sąmonės raiškos formose. Tokių principų vyravimas iš tikrųjų juntamas įvairių jo kūrybos sudėtinių segmentų sąveikoje, originaliuose kompoziciniuose sprendimuose, ritminių struktūrų, formų, proporcijų santykiuose, jų vidinės darnos paieškose.

Čiurlionio (muzikinėje) kūryboje neretai skleidėsi ir kanoniškų taisyklių paneigimas, kuomet Čiurlionis spontaniškame meninės kūrybos procese tarsi „išsiverždavo“ iš bet kokių kūrybą reglamentuojančių rėmų. Vis dėlto, išsiveržęs iš jam studijų metu diegtų kanoniškų kūrybinių sistemų schematiško, t. y., „dirbtinio“ taikymo, Čiurlionis gana impulsyviai kūrė muzikinius opusus, kurie – ir štai čia slypi jo genialumą paliudijantis paradoksas – nors ir buvo sukurti pačiai kūrėjo sąmonei tarsi „nusimetus“ ją varžančius „rėmus“, iš tikrųjų

29 A. Andrijauskas. Ezoterizmo tendencijų atspindžiai Stabrausko kūryboje. Logos 106, 2021 sausis–kovas. 139 psl.

30 Ten pat, 140 psl.

priklausė tvirtai sukomponuotai, aiškiai struktūruotai vidinei harmoningų meninių formų sąveikos sistemai.

Ši *sistema*, nors vidujai ir siejosi su Hauerio plėtojama dodekafonijos kompoziciniais principais, kartu bylojo apie naują individualų, vardinį Čiurlionio meninės kūrybos stilių ir charakteringiausių jo garsinio ir vaizdinio pasaulio suvokimo bruožus. Tokie bruožai, intuityviai ir spontaniškai išsiskleidę Čiurlionio (muzikinėje) kūryboje, tarsi „sustygavo“, sujungė į vieningą sistemą laikinių ir erdvinų menų vidinius struktūrinius principus bei jų specifines meninės išraiškos galimybes. Glaudžios menų sąveikos, jų vidinės meno formų architektonikos išryškinimas tapo vertingiausiu vyraujančiu Čiurlionio meninės kūrybos aspektu, kurį išoriškai žvelgiant tarsi apibūdina principinis nepriklausymas jokiai sąmoningai išreikštai kompozicinei sistemai ir kartu paklusimas harmoningojo švitesio diktuojamiems nuosekliai struktūruotiems naujosios muzikinės kalbos dėsnigumams.

Galima daryti prielaidą, kad *struktūriškumas* ir glaudžiōs, vidinės menų sąveikos ieškojimas, tarsi tapęs vyraujančiu Čiurlionio meninės kūrybos stiliaus bruožu, persijungus iš muzikinės kūrybos į kitas kūrybinės raiškos sritis, giliai veikė jo vaizduojamosios dailės ir poetinius kūrinius, kurių kompoziciniuose sprendimuose taip pat regimi struktūrinio mąstymo principai bei nuolatos išnyrantys muzikalaus mąstymo formų analogai. Kitaip tarus, Čiurlionio vidinis struktūriškumas ir skirtingų menų formų vidinių sątų išryškėjimas, tapęs visos jo muzikinės kūrybos vienu vertingiausių rodikliu, liudija ir apie savito – Čiurlioniškojo – Archeometro kaip visuminio kūrybos modelio–modulio egzistavimą, besiskleidžiantį visuose kūrybinės raiškos srityse.

Čiurlionis ir modernizmas

Kokia daugiaplanė buvo modernizmo epocha – nevienareikšmė, daugialypė, – toks universalus buvo ir Čiurlionis, savo kūrybos nuojautomis ir vizijomis priartėjęs prie modernybės formų ir stilių vizionieriško numatymo. Čiurlionis kūrė tuo metu, kai Europoje suklestėjo daugybė meninių srovių, kurių visuma ir sudaro vadinamojo „klasikinio modernizmo“ meną, apytikriai datuojamą nuo 1905 m. ir ženklina ypatingo dinamizmo iki maždaug 1930 m. Mums

bus svarbios tos modernizmo gairės, kurios labiausiai vidujai atlieps Čiurlionio vizijų padiktuotas meno raidos perspektyvas. Galima daryti išvadą, kad modernizmo sąvoka Čiurlionio atveju reiškia naują formų veržlumą, spalvų ekspresiją, naują – dažnai disonuojantį su senomis meno kūrybos formomis visumos raiškos skambesį.

Pradedant nagrinėti modernistines slinktis Čiurlionio kūrybinėje sąmonėje, būtina detaliau apsistoti ne tik ties dažniausiai aptarinėjama Arthuro Schopenhauerio, Friedricho Nietzsche's, Henri Bergsono meno filosofija, tačiau ir ties psichologinių tendencijų įtakos stiprėjimu susijusiu su psichoanalizės įtakos modernistinėje sąmonėje augimu. Psichoanalizę išplėtojo Sigmundas Freudas kaip „mokslą apie pasąmonę“. Psichoanalizės metodas yra glaudžiai persipynęs su modernistinio meno atsiradimu ir suklestėjimu. Daugelis psichoanalizės ir modernizmo prioritetų sutampa – tai prigimtinių, subjektyvių meno impulsų išaukštinimas, traktuojantis meno vaizdinių esmę kaip balansuojančią tarp sapno būklių ir neribotos fantazijos srities. Taip pat modernizmo estetikos kontekste suaktualėja tokios psichoanalizės sąvokos, kaip pirmapradžių kūrybos impulsų slopinimas, netikint jų menine verte; taip pat įgyja svarbos tokios koncepcijos, kaip sublimacija, fetišizmas, erotinis potraukis.

Kuo psichoanalizė galėtų pasitarnauti, tyrinėjant Čiurlionio vidinį ir iš dalies išorinį pasaulį? Pirmiausia introspektyvia savojo vidinio pasaulio analize, kai remiamasi tik intuityviais, savaiminiais, dažnai spontaniškais impulsais; vizijų sureikšminimu, sąlygotu iš pasąmonės gelmių kylančių irealių vidinių postūmių svarbos išdidinimu, liudijančiu tokią pasaulio sampratą, kur viskas efemeriška ir trapu – ypač kai Čiurlionio darbuose atsiranda daugiaerdviškumas; gaivališkų kūrybos protrūkių konceptualizavimu, kuris pagimdė Čiurlionio mene ir kitų jo amžininkų kūryboje tragišką, dažnai „lūžtančios“ psichikos padiktuotą meninę raišką; introspekcijos poreikiu, kai siekiama vidinio nugrimzdimo į savo kūrybos ištakų gelmes tam, kad pasisėmus vis naujoviškesnių vaizdinių – kuo neįprastesnių, unikalių, giliai asmeniškų, dažnai turinčių keletą reikšmių ir nurodančių tokio siužetiškumo perkeltines prasmes; ir ypatingai – pasąmonės vaidmens akcentavimu, pagrįstu hipotetine prielaida, kad kūrybinio vandenyno, egzistuojančio pasąmonėje, gelmes sudaro visų kūrybos versmių pamatinės ištakos.

Menininkų, kūrusių psichoanalizės atsiradimo metu, ypač Vienoje – Gustavo Klimto, Egono Schiele'ų, Oskaro Kokoschkos, o vėliau ir Paryžiuje siurrealistų – dėmesys krypo į visišką meno subjektyvizaciją, besiremiančią regresiniais sapnais ir regėjimais. Toks menas kardinaliai kirtosi su filisterinės sąmonės pasauliu, itin aštriai ir negatyviai reaguojančiu į šį meną. Tai buvo ir amžinoji Čiurlionio problema – kaip išsigelbėti nuo pražūtingos miesčioniškojo skonio ekspansijos ir išsaugoti savojo meno autentiškumą ir unikalų fantazijos ir vaizduotės polėkių trapumą bei subtilumą – principus, kuriuos griovė filisterinės sąmonės neapykanta tikrajam su menininko vidiniais išgyvenimais ir pašąmoniniais potraukiais susijusiam grožiui.

Didžioji dalis Čiurlionio amžininkų menininkų–modernistų projektavo savo kūrybos trajektorijas į tuo metu atsiradusį sąlytį su autentiška didžiųjų Rytų civilizacijų arba egzotiškų kraštų kultūra, taip deklaruodami siekį kurti grynąjį meną, kupiną intuityvių regėjimų – vizijų, glaudžiai susijusių su savotišku instinktyvių gyvenimo impulsų raiškos supaprastinimu. Tačiau, anot Amy Dempsey, Freudui ši projekcija atrodė panaši į archainių genčių stabtelėjimą savo raidoje ties iki–edipine ir visiškai infantilia stadija. Tokia kliūtis Čiurlioniui neegzistavo, kadangi Čiurlionis nepatyrė tiesioginio kontakto su primityvizmo kultūra. Freudio psichoanalizės pagrindus lėmė vidinio erotinio potraukio, kaip žmogaus elgseną apsprendžiančio veiksnio, konceptualizavimas. Freudas teigė, kad troškimai, glūdinčys pašąmonėje, turi lemiamą reikšmę mintims, jausmams ir poelgiams – vidiniams gestams, ir šie troškimai dažnai egzistuoja anapus tiesioginio jų įsisąmoninimo plotmės. Vidiniai potraukiai, Freudio manymu, yra sukelti giluminio, dažnai slopinamo erotinio instinkto, kuris glūdi kauzaliniam gyvenimo lygmenyje, apsprendžiančiame iš esmės viską – ypač meno kūrinio atsiradimą. Čiurlionio atveju tokie dažnai nesąmoningai slopinami spontaniški pliūpsniai virsdavo primenančiais Francisco Goya'os kūrybą ekspresionistiniais pavidalais, užpildžiusiais eskizinių piešinių erdvę.

Čia galima daryti lemiamą prielaidą, kad Čiurlionio menas tam tikra prasme yra siurrealistinis – formuojamas virš–realybės kaip kitokių realybės principų, todėl mums tampa svarbi André Bretono – siurrealizmo pradininko – koncepcija, sąlygota psichoanalizės, – teigianti, kad meno kūrinio vaizdinys yra analogiškas sapnui, kurio savitumą simbolizuoja automatinio vaizdų ir

turinio fiksavimo technika. Tačiau, kaip tvirtina Amy Dempsey savo veikale „Modernizmas ir šiuolaikinis menas“ („Modernizmas šiuolaikiniame mene“), šiuo atveju kyla dvi problemos – pirmoji ta, kad sapnas meno kūrinys per teikiamas pernelyg tiesmukai ir pavojingai betarpiškai, ir kita problema – kai meno objektas tampa šio sapno iliustracija.

Ir čia Freudas sunerimsta, kadangi jam neatrodo, jog sąžmonė gali išlaisvinti užslėptas menininko galias, ypač jei sąžmonė yra primygtinai išnaudojama šiuo tikslu. Freudas siurrealistus yra apibrėžęs esant „visiškais maniakais“ dėl sąžmonės vaidmens suabsoliutinimo kūrybiniame procese. Tačiau po II–jo pasaulinio karo padėtis iš esmės pakito, kai siurrealizmas pradėjo remtis ne tiek sudėtingais individualios psichikos mechanizmais, kiek visapusiškai paaiškinančiais gerį ir blogį Carlo Gustavo Jungo kolektyvinės sąžmonės archetipais. Ši perspektyva atvėrė visiškai naujas galimybes plėtoti meną, kadangi pats meno kūrybos aktas tapo pagrįstas filosofiskai konceptualizuota meno artefaktų traktuote.

Modernizmo metamorfozės

Pirmieji modernio šaukliai buvo impresionistai, kūrę ne tai, ką mato visi – ne tai, kas yra visiems įprasta, bet tai, kas apibūdintina kaip vidinis įspūdis, kilęs iš itin savitos žvilgsnės į pasaulį. Šiuo požiūriu Čiurlionio menas atitiko pačią impresionizmo esmę, nors konkrečios raiškos aspektu Čiurlionio vidinis žvilgsnis ir refleksija jau kryo ten, kur egzistuoja siurreali tikrovė. Čiurlionį su impresionistais siejo atsiribojimas nuo akademizmo tradicijų, Rytų Azijos meno tradicijų poveikis, siekis išlaisvinti spontanišką spalvinę raišką, *non finito* principas, toks reikšmingas Čiurlioniui – visais jo kūrybos etapais sąlygojęs begalybės perspektyvą meninėje raiškoje. Renoiro ir Čiurlionio vidiniam meninės kalbos intencionalumui buvo bendras dinamiškas šviesos–spalvos judesys, užfiksuotas vos juntamais rafinuotais potėpiais. Su Degas'u Čiurlionį iš dalies galėtų sieti fotografinė savo prigimtimi vaizdo fiksacija. Apskritai impresionistinė meninė sklaida apėmė daug principinių poezijos ir muzikos meninės mąstysenos bruožų – tai ypač buvo artima Čiurlionio muzikos ir tapybos sintezei.

Simbolistų *credo* atsispindėjo Čiurlionio kūryboje koncepcija, kad tikrasis meno objektas yra ne išorinio pasaulio sukeltų įspūdžių fiksavimas, o vidinio – sakralaus menininko pasaulio nuotaikų ir emocijų kaitos erdvė, kai menininko dėmesys koncentruojasi ties intymia ir labai asmeniška jo savasties plotme. Efemeriška tikrovė tarp sapno ir realybės buvo simbolistų dėmesio centre. Odilono Redono menas buvo tiesiogiai nukreiptas į sąmonės sritį. Edvardo Muncho vidinis žvilgsnis dažnai apsisistodavo ties vizualių beviltiškumo ir baimės perteikimu, kokį Čiurlionis ekspresionistiškai įamžino atvirlaiškių spalvų ir formų kalboje, – ji ženklino ribines Čiurlionio – menininko sąmonės būkles, nuskambančias būties ir mirties tragizmo nuojautomis.

Čiurlionis, dažniausiai savo kūrybiniuose polėkiuose teikęs pirmenybę autentiškiems ir dvasingiems į aukštus etinius kriterijus orientuotiems – vidinio pasaulio impulsams ir vaizdiniais, ir tokiu būdu priešinęs vyraujantiems vulgariems į dekadentizmą linkusiems saloniniams skoniams, savo vidine antipatija išoriniam grubiajam pasauliui vis dėlto nebuvo toks radikalus spalvinėje ekspresijoje, kokie revoliucingi buvo fovistai savo spalvos emansipacijos nuostatomis. Tačiau Čiurlionio spalvos aktualizavimo tendencija jį iš dalies siejo su fovistų estetika, kuri buvo kiek prislopinta jam į sąmonę įaugusių Džukijos žalsvų spalvų poveikiu.

Paskutinis Čiurlionio tapinys „Laivai“ (1909–1910) buvo akivaizdus proveržis į fovistinio ekspresionizmo erdvę ir išraiškingumą, itin pabrėžiantį subjektyvumą meninės raiškos kalboje. Tai jau – ekstravertiškas menas, Čiurlioniui esant giliu intravertu ir vieninteliu, vidinių impulsų sąlygotas proveržis tik liudijo išskirtinį Čiurlionio kūrybinės raiškos universalumą, kuris būtų toliau plėtojėsis novatoriškomis modernistinio meno kryptimis, jei Čiurlioniui būtų buvę lemta kurti ilgiau.

Ekspresionizmo terminas ženklina apie 1905 m. kilusių naujų modernistinio meno srovių sklaidą, kurią galima įvardinti, anot Amy Dempsey, „atvirkštinio impresionizmu“ – užuot įkūniję išorinio pasaulio sukeltus įspūdžius, menininkai siekė savo giluminio „aš“ raiškos. Ekspresionizmas gyvavo apytiksliai nuo 1905 m. iki 1920 m., tačiau ekspresyvumo terminas yra daug universalesnis ir taikytinas įvairioms meno rūšims. Ekspresionizmo menininkams svarbiausia buvo perteikti savojo „aš“ pasaulį – jie nesikoncentravo

ties išorinio pasaulio refleksija. Pačiam Čiurlioniui būtų gan keblu nuosekliau taikyti ekspresionizmo terminą, kadangi Čiurlionio kuriamas menas priešinosi piešinio supaprastinimui, ekspresijos, formos hipertrofavimui ir spalvinio ryškumo siekiui. Ekspresionistinė tapyba sudarydavo spontaniško ekspresyvaus, aštraus, visa persmelkiančio savo vidiniu žvilgsniu ir tuo būdu hipertrofuotai šokiruojančio meninio vaizdinio įkūnijimą, tačiau Čiurlionio „Laivai“ visgi turi ir vidinės harmonijos skambesio, nešokiruojančio stebėtojo.

Svarstant, kuo Čiurlionio menas buvo artimas ekspresionistams, išaiškėja, kad savo mistiškumu, prilygintinu vieno harmoningiausių ekspresionistų dano Emilio Nolde'ės įėjusio į vokiečių „Tilto“ grupuotę tapiniams – jo Dieviškajam ūkui (šv. Dionisijo Areopagito terminas), kuris „ištirpd“ formų kontūrus ir sušvelnina spalvinį kontrastą. Taip pat Nolde'ės spalvų ryškumas būtų artimas Čiurlionio raudonos spalvos metafizikai, besitęsiančiai nuo „Laivų“ ir kurią galima būtų kildinti iš Čiurlionio atvirlaiškių meninės kalbos – ryškios, aštrios ir ekspresyvos. Nolde'ės menas stulbina paprastų ritmų darnos ir spalvų išraiškos sugretinimu. Čiurlionio mene tik atvirlaiškių estetikai tampa svarbu išryškinti spalvas ir suaštrinti formas – kaip ir kai kuriuose eskiziniuose piešiniuose. Brandžiajai Čiurlionio ypatingai „sonatinei tapybai“ tokia ekspresija nebuvo būdinga, tačiau Čiurlionio mene mistiškasis aspektas tapo tuo tiltu, kuris siejo Čiurlionio chrestomatinės tapybos pavyzdžius su ekspresionistų, ir ypač su ezoterinių doktrinų įtakotais Nolde'ės darbais. Ekspresionistų, artimų Čiurlioniui savo mistiškąja pasaulio traktuote, judėjimas taip ir vadinosi – „Tilto“ sambūriu.

Kita vokiškojo ekspresionizmo grupuotė – „Mėlynasis raitelis“ – buvo kur kas liberalesnė. Šios grupuotės atstovų kūrybos ryšius su Čiurlioniu yra išsamiai išanalizavęs Antanas Andrijauskas. Jai priklausė Vasilijus Kandinskis, Paulis Klee, Franzas Marcas, Gabriela Münter, Lyonelis Feiningeris ir daugybė kitų iškilių tapytojų. Visus ekspresionistus siejo aistringas tikėjimas savo kūrybiškumu, kūrybine laisve ir menininko teise reikšti savo unikalų ir asmenišką tikrovės regėjimą visomis tam tinkamomis formomis. „Mėlynojo raitelio“ judėjimo kuriamą meną ženklino ir skyrė nuo kitų ekspresionistų didesnė tapinių lyrika ir dvasingumas – tokie būdingi ir Čiurlioniui.

Tačiau, pavyzdžiui, iškiliausių austrų ekspresionistų – Oskaro Kokochkos ir Egono Schiele'ės menas absoliučiai kontrastavo Čiurlionio dvasingumui savo

agresyviais ir nervingais potėpiais bei pačiais tapinių objektais. Čiurlioniui buvo artimas tik šių ekspresionistų siekis figūromis perteikti tragiškos kančios ir vidinio žlugimo nuotaikas.

Prancūzo George'o Roux darbai išsiskyrė ir socialinės nelygybės vaizduosena – vargdienių tema mene, o vėlyvojoje kūryboje ir moralinio pasipiktinimo, liūdesio ir atpirkimo vilties problematika. „Mėlynojo raitelio“ gruputei buvo svarbi spalvų simbolika, aštrus linijų išraiškingumas ir formų sureikšminimas, ir ypatingai – neribota vaizduotė – tiesiog jos šėlsmas ir polinkis į eksperimentus. Taip pat šiems kūrėjams priskirtini ir emociškai perpildyti bei kupini įtampos mistiniai regėjimai, inspiravę jų meną.

Moderno epocha galima laikyti tarpsnį nuo 1900-jų metų iki nūdienos: tai – be galo turtingas meno stilių įvairovė laikotarpis, tačiau mes stabtelėsime ties tais stiliais ir modernizmo srovėmis, kurios vienaip ar kitaip atspindi Čiurlionio intuityviai pajustas ir apčiuoptas meno kryptis: tai būtų impresionizmas, simbolizmas, fovizmas, ekspresionizmas, futurizmas, metafizinė tapyba, siurrealizmas, abstrakcionizmas.

Ypač modernus ir novatoriškas buvo futurizmas, anot Amy Dempsey, įvykęs „Visatos reformą“, kuri skleidėsi įvairiose meno rūšyse – dailėje, skulptūroje, kinematografe, poezijoje, architektūroje, muzikoje. Futurizmas klestėjo 1909–1930 m. Futuristai siekė būti netradiciškais, nukirsdami saitus su praeitimi ir kurdami naujas vaizduosenos formas. Bendras visoms futurizmo pakraipoms bruožas buvo aistra greičiui, tarsi pagautam menininko; dėmesys vaizdinių dinamikai, susijusiai su urbanistine estetika; potraukis vidinei jėgai; taip pat aistra naujoms technologijoms. Tai buvo tiesiogine prasme avangardo menas, ir su Čiurlionio pasauliu jis siejosi savo savitumo, meninės kalbos naujumo ir gaivumo paieškomis. Čiurlionis kiekvienu meno kūriniu siekė atverti vis naujesnes, sudėtingesnes plotmes – tiesiog būti nuosekliu ir drąsiu, nevengiant vidinių iššūkių. Kita vertus, Čiurlionio novatoriškumas reiškėsi ir misticizmo erdvėje, kai kiekvienas kūrinys tampa tarsi paviene visata su daugeliu pasaulių, ir ši visata niekada nepasikartoja Čiurlionio kūryboje, o vis tampa nauja visata su pasaulių įvairove, ieškant naujų įkvėpimo šaltinių. Šia kūrinių turinio dinamika galima būtų apibrėžti Čiurlionio individualų stilių – niekada temų požiūriu nesikartoti, kas kartą kuriant naujas visas su naujoviškais, dar niekur nematytais

vaizdais–pasauliais. Futuristų dinamiškumą formavo industrinės, urbanistinės dinamikos perteikimas, ir štai šiuo požiūriu futuristai buvo visiškai kitoniški, nei Čiurlionio dvasingosios erdvės.

Čiurlioniui dar galėtų būti artimos kelios modernizmo kryptys, telkiančios dėmesį ties spalvų specifikos tyrinėjimais – tai sinchromizmas ir orfizmas.

Modernizmas ir muzika vaizduojamajame mene

Sinchromizmas gyvavo 1913–1918 m. Sinchromijos terminas reiškė „spalvų sąskambį“ – iš esmės šis stilius įkūnijo spalvų tarpusavio santykių simfonizaciją. Šį spalvingąjį meno stilių atrado du amerikiečiai – Morganas Russellas ir Stantonas Macdonaldas–Wrightas. Šie menininkai išsiskyrė savo spalvinėmis abstrakcijomis. Pastarosios buvo grindžiamos struktūriniais kubizmo principais, sumišusiais su impresionistų spalvų koncepcijomis.

Russellas ir Macdonaldas–Wrightas, kaip ir daugelis modernistų, siekė sukurti sistemą, kurioje prasminis akcentas nebūtų tiesiogiai susijęs su išorės objektais, o gyvuotų remiantis spalvų ir formų tarpusavio sąveikos principais. Šie menininkai visiškai abstrahavo savo kūrinių turinį. Pažymėtina, kad Russellas buvo taip pat ir muzikas, ir jis sau iškėlė uždavinį *suorkestruoti* spalvą ir formą kompozicijose, pagrįstose gelmine harmonija, kurios principai kaip tik ir yra tapatūs muzikinėms simfonijoms. *Tapinio simfonizmas* buvo ypač būdingas vėlyvajam – sonatiniam Čiurlionio kūrybos laikotarpiui, kur jis reiškėsi fundamentalių objektų paieškomis ir jų fiksacija. Russello menui buvo ženklūs laisvų ritmų chromatiniai deriniai spalvų gretinime ir sąveikoje. Ši spalvinių chromatizmų darna būtų turbūt artimiausia Čiurlioniui ir jo vidinei dinamikai, atrandamai spalvų ir formų dialoginėje perspektyvoje.

Sinchromistų parodos, vykusios 1913–1914 m. Miunchene, Paryžiuje ir Niujorke, sukėlė sąmyšį ir skandalus, tačiau šis sinchromistų sambūris turėjo gilų poveikį kitiems Amerikos menininkams, nors pats sinchromizmas kaip kryptis beveik išnyko, o daugelis jo pasekėjų sugrįžo į figūratyvinės dailės orbitą. Sinchromizmo stiliui buvo būdingas nedalykiškumas – konkrečių išorinio pasaulio formų atsisakymas, pereinantis į ryškių spalvų ir geometrinių formų vidinę dinamiką, ir taip pat į tokią sužetėškumo traktuotę, kai yra conceptualiai

derinama chromatinė spalvų ritmika ir vyrauja gaubtos formos, įrėminančios tapinius.

Kuo Čiurlionio refleksijai būtų reikšmingas orfizmas, trukęs nuo 1913 m. iki 1918 m.? Anot Guillaume'o Apollinaire'o, kubistinio orfizmo terminą kildinusio iš mito apie Orfėją, šis terminas atspindėjo muzikines – dvasines harmoningų kompozicijų siekiamybes paveiksluose, įsimbolintas orfizmui priklausančia kubistinės fragmentacijos kūrybine technika, kurią naudojant yra pasiekiamas spektrinis spalvų išskaidymas, pasižymintis didžiule vidine jėga.

Orfistai tebuvo trys – Robertas Delaunay, Sonia Terk-Delaunay ir Františekas Kupka. Robert'o Delaunay vizijas aiškiau apibrėžia simultanizmo terminas. Kuo ilgiau reflektuojanti sąmonė žvelgia į šio menininko paveikslus, tuo daugiau jai atsiveria viena laikų erdvių formų. Vienalaikė kelių erdvių santapa yra viena svarbiausių Čiurlionio tapinių savybių, nutiesianti Čiurlionio kūrybinei trajektorijai kryptį į siurrealizmą.

Mums Čiurlionio atveju būtų svarbi pati orfizmo krypties esmė, susijusi su vidiniu meno kūrinių muzikalumu, nors ir pasiekiamu kubistine technika, kuri nebuvo būdinga Čiurlioniui. Su orfistais Čiurlionį sieja panmuzikalumas. Delaunay poros paveldas sąlygojo spalvinės abstrakcijos atsiradimą ir specifinę raidą. Pats Delaunay tyrinėjo neoimpresionizmą ir optikos fenomeną mene, taip pat spalvos, šviesos ir judesio tarpusavio sąveiką meno artefaktuose, tuo sustiprindamas dinamikos reikšmę vaizduosenoje. Ši dinamika ir ženklino tokį meną, kurio pagrindinė raiškos priemonė buvo spalvinių ritmų kompozicija. Vidinė ritmika persmelkia ir Čiurlionio darbus, tapdama viena svarbiausių prielaidų simfonizuoti daile.

Tolimesnės modernizmo paralelės

Keliaujant toliau ir žvelgiant į modernizmo krypčių kaleidoskopą, žvilgsnis sustoja ties nepaprastai mums reikšminga meno kryptimi – ties metafizine tapyba, datuojama 1913–1920 m. Pittura Metafisica (it. – metafizinė tapyba), tai stiliaus pavadinimas, signifikuojantis figuratyvines metafizines drobes, kurių metafiziškumą sustiprina *tylos ir ne-judesio principas*, kontrastuojantis su futuristų meninės kūrybos koncepcija, pagrįsta triukšmų ritmikais bendrąja estetika.

Menininkai – metafizikai – Giorgio de Chirico ir Carlo Carrà tikėjo pranašiška meno galia ir patį menininką laikė poetu–vizionieriumi, kuris nušvitimo akimirkomis gali tartum nusimesti objektų regimybės kaukę ir šiuo vidiniu gestu atskleisti tikrąją metafizinę daiktų prigimtį. Menininkai – metafizikai savo sąmonės procesuose buvo tiesiog apsvaigę nuo susižavėjimo, kurį jiems kėlė prisilietimas prie kasdienybę supančios paslapties, ir šie menininkai siekė perteikti atmosferą, kurią geriausiai apibūdintų „to, kas įprasta, neįprastumo“ koncepcija. Kitais žodžiais tariant, menininkai – metafizikai postulavo tą patį pasakinį–stebuklinį Čiurlionio tapinių sakralios plotmės grožį – neįtikėtina savitą savąją estetiką. Metafizinė tapyba turėjo tiesioginės įtakos siurrealizmui – Čiurlionio sąsajas su juo mes dar aptarsime.

Giorgio de Chirico drobėse galima justi ypatingą apšvietimą, kurio esmė atliepia intuityviai Čiurlionio pajusto ir nutapyto dangiškųjų prieigų švitiesio pobūdį – tokį pat dangišką. Chirico geometrinių formos, besiskiriančios nuo Čiurlionio vaizduosenos objektų, yra apšviestos ta ypatinga amžinąja šviesa, kaip tik ir liudijanti metafizinę būties reiškinių prigimtį. Metafizinės krypties menininkus iš kitų modernizmo krypčių išskyrė: ypatingas tylos pojūtis; *ne-judesio principas*; paslaptینگumas; to, kas nesuderinama, suderinimas ir itin įdomi perspektyva.

Su Čiurlioniu dailininkus–metafizikus pirmiausiai sietų pats kūrybos procesų ir tapinių metafiziškumas, itin juntamas Čiurlionio darbuose, ypač sonatinio tarpsnio tapyboje. Taip pat Čiurlioniui buvo nepaprastai svarbi vidinė tyła, sąlygojanti ypatingą Čiurlionio dangiškųjų prieigų švitiesio atmosferą, nuvedančią reflektuojančią sąmonę į pačias giliausias šių sferų švitiesio plotmes, kurioms ir yra iš prigimties būdingas tylus ir subtilus skambesys, virstantis dailininkų–metafizikų išaukštinta amžinąja šviesa.

Magiškasis realizmas, moderniam pasaulyje gyvavęs 1920–1950 m., su Čiurlioniu turėjo daug gilesnį sąlytį. Magiškajame realizme įprasta viską detalčiai ištaipyti, tačiau su Čiurlionio menu magiškasis realizmas siejasi pirmiausia savo paslaptینگumu, kuris persmelkia kruopščiai ištaipytus objektus. Magijos sąvoka čia tampa kertine – ji šios krypties menininkų buvo pasiekiamą tarpusavyje derinant nevienareikšmę perspektyvą ir netikėtai gretinant tapomus siužetus – šis menas alsavo ta pačia, Chirico kūrybai būdinga dvasia. Tam, kad sukėlus

stebuklo jausmą, sklindantį iš įprastų buitinių detalių, menininkai naudojo asociacijų principą, tačiau, skirtingai, nei siurrealistai, vengė automatinio užrašymo technikos ir froidiško vaizdingumo, formuojamo sapnų pagalba – šios krypties menininkai dar nedrįso atvirai balansuoti tarp būdravimo ir sapno būsenų.

René Magritte'as išgarsėjo savo pedantiškai nutapytomis „kasdienybės fantazijomis“. Jis sujungė į viena realią vaizduojamą erdvę su įsivaizduojama, tuo apskritai kvestionuodamas patį vaizduosenos realistiškumą ir mesdamas iššūkį paveikslo, kaip „lango į pasaulį“, traktuotei. Kaip tik Magritte'o naudojamų efektų arsenalas buvo telkiamas ties absurdiškais sugretinimais, – ties „paveikslu paveiksle“, ties išpūdingais tikrovės ir jos perspektyvos iškraipymais, ties estetikos ir kasdienybės rutinos tapatinimu – visa tai sąlygojo vaizduojamų objektų virsmą į paslaptį, mįslingus vaizdinius.

Magiškojo realizmo menininkus nuo kitų skyrė kruopšti figuratyvinė ištapymo maniera, iš pažiūros realistiniai siužetai, iš tiesų virstantys pasakiniais – stebukliniais ir apšviestais šviesos, kurios šaltinio paveiksle nėra, nors nuo vaizduojamų objektų krinta šešėlis. Taip pat magiškojo realizmo perspektyvos buvo apgaulingos, „netikros“, pasižyminčios nesuderinamų objektų derinimu. Čiurlionio mene pasakinė – stebuklinė gija, kuriai beveik tiesiogiai atliepė Paulio Delvaux fantastinis grožio efemeriškumas, egzistavo nepertraukiamai ir per smelkę visą čiurlioniškąjį vaizdinių ir minčių formų pasaulį.

Rene Magritte'as, meninės raiškos priemonėmis svarstydamas apie tai, kaip mes suvokiame realybę, – kaip mūsų recepciją veikia emocijos ir intelektas, – giliai suabejoja jį supančio pasaulio tikroviškumu. Kitaip tariant, šis menininkas postuluoja pasaulį esant efemerišku ir sąlyginiu, kuriame neegzistuoja „reali realybė“. Magritte'ui išorinio pasaulio tikroviškumas buvo visiškai iliuzinis ir štai šiuo aspektu galima itin glaudžiai priartėti prie Čiurlionio vizijų ir vaizdinių, taip pat savo prigimtimi esančių irealiais ir kupiniais perkeltinės prasmės.

Neoromantizmas, ypač Johno Piperio kūryba, sietinas su Čiurlioniu savo perregimų gotikinių skliautų metafizika, trapių kontūrų jautrumu, „nuslydimu“ į regimybės horizonto amžinybę, tuo nerealiai gražiu, mįslingu apšvietimu ir šešėliais, sudarančiais Piperio šviesotamoso pasaulį, tokį artimą Čiurlioniui savo pasakiniu siužetiškumu. Tai – pagimdytos fantazijos gotikinių šventovių kontūrų linijos, kurioms yra ženklus užuominos principas, besisiejantis su

non-finito dėsningumais, sąlygojančiais šios melancholiškos dvasios dvelksmą. Neoromantizmo saitai su Čiurlionio tapiniais būtų šie: mąsli, paslaptinga atmosfera; iš dalies ir praradimo nuotaikos; nuostabių pasaulių nostalgijos pojūtis, perteiktas nebaigtinių, fragmentiškų šventovių detalių poetika, kilusia iš pasąmoninių lygmenų – iš siužeto svyravimo tarp sapno ir realybės.

Siurrealizmas yra ta erdvė, kuri savo unikaliu neįprastumu užpildė kitoniško – ypatingo – grožio išsiilgusių sielų vidaus pasaulį. Anot Apollinaire'o, siurrealizmo terminas reiškia virš–realybę. Kad ir kaip bebūtų keista, tačiau daug paties Salvadoro Dalí darbų, sukurtų apytiksliai apie 1930 metus, tiesiog paraidžiui sutampa objektų vaizdavimu ir išdėstymu su Čiurlionio paveikslais. Šią sąsają pagilina supramentalinis (Šri Aurobindo) siurrealizmo pobūdis, kuomet menininkas, išorinėje realybėje neradęs sau artimų motyvų, kūrybos (tapybinės vaizduotės) dėka tarsi atveria savyje kitokio – savaip nuostabaus naujojo grožio kupiną pasaulį, kur yra menininko talpinamos pačios originaliausios idėjos ir šio pasaulio esmės išvalgos, perteiktos erdvės ir objektų kitoniškumą atspindinčiais metmenimis. Siurrealizmo ir Čiurlionio kūrybos santykį yra plačiai tyrinėjęs A. Andrijauskas.

Siurrealizmui buvo itin būdinga atrama į sąmonės sritį, kai automatinio fiksavimo principu yra tiesiogiai paklūstama vaizdinių, vizijų, fantazijos srautui iš sąmonės. Taip pat, kalbant apie siurrealizmą, būtina paminėti C. G. Jungo aprašytą vidinės transformacijos procesų tiesioginį pritaikymą meno praktikoje. Siurrealizmo menui buvo nepaprastai aktualios vidinių transformacijų gairės, kuomet, taikant transformacijų techniką, yra tarsi „persikeliama“ į dar nepažintą erdvę, nepaprastai viliojančią kuriančią sielą itin įdomiais, stulbinančiais savo išskirtinumu objektais. Tam, kad šie objektai būtų išvelgti ir perkelti į drobes, buvo būtinos transformacijos, kurias menininkas dažniausiai patirdavo kaip nušvitimus. Tokių nušvitimų sekose kuriantis menininkas galėjo fiksuoti aukštesniojo pasaulio apšvietimą, perspektyvas, stebukliniu turiniu sužavėtos ir užkerėtos vaizduotės atmosferą. Manytume, Čiurlionis nuolat patirdavo tokias transformacijas lyg savitus sielos ir dvasios bei sąmonės virsmus, praskaidrinančius ir išgryninančius vidinį regėjimą, kuris ir fiksavo pasakinius–stebuklinius Čiurlionio tapinių motyvus. Kita vertus, nuolatinės transformacijos, manytume, išsekino ir perdegino Čiurlionio kūrybines galias, kai Čiurlionis, tarsi jusdamas,

kad jam duota nedaug laiko, nuolat skendėjo nepertraukiamų transformacijų potyryje. Iš čia kilo identiški siurrealizmo artefaktams vaizdiniai, regėjimai, vizijos, virtę aukštesniosios tikrovės siužetais, perkeltais į formų ir spalvų sąskambių kalbą, visą laiką bylojusią apie visiškai kitokią – pasakinę–stebuklinę – realybę ir taip pat apie Čiurlionio *alter ego* – tamsiosios asmenybės pusės – pagimdytus kupinus vidinio siaubo, išsekimo, beveik nevaldomų impulsų proveržius ir jų simbolinę sklaidą Čiurlionio atvirlaiškiuose ir eskiziniuose piešiniuose. Ši sklaida reiškėsi tik Čiurlionio sielos gelmėse egzistuojančiais vaizdiniais, užpildančiais nušvitimų padiktuotą erdvę.

André Bretonas, savo kūryba pradėjęs siurrealizmo epochą, apibrėžė siurrealizmą kaip kūrybinę mintį, nekontroliuojamą proto ir nepriklausomą nuo iki tol egzistavusių kūrybinių principų ir estetinių nuostatų. Siurrealistai buvo įsitikinę, kad žmonija turi išsilaisvinti iš proto gniaužtų tam, kad galėtų atverti pasaulį ir semtis iš jos idėjų, jau naujai – kitiškai – perkelti jas į sąmonės sritį. Tad, šiuo požiūriu intuityvumas būtų esminė Čiurlionio meno versmė, savaime paklūstanti vidiniams, iracionaliems dėsniams ir principams. Čiurlionį galima charakterizuoti kaip itin jautrų vidiniams impulsams, kylantiems iš sąmoninės erdvės. Šiems vidiniams irealiams dėsningumams Čiurlionis ir teikė pirmenybę savo kūryboje.

Siurrealizmas buvo nepaprastai glaudžiai susijęs su S. Freudo inicijuota psichoanalize, ir konkrečiai – sapnų analize, kaip priemone, padedančia vidui išlaisvėti ir semtis įkvėpimo iš tarpinės būklės, įrėmintos sapno ir tikrovės. Automatinis vaizdinių fiksavimas, kurį plačiai taikė siurrealistai, kaip tik ir leido menininkams įsiklausyti į bekrastę sąmoninio vandenyno erdvės tylą. Joanas Miró komentavo savo biomorfines kompozicijas kaip savaime atsirandančias, laikant ir liečiant teptuką prie drobės. S. Dalí savo kūrybą apibrėžė esant jo paties ranka nuspalvintomis sapno iliustracijomis–fotografijomis.

Tačiau, balansuojantiems tarp sapno ir tikrovės menininkams galėjo kilti ir haliucinogeninių regėjimų ir vizijų, atskleidžiančių sąmonėje giliai užslėptas baimes. Čiurlionį dažnai gąsdindavo tai, kas buvo jo dar neatpažintės vidinės erdvės objektai, kurių kontūrai nerimastingai pasireiškė jo eskiziniuose piešiniuose. Siurrealizmui būdingi keisti sugretinimai, persmelktas sapno būsenų vaizdinimas, geismo ir baimių temos buvo ir Čiurlionio gelminiai kūrybos impulsai.

Universaliai tapybos, muzikos ir poezijos bei prozos srityse besireiškiančio Čiurlionio literatūriniai tekstai prisodrinti daugybės egzistencinių motyvų. Jie padeda mums geriau suvokti jo tapybinių ir muzikinių ieškojimų prasmę. Toks daugiaaspektis požiūris gilinantis į jo kūrybą yra aktualus, kadangi jo gyvenimas ir darbai persmelkti egzistencinės pasaulėjautos, o egzistenciniai motyvai juose skamba kaip vienintelė tikra ir lemtinga menininko būties nata. Egzistencinio meno postulatai rėmėsi mintimi, kad žmogus iš esmės yra visada vienišas būties kontekste ir jokios moralinės ar religinės, arba netgi kosmogoninės–ezoterinės sistemos nepajėgios suteikti jam tikro palaikymo ir paguodos. „Vienatvė, – teigė Čiurlionis, – mano didis mokytojas ir bičiulis“ (Čiurlionis, t. 2, 2024, p. 125). Tačiau, kita vertus, vienatvė simbolizuoja ir vidinę laisvę, kai apsisprendžiama tapti sąmoningu savo veiksmų valdovu.

Egzistencinė vienatvė Čiurlionio buvo patiriama itin dažnai ir ji tapo nebyliu jo kūrybinių paieškų liudininke. Visą Čiurlionio meną galima signifikuoti kaip egzistencinį – jame netrūko motyvų, pabrėžiančių jausmą, kad tikroji kūryba – sklindanti iš pačios menininko prigimties, – daug kam – didžiajai stebėtojų daliai – yra neartima ir nesuprantama, ypač filisterinei sąmonei. Visgi Čiurlionis egzistenciškai postulavo užmojį kurti Tautos namus, kur būtų sujungtos į viena įvairios meninės raiškos. Egzistencialistų mene atsispindėjo karo sukeltas siaubas, iš kurio kilo nerimastingi, dažnai destruktivūs vaizdiniai, tapę kūrinių pagrindu.

Užsklanda

Įvairiais aspektais aptarus pagrindinius Čiurlionio spalvos ir garso metafizikos ypatumus, čiurlioniškojo kūrybos fenomeno ištakas bei jo menų sąveikos problemų sprendimo savitumą įtakojusius veiksnius, galime, remdamiesi pasirinktu analizei Saint-Yves'o Archeometro ir modernizmo konceptu, pereiti prie platesnių apibendrinimų. Pirmiausia Čiurlionio menų sąveikos ieškojimus iš esmės sąlygojo jo įgimti sinesteziniai sugebėjimai ir didžiulį populiarumą XX a. pradžioje įgavusios Wagnerio bei simbolizmo estetikos aukštintos visuotinės menų sąveikos idėjos.

Antra vertus, čia galima akcentuoti ir kitą svarbią mūsų analizei Archeometro savybę, atitinkančią įgimus Čiurlionio sinestezinius sugebėjimus, – garsų ir spalvos santykius, – kuomet yra *girdima spalvomis, o matoma garsais*. Saint-Yves'o Archeometro kompleksinė–sintetinė sankloda, išdėstyta diagramos pavidalu ir atspindinti ištisų muzikinių–meninių epochų stilistinę raidą, jei į ją pažvelgsime zodiakinio apskritimo forma, talpina savyje ir pasaulėžiūrinių – religinių–filosofinių sistemų scheminę santapą, reiškiančią taip pat ir pasaulio sąrangos visuminį modelį. Toks Archeometro aspektas savo ezoteriniais visuotinybės principais siejosi su esmine čiurlioniškosios glaudžios menų sąveikos įprasminimo paradigma, skatinusia panmuzikalumo sklaidą jo meninės raiškos formose.

Meninis mąstymas, mąstymas garsais, spalvinis girdėjimas, matymas garsais – tai vis kitokios vieno ir to paties reiškinio – sintetinio sinkretizmo – apraiškos, kurios yra parankios nusakyti ir Čiurlionio meninio fenomeno paslapčiai – iš kur, iš kokios plotmės galėjo kilti tokia integrali, savita ir universali kompozitoriaus meninės mąstysenos bei jausenos visuma, savo įvairialype sklaida prilygintina da Vinci transcendentiniam universalizmui.

Galima daryti išvadą, kad **spalvinis girdėjimas** (...*audition colorée...*)³¹, *latentiskai glūdi kiekvienos meninės individualybės gebėjimuose, o spalvinio girdėjimo ir ypač matymo garsais principų sąmoningas pasitelkimas po da Vinci kūrybinių trajektorijų daugiaplaniškumo nebuvo taip aiškiai faktologiškai identifikuotas kitų kūrėjų meninėje sklaidoje iki Čiurlionio. Čiurlionio atveju ši duotybė – spalvinis garsų suvokimas – tampa profesiniais įgūdžiais, sąlygojančiais mažiausiai kelių meninės mąstysenos sistemų realizavimą, meistriškai formuojant konkrečius meninius pavyzdžius.*

Kita vertus, aptartos Saint-Yves'o archeometrinės diagramos–apskritimo spalvos turi savo garsinį atitikmenį – t. y., jos išdėstytos gamų arba harmo-ninių sekų simboliais – natomis, patalpintomis tame pačiame zodiakiniam apskritime. Tai suteikia galimybę, pasitelkus Archeometro sistemą, kurti visai naujo pobūdžio muziką pagal besikeičiančius besisukančio zodiakinio apskritimo laipsnius, – t. y., pagal vieną svarbiausių visų menų matavimo vienetą.

31 Mikalojus Vorobjovas. M. K. Čiurlionis. Lietuvių tapytojas ir muzikas. Aidai, 2012, 58 psl.

Saint-Yves'o Archeometre šiuo matmeniu tampa muzika, kurios svarba bendrajame pasaulio modelyje ypač suaktualėja, kuriant ir interpretuojant kitus menus pagal esminius muzikos meno dėsnius, diktuojančius jau naujos, tačiau savo esmine prigimtimi amžinos (muzikinės) harmonijos proporcijas bei šių proporcijų santykius kitų menų pavyzdžiuose.

Muzikos principų taikymas kitiems menams turbūt būtų vienas esminių kriterijų, apsprendžiančių čiurlionišką vidinį, pasąmoninį Archeometrą kaip universalų menų sintezės įgyvendinimo instrumentą, skirtą pažinti bei realizuoti visoms supančio Čiurlionių pasaulio apraiškomis. Svarbiausią šio vidinio Archeometro dalį sudaranti muzika čiurlioniškojoje sklaidoje apibrėžtina pasitelkiant *panmuzikalumo* kategoriją, atitinkančią skambančiųjų sferų koncepciją, plėtotą Pitagoro. *Panmuzikalumo* („...Muzika tai dievų kalba...“ [...] „...užgimė ji drauge su žmogaus siela ir yra tai jo svarbiausioji ir pirmutinė kalba...“)³² epistema, apsprendžianti visų raiškos krypčių vidinę dinamiką, Čiurlionio sklaidoje simbolizuoja savitą, intensyvią, tik Čiurlionio kūrybinei raiškai būdingą veržlumą bei gyvybingumą. Ir reikia pripažinti, kad šis dinamiškas panmuzikalumas čiurlioniškojo fenomens sklaidoje sudaro svarbiausią jo kontekstinę esmę, akivaizdžiai tampančią Čiurlionio raiškos aspektų modernistine žinia ateities kartoms.

Ir galiausiai, panmuzikalumo kategorija implikuoja diskursą, besiremiantį aksioma, pagal kurią čiurlioniškoji sklaida su ją konkretizuojančiais ženklais (kūriniais) yra pagrįsta pirmiausia muzikine darna. Tad, galima teigti, kad kiekvienoje Čiurlionio raiškos kryptyje glūdi iš kompozitoriaus, menininko vidaus emanuojamas savitas, originalus, reto grožio muzikalumas, suponuojantis tokio pobūdžio meninį mąstymą, kuriame Čiurlionis tartum „sutalpina“ visą skambantį savosios sielos žvaigždyną („...Norėčiau pakilti į aukščiausias viršūnes, neprieinamas mirtingiesiems, ir iš gražiausių žvaigždžių nupinti vainiką Zosei – Žmonai mano...“)³³ – skambančias spalvines–garsines erdves su savitos harmonijos potėpiais, aktualizuojančiais visų Čiurlionio sklaidos aspektų vidinį dinamizmą bei prigimtinių, kiekvieną struktūruojamą idėją grindžiantį *panestetizmą*, koreliuojantį su transcendentine mistika menininko pasaulėjautoje.

32 M. K. Čiurlionis. Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai. Vilnius, Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960, 295 psl.

33 M. K. Čiurlionis. Laiškai Sofijai. Vilnius, Vaga, 1973, 80–81 psl.

Čiurlioniškojo muzikalumo transcendentinis intersubjektyvumas³⁴ – tai pats vertingiausias Čiurlionio kūrybinio palikimo aspektas, nutiesiantis taką, sujungiantį čiurlioniškąją meninę mąstyseną su ateities kartų meninėmis (mentalinėmis) modernistinėmis išvalgomis, idėjomis bei raiškos kryptimis, pačiam Čiurlioniui taip ir liekant vieninteliu lietuvių menininku, sąmoningai įvaldžiusiu du esminius meninių ženklų diskursus – muzikinį ir tapybinį.

Literatūros sąrašas

1. A. Andrijauskas. Mikalojaus Konstantino Čiurlionio universalizmo horizontai. // *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: piešiniai, kompozicijų eskizai, grafika. Katalogas*. Sudarė Milda Mildažytė– Kulikauskienė. Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, Vilnius, 2007, 11–15 psl.
2. A. Andrijauskas. Čiurlionio universalizmas: Menų sąveikos paieškos ir žalsvų tonų metafizika. // *Čiurlionis ir pasaulis*. Mokslo straipsnių rinkinys. Sudarytoja Salomėja Jastrumskytė. Vilnius, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2019, 22–89 psl.
3. A. Andrijauskas. Ezoterizmo tendencijų atspindžiai Stabrausko kūryboje. *Logos* 106, 2021 sausis–kovas. 132–147 psl.
4. Шри Ауробиндо / Мать. Психическое существо. Душа: её природа, задачи и эволюция. Перев. с англ., Москва, „Благовест“, 1994.
5. Анни Безант, Чарлз Ледбитер. Мыслеформы (по изданию – Adayar, 1978, Thoughtforms, издание 9–е. „Новый Центр“, 2005. (Elektroninė knyga).
6. M. K. Čiurlionis. *Apie muziką ir daile. Laiškai, užrašai ir straipsniai*. Vilnius, Valstybinė Grožinės Literatūros Leidykla, 1960.
7. M. K. Čiurlionis. *Laiškai Sofijai*. Vilnius, Vaga, 1973.
8. Jadvyga Čiurlionytė. *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. Vilnius, Vaga, 1970.
9. Amy Dempsey. *Art in the modern era: a guide to styles, schools, and movements*. New York, Abrams Books for Young Readers, 2002. (Elektroninė knyga).
10. Дэмпси Эми. *Модернизм и современное искусство*. Ад Маргинем Пресс, 2020 (Elektroninė knyga).
11. Друнвало Мельхиседек. *Древняя тайна цветка жизни*/ Перев. с англ. – Москва.: ООО Книжное издательство „София“, 2017.
12. Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloc, David Joslelit. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson (2016). (Elektroninė knyga)
- 34 Dan Zahavi. Husserl and Transcendental Intersubjectivity. A response to the Linguistic–Pragmatic Critique. Translated by Elizabeth A. Behnke. Ohio University Press, ATHENS, 2001.

13. C. W. Leadbeater. *Methods Of Psychic Development*, 1894. Digital Library of India. Internet Archive (Elektroninė knyga).
14. Чарлз Уебстер Ледбитер. *По ту сторону смерти*, Амрита – Русь, 2004. (Elektroninė knyga).
15. Maurice Merleau-Ponty. *Phenomenology of Perception*. Translated by Donald A. Landes. English translation. Routledge, London and New York, 2012, 2014, 100–102 psl., 106–109psl.
16. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Korespondencija. I tomas: 1892–1906, sudar. Radosław Okulich-Kozarin, Nijolė Adomavičienė, Petras Kimbrys. Kaunas, 2019.
17. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Korespondencija, II tomas: 1907–1910, sudar. Radosław Okulich-Kozarin, Nijolė Adomavičienė, Petras Kimbrys. Kaunas, 2024.
18. Saint-Yves d' Alveydre. *L'Archéomètre : clef de toutes les religions et de toutes les sciences de l'Antiquité : réforme synthétique de tous les arts contemporains.*– Paris: Édition Guy Trédaniel. 1909.
19. Сатпрем. *Шри Ауробиндо или путешествие сознания*. Перев. с французского. А. А. Шевченко, В.Т. Баранова. Издательство „АЛЕТЕЯ“, А/О „Комплект“, Санкт – Петербург, 1992.
20. Сент – Ив Д'Альвейдр. *Археометр – ключ ко всем религиям и всем древним наукам.* – М.: Амрита – Русь, 2004.
21. Andrea Staiti. *Husserl's Transcendental Phenomenology. Nature, Spirit, and Life*. Cambridge University Press, 2014.
22. Mikalojus Vorobjovas. M. K. Čiurlionis. *Lietuvių tapytojas ir muzikas*. Vilnius, Aidai, 2012.
23. Stasys Yla. M. K. Čiurlionis. *Kūrėjas ir žmogus*. Vilnius, „Vytury“, 1992.
24. Dan Zahavi. *Husserl and Transcendental Intersubjectivity. A Response to the Linguistic–Pragmatic Critique*. Translated by Elizabeth A. Behnke. Ohio University Press, ATHENS, 2001.
25. Хэл Фостер и др. *Искусство с 1900 года: Модернизм, антимодернизм, постмодернизм*. Ад Маргинем Пресс, 2015. (Elektroninė knyga)

Dalia Micevičiūtė

ESOTERIC METAPHYSICS OF COLOUR AND SOUND:
SEARCHING FOR THE ORIGINS AND PECULIARITY
OF THE CREATIVE PHENOMENON OF ČIURLIONIS

Summary

The article analyses one of the most significant problem of interaction of the arts that permeates all of Čiurlionis' work. The author of the article focuses on the origins and peculiarity of Čiurlionis' pan-musicality, which is most clearly revealed in his late Sonatical painting, reflecting the close interaction of visual and musical expression. According to the author, the relevance of art interaction in Čiurlionis' work was stimulated by the artist's unique creative potential, the richness of his creative powers, the universality of artistic expression, the combination of intuition and rational thinking, as well as his innate psychophysiological synesthetic properties, such as „hearing music in colours“ and „seeing in sounds“. The aesthetics of neo-romanticism and especially of symbolism at the turn of the 19th–20th centuries were conducive to his unique creative potential, as they particularly exalted the interaction of the arts. The ideals of these aesthetic directions were most evident in the idea of Richard Wagner's *Gesamtkunstwerk* – a single and all-encompassing piece of music. This idea found an echo among Čiurlionis' contemporaries – the artists who were evolving from symbolism to modernism. In the text, the author uses the key concept of the „Archeometer“ which was developed by the French orientalist and esotericist Alexandre Saint-Yves D'Alveydre. This concept determines the direction of the analysis, which includes various complex external and internal searches for Čiurlionis' art synthesis. The concept of Archeometer also helps to take a deeper look at the factors that influenced Čiurlionis' artistic creation process – the principles of the artist's compositional thinking, the relationship between the two worlds defining Čiurlionis' creative horizon: inner (mysterious) and outer (perceptible). The relationship between these worlds gave birth to Čiurlionis' pan-musical

work transfused with wonderful harmony and with the close interaction of colour and sound.

Keywords: Čiurlionis, Lithuanian art, music, painting, colour, sound, interaction of arts, synesthesia, aesthetics, esotericism, Alexandre Saint-Yves D'Alveydre, Archeometer, symbol, metaphor.

KAI KURIŲ M. K. ČIURLIONIO ŠIFROGRAMŲ PERSKAITYMAS IR INTERPRETACIJA

Straipsnyje nagrinėjami Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kriptografinių šifrogramų pavyzdžiai, aptinkami jo laiškuose broliui Povilui ir piešinių albumėlyje. Iššifruojamos, analizuojamos ir interpretuojamos „Povilo abėcėlė“, „Čiurlionių abėcėlė“ užrašytos šifrogramos ir vadinamoji fermatų šifrograma. Tyrime atskleidžiami asmeniniai bei žaidybiniai šifravimo tikslai, šifravimo taisyklės, ženklų daugiareikšmiškumas, homografiškumas bei galimos estetiškos ir emocinės kriptografinės komunikacijos funkcijos. Taip pat aptariama šifrogramų reikšmė menininko kūrybos, šeimos bendravimo ir XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Varšuvos kultūrinio gyvenimo kontekste.

Raktažodžiai: M. K. Čiurlionis, kriptografija, Čiurlionių abėcėlė, fermatų šifras.

Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) – vienas ryškiausių Lietuvos menininkų, kurio kūryba peržengia tradicinių meninės raiškos būdų ribas. Pastaraisiais dešimtmečiais vis daugiau dėmesio sulaukia dar vienas mažiau žinomas Čiurlionio kūrybos aspektas – jo kriptografiniai eksperimentai. Laiškuose broliui Povilui, piešinių albumėliuose bei dailės darbuose aptinkami šifruoti tekstai liudija autentišką menininko domėjimąsi slaptosios komunikacijos formomis, kurios ne tik atliko žaidybinę ar estetinę funkciją, bet ir atskleidė intymų, Čiurlionių šeimoje kuriamą kvaziezoterinės komunikacijos foną.

Šiame straipsnyje pristatomas fragmentas M. K. Čiurlionio kriptografijos tyrimo, kuriuo mėginama perskaityti ir interpretuoti įvairias menininko sukurtas šifrogramas, kitaip tariant, tam tikru metodišku būdu koduotus simbolius ir tekstus¹.

1 Autorius dėkoja visiems kolegoms ir draugams, kurie padėjo gilintis į M. K. Čiurlionio kūrybos palikimą dalindamiesi savo turima medžiaga, žiniomis ir idėjomis rašant šį straipsnį ir kitais būdais prisidėjo prie jo atsiradimo. Už pagalbą ypač dėkoju akademikui prof. habil. dr. Antanui Andrijauskui, dr. Nidai Gaidauskienei, prof. habil. dr. Radosławui Okuliczui-Kozarynui ir dr. Žilvinui Svirgariui. Labai vertinga buvo Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus pagalba leidžiant susipažinti su

Tyrimas pradėtas 2024 m. rudenį, pirmaisiais tyrimo objektais tapo M. K. Čiurlonio laiške broliui Povilui Nr. 60³ 1901 m. pabaigoje surašyta šifrograma bei jos variantas, randamas M. K. Čiurlonio laiškų juodraščių sąsiuvinyje³, 1905 m. laiške Povilui Nr. 185⁴ pateikta „Čiurlionių abėcėlė“ bei ja koduota šifrograma; tuo pačiu „Čiurlionių abėcėlės“ šifru koduota šifrograma laiške Povilui Nr. 185⁵, 1904–1905 m. M. K. Čiurlonio piešinių albumėlyje Čg 3617⁶ randamas vadinamasis fermatų šifras – 13 žodžių šifrograma, kurios didžioji dalis įrėminta dviem keturtaškiais.

Straipsnyje bus apibendrinti „Povilo abėcėlės“, „Čiurlionių abėcėlės“, jomis koduotų šifrogramų bei fermatų šifrogramos tyrimų rezultatai. Jie čia bus strategiškai aptarti tokiu mastu, kiek galėtų būti naudingi gilinantis į kitus koduotus tekstus M. K. Čiurlonio piešinių, eskizų albumėliuose ir tapybos darbuose, netyrinėjant sąsajų su koduota informacija M. K. Čiurlonio muzikos kūryboje⁷. Tyrime vadovaujamasi prielaida, kad „abėcėlių“, jomis surašytų šifrogramų pavyzdžiai ir su jais susiję M. K. Čiurlonio komentarai apie šifruotų abėcėlių naudojimo tikslus, šifrogramų kūrimo ir perskaitymo metodologiją bei komunikacijos šifrogramomis taisyklės yra labai svarbus šaltinis norint geriau suprasti pagrindinius menininko kriptografijos principus, jo motyvaciją kurti šifrogramas, jų galimus adresatus.

aukštos rezoliucijos M. K. Čiurlonio laiškų ir piešimo albumėlio lapo skaitmeninėmis kopijomis. Be abejonės, nė vienas iš paminėtų asmenų nėra atsakingas už galimas straipsnyje likusias klaidas ar netikslumus.

- 2 Leipigais, 1901-12-21/1902-01-03. Čia ir kitur naudojama M. K. Čiurlonio laiškų numeracija bei cituojamas laiškų vertimo tekstas pagal: Radosław Okulicz-Kozaryn, Nijolė Adomavičienė, Petras Kimbrys, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Korespondencija 1892–1906*, t. 1, Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlonio dailės muziejus, 2019 (toliau – *Korespondencija 1892–1906*).
- 3 Laiškų juodraščių sąsiuvinis, ČDM ČI 1 Nacionalinis M. K. Čiurlonio dailės muziejus.
- 4 Druskininkai, 1905-04-29 / 05-12.
- 5 Druskininkai, 1905-05-08 / 21.
- 6 Čg 3617, 1904–1905 lapas Čg. 22, p. 1.
- 7 Itin naudingą ir išsamų M. K. Čiurlonio kriptografijos jo dailėje bei muzikinėje kūryboje tyrimą pristato dr. Rima Povilionienė savo straipsnyje „Čiurlionio autografo ir dedikacijos tyrimai. Fuga in b: struktūrinė ir semantinė analizė“, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas*, sud. Gražina Daunoravičienė ir Rima Povilionienė, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 268–302. Darius Kučinskas analizavo muzikinio bekaro ženkle transformavimą į M. K. Čiurlonio inicialą „K“, *M. K. Čiurlionio fortepijoninės muzikos tekstas (genezės aspektas)*, Kaunas: Technologija, 2004, p. 82. Labai įdomią Stabrausko pravardės „Stabruč“ šifravimo muzikos kūriniuose galimybę aptaria prof. Vytautas Landsbergis savo esė „Stabručio mįslė“ monografijoje *Debesies laivu: užrašai apie Mikalojų Konstantiną Čiurlionį*, Vilnius: Dominicus Lituanus, 2022, p. 29–30.

Čiurlionių kriptografijos taisyklės

Tai, ką būtų galima pavadinti Čiurlionių kriptografijos taisyklėmis arba principais, galima aptikti itin glaustame kritiškame M. K. Čiurlionio laiške Povilui Nr. 81 pateiktame komentare reaguojant į jam Povilo atsiųstą trečio, Konstantinui nepažįstamo, asmens sudarytą šifrogramą:

„P. S. Šios abėcėlės neturiu noro net narplioti. Įvairių raidžių su ženklais priskaičiavau apie 40, o didžiausioje lenkų abėcėlėje iš viso 30⁸, be to, žodžių per maža, nes tik 10. Pasakyk tam, kas ją sudarė, kad galima išnarplioti besąlygiškai kiekvieną abėcėlę, bet tik jei 1 ženklas atitinka vieną raidę, jei sakinyje yra bent 20 logiškai susijusių žodžių, o ne 20 tarpusavyje nesusijusių žodžių, pvz. pavadinimų arba ko nors panašaus. Narplioti abėcėlės be galo mėgstu, kaip ir viską, kas sunku, ir jei ta abėcėlė be jokių pašalinių dalykėlių (laiškų juodraščių sąsiuvinio versija: „pvz. nereikalingų ženklų etc.“), tai atsiųsk man daugiau sakinių ir su malonumu išnarpliosiu (laiškų juodraščių sąsiuvinio versija: „bet tos tai nenarpliosiu, nes įtariu, kad ji ne tokia abėcėlė, kaip aš suprantu, be to, žodžių per mažai“). Kiekvienai taisyklingai abėcėlei ne daugiau nei 2 valandų prireikia.“⁹

Iš šio komentaro galime suprasti, kad „abėcėlių narpliojimas“ M. K. Čiurlioniui yra savaime malonus užsiėmimas – nesvarbu, koks šifrogramų turinys, svarbu, kad abėcėlės būtų taisyklingai sudarytos. Taisyklingos šifrogramos sudaromos vadinamuoju paprastosios substitucijos metodu, kuomet viena užšifruoto teksto abėcėlės raidė yra pakeičiama viena šifro abėcėlės raidė. Tarp originalios ir šifruotos abėcėlės raidžių yra griežtas funkcinis santykis – jeigu šifrogramoje matome raidę „A“ ir išsiaiškiname, kad ji žymi, pavyzdžiui, raidę „Z“, tuomet visas šifrogramos raides „A“ galime iššifruoti kaip raides „Z“. XX a. pradžioje kriptografijos istorijoje buvo taikoma daug kitų, žymiai efektyvesnių šifravimo būdų¹⁰, todėl akivaizdu, kad šifro saugumas ir per-

8 1861 m. išleistas vadinamasis *Vilniaus žodynas* naudojo 32 raidžių lenkų kalbos abėcėlę: „ABCĆDEF-GHIJKLŁMNOÓPQRSSTUVWXYZŻŻ“, *Słownik języka polskiego*, Aleksander Zdanowicz ir kiti, Vilnius, 1861.

9 Laiškas Povilui Nr. 81, Leipcigas, 1902-01-24 / 02-06 ir 02-08, *Korespondencija 1892–1906*, p. 303.

10 Kitas, dar nuo senovės Graikijos laikų žinomas kriptografijos metodas yra transpozicija, kuomet originalaus teksto žodžių raidės sukeičiamos vietomis. Sudėtingesni yra kombinuoti substitucijos

skaitymo sunkumas nėra pagrindinis Čiurlionių kriptografijos tikslas¹¹. Pats iššifravimo procesas yra žaidimo dalis ir turi teikti malonumą, todėl jis negali trukti ilgiau negu tam tikras protingas laiko tarpas (Konstantinui riba yra 2 valandos). Povilo gautai ir Konstantinui persiųstai šifrogramai taikomi tie patys reikalavimai – paprastosios substitucijos šifravimo būdas, pakankamas kiekis žodžių (bent 20), tekstas turi būti rišlus, šifruotėje neturi būti „pašalinių dalykėlių“ (pavyzdžiui, nereikalingų, tai yra nereikšmingų, ženklų), nes jie padidina galimų interpretacijų kiekį ir gali labai prailginti iššifravimui skiriamą laiką. „Taisyklinga“ abėcėlė turi būti nesunkiai transkribuojama, kitaip sakant, šifrogramoje naudoti ženklai turi būti diskretiški ir aiškiai identifikuoti kaip prasmingi (todėl lenkų kalbos atveju turi būti identifikuota ne daugiau nei 30 skirtingų ženklų).

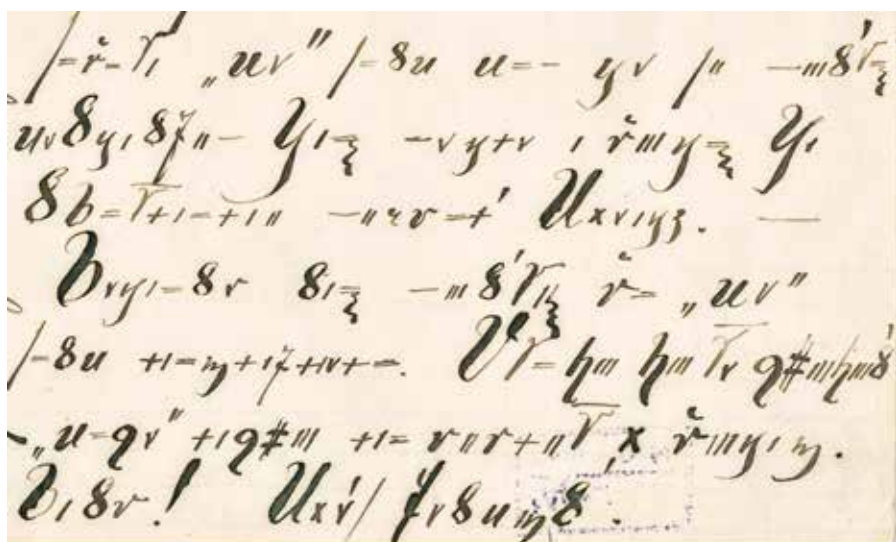
Šifrograma apie „tai“, ką verta patirti gyvenime

Chronologiškai pirmoji šifrograma, kurią aptinkame išlikusioje M. K. Čiurlonio korespondencijoje, yra įrašyta M. K. Čiurlonio 1901 m. gruodžio 21 d. Leipcige parašytame Povilui laiške Nr. 60. Trumpo laiško, kuriame Konstantinas priekaištauja Povilui, kad jis labai retai rašo, pabaigoje jis užsimena apie brolio jam anksčiau atsiųstą šifrogramą, kurią Konstantinas, kaip jis pats rašo, nesunkiai iššifravęs: „Abėcėlė tavo lengva. Skaitydamas, ką parašei, sugaišau ne ilgiau kaip 2 valandas.“¹² Atskiros laiško versija skiriasi nuo tos, kurią randame juodraščių sąsiuvinyje. Atskiros laiško tekstas papildytas sakiniu „papildžiau dviem raidėm , nes nebuvo“. Laiško pabaigoje randame Povilo atsiųstu šifru užšifruotą Konstantino frazę:

ir transpozicijos metodų variantai, žr. Kahn, David, *The Codebreakers: The Story of Secret Writing*, New York: Macmillan, 1967, p. 4.

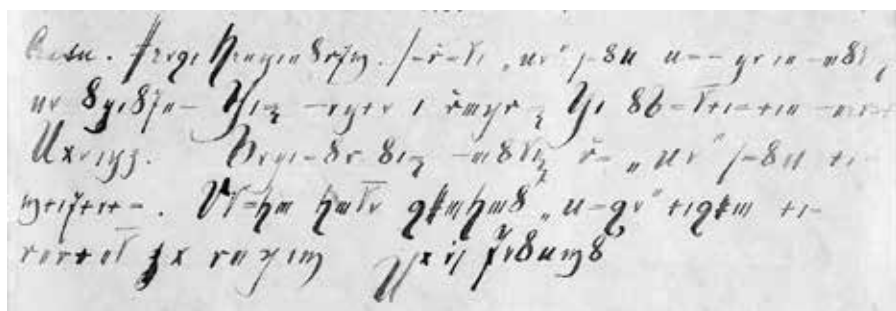
11 Apie pasaulinį kriptografijos kontekstą XX a. pradžioje žr. Dooley, John F., *History of Cryptography and Cryptanalysis: Codes, Ciphers, and Their Algorithms*, Springer, 2024, p. 98; apie kriptografijos vaidmenį Lenkijoje XIX a. žr. Łaskiewicz, Waldemar, „Szyfry powstania styczniowego“, *Z dziejów Lubelszczyzny*, Lubelskie Towarzystwo Miłośników Książki, 2024, p. 163–181.

12 M. K. Čiurlonio laiškas broliui Povilui Nr. 60, Leipcigas, 1901-12-21 / 1902-01-03, Nac. M. K. Čiurlonio dailės muziejus, Laiškas Povilui Čiurlioniui (1901), popierius, rašalas, Čl 2.



1 paveikslas. Šifrograma iš M. K. Čiurlionio laiško broliui Povilui Nr. 60, Leipcigas, 1901-12-21 / 1902-01-03, Nac. M. K. Čiurlionio dailės muziejus, Laiškas Povilui Čiurlioniui (1901), popierius, rašalas, Čl 2.

Panaši šifrograma pateikta ir laiškų juodraščių sąsiuvinyje:



2 paveikslas. Šifrograma iš M. K. Čiurlionio laiško broliui Povilui Nr. 60, Leipcigas, 1901-12-21 / 1902-01-03, popierius, rašalas, Laiškų juodraščių sąsiuvinis, ČDM Čl 1 Nac. M. K. Čiurlionio dailės muziejus.

Toliau pateikiamos šių šifrogramų transkripcijos, iššifruotas tekstas lenkų kalba ir jo vertimas į lietuvių kalbą¹³.

- 13 Techninė visų šiame straipsnyje aprašytų šifrogramų iššifravimo charakteristika: transkribuoto šifro fragmentai įvesti į grupę Python programavimo kalba surašytų kompiuterio programų, kurios, lygindamos šifrogramą su pateiktu lenkų kalbos žodynu iš 4,5 mln. žodžių ir „Čiurlionių abėcėlė“, pagal nurodytą šifrą filtruoja visus galimus žodžių ir jų kombinacijų variantus vadinamuoju „brutaliosios jėgos“ būdu. Gautiems iššifruoto teksto variantams programiškai grąžinami lenkų kalbos diakritiniai ženklai.

Laiškų juodraščių šifrogramos versija:

Transkripcija	Iššifruotas tekstas	Vertimas
ABCDE FBGHEGIJKL. MQNQOE „PC“ MQIP PQR HC EG RUIOS PC IHEIKGR HES RCHTC E NUHJS HE IVQWTEQTEG RGBJQT PZCEHX. VCHEQIJ IES RUIOY NQ „PC“ MQIP TEQLTEKTCTQ JOQFU FUWC DAUFUI „PQDC“ TEDAU TEQJGJTGW Z JUHEL PZCM KCIPLI.	DROGI BRACIASZKU. JEŻELI „TO“ JEST TEM CO JA MYŚLĘ TO SCISKAM CIĘ MOCNO I ŻYCĘ CI SPEŁNIENIA MARZEŃ TWOICH. POCIESZ SIĘ MYŚLĄ, ŻE „TO“ JEST NIEUNIKNONE. ŻŁE BY BYŁO GDYBYŚ „TEGO“ NIGDY NIE ZAZNAŁ W ŻYCIU TWÓJ KOSTUŚ.	MIELAS BROLYTI. JEIGU „TAI“ YRA TAI, KĄ AŚ GALVOJU, TAI APKABINU TAVE STIPRIAI IR LINKIU TAU TAVO SVAJONIŲ IŠSIPILDYMO – PASIGUOSK MINTIM, KAD „TAI“ YRA NEIŠVENGIAMA. BLOGAI BŪTŲ, JEIGU „TO“ NIEKADA NEBŪTUM PAŽINĘS GYVENIME. KASTUKAS.

Atskiro laiško šifrogramos versija

Transkripcija	Iššifruotas tekstas	Vertimas
MQNQOE „PC“ MQIP PQR HC MG RUIOS PC IHEIKGR HES RCHTC E NUHJS HE IVQWTEQTEG RGBJQT PZCEHX. VCHEQIJ IES RUIOY NQ „PC“ MQIP TEQLTEKTCTQ JOQFU FUWC DAUFUI „PQDC“ TEDAU TEQJGJTGW Z JUHEL. VEIJ! PZCM KCIPLI.	JEŻELI „TO“ JEST TEM CO JA MYŚLĘ TO SCISKAM CIĘ MOCNO I ŻYCĘ CI SPEŁNIENIA MARZEŃ TWOICH. – POCIESZ SIĘ MYŚLĄ, ŻE „TO“ JEST NIEUNIKNONE. ŻŁE BY BYŁO GDYBYŚ „TEGO“ NIGDY NIE ZAZNAŁ W ŻYCIU. PISZ! TWÓJ KOSTUŚ.	JEIGU „TAI“ YRA TAI, KĄ AŚ GALVOJU, TAI APKABINU TAVE STIPRIAI IR LINKIU TAU TAVO SVAJONIŲ IŠSIPILDYMO – PASIGUOSK MINTIM, KAD „TAI“ YRA NEIŠVENGIAMA. BLOGAI BŪTŲ, JEIGU „TO“ NIEKADA NEBŪTUM PAŽINĘS GYVENIME. RAŠYK! TAVO KASTUKAS.

Dvi šifrogramos nežymiai skiriasi. Juodraštyje tekstas prasideda kreipiniu „MIELAS BROLIUK“, atskiro laiško versijoje randame paraginimą „RAŠYK!“. Taip pat pažymėtina, kad juodraštyje padarytos dvi klaidos: „IA“, o turi būti „JA“, ir „NIEUNIKNONE“, o turi būti „NIEUNIKNIONE“. Įdomu, kad atskirame laiške šių klaidų nėra, tai reiškia, kad M. K. Čiurlionis laiške

automatiškai neperrašė teksto paraidžiui, tekstas buvo iš naujo užšifruotas išvengiant klaidų.

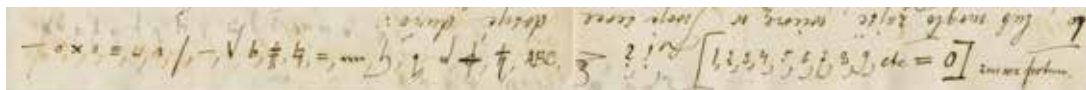
Šifrogramų turinys yra svarbus norint geriau suprasti M. K. Čiurlionio kriptografijos motyvus ir tikslus. Nors aptartos šifrogramos randamos Konstantino laiške Nr. 60, kuris datuotas 1901-12-21 / 1902-01-03, tačiau jų dalykinis kontekstas paaiškėja iš M. K. Čiurlionio laiško Nr. 81, datuoto 1902-01-24 / 02-06 ir 01-26 / 02-08. Tai ilgas itin atidžiai surašytas laiškas, kuriame nuskamba Konstantino pasiteisinimas dėl vėlyvo atsakymo broliui („nepajėgiu gerai aprašyti, ką jaučiu perskaitęs tavo laišką“), ypač jautri paguoda broliui, išgyvenančiam egzistencinį buvimo žmogumi trapumą („Aš visada troškau, kad būtum toks žmogus, kaip aš suprantu, t. y. žmogus, kuris viską jaučia, supranta ir siekia tiesos, gėrio ir grožio“), ir trumpa refleksija apie brolio Povilo meilę: „iš to, ką parašei, „Ji“ man labai patinka, bet norėčiau tiksliau nutuokti apie Tavo išrinktąją, tad negailėk rašalo, Brolyti, ir rašyk kuo daugiausiai. Apkabinu stipriai šią valandą, nes nežinau, kaip rašyti.“¹⁴

Maždaug prieš mėnesį išsiųstame laiške broliui matėme šifruotą paguodą, kurioje Povilo meilė vadinama „tuo“, ką Konstantinas galvoja esant, kas „yra neišvengiama“ ir ko niekada nepatyrus gyvenime būtų „blogai“. Naudodamas brolio atsiųstos šifrogramos abėcėlę Konstantinas sąmoningai lengvina iššifravimo užduotį – skiria didžiąsias ir mažąsias raides, atskiria žodžius tarpais, nurodo diakritinius ir skyrybos ženklus – idant šifrogramą per priimtina laiką tarpą perskaitęs brolis patirtų ne tik dėkingumą už dėmesį jo daliai tenkantiems iššūkiams, bet ir malonų artimo bendrumo jausmą komunikuojant tik broliams suprantama slapto (šiuo atveju – paties Povilo sugalvoto) kodo kalba. Krenta į akis itin asmenišką šifrogramų naudojimo kontekstą, kuomet dėmesys sutelkiamas ne tiek į komunikacijos turinį, kiek į patį faktą, kad bendraudamas brolis skiria dėmesį ir laiką, šifruoja pranešimą „Povilo abėcėlė“ ir tikisi, kad šifrogramos perskaitymo malonumas retoriškai padės paguosti gyvenimo kryžkelėje atsidūrusį brolių.

14 Korespondencija 1892–1906, p. 293.

„Čiurlionių abėcėlė“ ir galima jos raida

Praėjus daugiau kaip trejiems metams po šifrogramos „Povilo abėcėlė“ M. K. Čiurlionis garsiąją „Čiurlionių abėcėlę“¹⁵ pateikia savo 1905 m. gegužės 5 d. laiško broliu Povilui Nr. 185 paraštėje:



3 paveikslas. „Čiurlionių abėcėlė“ iš M. K. Čiurlionio laiško broliui Povilui Nr. 185, 1905-04-29 / 05-12, Nac. M. K. Čiurlionio dailės muziejus, Laiškas Povilui Čiurlioniui (1905), popierius, rašalas, ČI 11.

„Abėcėlė“ pateikiama ne nurodant, kokią lenkų kalbos raidę atitinka konkretus abėcėlės ženklas, bet išvardijant iš eilės visus „abėcėlės“ ženklus, kurie turėtų atitikti standartinės XX a. pradžios lenkų kalbos abėcėlės raides. „Abėcėlėje“ nėra diakritinių ženklų raidėse „Ą, Ć, Ę, Ń, Ó, Ś, Ź“, Ž. Išimtis – raidė „Ł“, kuriai numatytas ženklas „“, bei raidė „Ż“ (ženklas „“). „Abėcėlėje“ nėra atskiro ženklo raidei „J“, tame pačiame laiške pateiktoje šifrogramoje ji atitinka tą patį ženklą „–“ kaip ir raidė „I“. Skirtingai negu „Čiurlionių abėcėlė“ šifruotose frazėse, „Povilo abėcėlė“ šifruotose frazėse laiške Nr. 60 žodžiai yra aiškiai atskirti, naudojami skyrybos ženklai ir žymimi diakritiniai ženklai, skiriamos raidės „I“ ir „J“.

Po „Čiurlionių abėcėlės“ ženklų laiške Nr. 185 matome laužtiniuose skliaustuose pateikiamą kriptografinę instrukciją. Pasak jos, visi skaičiai šifrogramoje neturi reikšmės (=0), todėl gali būti naudojami rakto nežinančio iššifruotojo dėmesiui nukreipti ir skaitant šifrogramą turi būti ignoruojami. Po instrukcijos matome nešifruotą frazę lenkų kalba – „zniszcz potem“ (sunaikink paskui).

Tame pačiame laiške Nr. 185 kitoje paraštėje pateikiama šia „abėcėlė“ šifruota frazė, kurioje išvardyti asmenys kviečiami bendrauti naudojant siūlomą šifrą:

15 „Čiurlionių abėcėlė“ gausiai komentuota įvairių M. K. Čiurlionio palikimo tyrėjų: Landsbergis, Vytautas, *Visas Čiurlionis*, Vilnius: Versus aureus, 2008; Povilionienė, Rima, „Čiurlionio autografo ir dedikacijos tyrimai. Fuga in b: struktūrinė ir semantinė analizė“, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas*, sud. Gražina Daunoravičienė ir Rima Povilionienė, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 268–302; Andrijauskas, Antanas, *Čiurlionis: nesuprasto genijaus tragiškas skrydis*, 1 tomas, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2023.



4 paveikslas. Šifrograma iš M. K. Čiurlionio laiško broliui Povilui Nr. 185, Druskininkai, 1905-04-29 / 05-12, Nac. M. K. Čiurlionio dailės muziejus, Laiškas Povilui Čiurlioniui (1905), popierius, rašalas, ČI 11.

Iššifruota frazė skamba taip: „to jest alfabet Churlanisow należy do tat o ja ty stas pietrus i as dobranoc kochane Paulkemie“ (tai yra abėcėlė Čiurlionių [prie kurių] priklauso tėtis, aš, tu, Stasys, Petras, Jonas, labanakt, mylimas Paulkome)¹⁶. Nežinia, ar šios „abėcėlės“ naudotojų ratas apėmė ir kitus šeimos narius. Jadvyga Čiurlionytė savo atsiminimų knygoje mini, kad 1911 m. susidraugavusi su Jonu Zaluska susitarė su juo susirašinėti naudodant jų pačių sugalvotą abėcėlę: „sugalvojom savo alfabetą ir pasižadėjom naudotis juo susirašinėdami „kad niekas nesuprastų“.“¹⁷ Mįslės bei šarados buvo Čiurlionių šeimoje įprastas žaidimas¹⁸. Galima daryti prielaidą, kad „Čiurlionių abėcėlės“ ir kitų „abėcėlių“ sudarymas, kaip ir žaidimas menant mįsles, rebusus, šaradas, Čiurlionių šeimai buvo bendro laisvalaikio užsėmimas, teikiantis intelektualinę intrigą ir žaidimui būdingą priklausymo žaidėjų ratui bendrumo jausmą. Šią prielaidą patvirtina faktas, kad, kiek galima spręsti remiantis išlikusiais dokumentais, „Čiurlionių abėcėlė“ ar jai giminingi šifrai nenaudoti svarbiai ar politiškai jautriai informacijai perduoti. Priešingai, savo 1902 m. balandžio mėn. laiške Povilui Nr. 141 Konstantinas priekaištauja, kad brolis užsimena apie gegužės 1-ąją, kas gali atkreipti caro žandarų dėmesį, nes jie skaito korespondenciją su užsieniu¹⁹. Šioje situacijoje Konstantinui neateina mintis pasiūlyti broliui bendrauti naudodant šifrą tikriausiai dėl to, kad šifro paskirtis kita, ir labai gali būti, kad tokia nesudėtinga kriptografinė priemonė kaip „Čiurlionių abėcėlė“ gali būti nesunkiai caro policijos įveikta, todėl, užuot naudodant slaptą kodą, siūloma iš viso apie jautrius dalykus nerašyti.

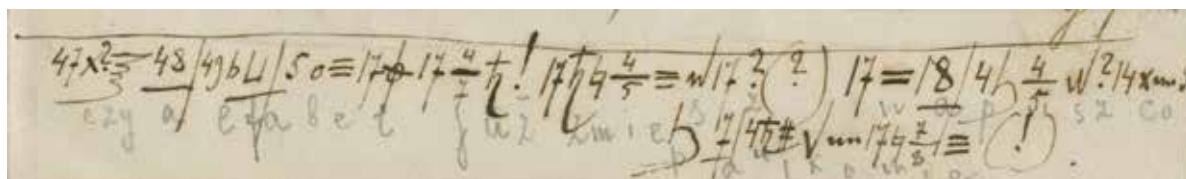
16 Šifrogramos transkripcija bei iššifruota frazė publikuota *Korespondencija 1892–1906*, p. 471.

17 Jadvyga Čiurlionytė, *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*, Vilnius: Vaga 1970, p. 310.

18 Žr. Laiškas Povilui Nr. 184, Druskininkai, 1905-01-19 / 22, „Vakarais žaisdavome fantais, miestus, putpelę, mindavom šaradas etc. etc.“, *Korespondencija 1892–1906*, p. 465.

19 Laiškas broliui Povilui Nr. 141, Leipcigas, 1902-04-20 / 05-03, „Ar priklausai darbininkų ar socialdemokratų partijai? Ką gi, kilnus reikalas, bet prastas iš Tavo išeis narys, nes Tu neatsargus. Rašai atviruke paslaptinai apie gegužės 1-ąją, tarsi nežinodamas, kad Rusijos paštas dabar prižiūrimas žandarmerijos, kuri ypač atidžiai domisi susirašinėjimu su užsieniu“, *Korespondencija 1892–1906*, p. 393.

Kaip pažymėta, laiške Nr. 185 Konstantinas nurodo „abėcėlę“ persirašyti arba išmokti mintinai, o patį laišką su „abėcėle“ sunaikinti, kad jos rakto nesužinotų tie, kuriems jis nėra skirtas. Todėl kitame, 1905 m. gegužės 8 d., laiške Nr. 186 Konstantinas šifruota fraze jau klausia Povilo: „czy alfabet już umiesz? napisz co[ś], Paulkemie“ („ar jau moki abėcėlę? Parašyk ką nors, Paulkome“).



5 paveikslas. Šifrograma iš M. K. Čiurlionio laiško broliui Povilui Nr. 186, Druskininkai, 1905-05-08 / 21, Nac. M. K. Čiurlionio dailės muziejus, Laiškas Povilui Čiurlioniui (1905), popierius, rašalas, Čl 8.

Abiejų laiškų šifrogramos surašytos vadovaujantis tomis pačiomis taisyklėmis, kurios kiek skiriasi nuo anksčiau nagrinėtų „Povilo abėcėlė“ surašytų šifrogramų laiške Nr. 60. „Čiurlionių abėcėlė“ šifruotos frazės neskiria žodžių, nėra nei diakritinių, nei skyrybos ženklų, iššifravimui apsunkinti atsitiktine tvarka įrašyti skaitmenys, tariant paties Konstantino žodžiais, atliekantys „pašalinių dalykelių“ vaidmenį. Kartais šis dėmesį blaškantis instrumentas panaudojamas labai kūrybiškai, pavyzdžiui, trupmenoje 4/5 skaitiklis ir vardiklis nieko nereiškia, reikšmingas yra tik horizontalus brūkšnelis, kuris „apsimeta“ dalybos ženklu, o iš tikrųjų yra raidės „I“ kodas.

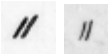
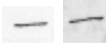
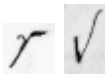
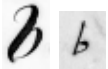
Iš karto matyti, kad kai kurie laiškų Nr. 185 ir 186 šifrogramose naudojami „Čiurlionių abėcėlės“ ženklai sutampa su laiško Nr. 60 šifrogramos, surašytos „Povilo abėcėle“, ženklais, tačiau dalies ženklų ankstesnėse šifrogramose nerasime.

Toliau pateikiamas abiejų abėcėlių ženklų palyginimas.

Lenkų kalbos abėcėlė	Povilo abc	Čiurlionių abc
A		
Ą		
B		
C		
D		
E		
Ę		
F		
G		
H		
I		
J		
K		
L		
Ł		

Lenkų kalbos abėcėlė	Povilo abc	Čiurlionių abc
M		
N		
Ń		
O		
P		
Q		
R		
S		
Ś		
T		
U		
V		
W		
X		
Y		
Z		
Ż		

1 lentelė. „Povilo“ ir „Čiurlionių“ abėcėlių palyginimas

Ženklas (Povilo ABC, Čiurlionių ABC)	Reikšmė Povilo abc	Reikšmė Čiurlionių abc
	A	D
	J	H
	M	I
	L	K
	P	L
	D	Ł
	E	N
	B	U

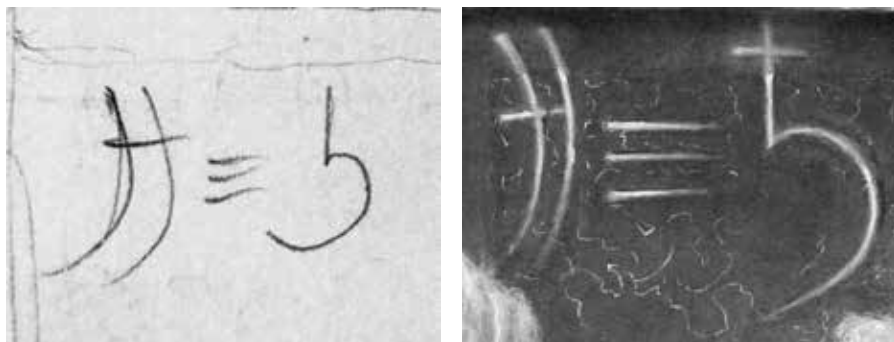
2 lentelė. Tų pačių ar panašių ženklų naudojimas
abiejose abėcėlėse skirtingomis reikšmėmis.

Abėcėlių ženklų palyginimas rodo, kad bent jau dalis ženklų kartojasi, nors jiems suteikiama kita reikšmė. Peršasi prielaida, kad bent jau iki „Čiurlionių abėcėlės“ pateikimo buvo naudojamosi gana laisvu ženklų rinkiniu, kurio ženklai kiekvienos iššifravimo užduoties atveju galėjo būti pakartoti įgaudami skirtingas reikšmes. Supaprastinta šiuolaikinė analogija būtų tam tikras rinkinys konstruktoriaus detalių (pavyzdžiui, lego kaladėlių) iš kurių kiekvienas žaidėjas konstruoja vis kitus objektus, o kiti žadėjai turi atspėti, koks dalykas yra sukonstruotas. „Abėcėlės išnarpiojimas“ visų pirma reiškė konkrečioje šifrogramoje panaudotų, kartu ir tų pačių ženklų naujų reikšmių nustatymą. Tai paaiškina M. K. Čiurlonio teiginį laiške Povilui Nr. 60, kad jis „Povilo abėcėlę“ papildė dviem ženklais „“ ir „“, „nes nebuvo“: čia, tikėtina, turima omenyje ne tik tai, kad Povilo šifrogramoje užšifruotame tekste nebuvo panaudotos dvi lenkų kalbos raidės, bet ir tai, kad Povilas nepanaudojo būtent šių ženklų savo abėcėlėje ir būtent jais Konstantinas ją papildė.

Tų pačių ar labai panašių ženklų naudojimas skirtingomis reikšmėmis skirtingose šifrogramose liudija dalies abėcėlės ženklų daugiareikšmiškumą, artimą tam, kas lingvistikoje vadinama grafemine homonimija arba ženklo homografiškumu (pavyzdžiui, lotynų kalbos raidyne „B“ atrodo taip pat, bet žymi kitą fonemą negu kirilica užrašytas „В“). Nors atrodo, kad unikalių ženklų ribojimas susiaurina naujų šifrų kūrimo galimybes, tačiau taip nėra, jeigu prioritetu laikomas ne iššifravimo sunkumas ar koks nors pragmatinis slaptos komunikacijos perdavimo tikslas, bet intelektualiniam žaidimui būdingas malonumą teikiantis iššūkis nuolat *naujai* interpretuoti kartojamus ir naujus ženklus. Tokiu būdu, keičiantis vis naujomis šifrogramomis ir jas daugiau ar mažiau sėkmingai perskaitant, dalyvaujama savo grafine išraiška artimo ir bent iš dalies atpažįstamo, tačiau savo naują turinį nuolat kviečiančio atspėti, iššifruoti ženklų srauto prasmės suvokimo procese, kuris įtraukia, yra itin dinamiškas ir iš esmės begalinis. Kiekviena šifrograma – tarsi nuoroda į naują kalbą, kuri atsiskleidžia pamažu, lyg ryškaluose atsirandantis fotografijos vaizdas, ši naujai perprasta ir išmokta kalba atveria savo naują pasaulį, kuris yra ir pakankamai pažįstamas, kad būtų artimas, ir kartu yra gana naujas, kad nuolat intriguotų savo paslaptimis.

Dar viena įdomi ypatybė – „Povilo abėcėlėje“ pastebimas grafinis skirtingų simbolinių lygmenų ženklų jungimas į vieną ženklą. Vėlesnė „Čiurlionių abėcėlė“ ignoruoja diakritinius ženklus, o „Povilo abėcėlė“ juos grafiškai jungia su šifro ženklais. Tokiu būdu originalios abėcėlės ženklo dalis perkeliama į šifro abėcėlę ir grafiškai sujungiama su šifro ženklu, pavyzdžiui: „A“ = „“ → „“; „E“ = „“ → „“. Šiuo atveju svarbu ne tik tai, kad sukuriamas gražus ir išmoningas būdas tiksliau perteikti šifruojamas raides, bet ir tai, kad nustatoma žaidimo taisyklė, jog galima pačių šifro ženklų grafinės išraiškos transformacija jungiant skirtingiems simboliniams lygmenims priklausančių ženklų fragmentus ir taip kuriant (norisi sakyti „išvedant“) naujus ženklus.

Ženklų homografiškumas bei transformacinis generatyvumas yra dvi įdomios Čiurlionių kriptografijos savybės, kurios gali būti svarbios bandant perskaityti kitas šifrogramas, pavyzdžiui, randamas M. K. Čiurlionio dailės darbuose. Viena iš tokių šifrogramų, kurios perskaitymą galima patikrinti joje įžvelgus minėtas kriptografijos savybes, yra M. K. Čiurlionio 1905 m. triptiko



6 paveikslas. M. K. Čiurlionis, „Rex“, 1905, fragmentas, to paties paveikslo eskizo fragmentas.

„Rex“ paveiksluose pateikiama trijų ženklų šifrograma. Prof. Vytautas Landsbergis šį užrašą identifikuoja kaip „REX“ – paties ciklo pavaidiniame pateiktą lotynišką žodžio „karalius“ vertimą.

Kaip pastebi tyrėjai, vidurinė užrašo raidė atitinka „Čiurlionių abėcėlės“ raidę „E“. Trečioji raidė eskizo versijoje atitiktų „Čiurlionių abėcėlės“ raidę „P“, tačiau žodžio pabaiga „EP“ neatrodo prasminga. Kitame paveikslo eskize ir pačiame paveiksle matome modifikuotą ženklą, žymincio raidę „P“, versiją – su horizontaliu štrichu ženklo viršuje. Gali būti, kad transformuotas ženklas žymi raidę „X“, juo labiau kad laiške Nr. 185 pateiktoje „Čiurlionių abėcėlėje“ raidę „X“ žymintis ženklas yra praleistas. Tad gali būti, kad dailininkas čia tiesiog papildė savo pateiktą abėcėlę trūkstanta raide.

Tačiau pirmoji užrašo raidė neleidžia teigti, jog užrašas atliktas griežtai naudojant „Čiurlionių abėcėlę“ su tokiu raktu, koks yra pateiktas laiške kartu su ja. Pirmosios raidės ženklas primena muzikinį diezo ženklą be vieno iš dviejų horizontalių brūkšnelių. „Čiurlionių abėcėlėje“ šis ženklas reiškia „L“. Gaunamas žodis „LEX“, kuris nėra prasmingas. „Povilo abėcėlėje“ analogiškas ženklas žymi raidę „D“, su ja žodis atrodė artimesnis žodžiui „Dievas“: „DEX“. Teoriškai galima dar viena versija. Jeigu pirmą šifro ženklą suprasime kaip dviejų ženklų jungtį: „L“ + „E“ → „D“ („D“ + „I“ → „DI“), o trečią ženklą – kaip raidę „U“ žymincio (Saturno) ženklo „U“ transformaciją jo apatinę dalį nukreipiant į kairę pusę: „U“, tuomet užrašą galime perskaityti kaip prancūzų kalbos žodį „DIEU“ (Dievas).

Kiekviena iš šių interpretacijų suponuoja, kad M. K. Čiurlionis savo tapybos darbe naudoja griežtai pagal jo paties apibrėžtą „Čiurlionių

abėcėlės“ šifravimo būdą ir raktą parinktus ženklus, kurie turi funkciškai atitikti rakto reikšmes. Tačiau lyginant „Povilo“ ir „Čiurlionių“ abėcėles paaiškėjo, kad toks atitikimas nėra būtinas. Todėl „Rex“ užrašą galime perskaityti kaip *naują* šifrogramą, kurioje vienas ženklas atpažįstamas ir turi tą pačią reikšmę („E“), kitas gali būti panašus į kitose šifrogramose naudotą, bet jau turėti kitą reikšmę „X“, o dar kitas tiesiog būti naujai sukurtas iš kitų ženklų fragmentų ir gauti naują reikšmę („R“). Gal dailininko siūloma strategija yra kaip tik sąmoningai nukreipta atvirkštine kryptimi: paveiksle matome tris ženklus, o ciklo pavadinimas pasiūlo šių ženklų reikšmę. Visa tai suvokdami turime patirti vienu metu ir jau žinomos prasmės perskaitymo malonumą, ir naujos, iki tol nematytos, bet iš dalies atpažįstamos kalbos, užsimenančios apie savo naują prasminį pasaulį, paslaptį. Kitaip sakant, autorius mums duoda ir šifrą, ir jo reikšmę, tačiau nori, kad juos žinodami savo dėmesį nukreiptume į pačią kalbą, įvertintume jos ženklų grafinės išraiškos originalumą, grožį ir darną su kitais paveiksle vaizduojamo pasaulio elementais.

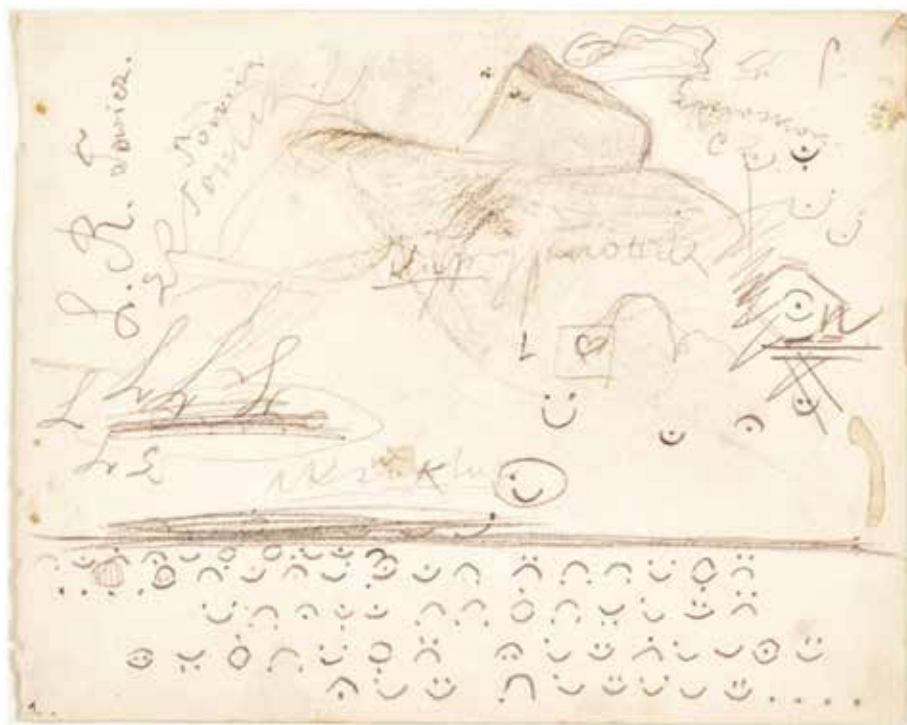
Palyginus abėcėles tenka kiek patikslinti pačią „Čiurlionių abėcėlės“ kilmės sampratą ir galimą motyvaciją – čia pateikta ženklų seka tik dabar suprantama kaip griežtas šifro raktas (būtent juo perskaitome laiškuose Nr. 185 ir 186 esančias šifrogramas). Iki laiško Nr. 185 komunikacijoje šifrais vyravo žaidimo ženklais ir jų jungimo principais logika, o nuo „Čiurlionių abėcėlės“ įvedimo laiške Nr. 185 jau matome bandymus apsunkinti galimą iššifravimą (nėra skyrybos, diakritinių ženklų, neskiriamos didžiosios ir mažosios raidės, nėra tarpų tarp žodžių, įvedami reikšmės neturintys ženklai). Ši galima „Čiurlionių abėcėlės“ raida kelia klausimą, ar M. K. Čiurlionis, 1905 metais sukūręs griežtesnę ir sunkiau perskaitomą abėcėlės versiją, neturėjo minčių jos panaudoti ne tik intelektualiniams žaidimams, bet ir galimam konfidencialios informacijos perdavimui? Nors tokiai hipotezei prieštarauja faktas, kad patį raktą jis siunčia paštu kartu su laišku, tačiau mes negalime žinoti, ar abėcėlės autorius nebuvo numatęs bent menkos galimybės šio ar panašaus šifro panaudoti ir slaptos komunikacijos tikslais. Prie šios minties grįšime straipsnio pabaigoje, kur aptarsime keletą hipotetinių, istoriškai nepaliudytų M. K. Čiurlionio šifrų panaudojimo galimybių.

M. K. Čiurlionio fermatų šifrogramos perskaitymas ir interpretacija

Tikėtina, kad dar prieš tai, kai laiške Nr. 185 buvo pristatyta „Čiurlionių abėcėlė“, M. K. Čiurlionis 1904–1905 m. datuojamo eskizų albumėlio lapo apačioje užrašė šifruotą, iš 13 žodžių sudarytą tekstą, paremtą originaliomis muzikinio fermatos²⁰ ženklo variacijomis.



7 paveiklas. Muzikinio fermatos ženklo pavyzdys: fermata ir atvirkštinė fermata.



8 paveikslas. Piešimo albumėlio (Čg 3617), 1904–1905 lapas Čg. 22, p. 1.
Nac. M. K. Čiurlionio dailės muziejus, su fermatų šifrograma.

20 „fermatà [it. sustojimas], natų ženklas, rodantis, kad reikia pailginti garso arba pauzės trukmę; instrumentiniuose koncertuose Δ reiškia, kad prasideda improvizacinė solisto kadencija“. *Tarptautinių žodžių žodynas* (TŽŽ) <https://tzz.lt/f/fermata/>.

Štai šifrogramos transkripcija lotyniška abėcėle:

ABCDEF GHBI

...J IBKL MBA NOAPFN

PODQB ROSOTHUN

J TSOPFN VHUCHEMU

DHU RHUPEU....

Tekstas aiškiai juodai mėlyno pieštuko štrichais atribotas nuo viršutinės lapo dalies (kurioje taip pat gausu su tekstu susijusios svarbios informacijos, kurią aptarsime vėliau). Jis prasideda dviem žodžiais – ABCDEF GHBI, kuriems sąlygiškai skiriama mažai erdvės (tekstas nenatūraliai „suspaustas“), žemiau matome dviem keturtaškiais įrėmintą 11 žodžių tekstą, sudėtą į keturias eilutes ir lygiuotą pagal dešinį kraštą (išskyrus trečią eilutę, kurios du rašmenys peržengia dešinio lygiavimo ribą).

Remiantis prielaida, kad fermatų šifrograma buvo kuriama pagal tuos pačius ar panašius principus, kaip ir „Povilo abėcėlės“ bei „Čiurlionių abėcėlės“ kodai, daroma vėliau pasitvirtinusi išvada, kad ji taip pat gali būti sudaryta paprastosios substitucijos metodu.

Fermatų šifrograma skiriasi nuo „Čiurlionių abėcėlės“ užšifruotų pranešimų tuo, jog autorius atskiria žodžius palengvindamas šifruotės perskaitymą. Kita vertus, galime spėti, kad fermatų šifrogramoje taip pat gali būti klaidinančių, dėmesį sąmoningai nukreipiančių klaidinga kryptimi elementų.

Fermatos ženklo pagrindu sukurta abėcėlė, skirtingai negu tradicinės lotynų ar lenkų abėcėlės ir skirtingai negu Čiurlionių abėcėlė, yra ambivalentiška horizontalios ir vertikalios inversijos atvejais. Kitaip sakant, jeigu mes albumėlio lapą apversime aukštyn kojomis, ženklai ir visas šifras ne tik atrodys visiškai priimtinas perskaitymui, bet ir jo pozicija lape atrodys žymiai natūraliau nei įprastos orientacijos atveju:



9 paveikslas. Apversta fermatų šifrograma.

Apvertus lapą teksto lygiavimas į dešinę pavirsta natūraliai įprastu lygiavimu į kairę (išskyrus antrą eilutę). Taip pat į daugtaškiais įrėmintą citatą nepatekę du žodžiai dabar atrodo „suspausti“ dėl natūralių priežasčių: paprastai ribotoje erdvėje tekstą pradedame rašyti netaupydami vietos, o pabaigoje, kai vietos lieka mažai, tenka rašmenis suspausti.

Vis dėlto atidesnė rašmenų analizė patvirtino, jog autorius pieštuku tekstą rašė lapą laikydamas mums įprasta orientacija, t. y. šifrogramai esant lapo apačioje. Tai rodo kai kurių „fermatų“ taškų įrašų žymės, kuomet aiškiai matyti, jog taškas dėtas pieštuku braukiant iš viršaus į apačią (žr. paskutinį ženklą paskutinio žodžio RHUPEU), taip pat daugtaškiai yra lygiuoti pagal ženklų apatinį kraštą, kas apvertus pavirsta viršutiniu kraštu ir atrodo nenatūraliai. Nepaisant šių įžvalgų, gali būti, jog autorius sąmoningai norėjo sukurti apversto šifro išpūdį ir tuo tikslu pasirinko dešinę teksto lygiuotę ir citatos išorėje įrašytus du žodžius „įspraudė“ virš citatos. Kad šifras yra perrašytas iš kito, mums nežinomo lapo, patvirtina tai, kad paskutinio žodžio RHUPEU fermatų puslankiai yra itin tiksliai sulygiuoti – labai tikėtina, kad autorius perrašydamas šifrą pirmiausia surašė visus puslankius ir tik po to sudėjo taškelius. Tai, kad teksto orientacija buvo autoriui svarbi, rodo ir vertikaliais brūkšneliais užbrauktos fermatos ženklas pirmoje citatos eilutėje – regis, autoriui netiko ne pats ženklas, kadangi jis yra pakartotas toje pačioje eilutėje, bet būtent jo pozicija eilutėje, vadinasi, norėta eilutę užbaigti tiksliai ten, kur ji ir baigėsi pagal teksto dešinį lygiavimą. Gali būti, kad fermatų šifrograma buvo sumanyta užrašymui ant (arba, priešingai, nurašyta nuo) natoms skirtos, penklinėmis sužymėtos popieriaus lapo – tai paaiškintų kiek neįprastą šifro eilučių lygiavimą.

Prieš pateikiant iššifruotą tekstą norisi atkreipti dėmesį į keletą kitų albumelio lapo elementų, kurie, labai tikėtina, yra užuominos siekiant perskaityti šifrą. Lapo kairėje viršutinėje dalyje regime inicialus L ir R ir tris kartus pakartotą pavardę Towicz. Daug kartų pakartotas inicialas „L“ rodo M. K. Čiurlionio pastangas sukurti asmens, pavardę Towicz, signatūrą.

Iš pirmo žvilgsnio šios pavardės įrašas atrodo kaip gana paprastas kodas asmenvardžio žmogaus, su kuriuo M. K. Čiurlionis susitiko Varšuvoje studijuodamas muziką ir kurį du kartus pamini savo laiškuose bičiuliui lenkų

kompozitoriui Eugeniuszui Morawskiui. Jeigu mes balsu ištariame „L. R. Towicz“, girdime M. K. Čiurlionio ir E. Morawskio mokslo draugo Adamo Elertowicziaus pavardę²¹. Muzikinio fermatos simbolio pasirinkimas šifru sukurti taip pat rodo autoriaus intenciją šifrogramą sieti pirmiausia su muzikos ir jos kūrėjų auditorija.

Kiti labai tikėtinai reikšmingi albumėlio lapo elementai yra išryškinta „K“ raidė lapo viduryje virš fermatų šifrogramą atskiriančių štrichų ir aukščiau, šalia „L“ raidės pavaizduota kvadrato įrėminta širdelė. Dar viena galima užuomina yra lapo centre pavaizduotas skrybėlėto vyro siluetas, kuris kartu su žemiau matomais dviem puslankiais bei žemiau jų matomais įstrižais štrichais galbūt vaizduoja dūdelę grojantį muzikantą, nors itin fragmentiškas vaizdas neleidžia visiškai tvirtai teigti tokios šio vaizdo interpretacijos.

Pasitelkus anksčiau minėtas technines priemones pirmiausia buvo iššifruoti paskutiniai šifro 3 žodžiai VHUCHEMU DHU RHUPEU, kuriuos prasmingiausia perskaityti kaip „BIELIZNĘ SIĘ PIERZE“ – „skalbiami baltiniai“. Šios konkrečios frazės paieška prieinamuose lenkų literatūros šaltiniuose rezultatų nedavė, todėl buvo pakartotas bandymas brutaliosios jėgos metodu perskaityti šifrogramos tekstą prie iššifruotos frazės prijungiant kitus du žodžius, kurių ribos tekste nekėlė abejonių: „NOAPFN PODQB ... VHUCHEMU DHU RHUPEU“. Filtravimo rezultatai prasmingiausia fraze identifikavo „MODRYM ROSŁA ... BIELIZNĘ SIĘ PIERZE“ – liet. „melsvo augo ... skalbiami baltiniai“. Įvedę naujas išaiškėjusias raides kituose žodžiuose, perskaitome „MBA“ kaip „NAD“ („virš“) ir „ROSOTHUN“ kaip „POTOKIEM“ („upelio“). Automatinė iššifruotų žodžių paieška tarptautinėje dainų duomenų bazėje „The LiederNet Archive“ leido identifikuoti artimą tekstą žinomo ir M. K. Čiurlionio mėgstamo XIX a. Lenkijos poeto Teofilio Lenartowicziaus (1822–1893) eilėraštyje „Kalina“: „Nad modrym w gaju rosła potokiem“. Palyginus eilėraščio tekstą su šifrograma tapo aišku, kad pastaroji yra minėto Lenartowicziaus eilėraščio parafrazė, papildyta originaliu žodžių

21 „Kas girdėti dėl Elertowicziaus?“ laiškas E. Morawskiui Nr. 29, Leipcigas, 1901-11-22 / 12-5; „Įsivaizduok, kad savo idilėmis ypač primena Elertowiczių. Pora vietų tarsi pažodžiui paimtos iš ano *Barkarolės* ir *Uvertiūros*“ (kompozicijos neišliko), laiškas E. Morawskiui Nr. 110, Leipcigas, 1902-03-08/21.

junginiu apie upelyje skalbiamus baltinius²². Virš citatos du žodžiai „DALSZY CIAĞ“ reiškia „tęsinys“, taigi, autorius pateikia toliau einančią citatą kaip, tikėtina, anksčiau sukurtos kitos šifrogramos tęsinį. Gali būti, kad ankstesnėje šifrogramoje buvo cituojama pirmoji eilėraščio „Kalina“ eilutė „Rosła kalina z liściem szerokiem“ (Augo putinas plačiais lapeliais).

M. K. Čiurlionio fermentų šifrograma	Teofilio Lenartowicziaus „Kalina“
DALSZY CIAĞW GAJU NAD MODRYM ROSŁA POTOKIEM W KTORYM BIELIZNĘ SIĘ PIERZE....	Rosła kalina z liściem szerokiem, NAD MODRYM W GAJU ROSŁA POTOKIEM, Drobny deszcz pila, rosę zbierała, W majowym słońcu liście kąpała.

Vertimas į lietuvių kalbą galėtų skambėti taip:

M. K. Čiurlionio fermentų šifrograma	Teofilio Lenartowicziaus „Putinas“
TĘSINYSGOJUI VIRŠ MĖLYNO AUGO UPELIO KUR BALTINIUS SKALBIA....	Augo putinėlė plačiais lapeliais, VIRŠ MĖLYNO GOJUI AUGO UPELIO, Gėrė dulksną lietaus, rinko rasą, Maudė lapus gegužės saulėj

Virš šifrogramą atskiriančio štrichuoto brūkšnio matome du šifruotus žodžius, kurie yra užtušuoti.

22 Jau baigiant rengti šį straipsnį publikacijai paaiškėjo, kad M. K. Čiurlionio fermentų šifras buvo iššifruotas Reddit forume adresu: https://www.reddit.com/r/codes/comments/zjuehh/an_unsolved_cipher_made_by_m_k_%C4%8Diurlionis/, vartotojo, vardu „u/YefimShifrin“, maždaug trimis savaitėmis anksčiau, negu tai pavyko padaryti šio straipsnio autoriui. Net jeigu negalime to pavadinti „pirmuoju perskaitymu“, kadangi šifrą iškodavęs kriptografijos entuziastas pažymi, kad jis nemoka lenkų kalbos, tačiau būtina atiduoti pagarbą jam, kaip pirmajam, teisingai iššifravusiam tekstą, kaip labiausiai tikėtiną iš keturių jo pateiktų galimų variantų (be diakritinių ženklų).

Iššifruota fermatų abėcėlė atrodo taip:

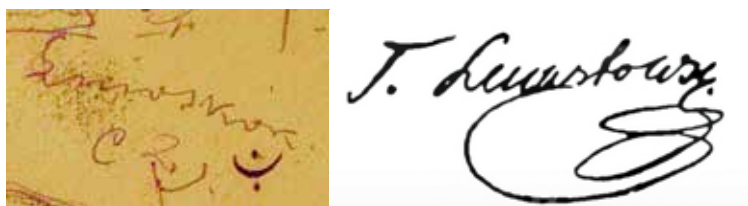
A		N	
B		O	
C		P	
D		R	
E		S	
F		T	
G		U	
H		V	
I		W	
J		Y	
K		Z	
L		Ž	
Ł			
M			

3 lentelė. „Fermatų abėcėlės“ ženklų reikšmės.

Iššifravimo rezultatas patvirtino dr. Rimos Povilioninės hipotezes, kad lapo viduryje dešinėje pavaizduotas dvigubos fermatos ženklas („akis“) žymi šalia įrašytą raidę „N“ jos bendrą pastebėjimą ir tai, jog daugtaškiais įrėmintas tekstas gali būti literatūros kūrinio citata²³.

Šioje iššifravimo stadijoje kyla svarbus klausimas apie asmenvardžio Towicz interpretaciją. Kaip jau buvo minėta, balsu perskaitytas junginys L. R. Towicz galimai atskleidžia A. Elertowicziaus pavardę: „eL.eR. Towicz“. Identifikavus šifruotės citatos šaltinį kyla klausimas, ar nevertėtų minėto asmenvardžio identifikuoti kaip „Lenartowicz“? Jeigu tokia būtų buvusi autoriaus intencija, tai šifras turėtų atrodyti taip: „L.enaR. Towicz“. Tačiau jeigu šifro autorius būtų norėjęs aiškiausiu būdu pateikti užuominą į jo cituojamo autoriaus pavardę, tuomet tikėtina, kad jis būtų pasirinkęs šifrą „L.eN.ar Towicz“ arba „L.eN.aR. Towicz“. Turint galvoje jau minėtą bendrą muzikinį fermatų šifro kontekstą, čia norisi pasiūlyti hipotezę, kad čia M. K. Čiurlionis sąmoningai žaidžia dviejų pavardžių panašumu ir jo užkoduotos užuominos perskaitymo eiga turi būti tokia: eL.eR. Towicz → L.enaR. Towicz.

Bent vienas iš keturių kitų albumėlio lape kursyvu pieštuku užrašytų žodžių primena deformuotą T. Lenartowicziaus signatūrą, ypač jeigu prie įrašo pridėdame žemiau atskiromis raidėmis užrašytą pavardės galūnės pabaigą „cz“:



10 paveikslas. Piešimo albumėlio (Čg 3617), 1904–1905 lapo Čg. 22, p. 1 fragmentas ir istorinė T. Lenartowicziaus signatūra.

Gali būti, kad ir kiti lape ranka užrašyti žodžiai yra įvairios to paties asmenvardžio transformacijos. Šių žodžių analizė reikalauja specialaus, galbūt net ir mikroskopinio tyrimo, kadangi matyti, kad įrašai redaguoti užrašant naujas raides „ant viršaus“ ir jas sunku atskirti.

23 Povilionienė, Rima, „Čiurlionio autografo ir dedikacijos tyrimai“, p. 276–277.

Tolesnio šifrogramos komentaro labui pateiksime visą T. Lenartowicziaus eilėraščio tekstą su vertimu į lietuvių kalbą ir identifikuosime galimas kai kurių M. K. Čiurlionio piešinių albumėlio lapo grafinių elementų aliuzijas į šį eilėraštį.

<i>Kalina</i>	<i>Putinėlė</i>
Rosla kalina z liściem szerokiem, Nad modrym w gaju rosła potokiem, Drobný deszcz piła, rosę zbierała, W majowym słońcu liście kąpała. W lipcu korale miała czerwone, W cienkie z gałązek włosy wplecione Tak się stroiła jak dziewczę młode I jak w lusterko patrzyła w wodę. Wiatr co dnia czesał jej długie włosy, A oczy myła kropłami rosy. U tej krynicy, u tej kaliny Jasio fujarki kręcił z wierzbiny I grywał sobie długo, żałośnie, Gdzie nad krynicą kalina rośnie, I śpiewał sobie: Dana! oj dana! A głos po rosie leciał co rana. Kalina liście zielone miała I jak dziewczyna w gaju czekała. A gdy jesienią w skrzynkę zieloną Pod czarny krzyżyk Jasia złożono, Biedna kalina znać go kochała, Bo wszystkie swoje liście rozwiała, Żywe korale wrzuciła w wodę, Z żalu straciła swoją urodę.	Augo putinėlė plačiais lapeliais, Virš mėlyno gojui augo upelio, Gėrė dulksną lietaus, rinko rasą, Maudė lapus gegužės saulėj. Liepa ją puošė raudonais karoliais, Juos pynė į plaukus liaunų šakelių. Taip išsipusčius lyg jauna mergelė Ji žvelgė į veidrodį vandens upelio. Kasdien ilgus plaukus jos vėjas šukavo, Ji prausė akis rasos lašeliais. Prie to šaltinio, prie tos putinėlės Jasius iš gluosnio sau suko dūdelę, Ten grojo ilgai, ilgesingai, Kur virš šaltinio augo medelis, Dainavo „Dana! oi Dana!“ Aidėjo jo balsas lig ryto per rasą. Puošės medelis žaliais lapeliais Ir gojuje laukė tarytum mergelė. Kai ruduo atėjo, į žalią skrynį Jasių paguldė po juodu kryžium, Vargšė putinėlė, matyt, jį mylėjo, Nes visus lapus atidavė vėjui, Gyvus karolius į vandenį metė, Iš sielvarto savo grožio neteko.

Eilėraščio pavadinimas – „Kalina“ (liet. „Putinas“ – vertime pakeitęs giminę, kad geriau tiktų pasakojamai istorijai). Piešinių albumėlio lapo viduryje virš fermatų šifrogramos matome paryškintą raidę „K“, kuri lape išmėtytuose žodžiuose pakartojama net penkis kartus. Gali būti, kad tai užuomina į eilėraščio pavadinimo pirmąją raidę. Galima būtų daryti dar vieną prielaidą, nors tikimybė atrodo menka. Kaip savo straipsnyje „Kalinowa

godzina pana Teofila“ rašo Lidia Ignaczak, šis T. Lenartowicziaus eilėraštis labiausiai išgarsėjo kaip daina, kuriai muziką parašė lenkų kompozitorius ir violončelininkas Ignacy'as Marcelli'jus Komorowski'is (1824–1857)²⁴. Gal „K“ taip pat užuomina ir į šį asmenvardį?

Lapo centre matyti skrybėlę dėvinčio vyro silueto eskizas. Nors piešinį išvelgti sunku, tačiau galima spėti, jog vyras atsisukęs į mus veidu ir pavaizduotas laikantis rankose dėdelę. Gali būti, kad čia M. K. Čiurlionis vaizduoja eilėraščio veikėją Jasių. Kita vertus, skrybėlėto vyro portretų eskizus matome ir kituose tų pačių metų eskizų albumėlių lapuose, todėl įmanoma, kad autorius tiesiog panaudojo šifrogramai albumėlio lapą su nepavykusiū piešiniu, kuris neturi nieko bendra su paties užkoduoto teksto turiniu. Visgi reikia pasakyti, kad nepavykusius portretus M. K. Čiurlionis mėgdavo užštrichuoti, o šis paliktas švarus. Norint gauti tikslų atsakymą, koks tai piešinys ir koks jo vaidmuo, reikėtų atlikti detalesnę lapo ekspertizę, kuri leistų atskirti piešinio štrichus nuo ant jo užrašyto žodžio rašmenų.

Tikėtina, kad tragišką eilėraščio istorijos baigtį simbolizuoja ir po vyro siluete nupiešta širdelė kvadrato („žalios skrynios“, t. y. karsto) viduje.

Pats fermatos simbolio pasirinkimas atsispindi eilėraščio motyve „grojo ilgai, ilgesingai“. Fermatos ženklas rodo atlikėjui, kad natą ar pauzę jis gali pratęsti savo nuožiūra pasirinktam laikui. Fermata padeda kurti dramatišką įtampą, bet taip pat ji gali būti naudojama siekiant sukurti lyrišką ir ilgesingą atmosferą. Štai pirmasis Felixo Mendelssohno „Vasarvidžio nakties sapno“ lapas, kuris prasideda sapno atmosferą kuriančiomis styginių instrumentų partijomis:

24 Ignaczak, Lidia, „Kalinowa godzina pana Teofila“, *Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature*, 58, Muzeum istorii Polski, 2003, p. 110.

Ouvertüre zum Sommernachtstraum

Allegro di molto Felix Mendelssohn Bartholdy

11 paveikslas. F. Mendelssohno siuitos „Vasarvidžio nakties sapnas“ pradžios natų fragmentas.

Fermatų gausa primena M. K. Čiurlionio šifrogramos grafinį vaizdą ir jomis žymima muzikos nuotaika dera su eilėraščio eilutės „grojo ilgai, ilgesingai“ žinute.

Daugelis tyrėjų pažymi, kad M. K. Čiurlionis mėgo T. Lenartowicziaus kūrybą. Tai liudija ir faktas, kad laiške Waleriai Markiewiczównai Nr. 129, Leipcigas, 1902-04/17 M. K. Čiurlionis prašo jos atsiųsti T. Lenartowicziaus eilėraščių:

„Einame su Reinecke per įvairiarūšes kompozicijas, ir kaip tik dabar atėjo dainų eilė. Rašyti muziką vokiškiems eilėraščiams sunku ir man nesinori, bet nieko lenkiško tame Vokietyne gauti neįmanoma. Tad prašyčiau Valiutę teiktis parinkti porą trumpučių, paprastų eilėraštukų (gal iš Sirokomlės, Lenartowicziaus arba Konopnickos) ir liepti Stasiukui perrašyti ir atsiųsti vietoje laiško.“²⁵

25 *Korespondencija 1892–1906*, p. 373; žr. informaciją apie Teofilį Lenartowiczių *Korespondencija 1892–1906*, p. 375.

Svarbus ne vien asmeninės menininko simpatijos lenkų poeto kūrybai faktas. Kaip pažymi Lidia Ignaczak, T. Lenartowiczius – XIX a. plačiuosiuose visuomenės sluoksniuose populiarus ir literatūriniuose salonuose nuolat deklamuojamas poetas, nors ir nesulaukęs deramo XIX a. literatūros elito pripažinimo, ypač mėgstamas teatro scenoje²⁶. L. Ignaczak pabrėžia, kad Mazovijos lyriku tituluoto Lenartowicziaus eilėraštį „Kalina“ kitados mokėjo visa „tarp sukilimų“ gyvenusi lankų karta²⁷. Apie tai, kad T. Lenartowicziaus eilės įkvėpė XIX a. Lenkijos menininkus, teigia ir Radosławas Okuliczius-Kozarynas, savo monografijoje tyrinėjantis M. K. Čiurlionio ryšius su Jaunosios Lenkijos menininkų judėjimu²⁸. Čia svarbu pažymėti, kad M. K. Čiurlionis pasirinko savo šifrogramai autorių ir eilėraštį, kurie yra neabejotinai atpažįstami XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Lenkijos visuomenėje. Turint galvoje kaip tik 1904–1905 m. paties M. K. Čiurlionio laiške Povilui Nr. 192 aprašytą Varšuvoje kylančią politinę įtampą, susijusią su Rusijoje įvykusia visuomenės reakcija į Rusijos pralaimėjimą kare su Japonija ir bręstančia 1905 m. revoliucija, šifruotės nuoroda į lenkišką nacionalinę kultūrinę tapatybę išreiškiantį eilėraštį gali turėti ir politinį atspalvį. Ši aplinkybė kelia klausimus, kada tiksliai šis šifrograma buvo užrašyta ir kokiai auditorijai adresuota.

Kam adresuota fermatų šifrograma ir koks jos tikslas?

Jeigu bandytume kiek galima tiksliau nustatyti, kada fermatų šifrograma buvo užrašyta, reikėtų palyginti 1904–1905 m. menininko eskizų ir piešinių albumėlių piešinius su 1905 m. pavasarį laiškuose Povilui aprašytais realijomis. 1905-04-29 / 05-12 laiške Povilui Nr. 185 Konstantinas pateikia sąrašą savo dailės darbų, kuriuos nutapė per metus: „Tvanas“, „Rex“, „Tyla“, „Pasaka II“, „Para“, „Himnas“, „Žinia“, „Rūstybė“, „Miško ošimas“, „Fantazijos“, „Sąmonė“, „Sapnas“, „Fantazijos“, „Dievai“, „Tebūnie“. Kai kurių iš šių paveikslų eskizus matome ir 1904–1905 metais datuojamuose piešinių albumėliuose Čg 52 ir

26 Ignaczak, Lidia, „Kalinowa godzina pana Teofila“, p. 111.

27 Ten pat, p. 113.

28 Okulicz-Kozaryn, Radosław, *Litwin wśród spadkobierców Króla-ducha, Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań: Wydawnictwo naukowe, 2007, p. 263, 76.

Čg 3617. Iki fermatų randame eskizus paveikslų „Žinia“ (neaišku, ar priklausė ankstesniam albumėliui Čg. 52), „Fantazijos“ Čg. 52, p. 52, „Para“, „Pasaka“, „Rex“ Čg. 52, p. 50, „Rex“ Čg. 52, p. 42, 43, 46, 47, „Tvanas“, Čg. 52, 39. Po fermatų randame: eskizą ciklo „Fantazijos“ Čg. 22, p. (anksčiau identifikuotą kaip Čg. 24, p. 1), „Rex“, „Para“ (?), „Himnas“, „Varpas“ Čg. 42, p. 2. Fermatų šifrograma pateikta albumėlio Čg 3617 pirmame lape. Matome, kad laiške minimų paveikslų eskizų yra ir ankstesniame albumėlyje Čg. 52, ir vėliau užpildytuose „Fermatų“ albumėlio Čg 3617 lapuose. Tai leidžia daryti prielaidą, kad fermatų šifrograma galėjo būti užrašyta tuo metu, kai laiške minimi paveiksai dar nebuvo užbaigti. Tikėtina, kad laiške Povilui Nr. 181 (Varšuva, 1904-04-12 / 25) minimo paveikslo „Varpas“ eskizą randame atskirame lape Čg. 42, kuris, kaip manoma, priklausė albumėliui Čg 3617 ir buvo nupieštas vėliau, negu užrašyta fermatų šifrograma²⁹. Kita vertus, niekas netrukdo M. K. Čiurlioniui pasiimti seną albumėlį ir jo pirmą lapą papildyti šifrograma ir vėliau (prie šios versijos grįšime straipsnio pabaigoje).

Vis dėlto, jeigu darome prielaidą, kad albumėlių turinys pildytas nuosekliai, tuomet fermatų šifrograma turėjo būti užrašyta gerokai anksčiau negu 1904 m. balandžio 29 d. Ankstyvesnį fermatų šifrogramos užrašymo laiką patvirtina ir faktas, kad Druskininkų apylinkių peizažų, apie kuriuos kalbama laiške Povilui Nr. 186, Druskininkai 1905-05-08 / 21, eskizus randame vėliau datuotame eskizų albumėlyje Čg. 7, datuojamame 1905.

Apibendrinus šias pastabas galima teigti, kad fermatų šifrograma užrašyta vėliau negu „Povilo abėcėlė“ 1901-12-21 ir anksčiau negu „Čiurlionių abėcėlė“ 1905-04-29. Taigi, jai tenka laikotarpis, kuriuo M. K. Čiurlionio gyvenimas klostėsi pakiliai. Po studijų Leipcige nuo 1902 m. jis gyvena Varšuvoje. 1903 m. tapo *Laidotuvių simfonija*, kurios kompozicijos eskizą randame eskizų albumėlyje Čg. 56, datuojamame 1903 m. Varšuvoje jis vėl bendrauja su savo bičiuliu E. Morawskiu, pradeda kurti simfoninę poemą „Jūra“. 1904 m. įstoja į ką tik įkurtą Varšuvos dailės mokyklą, kurioje gali pasinerti į tapybą, ir džiaugiasi mokinių ir dėstytojų pripažinimu.

29 Eskizas datuotas 1905 m., bet turėtų būti 1904 m., nes paveikslas minimas laiške Povilui Nr. 181. Varšuva, 1904-04-12 / 25.

Jeigu fermatų šifrograma būtų užrašyta tuo metu, tai gali būti, kad jos adresatas pirmiausia būtų Varšuvos dailės mokyklos mokiniai ir Varšuvos muzikos instituto absolventai. Gal vis dar įkvėptas bandymų Leipcige komponuoti dainas T. Lenartowicziaus eilėraščiams, M. K. Čiurlionis sugalvoja pokštą-mišlę savo Varšuvos draugams lenkams, netikėtai ir originaliai transformuodamas jiems labai gerai pažįstamą fermatos ženklą į ne mažiau gerai jiems žinomo eilėraščio parafrazę. Jau užšifravęs tekstą, jis imasi lengvinti užduotį ir papildo lapą įvairiomis užuominomis. Gal netgi fiksuoja jų kūrybos procesą (pavyzdžiui, matome aiškius L. R. Towicz signatūros vystymo ženklus, ypač atidžiai plėtojami inicialo „L“ variantai). Tai, kad šifrogramoje žodžiai atskirti, derėtų su jos datavimu po „Povilo“, bet iki „Čiurlionių“ abėcėlės. Net jeigu ši versija būtų teisinga ir M. K. Čiurlionis iš tiesų būtų sugalvojęs smagią staigmeną savo Varšuvos draugams, reikia pažymėti faktą, kad šifrograma taip ir nebuvo niekam išsiųsta ir liko albumėlyje, nebent egzistavo jos nuorašas, apie kurį kol kas nėra žinoma.

Ar gali būti, kad „Fermatų šifrogramos“ auditorija būtų ta pati, kaip ir „Čiurlionių abėcėlės“? Kitaip sakant, ar tai gali būti to paties Čiurlionių šeimos vidinio žaidimo šifrogramomis dalis? Tai visiškai galimas atvejis. Iš aprašymų ir prisiminimų susidaro įspūdis, kad Čiurlioniams muzika buvo *de facto* pirmoji kalba ir jie tikrai būtų supratę ir įvertinę fermatos panaudojimo kuriant šifrą originalumą. Lenkų literatūra taip pat buvo jiems nuo mažens žinoma ir labai tikėtina, kad T. Lenartowicziaus eilėraštis „Kalina“ jiems buvo gerai atpažįstamas. Šiuo atveju, panašiai kaip ir paveikslo „Rex“ šifrogramos atveju, žinutė artimiesiems galėjo būti sutelkta ne į pranešimo turinį, bet į kūrybišką sprendimą transformuoti fermatos ženklą ir tokiu būdu sukurti ir atpažįstamą, ir visiškai naują kvazimuzikinę kalbą. Šifrogramos dalis, kurioje autorius pateikia T. Lenartowicziaus eilutės parafrazės papildymą „kur skalbinius skalbia“, neišplaukia iš paties eilėraščio logikos, yra poetiškai gana nesklandi ir labiau primena tyčinę užuominą į kažkada anksčiau įvykusį privatų pokalbį, kuriame buvo pajuokauta ir išsakyta ironiška pastaba apie eilėraščio veiksmo lokaciją. Galime įsivaizduoti situaciją, kai Konstantinui namuose Druskininkuose sugrojus I. M. Komorowski'io melodiją T. Lenartowicziaus eilėraščiui „Kalina“ kas nors tokiu būdu šį kūrinių pakomentavo ir vėliau Konstantinas savo šifrogramoje nori priminti šį pokalbį.

Tačiau panaši situacija ir diskusija galėjo įvykti ir Varšuvoje tarp draugų mokinių, absolventų, kokio nors literatūrinio vakaro metu. Šiaip ar taip, matyti, kad pati parafrazė yra gan laisva, aiškiai traktuojant T. Lenartowicziaus eiles ne kaip svetimos kultūros inkliuzą, bet kaip labai gerai žinomą tekstą, su kuriuo lengva ir smagu žaisti. Tai, kad M. K. Čiurlionio piešinių albume randame tokią literatūrinę parafrazę, dar kartą parodo, kad jis, nors ir jausdamasis esąs lietuvis, lenkų kultūros lauke jautėsi komfortiškai ir nebijojo parodyti esąs jo dalimi.

Neišnaudotos slaptos komunikacijos galimybės?

Šiame straipsnyje liko daug neatsakytų klausimų, kurie gali tapti vėlesnių tyrimų objektais. Pabaigoje trumpam aptarsime spekuliatyvią teorinę prielaidą, kad M. K. Čiurlinio kriptografija galėjo būti naudojama slaptos komunikacijos tikslams siekiant ne žaidimo malonumo, bet visų pirma perduoti slaptą, galimai politiškai jautrią, informaciją.

Nors M. K. Čiurlionis savo laiške Povilui Nr. 185 pateikia aiškią instrukciją, kad šifre skaičiai nieko nereiškia, tačiau tai gali būti kaip tik dar viena dėmesį nukreipianti detalė. Dvi tuo pačiu šifru surašytos šifrogramos laiškuose Nr. 185 ir 186 mums pateikia tokias „nereikšmingų“ skaičių sekas: 45 17 14 17 54 18 15 14 17 5 58 17 18 19 14 15 19 21 4 22 17 7 4 17 3 45 17 17 45 17 47 48 49 12 (laiškas Povilui Nr. 185); 47 48 49 5 17 17 47 17 45 17 17 18 4 45 14 5 7 4 17 78 (laiškas Povilui Nr. 186). Šiose ir panašiose skaičių sekose galima užšifruoti pranešimą, tačiau tai turėtų būti jau kitu metodu sukurtas šifras. Šio šifro raktas, jeigu toks buvo, turėjo būti perduotas kitu, mums nežinomu, kanalu.

„Fermatų šifras“ taip pat leidžia koduoti gilesnio lygmens informaciją, nei paviršiuje esantis tekstas, užšifruotas paprastosios substitucijos metodu. Iššifruota ženklų abėcėlė, išrikiavus ženklus pagal įprastą lenkų abėcėlės raidžių seką, neišduoda jokios galimos fermatų ženklų raidos logikos (pavyzdžiui, varianto sudėtingėjimo linkme). Kaip ir „Čiurlionių abėcėlės“ skaičių atveju, ženklų sekos atsitiktinumas yra įtartinas. Gal slaptas pranešimas čia yra užkoduotas pagal iš anksto nustatytą konkrečią grafinę ženklų kombinaciją?

Išsivaizduokime tokią hipotetinę šifruotės strategiją. Pranešimo siuntėjas naudoja du šifro raktus, kurie yra žinomi pranešimo gavėjui. Vienas raktas –

vieno iš pasirinktų žinomų autorių („Towicz“ yra užuomina, kurio) eilėraščio fragmentas, papildytas abiem pusėm iš anksto žinoma fraze, antras raktas – abiem pusėm žinoma konkreti grafinė fermatos ženklų variacijų kombinacija (t. y. piešinys sudarytas iš fermatų ženklų). Gavėjas, žinodamas šiuos du raktus, turi pagal šifruotą tekstą atkurti abėcėlę, t. y. ženklų seką. Tai reikštų, kad kiekvienoje naujoje šifrogramoje šifro ženklai gali reikšti vis kitą lenkų abėcėlės raidę, ir kadangi pranešimo turinys – užšifruotas tekstas – yra gavėjui iš anksto žinomas, gavęs šifrogramą adresatas nesunkiai nustatys naujas šifro ženklų reikšmes. Po to, kai nauja abėcėlė bus identifikuota, imamas iš anksto žinomas grafinis raktas ir pagal jį sudėliojami naujosios abėcėlės ženklai atskleidžia tikrąją šifro žinutę. Taigi, T. Lenartowicziaus eilėraščio parafrazė yra ne pats pranešimas, bet vienas iš jo raktų.

Nors teoriškai įmanoma, tačiau tokia kriptografijos strategija yra sudėtinga, užimanti daug laiko ir labai neefektyvi, kadangi užšifruotas tekstas turi būti ne ilgesnis negu lenkų kalbos abėcėlė ir jame raidės negali kartotis. Todėl yra labai abejotina, ar toks dvigubas šifravimas buvo numatytas fermatų šifrogramoje.

Darome išvadą, kad galimybė, jog M. K. Čiurlionio šifrogramos buvo naudojamos slapta komunikacijai, o ne pramogai, yra labai menka. Net jeigu šifrogramų auditorija ir išsiplėtė už Čiurlionių šeimos rato, kaip, regis galėtų būti atsitikę fermatų šifrogramos atveju, kriptografija naudota išskirtinai pramogos tikslais kaip intelektualinį ir estetinį malonumą teikiantis žaidimas. Visgi, kriptografijos pavyzdžių analizė atskleidė svarbius ženklų naudojimo kuriant prasmingą tekstą principus, kurių žinojimas gali praversti siekiant perskaityti kitas M. K. Čiurlionio šifrogramas, aptinkamas visų pirma jo dailės darbuose.

Literatūra

- Andrijauskas, Antanas, *Čiurlionis: nesuprasto genijaus tragiškas skrydis*, 1 tomas, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2023.
- Ignaczak, Lidia, „Kalinowa godzina pana Teofila“, *Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature*, 58, Muzeum historii Polski, 2003.
- Jadvyga Čiurlionytė, *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*, Vilnius: Vaga 1970.
- Kahn, David, *The Codebreakers: The Story of Secret Writing*, New York: Macmillan, 1967.

- Dooley, John F., *History of Cryptography and Cryptanalysis: Codes, Ciphers, and Their Algorithms*, Springer, 2024.
- Kučinskas, Darius, M. K. Čiurlionio fortepijoninės muzikos tekstas (genezės aspektas), Kaunas: Technologija, 2004.
- Landsbergis, Vytautas, *Visas Čiurlionis*, Vilnius: Versus aureus, 2008.
- Landsbergis, Vytautas, *Debesies laivu: užrašai apie Mikalojų Konstantiną Čiurlionį*, Vilnius: Dominicus Lituanus, 2022.
- Łaszkiewicz, Waldemar, „Szyfry powstania styczniowego“, *Z dziejów Lubelszczyzny*, Lubelskie Towarzystwo Miłośników Książki, 2024.
- Okulicz-Kozaryn, Radosław, *Litwin wśród spadkobierców Króla-ducha, Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań: Wydawnictwo naukowe, 2007.
- Povilionienė, Rima, „Čiurlionio autografo ir dedikacijos tyrimai. Fuga in b: struktūrinė ir semantinė analizė“, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas*, sud. Gražina Daunoravičienė ir Rima Povilionienė, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 268–302.
- Radosław Okulicz-Kozaryn, Nijolė Adomavičienė, Petras Kimbrys, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Korespondencija 1892–1906*, t. 1, Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2019.
- Zdanowicz, Aleksander ir kiti. *Słownik języka polskiego*, Vilnius, 1861.

Rasius Makselis

DECIPHERING AND INTERPRETING SELECTED
CIPHERTEXTS BY M. K. ČIURLIONIS

Summary

This article explores a number of cryptographic ciphers created by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, preserved in his letters to his brother Povilas and in one of his sketchbooks. The article deciphers, analyzes, and interprets ciphers written using the “Povilas alphabet,” the “Čiurlionis family alphabet,” and the so-called “fermata cipher.” The study reveals the personal and playful purposes of Čiurlionis’ encryptions, ciphering rules, the polysemy and homography of symbols, as well as the potential aesthetic and emotional functions of his cryptographic communication. The significance of the ciphers is also discussed in the context of the artist’s creative work, family communication, and the cultural life of Warsaw in the late 19th and early 20th centuries.

Keywords: M. K. Čiurlionis, cryptography, the Čiurlionis family alphabet, fermata cipher.

Į RIBĄ ĮRAŠYTAS PASAULIS – AKISTATA SU NEREGIMYBE M. K. ČIURLIONIO SONATINĖJE TAPYBOJE

Straipsnis skirtas M. K. Čiurlionio tapybinio *Vasaros sonatos* ciklo ypatumams aptarti didžiausią dėmesį skiriant ikonografinių sprendimų interpretacijoms. Kartu šis ciklas tapo pretekstu bendresnio pobūdžio pasvarstymams, gilinant ankstesniuose straipsniuose pateiktas išvalgas apie čiurlionišką tapybą. Remtasi prielaida, kad čiurlioniška tapybinė ikonografija grįsta savita religinio pasaulėvaizdžio reartikuliacija. Tyrimo reikmėms pasitelkta ribos sąvoka palenkiant jai visus kitus sąvokinius instrumentus. Siūloma Čiurlionio vaizdinijos estetinių ontologinių prielaidų rekonstrukcija, su ja siejama kūrybinės saviraiškos samprata; taip pat pateikiama anamorfozės motyvų interpretacija, ribos sąvoką taikanti pasirinktai *Vasaros sonatos* ikonografijai tirti, prie jos šlieti įžemėlapinimo ir neįmanomos žiūrovo pozicijos instrumentais grįsti pasvarstymai, plėtojantys ankstesniuose straipsniuose užmegztas analitines perspektyvas. Straipsnis yra bandymas skirtingais aspektais pakomentuoti vieną tezę, formuluojančią ontologinės ribos ir meninės ikonografijos sąveiką: Čiurlionio tapybinė vaizdinija yra žmogui duotos tikrovės įrašymas į ribą.

Raktažodžiai: Čiurlionis, *Vasaros sonata*, anamorfozė, ribos ikonografija, anapusių, religinis pasaulėvaizdis, meninės saviraiškos samprata.

* * *

Čiurlionio tapybinė vizija ir jos nulemta ikonografija remiasi keliomis pamatinėmis prielaidomis, kurios dabartiniam žmogui nėra savaime suprantamos, tad jas verta įvardyti. Pirma, aptariama tapybinė ikonografija paremta tradiciniu religinio pasaulėvaizdžio modeliu, numatančiu dvi skirtingas tikrovės sritis, ontologiškai atskirtas, bet susisiekančius indus: a) žmogaus gyvenamą ir jam atvertą tikrovę; taip pat b) žmogų viršijančioms galioms, tai yra Dievui, skirtą tikrovę, į kurią žmogui įžengti neįmanoma. Riba, apie kurią kalbėsime, yra šiuos du tikrovės lygius siejanti ir skirianti linija, neregima, neaptinkama jokiais kitais būdais. Linija, kuri apibrėžia ir tuo pat metu riboja žmogui atvertą

pasaulį, matomą, apčiuopiamą šiapusybę. Anapus ribos, kur žmogus niekada nebuvo įžengęs, kur nėra jokios vietos fiziniu pavidalu, „driekiasi“¹ anapussybė, slėpiniai, neregimybė, transcendentas ar kitais sinoniminiais terminais nužymėta ontologinio užribio² paslaptis.

Teigiant, kad žmogus į Dievui priskirtas teritorijas negali įžengti, pabrėžiama skirianti ribos galia žmogaus atžvilgiu. Suprantama, Čiurlioniui priskirtame pasaulėvaizdyje tokie ribojimai taikomi tik vienai ontologinio dialogo pusei: Dievo malonė stebuklo ar kitais pavidalais šią liniją gali peržengti ir pristatyti savo valią žmogui atpažįstamu būdu. Kas yra stebuklas tradiciniame religiniame pasaulėvaizdyje? Šiapussybės audinį perdrėskiantis anapussybės inkluzas, laikinai pašalinantis skiriančią ribos galią. Kitaip jis vadintinas ontologinės išimties, laikinos ribos įveikos patirtimi, duota žmogui. Nes stebuklas visada skirtas žmogui, tai kreipinys, sukalibruotas atliepian žmogaus galimybes ir būtent todėl to žmogaus patiriamas. Taigi, viena vertus, riba žmogui neperžengiama ir nepermatoma, kita vertus, tam tikromis aplinkybėmis anapussybė suspenduoja skiriančią ribos galią ir kreipiasi į žmogų jam suprantamais pavidalais.

Kaip tai susiję su čiurlioniška tapybine ikonografija? Atsakymas mus atremia į antrą ir trečią čiurlioniškos pasaulėžiūros prielaidą, kylančią iš jo epochos dvasios. Romantizmo ir simbolizmo epocha tikėjo, kad menininkas apdovanotas vaizduotės / vizionieriškumo galia a) patirti per ribą sklindantį anapussybės alsavimą, regėti tik jam atsiveriančius ribos pavidalus ir b) ne šiaip regėti, o suteikti tiems regėjimams vizualias menines formas. Įvardykime tris pamatines prielaidas, be kurių toliau pateikta Čiurlionio tapybos interpretacija būtų neįmanoma: a) yra šiapussybė ir anapussybė skirianti riba, neperžengiama žmogui; b) ta riba tam tikru mastu įveikiama pasitelkus kūrybinės vaizduotės galias; c) dėl tų galių ribos pavidalai gali būti įvaizdinti meno formose. Pirmoji,

1 Kabutės autoriaus, jei nenurodyta kitaip.

2 Priminsiu, aptariamame kontekste neregimybės / sėpinio ir kt. giminingais terminais nusakomi tikrovės registrai atveriami pasitelkus ne akies juslę, bet vadinamąją dvasinę ar simbolinę regą. Čiurlionio tipo menininkas prilygintas vizionieriui, siekusiame įkivaizdinti neregimybę, tai yra suteikti estetinius pavidalus ir taip perkelti į akimi regimą pasaulį. Tokia prielaida verčia nevienaprasmiškai vertinti čiurlioniškos ikonografijos fantastiškuosius požymius. Taip, dažnai tai fantastiniai motyvai, jei lyginsime juos su regimu, mus supančiu daiktų pasauliu; tačiau tuo pat metu šie fantastiniai motyvai pretenduoja būti tikroviškesni už pastarąjį, nes siekia rodyti daugiau ir tiksliau, nei įprastu režimu veikianti akies juslė.

iš universalios krikščioniškos pasaulėžiūros vedama prielaida pabrėžia aktyvias anapusių galias; žmogui skiriamas pasyvaus objekto vaidmuo. Ši prielaida svarbi dėl galimybės įvesti ontologinės ribos sąvoką. Tačiau kitos dvi aptartos prielaidos, žyminčios postkrikščioniškos paradigmos³ augimą, svarbios dėl kuriančiam subjektui suteiktų galių savarankiškai inicijuoti ribos pasitikties „stebuklą“.

Kaip tokia kontekste apibrėžti čiurlionišką vizionieriškumą? Iš esmės, klausama, kaip įmanomas šuolis nuo subjektyvaus vaizduotės žaismo į jos atvertą anapusių, paslėptą nuo visų kitų. Kaip atveriamas ribos tikrovė, kurią autoriaus vaizduotė nežinia koku būdu pristatė meno formos šiapusiųje? Sakome, menininko vizionieriškumas, sakome, gebėjimas subjektyviai išgyvenamą patirtį transformuoti į objektyvią tikrovę, – bet iš tiesų nežinome, kaip tai veikia. Tegalime patikėti, kad kažkokiu būdu tai buvo atverta autoriui, ir tai, ką matome meno kūrinys, yra kai kas daugiau nei individualios fantazijos šėlsmas.

Menininkui priskirta dovana prasibrauti į kitiems nepasiekiamus tikrovės slėpinius šiandieną gali kelti šypsena, šiandieną menininkas pirmiausia yra individualios vidujybės atvėrėjas. Tačiau Čiurlionio epochoje estetinė pastanga buvo ir subjektyvi psichologinė, ir tuo pat metu ontologinė, objektyvios tikrovės atverties pastanga. Tokia kontekste čiurlioniška meninė vizija yra autoriaus individualumo peržengimas anapusių link pasitelkus tapybines priemones. Tarsi individuali menininko vaizduotė nuplėštų nuo ribos neregimybės šydą ir tuo pačiu judesiu suteiktų regimą formą. Įvedus ribos sąvoką tokia vizija yra a) žmogaus tikrovės ribų patirtis, akistata su riba ir b) gebėjimas tai akistatai teikti vizualias menines formas. Čiurlionio meninis vizionieriškumas yra autoriaus vaizduotės ir neregimybės pavidalų sąveika; pavidalų, kurie yra už žmogaus pasaulio ribų, bet tos sąveikos dėka pristatomi šiaip. Tokia kontekste čiurlioniška meninė vaizduotė vadintina ontologine sinchronizacija, įvedančia į žmogaus pasaulį, jo patiriamą dabartį tai, kas kitaip nuo jo paslėpta.

3 Postkrikščionišką, dar vadinamą susilpnintos metafizikos pasaulį apibrėžia dvi koreliuojančios pastangos: transcendentų nyksmas ir jo pakaitalų steigimas žmogui duotoje tikrovėje. Galime tai pervardyti transcendentui rezervuotos patirties perkvalifikavimu į transcendentų pakaitalų patirtis tiek žmogaus vidujybės, tiek jį supančioje tikrovėje. Užvertę galvą į žvaigždes postkrikščioniškos epochos žmogus tebematė begalybę, bet atpažįsta tapatinamas ją ne su tradiciniu Dievo veidu, o naujais, pseudokonfesiniais ar nekonfesiniais vaizdiniais, tebėsančiais paslėpties bei sakralumo žymė.



Čiurlionio tapybinė vaizdinija yra akistatos erdvė, žmogaus gyvenamo pasaulio, tai yra šiapusybės ir ją rėminančios kitapusybės, dar vadinamos neregimybe, susitikimas. Jas skirianti riba ryškinama ne tiesiogiai, bet per įvairias ikonografiškai žymimas paribio teritorijas. Mintis tarsi paprasta: jei rodoma tai, kas yra šiapus ir anapus ribos, kažkur turi būti simbolinis kontūras, tai ribai atstovaujantis. Jį gaubiantis tapybinis vaizdinys vadintinas akistatos erdve, kurioje žmogaus gyvenamas pasaulis pasitinka savo ribą, taip pat iš už jos ataidinčią anapusybę nuolat keičiamais ikonografiniais pavidalais.

Ikonografiškai akistatos erdvė pateikiama žiūrovui it ribos įveika, jos paslapties atsklaida – nes kas dar galėtų būti neregimybės įkivaizdinimas meninėmis priemonėmis? Tačiau iš tiesų taip nėra. Ribos įveika tėra iliuzija, šiapusybei atpažįstama paslėpties personifikacija, bet ne teritorijos anapus sienos. Paslėptis meno formoje manifestuojama neatveriant, tik pristatant žmogaus pasauliui tinkamais pavidalais. Čiurlioniškos meninės pastangos esmė yra ribos įkivaizdinimas ir tuo pat metu ikonografiškai užmaskuota jos peržengimo negalimybė.

Siūlau suprasti teisingai: čiurlioniško tipo meninė vaizduotė gali, net privalo rodyti tai, ką tikėjo esant anapus. Čiurlionio epocha manė, kad tokia yra meno pareiga – ieškoti pavidalo tam, kas iš principo nėra matoma. Šiuo požiūriu bet koks neregimybės vaizdinimas tapatintinas su meno galimybių rodymu bandant šiapusybės formomis apvilkti anapusybę. Taip, sonatiniuose cikluose tarsi rodomas ribos įveikimas, tarsi leidžiama žvilgtelėti anapus, bet iš tiesų tai tėra širma, dengianti tai, kas neparodoma. Riba neįveikiama, tiksliau, jos įveika yra subjektyvios meninės vaizduotės teikiama iliuzija, kuri tegali tą ribą liudyti. Pasakykime kitaip: tariama ribos įveika tėra vis keičiamas, vis kitais rūbais rengiamas paslapties akivaizdumas. Visa Čiurlionio tapyba yra nesiliaujantis bandymas teikti formą už ribos tūnančiam slėpiniui, megzti dialogą su ontologine paslaptimi. Šiuo požiūriu meninė pastanga yra anapusybės liudijimas. Slėpiniai neatveriami, joks šydas nuo jų nenutraukiamas, bet jie liudijami meno formomis. Toks liudijimas ir yra akistata su slėpinius slepiančia riba, tebus atleista už tautologiją. Neregimybės vizualizavimas nėra atvertis,

tai slėpimas, jos turinių saugojimas. Nepaisant ikonografinės įvairovės toks liudijimas vizualizuoja ribą, bet ne jos atvertį, tvirtina jos traukos galią, bet neužtikrina galutinės sutapties su siūloma vizualizacija.

Formuluokime dvi į ribą įrašyto tapybinio vaizdinio sampratas. Viena vertus, meninis vaizdinys teikia pavidalus teritorijai anapus žmogaus gyvenamos šiapusybės, kviečia žiūrovą akistaton su išretintos ribos atvirybe. Iš pirmo žvilgsnio būtent taip norisi skaityti sonatinės tapybos ciklus. Kita vertus, tas pats kvietimas atveria transgresyvų vaizdinio neįgalumą, rodantį, kad riba į anapus neįveikiama, kad sonatiniai erdvėvaizdžiai vizualiai pristato paslaptį, o ne jos atskleidimą. Taip apibrėžiamas neįveikiamumas yra geriausias ribos paliudijimas, grindžiantis kitą tapybinio vaizdinio briauną. Būtent neregimybės slėpinys yra tikrasis čiurlioniškų sonatų herojus, visada paslėptas ir tuo pat metu dalyvaujantis kintančios tapybinės ikonografijos pavidalais. Vizualiai artikuliuota neregimybė yra tapybinio vaizdinio dvilypumą atveriantis paradoksas: rodoma tai, kas neturi pavidalo ir negali būti parodyta.

Patikslinkime vizionieriškumo apibrėžimą. Taip, čiurlioniška tapyba yra ribą smelkiantis meninis vizionieriškumas, bet ne anapussybės atvertis; tai veikiau liudijimas, atsikartojantis spėjimas taikant vis kitas ikonografines priemones. Spėti būtina, tokia nuo estetinio kanono valdžios besilaisvinančios ontologinės intuicijos esmė, bet tam tikra prasme nesvarbu, kokių mastų bandymas sėkmingas, nes viskas, kas rodoma, tėra būtent spėjimas. Pakartokime: vizualiai atnaujinamas meninis spėjimas yra ribos neperžengimo akivaizdybė. Griežtai kalbant, nėra nieko anapus žmogui duoto pasaulio, ką tapybinis vaizdinys pajėgtų atverti, yra tik riba, kuri neleidžia ten įsiskverbti.

Meninis vizionieriškumas yra spėjimas, kuris iš principo negali būti sėkmingas; tiksliau, jis sėkmingas tiek, kiek geba tapti slėpinio nuoroda. Būtent todėl spėjimas meninės pastangos pavidalu niekada nėra galutinis – anapussybės liudijimas pasmerktas nuolat ieškoti savo veido. Tai lemia ir kita priežastis: žiūrovo recepciją atliepianti meninė forma neišvengiamai priklauso šiapusybei, nepažini anapussybės paslaptis rodoma rekombinuojant šiapusinius pavidalus. Štai kodėl *Vasaros sonatoje* atpažįstamos architektūrinės ar gamtinės formos gali būti savimi ir tuo pat metu atstovauti rymantiems ar bundantiems stichijų

milžinams – tai dar vienas tapybinio vaizdinio apibūdinimas, atliepiantis ontologinio vizionieriškumo klostę.

Suprantama, čiurlioniško tipo meninei pastangai tai nebuvo argumentas atsisakyti siekio žvelgti anapus. Pastaroji darė tą patį, ką ilgą laiką darė religinis menas – rodė ribą ir jos saugomą paslaptį; tačiau rodė pasitelkusi naujus, o ne ilgą laiką eksploatuotus ikonografinius kanonus. Atrodo, Čiurlionis tikėjo, kad tikrasis profesionalios dailės tikslas yra rasti tokius šiapusybei aktualius estetinius kanonus, kurie paliudytų anapusybę, kai tradiciniai kanonai nebeveiksmingi⁴. Būtent taip apibrėžiama Čiurlionio meninė pastanga derino konservatyvią prievolę liudyti anapusybę tuo pat metu ieškodama novatoriškų formalių ir ikonografinių sprendimų.

Pakartokime tikslindami: meninė vaizduotė ne vizualizuoja neregimybę, o ją slepia įvilkdama į meninio pavidalo šydus. Meninė vaizduotė – tik kelias, tik priemonė, kuri turi aptikti paslaptį ir tuo pačiu judesiu uždengti. Čiurlionio vizionieriška vaizdinija – tai susidūrimas su anapusybės paslaptimi, bet ne jos pažintis. Arba vienintelė pažinimo forma, kurią menininkui leista įvaldyti. Riba peržengiama ir neperžengiama tuo pat metu – čiurlioniška kitapusyybės ikonografija yra paslapties užvertumo vizualizacija. Tai bene geriausias įrodymas, kad Čiurlionio tapyba, ne visa, bet reikšminga jos dalis, nėra orientuota į akimi regimas tikrovės formas; ji nepristato šiapusinę tikrovę kaip tos formos, ji pristato kitapusinės tikrovės nepažinumą. Bet kiek šis nepažinumas paklūsta meninio vizualinimo pastangai, kiek geba save byloti slėpdamasis po šiapusyybės pavidalais, tiek jis prisistato žiūrovui, rodydamas tą pažinumo minimumą, kuris brėžia prielaidas stoti akistaton su nepažinumu.

4 Prisiminkime, kodėl etninėje Lietuvoje „išrandant“ liaudies meną pradžioje ignoruota gausiai sutinkama skulptūra. Ji buvo tapatinama su nesėkmingu profesionaliosios dailės mėgdžiojimu, turinčiu nedaug bendra su autentiška lietuvių dvasios išraiška. Žr.: Vytenis Rimkus, Liaudies menas ir pirmosios lietuvių dailės parodos, in *Iš šimtmečio perspektyvos. XX a. pradžios Lietuvos dailė*, sud. Jankauskas Vidmantas, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 45 (2007): 23–24. Bet buvo ir kitas, mums svarbus argumentas: liaudies skulptūra buvo vadinta religinio meno kanonų neatitinkančių mėgdžiojimu ir būtent todėl smerkta. Šis argumentas neabejotinai rodė nusilpusią, bet tebeveikiančią tų kanonų galią Čiurlionio epochoje. Kita vertus, profesionaliosios dailės kontekstuose, pirmiausia įvairiose neoromantizmo kryptyse, tokių kanonų valdžia buvo nuolat persvarstoma ir palaipsniui ribojama rengiant erdvę modernizmo proveržiui. Šiuo požiūriu visos simbolizmo atmainos vadintinos vis individualesniais ikonografiniais sprendiniais, besilaisvinusiais nuo kanoninių anapusyybės pirmavaizdžių.



Čiurlionis priskirtinas paskutinių metafizikų kartai, esančiai vakarietiško pasaulėvaizdžio kryžkelėje. Viena vertus, šiai kartai nebepakako įprastų, konfesiškai orientuotų argumentų tradicinei metafizinei tikrovės sanklodai aiškinti, kita vertus, dar nepritaikię ir netrukus laimėsiančiai erezijai, kad tikrovės yra lygiai tiek, kiek jos atverta žmogaus pažinimui. Paskutiniųjų metafizika – tai išsaugotas tikėjimas ontologine paslaptimi anapus žmogui duoto / atverto pasaulio, tikėjimas, kad yra riba, už kurios plytinčios teritorijos vis dar aktualios žmogui nepaisant pokyčių, nusakomų Dievo mirties metafora. Kartu paskutiniuosius apibūdino tam tikras „ontologinis nepasitenkinimas“, priešinimasis paveldėtam pasaulėvaizdžiui, jie tarsi strigo tarp tradicinių prielaidų nepakankamumo ir nenoro tapatintis su radikaliai naujais ontologiniais orientyrais. Įvedus ribos sąvoką, jie tebenorėjo tikėti, bet neturėjo aiškių atsakymų, kuo tiki, kas yra už ribos slypinti neregimybė, jiems nebepakako konfesiškai nustatytų būdų, kaip sąveikauti su neregimybės paslaptimi. Galų gale, jų nebetenkino estetiniai kanonai, nustatantys taisykles neregimybei vizualinti meno priemonėmis. Metaforiškai kalbant, Dievui rezervuotos teritorijos po Dievo mirties neišnyko, atvirkščiai, tam tikru požiūriu santykiai su jomis tapo dar keblesni ir aktualesni, nes teko ieškoti individualaus santykio, individualaus kelio į tas teritorijas. Tapybinės ikonografijos baruose paskutiniams priskirti menininkai tapatintini su slinktimi nuo išorinėje tikrovėje ieškomų vaizdinių į vidines vaizduotės teritorijas jokių būdu ten neužstringant. Meninė vaizduotė nuo kanoną aptarnaujančio gebėjimo, kuriam leidžiama tik bandyti prilygti universaliai Taisyklei, palaipsniui virto individualios taisyklės paieška, visaverčiais pavidalais atskleista modernizmo bandymuose. Tipiška postkrikščionio menininko drama apibūdintina taip: jis kankinosi žinodamas, jog neįmanoma perteikti to, kas neperteikiama, bet negalėjo nebandyti – meninė vaizduotė jam buvo tradicinio tikėjimo judesio pakaitalas savitomis, individualiai išrandamomis priemonėmis.

Kuo čiurlioniška meninė pastanga skyrėsi nuo religinio meno? Strateginis tikslas buvo tarsi tas pats – siekta įkivaizdinti kitapusybę šiapusybei atpažįtamomis ir tuo pat metu neperžvelgiamomis formomis, tačiau reikšmingai

skyrėsi vizualių nuorodų artikuliacija, pirmiausia ikonografiniai sprendimai. Vakarų religinis menas pakluso tradiciniams ikonografiniams kanonams, gan griežtiems susitarimams, kaip reikia vaizduoti pasirinktus biblinius ar kitus motyvus: konfesinės tiesos buvo rodomas remiantis tam tikrais, aiškiai atpažįstamais ikonografiniais šablonais, ir galimybė nukrypti nuo jų buvo sąlyginai menka. Remtasi prielaida, kad pageidaujamai konfesinei tiesai atstovauti gali tik tinkamai pateikta ikonografinė nuoroda. Tačiau čiurlioniško tipo meninė pastanga yra laisva ar bent laisvesnė nuo konfesinių kanonų – menininkui teko prievolė pačiam išrasti naujus kitapusybės vaizdavimo būdus, o ne naudoti tradicinius. Todėl toli gražu ne visais atvejais šiandieną galime identifikuoti konfesinę priklausomybę, kuriai galėtų atstovauti čiurlioniška ikonografija, juolab dažnai negalime atsakyti, kas yra tos žmogų viršijančios galios, kurias priskiriame ribos kitapusybei.

Kad čiurlioniškos kūrybos ir religinio meno skirtis būtų aiškesnė, pabrėžkime dar vieną momentą: aptariamas laikotarpis yra epochų slenkstis, kai teologijos poveikį tam tikrai meninei pastangai reikšminga dalimi pakeitė atgimusi teosofija. Prisiminkime: su teologijos diskursu sietinos hierarchiškai organizuotos, gan griežtai centruotos konfesinės ideologijos, greta kitų dalykų sugestijuojančios menui privalomus ikonografinius pasakojimus. Tuo tarpu su teosofijos vėliava atgimė dominavusios teologijos ilgai smerkti, neigti ar bent ignoruoti nekanoniniai mokymai, funkcionavę krikščionybės pakraščiuose, konkuravusių konfesijų ar įveiktų erezijų reliktai, antikos, oriento, pagoniškų tikėjimų elementai, dažnai nesisteminę, fragmentuoti, neturintys centralizuotos struktūros, todėl meninėje ikonografijoje naudoti itin individualiai. Ir teologija, ir teosofija rėmėsi kitapusybės / ribos vizualizavimo paradigma, tačiau teosofijos siūlomos ikonografinės priemonės žadėjo menininkams gerokai mažiau suvaržymų ir platesnį motyvų arsenalą, netelpantį vienos konfesijos pasiūloje. Iš esmės, minimas teosofijos atgimimas buvo įmanomas tik teologijai silpnėjant, tai yra įsigalint jau minėtai postkrikščionybės erai. Reikšminga dalis Čiurlionio ikonografijos orientuota teosofiškai, nors pamatiniai krikščionybės mitai jam taip pat labai svarbūs.

5 Antanas Andrijauskas. Teosofijos idėjų sklaida M. K. Čiurlionio tapyboje, in *Sonatiniai M. K. Čiurlionio garsovaizdžiai*, Vilnius: LKTI, 2022, p. 21–25.



Čiurlionio epocha tikėjo, kad menas netelpa žmogaus gyvenamoje tikrovėje, kad tai priemonė rodyti, jog tikrovė turi antrą dugną, vadinasi, yra atremta į ribą, iš už kurios į žmogų byloja slėpiniai. Pamatinė nūdienos vakariečio ontologinė patirtis yra ribos patirties reartikuliacija, viena vertus, vedanti slėpinio / anapussybės užmarštin, kita vertus, siūlanti nekonfesinius slėpinio pakaitalus, pavyzdžiui, dabartinių fantastikos žanrų kultivuojamus tikrovės plėtinius. Šiuolaikinio meno socialinis angažuotumas galutinai atėmė minėtą tikėjimą, ontologines estetikos funkcijas redukavęs į etinį socialinio teisingumo lauką.

Šiandieną meninę vaizduotę esame pratę tapatinti su emociškai nuspalvinta patirties raiška ir (ar) individualaus požiūrio deklaravimu. Bet Čiurlionio tapyba, nepaisant emocinio poveikio, nebuvo mums įprasta saviraiška, kuri meninę pastangą vedė iš subjektyvios autoriaus patirties ir tos patirties atspindžiu ją ribojo. Taip, tam tikru požiūriu tai saviraiška: ji jau sureikšmino autoriaus pastangas, išlaisvino jį nuo prievolės griežtai sekti estetiniais kanonais, taip pat leido ieškoti individualių ikonografinių sprendimų. Bet nepainiokime, tai ne šiuolaikybė, tai modernizmo priešaušris, epochos slenkstis, kai meninis stilius iš sektino tipo dar tik virto individualios manieros paieška. Svarbiausia čiurlioniškos pozicijos ir nūdienos saviraiškos skirtis vestina iš meno formoje kartojamos tikrovės sampratos: čiurlioniška saviraiška atspindėjo ne autorių, tiksliau, ne tik autorių, bet pirmiausia tai, kas neišvedama iš autoriaus, kas yra anapus autoriaus, nors be pastarojo pastangų ir negalėjo vizualizuotis.

Čiurlionio tipo menininkas tikėjo, kad jo siūlomi motyvai kilo ne subjektyvioje vaizduotėje, o nuo pastarosios nepriklausomame šaltinyje, tame, ką pavadino slėpinio ar anapussybe. Bet virsti meno kūrinio to šaltinio aidas tegalėjo per meninės vaizduotės ekraną. Todėl meninės vaizduotės veikla Čiurlionio tipo menininkui, pakartokime, buvo ne oro pilių statymas, bet individualus kelias į gilesnius tikrovės lygius, sugriežtinto realizmo siekis. Toks menininkas tikėjo, jog meninė vaizduotė pašaukta aptikti, gal net peržengti žmogui duotos tikrovės ribas. Jam menas buvo priemonė rodyti, kad žmogaus tikrovę gaubia paslaptis, nebenusakoma vien konfesinėmis apibrėžtimis. Meno

kūrinys buvo prilygintas langui į kitaip nepristatomą neregimybės paslaptį, o menininko vaizduotė – tą paslaptį liudijančiai galiai.

Užduokime dar vieną, aptartame kontekste nemažareikšmį klausimą: ar Čiurlionio tapyba, ypač vėlyvoji, kalba apie individualius žmogaus išgyvenimus, ar apie pirmapradžių stichijų judesius? Taip keliant klausimą, atsakymas, manau, akivaizdus. Čiurlionio tapybinės vizijos nėra psichologizuotų žmogiškų išgyvenimų ar individualios egzistencijos kryžkelių drama, nors menininko gyvenime tokių kolizijų netrūko. Pabrėžkime – gyvenime, ne tapyboje. Tapyboje pirmiausia tai kosmogoninių, pamatinių / ribos stichijų liudijimo pastanga, o tai, kad kartais jos turi antropomorfines formas, tėra duoklė ikonografinė tradicijai. Čiurlionio vėlyvoji tapyba yra ne apie žmogų, o apie žmogų viršijančias pirmaprades galias, reprezentuojamas ribos pavidalais⁶. Būtent todėl jo tapyba yra ribos liudijimo pastanga, ir tas liudijimas vykdytas veikiau iš nešališko stebėtojo nei aktyvaus dalyvio pozicijų. Reikia patikslinti, nešališko stebėtojo pozicija nenumato jo apsaugos nuo stichijų judesius atliepiančių patirčių. Ji leidžia daryti prielaidą, kad stebėtojas yra veikiau tokių patirčių objektas nei subjektas; ir kad tos patirtys labiau ontologinio nei psichologinio pobūdžio, nors suprantama, brėžti aiškią ribą čia neįmanoma. Būtent tai turėta omenyje teigiant, kad čiurlioniškos vaizdinijos inspiracijos kilo ne iš individualios vaizduotės šaltinio, nors be tos vaizduotės ir negalėjo būti perkeltos į meno formas.

* * *

Baigdami grįžkime prie *Vasaros sonatos* regimosios „pusės“. Anamorfozės arba optinės iliuzijos motyvai šio tapybinio ciklo ikonografijoje itin savitai atveria čiurlionišką ribos pajautą. Horizontalo linijoje, dangaus ekrane ar kalno viršūnėse, kurios jau savaime tapatinamos su tam tikra ribos reprezentacija, Čiurlionis

6 Ribos požiūriu tai tarsi atvirkštinė perspektyva, teikianti žmogui ontologinės akistatos patirtį, suvokimą, kad jis šiame pasaulyje ne vienas. Ir nesvarbu, kokiomis estetinėmis dekoracijomis menininkas įkivaizdino tokios akistatos sceną; svarbu, kad jis tikėjo galįs pasiekti savo pasaulio ribą, vadinasi, turėjo kam adresuoti savo kreipinį. Iš esmės, Čiurlionio tapyboje atveriamą visata yra didingos pasaulinės dramos, bet jokių būdu ne paslėptos grėsmės ar subjektyvios tragedijos pasaulis. Netgi pridurčiau, kad vėlyvojoje tapyboje vis labiau ryškėjo intymesni santykiai, didingos dramos pasakojimą papildę kosminės ramybės, visa smelkiančios ontologinės globos motyvais.

neretai siūlė architektūrinės ar geomorfines formas, virstančias fantastiniais veidais, galvomis, žodžiu, anapussybės personomis. Kas tai: formų aberacijos? Keistos optinės sąšaukos? Pastatas/pilis, ir tuo pat metu kažkas kita? Kalnas, debesis, ir ne tik? Pabandykime į šiuos klausimus atsakyti pasitelkę ribos perspektyvą. Šios dvilypės ikonografinės formos (pilis / veidas) yra naujo tipo ribos akivaizdumas, ribos, ant / už kurios žmogaus pasaulio pavidalai virsta kažkuo kitu. Atpažįstamų formų virsmas į tokias, kurių atpažįstamumas tampa neįmanomas ar bent abejotinas – tai vizuali ribos artikuliacija savitomis ikonografinėmis priemonėmis. Taip, tos formos priklauso šiapusybei, bet tuo pat metu turi požymių, kurie šiapusybėje netelpa. Riba nematoma, bet ji manifestuoja save transformacijos galia išstumdama rodomą pavidalą iš šiapussybės. Arba įtraukdama kai ką iš anapus. Optinis ikonografinio motyvo dvilypumas neabejotinai yra itin savitas, būtent Čiurlionio išplėtotas ikonografinis motyvas⁷, tuo pačiu judesiu rišantis šiapussybę ir anapussybę. Anapussybe čia tampa savo pavidalą prarandanti šiapussybė, virstanti, bet dar galutinai nevirtusi kažkuo kitu. O vizuali ribos manifestacija yra subtilus momentas tarp šiapus ir anapus, kai vienos pusės formos tampa tokios panašios į giminaites kitapus, jog neįmanoma galutinai nuspręsti, kas tai yra – kalnas ar iš požemių bundantis milžinas? Viena atvaizdo pusė priklauso šiapussybei, o kita – jau anapussybei, kuri stengiasi prasibrauti į žmogaus pasaulį; mūsų aptariama riba kažkur tarp jų, trapi, nesugriebiama linija tarp pastato ir jo formose ryškėjančio veido, tarp kalvos ir iš po žemių kylančios chtoninės būtybės.

Svarbu sonatinių ciklų tapyboje išskirti ryškėjančią žemėlapiavimo tendenciją, menininko vizionieriaus poziciją tapatinančią su vis toliau ir aukščiau atitraukiamu stebėjimo tašku, nieko bendra nebeturinčią su žiūrovui natūralia perspektyva nuo žemės paviršiaus. Pasirinktas terminas nereiškia, kad rodoma meninė forma virsta žemėlapiu mums įprasta prasme; jis tereiškia, kad siūloma žvelgti iš neįmanomos pozicijos, atsitraukus tiek aukštai, kad apžvelgiama teritorija virsta savo pačios schema, veikiau žemėlapiu, nei peizažine kompozicija.

7 Beje, postdadaizmo tapyboje, ypač Salvadoro Dali vaizdinioje, čiurlioniškas anamorfozės principas tapo kone vizitine siurrealizmo kortele, nors nemanau, kad įmanoma teigti tiesioginio poveikio giją. Ir pats „būtent čiurlioniškos anamorfozės“ apibrėžimas taikytinas sąlyginai siaurame jo epochos kontekste: Giuseppe'ės Arcimboldo vaizdinio logika (ir kiti ankstesni taikymo pavyzdžiai) reikalauja atsargiai vertinti anamorfozės principo autorystės prieskyras.

Ankstyvasis *Rex* yra ne vienintelis, bet itin patogus tokio atsitraukimo / iškilimo pavyzdys: nuo įprastos jūreivio pozicijos, pririštos prie vandenyno paviršiaus, iki perspektyvos iš paukščio skrydžio, atveriančios tai, ko neįmanoma regėti nuo laivės denio. Šiame cikle ne mažiau iškalbinga ir paprasto jūreivio bei menininko vizionieriaus skirtis, pabrėžianti pastarajam suteiktas galias: pirmasis lieka žmogui skirtoje pozicijoje prie Karaliaus Saulės pėdų, antrasis išsivaduoja nuo paprastam žmogui primestų ribojimų, kyla aukštyn, idant išvystų visą koloso spinduliuojamą grožį. Be abejo, tai dažnai kartota akivaizdybė, nors ir ne tokiais terminais. Mums čia svarbi pokyčio kryptis: nuo žmogui duoto pasaulio paviršiaus į neįmanomą poziciją, pakylant virš šio pasaulio, vadinasi, artėjant prie tų viršūnių, kurias nusakėme ribos terminu.

Pridurkime kelis žodžius apie ką tik minėtą Karaliaus Saulės motyvą, kuris nuolat iškyla visuose Čiurlionio tapybos etapuose, taip pat ir *Vasaros sonatoje* (pilis / karūnuota galva tuo pat metu yra ir Karaliaus Saulės motyvas). Ontologiniu požiūriu šis motyvas nurodo visa ko šaltinį ir centrą, paslėptą už žmogaus pasaulio ribų ir tuo pat metu tą pasaulį smelkiantį; tačiau iš menininko pozicijų jis yra siekiamybė, ribai atstovaujantis neįmanomos pozicijos taškas, link kurio reikia stiebtis. Todėl sukurti / iškalti jį⁸ – vadinasi, pašalinti viską, kas trukdo matyti anapusybę žadančią ribą. Čiurlionis mums tarsi sako, kad kūryba visada yra judėjimas link ribos, aukštyn ir gilyn, kurio žmogus iš principo negali baigti; kad tai nuolatinis bandymas pasiekti paslaptį, nors ta paslaptis ir negali būti atverta. Pakartokime: Čiurlioniui kūryba yra *a priori* pasmerktas bandymas peržengti ribą, tačiau jo neįmanomumas nėra priežastis nustoti bandyti.

Tokiame kontekste galima patikslinti čiurlioniškos ikonografijos ir tradicinio religinio meno paraleles. Viena vertus, tai tas pats kitapusybės liudijimas šiapusybės formomis, žmogui duoto pasaulio ribų nužymėjimas kartu pripažįstant paslaptį anapus. Šiuo požiūriu Čiurlionio kūryba „krikščioniška“. Kita vertus, yra keli nepamirėti skirtumai, kurie Čiurlionio kūrybinės pastangos savitumui teikia papildomų spalvų. Krikščioniškas menas *a priori* lėmė stebėtojo iš apačios poziciją, kartais simboline, bet labai dažnai ir tiesiogine prasme: į dangiškos kitapusybės pasaulį žiūrovas turėjo žvelgti užvertęs galvą,

8 Turimas omenyje tapytas eskizas vitražui, datuojamas 1904–1905 m. Jis vaizduoja skulptorių, kalantį akmenyje sėdinčią Karaliaus Saulės figūrą.

privalomai iš apačios. Kuo skiriasi čiurlioniška vizija? Ankstesniame, *Pavasario sonatai* skirtame straipsnyje⁹ tai pavadinta įžemėlapinimu ir neįmanomos pozicijos užėmimu, tai yra menininkui duota galimybė pakilti į ontologinio Įvykio lygį, tapti liudytoju ribą atstovaujančioje scenoje, nerezervuotoje jokiam kitam žiūrovui. Simbolinė prasme tai ir yra ką tik aptartas artėjimas prie ribos tampant liudininku, užimančiu paprastam stebėtojiui neįmanomą poziciją. Kone visi vėlyvieji sonatinės tapybos ciklai siūlo žiūrovui užimti būtent tokią, „neįmanomą poziciją“, vadinasi, atsiduoti ribai, stoti akistaton su anapusybe. Tokiame kontekste Čiurlionio tapybą galima vadinti religiniu menu, bet su privalomomis išlygomis. Tai menas po Dievo mirties, atmetęs privalomas ikonografinės ir perspektyvinės konvencijas, vis dar reikalaujantis įsižiūrėti į ribą, bet jau individualios meninės vaizduotės lygiu. Šiuo požiūriu Čiurlionis postkrikščioniškas, nors ne mažiau sakralus: ribos patirtis jam yra konfesiškai apibrėžtos patirties keitimas / realizacija meninės kūrybos formomis.

* * *

Čiurlionis priskirtinas plačiai suprantamai paskutiniųjų metafizikų kartai, pripažinusiai ontologinę paslaptį anapus žmogui atvertos tikrovės, tikėjusiai, kad yra riba, už kurios plytinčios teritorijos vis dar aktualios nepaisant pokyčių, nusakomų Dievo mirties metafora.

Čiurlionio tapybinė vaizdinija išaugo iš tam tikro konservatyvios patirties tipo, kurio privalomas elementas buvo metafizinė intuicija, reikalavusi žmogaus tikrovės paribiuose apčiuopti paslėptus kitapusybės rašmenis.

Pastarosios nulemta meninė pastanga yra akistatos su kitapusybe siekis, kelias į ontologinę ribą, kurios neįmanoma peržengti, bet taip pat neįmanoma nebandyti. Šiuo požiūriu Čiurlionio tapybinė ikonografija bylojo ne užribio kitapusybę, bet pastarosios link judančias šiapusybės anamorfozes.

Čiurlioniška tapybinė vaizdinija yra ribą įakivaizdinančių nuorodų kūrimas; tam tikra prasme svarbus ne ikonografinis pastarųjų konkretumas, bet universali nuostata, įveiklinusi meninės personifikacijos principą, reikalavusi

9 Žiūrėti daugiau: Stasys Mostauskis. Atsikartojantys horizontai ir įsivaizduoti pavasariai, in *Sonatiniai M. K. Čiurlionio garsovaizdžiai*, Vilnius: LKTI, 2022, p. 188–189.

kitapusinės neregimybės paslaptį projektuoti į individualiai artikuliuotas šiapusybės formas.

Kita vertus, konkreti ikonografija yra svarbi, nes leidžia pristatyti kitapusybės paslaptį, tegul tik vizualių nuorodų pavidalais. Personifikavimas yra individualios meninės vaizduotės telktis į tai, kas aptinkama anapus autoriaus, bet be autoriaus pastangų negali virsti meno forma; tai savitas būdas į menininko žvilgsnį ir suvokimą įleisti tai, kas kitaip nesugriebiama šiapusybės pakraščiuose.

Čiurlionio tapybos vaizdinija šiuo požiūriu yra atverties ir paslėpties konfigūracija arba paslėptis, kuri reikalaujanti atverties, nors visada lieka paslėptimi. Šiapusybėje įkalintas „tradicinis“ žmogus neturėjo galios žinoti, kaip atrodo dievas ar angelas, ir būtent todėl nuolat ieškojo jį reprezentuojančių formų.

Literatūra

1. Antanas Andrijauskas. Teosofijos idėjų sklaida M. K. Čiurlionio tapyboje, in *Sonatiniai M. K. Čiurlionio garsovaizdžiai*, Vilnius: LKTI, 2022, p. 16–81.
2. Stasys Mostauskis. Atsikartojantys horizontai ir įsivaizduoti pavasariai, in *Sonatiniai M. K. Čiurlionio garsovaizdžiai*, Vilnius: LKTI, 2022, p. 179–193.
3. Vytenis Rimkus. Liaudies menas ir pirmosios lietuvių dailės parodos, in *Iš šimtmečio perspektyvos. XX a. pradžios Lietuvos dailė*, sud. Jankauskas Vidmantas, Vilnius: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 45, 2007, p. 19–26.

Stasys Mostauskis

A WORLD INSCRIBED IN THE THRESHOLD –
CONFRONTATION WITH THE UNSEEN IN M. K. ČIURLIONIS’
SONATA-INSPIRED PAINTING

Summary

This article explores the distinctive features of M. K. Čiurlionis’ Summer Sonata paintings, focusing primarily on interpretations of its iconographic solutions. At the same time, this cycle becomes a pretext for broader reflections, expanding the insights presented in earlier articles on Čiurlionis’ artwork. The study is based on the premise that Čiurlionis’ painterly iconography arises from a unique rearticulation of a religious worldview. For the purposes of this investigation, the concept of the “threshold” is employed, to which all other conceptual tools are subordinated. The article proposes a reconstruction of the aesthetic and ontological foundations of Čiurlionis’ visual imagery, together with a corresponding understanding of creative self-expression; it also offers an interpretation of anamorphic motifs. The threshold concept is applied to the selected iconography of the Summer Sonata, complemented by reflections grounded in the methods of “georeferencing” and the “impossible” spectator position, thereby extending the analytical perspectives initiated in previous articles. The article aims to articulate a single thesis from several angles, formulating the interplay between the ontological threshold and artistic iconography: Čiurlionis’ painterly imagery represents the inscription of humanly accessible reality into the threshold itself.

Keywords: Čiurlionis, Summer Sonata, anamorphosis, iconography of the limit, transcendence, religious worldview, concept of artistic self-expression.

Jose Luis Palacios Garoz

THE VISUAL, THE VERBAL AND THE AUDITORY IN THE LORQUIAN UNIVERSE: *POET IN NEW YORK*

With the last beats of the turbulent 19th century, in very distant places, nature was prodigal in generating two geniuses, two exceptional multifaceted artists: M. K. Ciurlionis in Lithuania, F. García Lorca in Spain. And, as a flower of a day, both died young, in their thirties.

Lorca's poetic work is extensive and difficult to understand for Spanish-speakers. Even more to be translated. I have chosen to analyze a special work at a special moment in the artist's life: a mixed book of poems and drawings that he called *Poet in New York*, a book that he did not get to see published. In this case, the drawings can help to understand it. I will try to show how the verbal, the visual and the auditory constituted, for that Lorca of 1929, a single creative compulsion in response to an external and internal situation that overwhelmed him; the same path that, years ago, Ciurlionis had taken with his painting and music.

1. Introduction: Ciurlionis-Lorca

Probably you are asking what has to do Lorca in the Congress "Sonata of Summer of Ciurlionis".

Ciurlionis and Lorca have many points in common but also not a few divergences.

Most likely neither of them knew of the existence of the other, but they did share the same time in the convulsive European society of this time.

Like in a fugue, in 1875 Mikalojus Konstantinas Ciurlionis was born; curiously, that same year *Carmen*, Bizet's opera set in Andalusia, a land idealized by the 19th century romantics, premiered. He began as a composer of late romanticism in his symphonies and piano miniatures; then, painter with musical titles such as *Prelude*, *Fugue* or the *Sonata* that inspires this congress.

Federico García Lorca was born in 1898 in Fuente Vaqueros (Granada, Andalusia, Spain). This month of June 2023 just marks the 125th anniversary of his birth. He also began as a musician and, from there, he became a painter and poet.



Fig. 1: Lorca & Falla

Both were multifaceted artists, like true Renaissance men.

Ciurlionis “composer of music and painting”, according to Messiaen.

Lorca, as well „painter of drawings and poems“.

Both in love with the folklore of their country, the “mother musical language”, as the Hungarian Zoltan Kodaly stated.

Highly sensitive people, they had to live in very different environments: Ciurlionis in Lithuania and in the rest of Europe. Lorca in Spain with his trips to North America, Cuba, and South America.

I hope that talking about Lorca here in Druskininkai, in addition to the rapprochement between our countries, contributes by comparison to a better understanding of the work and personality of both Ciurlionis and Lorca himself.

2. Federico Garcia Lorca

In this same place 9 years ago, in 2014, I had the honor of speaking about my countryman Federico García Lorca as a painter and as a musician. But it was an intentionally incomplete study. What remained to be studied was just his best-known facet and the least “translatable”: that of **poet**, in addition to his **international** dimension.

As I announced, the future poet wanted to be a **musician** rather than a writer; he began to study piano with his teacher Antonio Segura and after his death, he resumed his hobby when he met the composer Manuel de Falla.

And that is how, in June 1922, Lorca and Falla organized the first “cante hondo-flamenco” contest-festival in Granada, a cultural manifestation that involves music –guitar, percussion, voice – and, on occasions, dance. Was so important that year of 1922, that is considered „the year o of flamenco“.

In those years, he began his studies in **Law** at the University of Granada, being a student of Professor **Fernando de los Ríos**, future Minister of Justice, Minister of Public Instruction and Ambassador from Spain in the USA, friend of Lorca’s family and father-in-law of Federico’s brother, Francisco García Lorca.

In 1928, Federico published his *Romancero Gitano* (Gypsy Ballads), where he showed his preference for folklore, especially Andalusian and Gypsy.

And the reaction was mixed: while his popular success led him to be known in Spain, lecturing conferences, and poetry recitals, among his fellow artists of the so-called „Generation of 27“, there were those who did not welcome him with the same benevolence, among others Dalí and Buñuel, calling him “the poet of the gypsies”, “chien andalou” (Andalusian dog); this is the tittle of a surrealistic short film of Buñuel and Dalí in reference to Lorca; and that hurt Lorca.

Lorca’s poetic work is extensive and difficult to understand even for us, Spanish-speakers; even more so for those who, like you, received it translated. In both cases, the drawings, and also the music I trust help us to understand it better.

Among such an extensive body of work, impossible to analyze in such a short time as this communication, I thought it opportune to rescue a brief collection of drawings and poems, a book spatially distant from his usual theme: his native Andalusia, whose folklore he loved so much. It is truly an exceptional book for several reasons that we will study immediately: because of Lorca’s own vital and personal situation, because of its international dimension, because of the complex socioeconomic situation of the West and especially of the city of New York as the world economic epicenter at that precise moment. All this conglomerate of synergies gave rise to a fruitful *Poet in New York*.



Fig. 2: Gypsy Ballads

On the other hand, as is well known, Lorca's open homosexuality and his defense of minorities such as the gypsies, caused him serious problems in that homophobic Spanish society almost a century ago. And it also happened that at that time he separated from his friend Emilio Aladrén. It is impossible to understand *Poet in New York* without the imprint of this love affair and the criticism by Dalí and Buñuel.

3. The Trip

It was in the spring of 1929 when Professor Fernando de los Ríos proposed to his student Federico to accompany him on his trip to **New York**, to Columbia University. He accepted seeing the opportunity to learn English, change his life and renew his work.

They boarded the Olympic – sister ship to the Titanic – at the beginning of June 1929 and arrived in the Big Apple on June 26.

Life, itself, is a journey. Any trip is already, itself, an exceptional experience, even more at that time and to a big city like New York.

Lorca always recalled his stay in New York as one of the most useful experiences of his life. It was his first trip abroad.

In March 1930, he left New York to go to **La Havana**, where he explored Cuban culture and music before going back to Spain three months later.

4. NEW YORK

What was NYC like in June 1929 when Lorca arrived in the city? What impression did it make on him?

Undoubtedly, for the traveler, NYC had and still has impressive artistic elements, especially the **architecture** of the skyscrapers pointing to the sky, and the hectic **rhythm**. Unquestionable elements that, however, contrast with the deep and slow-paced interior landscape of Lorca and accentuate the feeling of loneliness in him.

All of this was enhanced by the socioeconomic circumstances that led to the great depression of 1929 and the terrible scenes of suicides on Wall Street.



Fig. 3: New York in 1920

He describes the city as a place „of wire and death“, “geometry and anguish,” surprised by the capitalist economy and, above all, by the treatment of “blacks” (African American people). Lorca, a man of an exquisite social conscience, thus justified his sensitivity:

“Being born in Granada has given me a sympathetic understanding of all those who are persecuted – the Gypsy, the black, the Jew, the Moor, which all Grenadians have inside them.”

What happened in his mind and heart, how did he process it, through what channel of his palette did express what his feelings?

5. The Book

As I have advanced, Lorca expressed his impressions in *Poet in New York*, a book that he never saw published, since it came to light first in New York and then in Mexico in 1940, four years after his death.

Poet in New York – Lorca said – is part “Song of Myself,” part “The Waste Land.”

Aware of the importance of the book, he wrote to his family on January 1930: “I prepare conferences, I study English and, above all, I write. I think that the poem that I am making of New York with graphics, words and drawings,



Fig. 4: First editions, in New York and Mexico

is a very intense thing, so intense that will not be understood and it will cause arguments and scandal.”

Indeed, it has been considered perhaps his most important and representative work, although, as he intuited, difficult to understand.

There he expresses in powerful language „the painful slavery of man and machine together.“

It is a curious mixture of poetry and drawings, as he had already had commented to his friend Gasch two year before, in July 1927: “Now I begin to write and draw poetry”.

Given the time available, we will analyze a drawing and two poems.

6. The Drawing

Among the drawings, one stands out as a figure and summary of the New York experience. It is the one known as “Self-portrait in New York.”

In it, **Federico** represents himself in a schematic way, with an oval face and thick eyebrows. The New York skyscrapers appear in the drawing, but their windows are numbers and letters: it is the brutal capitalism that only understands figures.

Federico stands among **skyscrapers**, harassed by four **black animals**. The threatening animals stand out: horse, lion, or dog, this associated with the “chien andalou”; this animal changes from white to black when it crosses Federico’s profile.

Together, they structure an iconographic syntax where semiological interpretation discovers unexpected relationships with other drawings and texts of the time. The self-portrait outlines it quite well: branches of nerves or blood, the sexual and the divine, the cruelty of capitalism.

To the left is a small vertical **garden**. Black dots that suggest pollen, a sign of fertility, fly into the air from the set of filaments.

Flying over the whole, a small **female figure** floats with her little branch of nerves dangling, the only tender motif in the middle of urban chaos.

In short, it is the image of the poet, sunk among the buildings while trying to protect himself from the wounds of desire and solitude, from the anguishing geometry, from the vital locked up in the inhuman capitalist city. It is, finally, Federico’s fight with his own ghosts and those of the threatening city.



Fig. 5: Self-portrait in New York

7. Poems

Translating Lorca, probably the greatest Spanish poet of the twentieth century, and *Poet in New York*, probably his greatest book of poems, has required reverence, caution, even wildness.

It is a collection of surrealistic poems in response to the vitality, violence, poverty, and social turbulence of a tumultuous metropolis like New York City at that time.



Fig. 6: “La aurora” / Dawn

Among the poems he composed in New York, the first part is meaningfully titled *Poems of Solitude at Columbia University*.

And, within that section, *La aurora, Dawn*, in its brevity, is an accurate synthesis of his vision: a symbolic and terrible world, far removed from the placid *The Morning* of romantic composers like Grieg.

He himself says that „a social accent is incorporated into my work“: once again Lorca recovers his former spirit as a poet of the people, poet of the gypsies. Condemns

a civilization –capitalism– that degrades, that alienates man, progress devoid of the human dimension. And the complaint acquires characters of incredible strength, surreal symbolism, nightmarish images. The poem bears similarities to Dalí’s dreamlike, surreal paintings.

The words face each other, organizing themselves on two axes: again, “geometry and anguish.” Clash between positive and negative connotations.

On one side, the dawn: the arrival of light, the hope; but threatened by shadows. It is the „frustration“, the murder of the dawn. The dawn reaches a hostile world, enemy of light, something vital for an Andalusian man like Lorca, which further accentuates his feeling of loneliness.

8. Flamenco

If there is something that Lorca loved greatly, it was flamenco.

Lorca’s favorite neighborhood was Harlem, where he heard black spirituals and jazz tunes that reminded him of Spanish folk music, especially his beloved *cante jondo* (“deep song”), traditional flamenco that we will listen to by Enrique **Morente** (1942-2010) flamenco-rock singer.

Lorca’s poetry, so torn of social denunciation, is very well assimilated to flamenco.

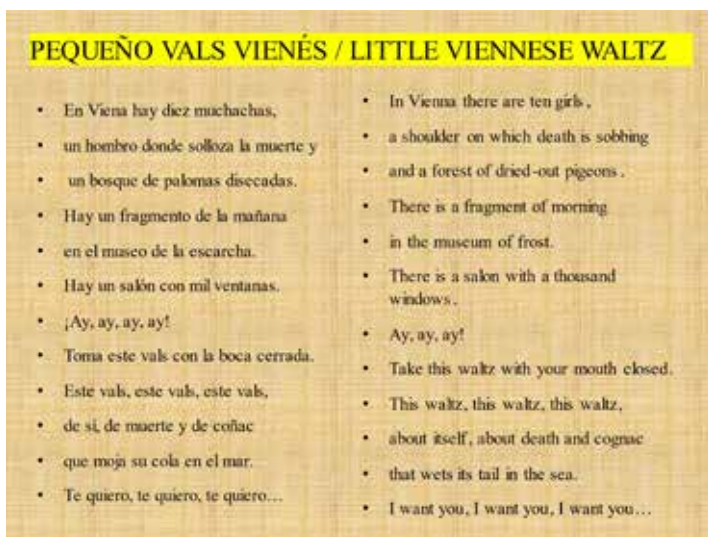


Fig. 7: Pequeño vals vienés / Little Viennese waltz

9. Music

As I have said, Lorca's first vocation was musician, and that seed always accompanied him in his life from his initial piano studies, later collaborating with Falla, and collecting and harmonizing popular songs.

As in the case of Ciurlionis, musical references are not lacking both in his poems, especially in the musical titles of his poems.

It is not difficult to trace the music in his poetry. The poem titled *Little Viennese Waltz* already has the ternary rhythm and the repetitive cadence in the title. It is included in the last section of his book, significantly titled *Escape from New York: Two Waltzes Toward Civilization*, as if New York were the antithesis of civilization and Vienna the ideal, Vienna that Lorca never knew.

They are verses of extraordinary musicality, sung in English by a lover of Spain and of Lorca, such as the Canadian singer Leonard **Cohen** (1934–2016), who we are now going to listen to.

In Cuba, the last part of his journey, he found forms of music and dance that were parallel to those he found among the North African American people in the Harlem: “el son de negros,” “Black’s sound.”

10. Conclusion

New York is, and has probably been, the most photographed city in the world. But perhaps the best photograph of its polyhedral reality in the convulsive era of 1929 was not taken by a photographer, but by a poet –Federico García Lorca– in a book of drawings and poems: *Poet in New York*.

Thus, through the study of a drawing, a poem and two songs, the visual, the verbal and the auditory complement each other to better understand the soul of an integral artist. The verbal, the visual and the auditory constituted, for that Lorca of 1929, a single creative compulsion in response to an external and internal situation that overwhelmed him; the same path that, years ago, Ciurlionis had taken with his painting and music.

In June 1930, Lorca was already back in Spain after a dense one-year journey. Once in his native Granada, he founded the university theater company „La Barraca“.

Just six years later, on July 18th 1936, the Civil War broke out. Lorca is arrested in August; accused of being a spy for the Russians – probably due to his social commitment – and homosexual, and was shot at dawn – again the dawn- on August 19th. This is how the voice of the poet, painter and musician Federico Garcia Lorca was silenced.

11. Bibliography (Literature)

- Caparrós Esperante, Luis (2021): *Self-portrait in New York. Reading a Drawing by Federico García Lorca*, in Castile. Valladolid, Literature Studies 12.
- García Lorca, Federico (1940): *Poet in New York*, with four original drawings, poem by Antonio Machado, prologue by José Bergamín. México, Editorial Séneca.
- García-Posada, Miguel (1981): *Lorca: interpretation of „Poet in New York“*, Madrid, Akal.
- Gibson, Ian (1998a): *Federico Garcia Lorca. 1. From Fuente Vaqueros to New York (1898-1929)*. Barcelona, Criticism.
- Gibson, Ian (1998b): *Life, passion, and death of Federico García Lorca (1898-1936)*, 4th ed. Barcelona, Plaza & Janés
- Oppenheimer, Helen (1986): *Lorca. The Drawings. Their relation to the poet's life and work*. London, The Herbert Press
- Predmore, Richard Lionel (1985): *The New York poems of Federico García Lorca*. Madrid, Taurus.

Jose Luis Palacios Garoz

VIZUALUMAS, VERBALUMAS IR GARSAS LORKOS VISATOJE:
„POETAS NIUJORKE“

Summary

Besibaigiant audringajam XIX amžiui, labai tolimuose kraštuose gamta dosniai padovanojo du genialius, išskirtinius ir daugialypius menininkus: M. K. Čiurlionį Lietuvoje ir F. G. Lorką Ispanijoje. Ir kaip dienos žiedas – abu mirė jauni, sulaukę vos trisdešimties.

Lorkos poetinė kūryba yra plati ir sunkiai suprantama net ispanakalbiams. Dar sudėtingiau ją išversti. Aš pasirinkau analizuoti ypatingą kūrinį, parašytą ypatingu menininko gyvenimo momentu – eilėraščių ir piešinių knygą, kurią jis pavadino *Poetas Niujorke* ir kurios pats taip ir nesulaukė išleistos. Šiuo atveju piešiniai gali padėti ją suprasti.

Bandysiu parodyti, kaip Lorkai 1929-aisiais verbalusis, vizualusis ir garsinis matmenys sudarė vieningą kūrybinę kompulsiją – atsaką į išorinę ir vidinę būseną, kuri jį slėgė. Tai tas pats kelias, kuriuo kiek anksčiau buvo nuėjęs Čiurlionis, sujungęs tapybą ir muziką.

Raktažodžiai: Lorka, Čiurlionis, „Poetas Niujorke“, tarpdisciplininis menas, vizualinio-verbalinio-garsinio sintezė, siurrealistinė poezija, kultūrinė tremtis, modernizmas, meninė tapatybė, kūrybinė sinestezija.

APIE AUTORIUS

Antanas ANDRIJAUSKAS – Lietuvos mokslų akademijos tikrasis narys, prof. habil. dr., Lietuvos kultūros instituto Komparatyvistinių kultūros studijų skyriaus vyriaus. mokslo darbuotojas. Paskelbė 28 monografijas, 55 sudarytas knygas ir per 650 mokslo darbų įvairiomis kalbomis. Mokslinių tyrimų sritys: filosofijos istorija, civilizacinė komparatyvistika, komparatyvistinė kultūrologija, filosofinė komparatyvistika, estetika, meno filosofija, menotyra, orientalistika, meno psichologija, meno psichopatologija, idėjų istorija, Lietuvos kultūros ir dailės istorija.

El. p. aandrijauskas@gmail.com

Dalia ALEKSANDRAVIČIŪTĖ – Dalia Aleksandravičiūtė – Lietuvos kultūros tyrimų instituto Komparatyvistinių kultūros tyrimų skyriaus filosofijos krypties studijų doktorantė. Pagrindinės mokslinių tyrimų sritys: vizualumo studijos, gamtos filosofija, komparatyvistinė estetika.

El. p. dalia1kotryna@gmail.com

Rimantas ASTRAUSKAS – humanitarinių mokslų daktaras, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Etnomuzikologijos katedros docentas. Paskelbė mokslo studiją ir per 50 straipsnių mokslo žurnaluose ir kolektyviniuose rinkiniuose lietuvių, vokiečių, lenkų ir anglų kalbomis, sudarė 12 mokslinių pranešimų rinkinių. Mokslinių tyrimų sritys – etnomuzikologijos istoriografija ir metodologija, tradicinės muzikos archetipai, kalendorinio folkloro muzikinė komparatyvistika, tradicinės kultūros apsauga.

El. p. astram527@gmail.com

Nida GAIDAUŠKIENĖ, PhD, research fellow in the Department of Comparative Cultural Studies at the Lithuanian Culture Research Institute of Lithuanian Literature and Folklore. She is a member of the Lithuanian Association of Aesthetes and The Lithuanian Comparative Literature Association. Gaidauskienė is an author and co-author of three monographs (*Lietuvių literatūros kanono dirbtuvės (XIX a. pabaiga – XX a. pirma pusė)* [*The Workshop of Lithuanian Literary Canon (from the turn of the 20th century to 1930-ies)*], 2022; *Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė: modernėjančios savimonės kontūrai* [*Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė: Outlines of the Formation of a Modern Consciousness*], 2018; *Čiurlionis in Vilnius*, 2017), author of scientific articles and studies, editor of books. The field of her research interests covers sociology of culture and art; history of ideas, art, and literature in Central Eastern Europe at the turn of the 20th century; cultural memory.

Vita GRUODYTĖ – dr., nepriklausoma muzikologė, dirbanti su tyrimo projektais Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, anksčiau – Klaipėdos universitete. Stažavosi Helsinkio universitete. Paskelbė dvi kolektyvines monografijas „Nailono uždanga“ (2018, kartu su Danute Petrauskaite ir Rūta Stanevičiūte) ir „Garsinės utopijos“ (2023, kartu su Rūta Stanevičiūte, Rima Povilioniene ir Donatu Katkumi), bei virš 40-ies mokslinių straipsnių lietuvių, prancūzų ir anglų kalbomis. Mokslinių tyrimų sritys: šiuolaikinė muzika, muzikos estetika, kultūrologiniai ir muzikinės tapatybės klausimai.

El. p. vita.g@tutanota.com

Yanina YUKHYMUK – PhD, researcher, The Institute of Slavonic Studies of CAS. Posted by monograph and 16 articles in scientific journals and collective collections in Ukrainian and English. Fields of scientific research – comparative literature, intertextuality, intermediality, postmodernism.

e-mail: yanina.yukhyruk.comp@gmail.com

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 monografių „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.

Rasius MAKSELIS – humanitarinių mokslo daktaras (filosofija, 01H).

Lietuvos kultūros tyrimų instituto komparatyvistinių kultūros tyrimų skyriaus mokslo darbuotojas, virš 30-ies mokslinių straipsnių recenzuojamuose moksliniuose žurnaluose autorius. Mokslinių tyrimų sritis: vėlyvosios antikos ir viduramžių filosofijos istorija, neoplatonizmo filosofijos tradicija, jos raidos kultūriniai kontekstai, kultūros politika, inovacijų politika, kultūros ekonomika.

Dalia MICEVIČIŪTĖ. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje baigė muzikologijos krypties muzikos istorijos studijų programą (specializacija muzikos estetika) ir įgijo muzikologijos bakalauro laipsnį. Nuo 2021 m. sistemingai dalyvauja M. K. Čiurlioniui skirtose mokslinėse konferencijose.

Nuo 2019 m. yra paskelbusi mokslinių straipsnių: 2019 m. antologijoje „Čiurlionis ir pasaulis“; 2022 m. antologijoje „Sonatiniai M. K. Čiurlionio garsovaizdžiai“; 2024 m. antologijoje „Sonatiniai Čiurlionio garsovaizdžiai“. Straipsnių tematika: čiurlioniškumo fenomenas; M. K. Čiurlionio individualaus stiliaus tapsmas; horizontalės ir vertikalės sąveika M. K. Čiurlionio meninėje raiškoje; ezoterizmo paralelės M. K. Čiurlionio kūryboje; Arcanum paradigma Čiurlionio meniniame pasaulyje; sąmoniniai M. K. Čiurlionio kūrybos kontekstai, jų archetipinė simbolika čiurlioniškajame disкурse.

Mokslinių tyrinėjimų sritys: muzikinio (meninio) stiliaus teorija, interpretacijos teorija, meno estetika, meno filosofija, kultūros antropologija, ezoteriologinės slinkties meno recepcijoje.

El. p. liausia@gmail.com

Algis MICKŪNAS. Akademinis 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. įkurė 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 Landivarо 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, Guatemala, 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 (03 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. p. art@stasysart.com

Yumiko NUNOKAWA. PhD, part-time lecturer at 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*.

José Luis PALACIOS GAROZ

Belonged as a “puer cantor” (boy singer) to the chamber choir of the Schola Cantorum of Comillas under the direction of José Ignacio Prieto, performing concert tours throughout Europe in 1962 and 1967.

In parallel with his bachelor's studies in Philosophy, Psychology, History and Music Sciences at the Pontifical University of Comillas, at the Complutense University of Madrid, and at the University of La Rioja, he completed his Piano and Organ studies at the conservatories of Madrid, Málaga, Valladolid and Valencia, as well as those of PHD at the University of Málaga.

In 1970 he took his first job as a music teacher in the schools of Ronda (Málaga), where he also founded and directed the Orfeón Vicente Espinel.

In Torremolinos (Málaga) he directed the Torremolinos Choir (1988-1991).

In Castellón he founded and directs the Jaume I University Choir.

He has been guest director of the choir of the University of San Juan (Argentina), the choir of the University of Costa Rica, the University Choir of the National University of Southern Patagonia (UNPA) in Río Gallegos (Argentina), the Children's Choir of Peace in Lago Agrio (Ecuador) and the university choirs of the UNIRIO University in Rio de Janeiro (Brazil).

He offers concerts as an organist and accompanying pianist, teaches courses and coordinates Music Therapy and Choral Music workshops in centers and universities in Spain, USA, Mexico, Nicaragua, Costa Rica, Ecuador, Peru, Chile, Argentina, Brazil, Denmark, and Lithuania.

He is currently retired as Professor of Didactics of Musical Expression at the Jaume I University of Castellón (Spain).

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. p. zilvinas.svigaris@gmail.com

CONTENT

Foreword / 16

I. AESTHETIC AND PHILOSOPHICAL DIMENSIONS OF ČIURLIONIS' WORK / 25

Algis Mickūnas. Atemporal Media / 26

Naglis Kardelis. The Demiurge of Alternative Worlds of Imagination: The Mysteries of Čiurlionis' Art / 43

Vita Gruodytė. Echoes of Mythological Primality in Čiurlionis' Soundscapes: Endogenous Syncretism / 58

Dalia Aleksandravičiūtė. Mythopoetics of M. K. Čiurlionis's Cosmicity in the Perspective of J. Baltrusaitis's Theory of Aberration / 85

Žilvinas Svigaris. Time in M. K. Čiurlionis' Sonatic Art: *The Summer Sonata* / 121

II. ČIURLIONIS' WORK AND ITS LINKS TO CULTURAL AND HISTORICAL TRADITIONS / 135

Antanas Andrijauskas. The Links between W. Kandinsky's "Blue Rider" Group and Čiurlionis' Artistic Work / 136

Rimantas Astrauskas. "The Summer Sonata" in Čiurlionis' Art and Lithuanian Traditional Culture / 254

Yumiko Nunokawa. The influence of *Japonisme*, and other related thoughts on a series of paintings *Sonata of the Summer* by M. K. Čiurlionis / 272

Yanina Yukhymuk. Program Music as a Medium for Writers in a Modern Epoch / 290

Jūratė Landsbergytė-Becher. Landscapes of Silence: Čiurlionis' Sense in the Works of Vidmantas Bartulis and Onutė Narbutaitė / 333

III. HISTORICAL, METHODOLOGICAL AND COMPARATIVE RESEARCH / 345

Nida Gaidauskienė. M. K. Čiurlionis and the „Demigod“ of the Summer Plein-Air Workshops / 346

Dalia Micevičiūtė. Esoteric Metaphysics of Colour and Sound: Searching for the Origins and Peculiarity of the Creative Phenomenon of Čiurlionis / 374

Rasius Makselis. Deciphering and Interpreting Selected Ciphertexts by M. K. Čiurlionis / 416

Stasys Mostauskis. A World Inscribed in the Threshold – Confrontation with the Unseen in M. K. Čiurlionis' Sonata-Inspired Painting / 448

Jose Luis Palacios Garoz. The Visual, the Verbal and the Auditory in the Lorquian Universe: *Poet in New York* / 463

Our Contributors / 474

Content / 479

Index / 480

ASMENVARDŽIŲ RODYKLĖ

- Adomavičienė, Nijolė 110, 117–118, 371,
382, 385, 413, 417–418, 446
Adorno, Theodor W. 238
Aladren, Emilio 466
Alber, Z. 287–288
Aleksandravičiūtė, Dalia 5, 8–9, 17–18,
85–120, 474, 479
Allard, Roger 180
Altenberg, Peter 234
Ambrazas, Algirdas Jonas 59, 81
Andresen, Hans Christian 318–319
Andrijauskas, Antanas 4, 5, 9, 18–19, 77,
86, 109, 117, 136–253, 272, 282, 287–288,
376, 379, 395, 401, 407, 412, 423, 445,
455, 461, 474, 479
Andriušytė-Žukienė, Rasa 62, 72, 74, 81,
94–96, 113, 117–118, 245, 347, 366, 371
Annenkov, Juriji 157–159
Annenkov, Georges 245
Anrep, Boris von 140
Aronson, Naoum 151
Arp 205
Asmus, Valentin 142–143
Astrauskas, Rimantas 4–5, 11, 20, 254–271,
474, 479
Aurobin, Šri 383
Annenkov, Juriji 157–159, 245
Ažbe, Anton 147
- Babbitas, Miltonas 240
Bach, Johan Sebastian 212, 214, 216, 244, 335
Bachtin, Michail 142, 144
Böcklin, Arnold 187
Bahr, Hermann 234
Bajoras, Feliksas 67
Bakst 281
Balakauskas, Osvaldas 69
Baldassarre, Antonio 196, 223–224, 246
Baltrušaitis, Jurgis, Jaunesnysis 8, 17–18,
85–86, 93–94, 97, 100–105, 107–108,
118–120
Baltrušaitis, Jurgis, Vyresnysis 94
Banchoff, Thomas 90
Bartok, Bela 241–242
Bartulis, Vidmantas 11–12, 21, 333–337,
340, 344, 479
Basiliensis, Jocator 238
Baudelaire, Charles 89, 339
Beardsley, Aubrey 281
Beethoven, Liudvig van 38, 212, 222, 335
Behnke, Elizabeth 124, 130
Bell, Clive 140
Belloli, Carlo 246
Ben, Finane 209–211, 247
Benois, Aleksandre 149, 154–155, 157, 246, 281
Berdyaev, Nikolai 139, 246
Berg, Alban 176, 217, 226, 241
Bergson, Henri 397
Bernstein, Leonard 126, 130
Besant, Annie 383
Bessonova, Marina 205, 246
Bilibin, Ivan 155, 281
Blanche, Jackues-Emile 223
Blok, Aleksandr 159
Böcklin, Arnold 89, 220
Bois, Yve-Alain 412
Borges, Jorge Luis 339–340
Boulez, Pierre 240
Braque, Georges 154, 166, 210
Breshko-Beshkovsky, Nikolai 145, 363
Breton, Andre 398, 408
Brykner, Waclaw 367
Bronius, Vygintas 83
Brulle, Pierre 246
Brush 108
Bruveris, Vytautas 65, 86, 96, 255

- Brzeziński, Jan 349
 Buber, Martrin 233
 Buračas, B 262
 Burliuk, Davyd 147, 175, 246
 Buta, Ronald J. 115
- Carra, Carlo 405
 Caparros, Esperante, Luis 472
 Cezanne 210, 214
 Chamberlin, Thomas Chrowder 108
 Chastel 105
 Chirico, Giorgio de 405
 Chopin, Frederic 10, 20, 290–298, 297,
 311, 316–317, 327–328, 331–332
 Cohen, Leonard 471
 Covach, John 238, 246
 Czartoryska, Izabela 358
- Četkauskaitė, Genovaitė 259
 Čiudovsky, V 154, 157, 246
 Čiurlionis, M. K. 5–20, 23–24, 26,
 31–33, 42–57, 58–60, 68, 71, 75–76,
 81–84, 85, 93, 97–99, 109, 112, 115,
 117–120, 136, 140, 143, 147, 149,
 212–213, 230, 245, 247–251, 253–254,
 270–272, 282, 285–287, 290–295,
 297–301, 307, 309–310, 328, 332, 344,
 346, 348–349, 351, 354, 359, 362–363,
 369, 371–373, 382, 385, 388, 390, 409,
 412, 416–418, 422–423, 429–431,
 433, 435, 437, 439–441, 443–444,
 446–447, 463, 475, 479
 Čiurlionytė, Jadvyga 61, 64, 69, 74, 76, 82,
 96, 118, 246, 255, 258, 261, 264, 266, 270,
 356, 424, 445
 Čiurlionytė-Karužienė, Valerija 68, 82,
 98, 103, 118, 163, 241, 246, 353
 Čiurlionis, Povilas 13, 22
 Čiurlionis, Stasys 97–98, 104, 109
- Dali, Salvador 46, 89–90, 93, 408, 458
 Daugvilienė, Elžbieta 152
 Daujotytė, Viktorija 62
 Daunoravičienė, Gražina 70, 79, 81–83,
 118, 169, 226–227, 241–242, 246–247,
 250, 333, 343, 417, 423, 446
 Da Vini, Leonardo 389
 Debuss, Mathieu 105–106
 Debussy, Claude 67, 69, 179, 222–223, 391
 Delaunay, Robert 143, 180, 210, 216, 244, 404
 Delaunay, Sonia Terk 180, 404
 Demianenko, Liudmila 295
 Denis, Maurice 281
 Derain, André 154, 166
 Defrance, Yves 62
 Descartes, Rene 96
 Dempsey, Amy 399, 402
 Diagilev, Sergej 154
 Dissertation, Wurzeln 250
 Dobuzhinsky, Mstislav 146–149, 154–155,
 157, 246, 281
 Dooley, John 446
 Dresser, Christopher 280
 Droba, Krzysztof 69
 Duchamp, Marcel 180
 Dunikowski, Xavery 346
 Dupont, Florence 72
 D'Alveydre, Alexandre Saint-Yves 374,
 377–378, 386, 391–394, 411, 413, 415
 D'Alembert, Jean le Rond 90
- Ebner, Ferdinand 233, 236
 Efthymiou, Charalampos 48, 241
 Eichner 158
 Einstein, Albert 9, 90–91, 121, 123
 Eizenstein, Sergej 1158
 Elertowicz, Adam 434, 437
 Eliade, Mircea 72
 Emerson, Ralph Waldo 89
 Erbsloh, Adolf 165
 Ernst, Max 390

- Farber, Jelena Hahl-Koch 246
- Feininger, Lyonel 9–10, 19, 136, 138, 141, 143, 177, 184, 192, 201, 209–216, 224, 243–244, 253, 401
- Fiedler, Konrad 184
- Finane, Ben 209–211
- Finane, Monika S. 209–211, 247
- Flammarion, Camille 8, 18, 85–89, 93, 95–99, 103, 108, 110–111, 117–120, 251
- Focillon, Henri 64, 102, 104
- Foster, Hal 412
- Foucault, Michael 30
- Prokofiev, Sergei 351, 477
- Freud, Sigmund 89, 397–399, 408
- Fry, Roger 140
- Furtwängler, Wilhelm 217
- Gaidamavičiūtė, Rūta 335, 338, 343
- Gaidauskienė, Nida 4, 6, 12, 21, 346–373, 416, 474, 479
- Galaunė, Paulius 66, 94, 119, 255
- Garcia-Posada, Miguel 472
- Gegser, Jean 123–124, 127–128
- Geda, Sigintas 80, 343
- Geiger, Moritz 30
- Gibson, Ian 472
- Gira, Liudas 64
- Goethe, Johann Wolfgang 75, 311
- Gogh, Vincent van 207
- Goya, Francick 398
- Gončarova, Natalija 158–159
- Gordon D. E. 281, 286
- Gorska, Janina 359
- Gorska, Pia Maria 351
- Gorski, Artur 357
- Goštautas, Stasys 62, 64, 82, 95, 119, 248, 286
- Grabar, Igor 155
- Greimas, Algirdas Julius 258, 261, 270
- Grieg, Edvard 313–314, 328
- Grohmann, Willi 66
- Gruodis, Juozas 59, 67, 81
- Gruodytė, Vita 5, 8, 17, 58–84, 475, 479
- Guenon, Rene 377
- Hahl-Koch, Jelena 151–152, 170, 191, 247
- Hamilton, G. 66
- Hanfmann, George M. A. 95, 247
- Hartman, Theodor von 168, 176, 222, 224
- Hartman, Thomas von 165, 175
- Hauer, Josef Mathias 9, 19, 136, 138, 170, 195, 218, 225–243, 246–247, 253, 391, 396–397
- Hausenstein, Wilhelm 182
- Hayden-Wurzel, Henryk 370
- Heckel, Waldemar 188
- Heidegger, Martin 182, 334–335, 339, 343
- Heine, Heinrich 311
- Heisenberg, Werner 90
- Henderson, Linda Dalrymple 93, 119
- Herrer, de Juan 93
- Hesse, Herman 238
- Hiroshige, Utagawa 10, 19, 272–273, 276, 282, 285–286, 289, 358
- Hodler, Ferdinand 141
- Hofer, Karl 165
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 220
- Hoffman, Karl 359
- Hokusai, Katsushika 10, 19, 207, 272, 275–276, 282, 289
- Holossy, Simon 348
- Homerias 44
- Hubble, Edwin Powell 116
- Huisgen, Wilhelm 188
- Huml, Jelena 371
- Hundorova, Tamara 294, 297, 317, 326, 329
- Ibsen, Henrik 313
- Ignaczak, Lidia 445
- Itten, Johannes 205, 235, 247
- Ivanova, Laura 4

- Ivanov, Vyacheslav 154, 157, 248
 Ives, Charles 122, 130
- Yla, Stasys 94, 97, 99, 109, 385
 Yukhymuk, Yanina 10, 19–20
- Janeliauskas, Rimantas 241, 333, 343
 Jankauskas, Vidmantas 336, 453, 461
 Janssonius, Johannes 119
 Jarasz, Stefan 357
 Jasienski, Feliks 272, 285, 288
 Jastrumskytė, Salomėja 4, 63, 77, 81–83, 119, 248, 270, 379, 412
 Jastrzębowski, Wojciech 351, 360, 372
 Javlenski, Aleksej 147, 151, 165–166, 175, 205
 Jeaurat, Edme-Sébastien 93, 99
 Jodłowska, Roza 371
 Jonas, Vytautas 270
 Jung, Karl Gustav 300, 399, 407
 Juzeliūnas, Julius 67
- Kabelis, Ričardas 338, 343
 Kalaušis, 169
 Kandinsky, Wassily 5, 9–10, 18–19, 60, 77, 136–139, 141–203, 205–211, 213–225, 227–231, 233–239, 241–253, 287, 387, 390, 401, 479
 Kant, Immanuel 96–98
 Kardelis, Naglis 5, 7, 17, 43–57, 475, 479
 Kašinskas, Virginijus 62, 82
 Katinaitė, Deima 4
 Kato, Ischiro 70
 Kauzik, Jan Kazimierz 349
 Kawakami, Otojiro 207
 Kazokas, Genovaitė 111, 119
 Kierkegaard 92
 Kikoine, Michel 151
 Kimbrys, Petras 118, 382, 385, 413, 417–418, 446
 Kircher, Antanasius 106–107, 119
- Kymantaitė-Čiurlionienė, Sofija 10, 19, 247, 474
 Klewczynski, Jan 371
 Klee, Paul 9–10, 19, 136, 138, 141, 143, 152, 176–177, 182, 184, 192–193, 201–209, 211, 216, 224, 243–244, 249–253, 339, 401
 Klein, Fritz Heinrich 195, 225, 241–242
 Klimka, Libertas 260, 270
 Klimt, Gustav 398
 Klinger, Max 248
 Kliun, Ivan 53, 158–159, 216–217, 249
 Kobylanska, Olha 10, 20, 290, 308–309, 318, 328
 Koehler, Bernhard 146
 Kokochka, Oskar 217, 234, 398, 401
 Kolinko, Olena 295
 Komorowski, Marcelli 439
 Konody, P. G. 66
 Korchova, Olena 293, 300, 329
 Kosinova, Olena 295, 327, 329
 Kossowska, Irena 371
 Kossowski, Lukasz 371
 Kotsiubynsky, Mykhailo 10, 20, 290–292, 295, 299, 309–314, 316, 327–329, 332
 Kraus, Karl 173, 234
 Kremegne, Pinchus 151
 Krinov 281
 Krywult, Alexander Wiktor 272, 285
 Krywult, Jan 351
 Krzyżanowski, Konrad 12, 21, 346–349, 353, 355–358, 360, 362–371, 373
 Kubinas, Alfredas 9, 19, 165
 Kučinskas, Darius 241, 249, 417, 446, 477
 Kuindzhi, Archipp 347–348
 Kulbin, Nikolai 9, 19, 136, 146, 158, 160–162, 169, 175–177, 201, 224, 228, 243, 249, 253
 Kulchytska, Olena 314
 Kulvietytė-Slavinskienė, Aušrinė 94
 Kuniyoshi, Utagawa 358
 Kupka, František 143, 224, 244, 404

- Kustodiev, Boris 155
 Kutavičius, Bronius 58, 67, 72, 339
- Lacambre, G. 287
 Lagrange, de Joseph 91
 Lenartowicz, T. 437
 Lancere, Eugenij 155
 Landsbergis, Vytautas 81, 86, 119, 121, 169,
 225–226, 241–242, 249, 255, 270, 286, 294,
 298–299, 307–308, 330, 346–348, 350,
 353, 361, 370–371, 417, 423, 429, 446, 477
 Landsbergytė-Becher, Jūratė 5, 11–12, 21,
 333–344, 475, 479
 Lao-tzeu 70, 82
 Larionov, Michail 158–159
 Lapinski, Kazimierz 359
 Laplase, de Pierre Simon 97–98
 Laszkiewicz, Walderar 446
 Laučkaitė, Laima 154, 157, 249
 Laurinkienė, Nijolė 72, 78, 82
 Lemanski, Jan 357
 Lenartowicz, Teofil 434–435, 437,
 438–441, 443–445
 Leverkühn, Adrian 229
 Lionel, Richard 472
 Lingė, Rytas 126
 Lipchitz, Jacques 151
 Loos, Ferdinand 234–235
 Lorca, Federico García 14, 23, 463–467,
 469–472
 Lorentowicz, Jan 357
 Lysenko, Mykola 313
 Lullo, Raymond 93
- Mabuchi A. 278, 280, 287
 Macdonald-Wright, Stanton 403
 Macke, A 184, 205
 Magritte, René 406
 Mahler-Werfel, Alma 228–229
 Mahler, Gustav 166, 221
- Makovsky, Sergei 63–64, 82, 150, 154–157,
 198, 249–250
 Makselis, Rasius 6, 13, 22–23, 416–447, 476
 Malevič, Kazimiro 159–160
 Mane-Katz Emmanuel 151
 Mann, Thomas 229–230, 248
 Marc, Franz 165, 176, 180, 184, 205, 208,
 210, 401
 Markiewicz, Piotr 349
 Markiewicz, Jozef 94
 Markiewiczówna, Waleria 440
 Martinaitis, Algirdas 67
 Matisse 179
 Matyushin, Michail 158, 160
 Matthias, Josef 218, 228, 247
 Melville, Herman 37
 Menuhin, Yehudy 217
 Merges-Knoth, Annekathrin 152
 Merleau-Ponty, Maurice 384–385
 Messiaen, Olivier 250, 387
 Micevičiūtė, Dalia 6, 13, 22, 374–414, 476
 Michalski, Stanislaw 357
 Micinski, Tadeusz 357
 Mickūnas, Algis 4, 5, 7, 16, 26–42, 43, 45,
 47, 52, 54, 56, 60–61, 76, 82, 123–124,
 127, 476, 479
 Milašius, Oskaras 80
 Mildažytė-Kulikauskienė, Milda 376, 412
 Milner 160
 Mitchel, John 108
 Möbius, August Ferdinand 91
 Moklytsia, Mariia 300
 Monet, Claude 186
 Mončis, Antanas 79–80
 Morawski, Eugeniusz 97, 145, 194, 222,
 232–233, 298, 349, 351, 354, 360–361,
 434, 442
 Morente, Enrique 470
 Morris, William 277, 281
 Morkowicz-Olszakowa 351

- Mostauskis, Stasys 6, 14, 23, 112, 119,
448–462, 477, 479
Munch, Edvard 358
Münter, Gabriele 150, 166, 169, 187, 223
Mussorgskij, Modest 222
- Nakas, Šarūnas 169, 241
Nakienė, Austė 270
Nastopka, Kęstutis 258, 270
Narbutaitė, Onutė 5, 11–12, 21, 333–344, 479
Naumenko, Natalya 295
Nijolė, Laurinkienė 82
Nishida 40
Nietzsche, Friedrich 53, 92, 178–179, 220,
224, 232, 308, 397
Nickzy, Rolf 188
Nurok, Alfred 155, 223, 240–241
Nunokawa, Yumiko 10, 19, 250, 272–289
Nuvel, Valentin 155, 223, 240
- Oginskis, Mykolas 94
Ohse, F 163
Okulich-Kozarin, Radosław 118, 347, 369,
382, 385, 413, 418
Orvydas 80
Oppenheimer, Helen 472
Ostroumova-Lebedeva, Anna 155
Oškinis, Vytautas 126
- Pajzderski, Tomasz 350
Palacios-Garoz, Jose Luis 14, 23
Parajanov, Sergei 316
Pasternak, Leonid 159
Paty, Michel 91, 119
Pavlychko, Solomiya 294, 326–327, 330
Pawliszak, Waclaw 362
Paulauskis, Linas 338, 343
Perle, George 240, 251
Petrov-Vodkin, Kuzma 147, 281
Picasso, Pablo 154, 166, 179, 210
- Pinegin, Nikolay 51
Piper, Miunchene 191
Piper, Reiner 178
Piwocki, Ksawery 349–350, 371
Platonas 44, 56, 69
Plioplys, Audrius 60–61, 66–67, 82, 251
Pöggeler, Otto 182
Poincare, Henri 91
Povilionienė, Rima 81, 82–83, 118, 247,
250, 417, 423, 446
Predmore, Richard Lionel 472
Prinzhorn, Hans 202
Prokofiev, Serge 477
Przemyski, Zenon 357
Puccini, Giacomo 335
Prunskis, Juozas 119
Putinėle, Kalina 438
Pšibilskis, Vygintas Bronius 64, 66–67,
83, 118–119, 246–267, 371
- Radziwillowa Helena 358
Radziwill, Janusz 359
Radziwill, Michal Piotr 359
Ray, Man 171
Rannit, Aleksis 161, 251
Ravel, Maurice 391
Razauskas, Dainius 255, 259
Redon, Odilon 281, 400
Reger, Max 223
Rembrandt 355
Remy, Lesienne 123
Rerich, Nikolai 67, 155, 281
Ridoux, Charles 4, 63, 83
Rilke, Reiner Maria 339
Rimkus, Vytenis 453, 461
Rimskij-Nikolaj, Korsanov 387
Rosales, Jūratė 65, 83–84
Rosenzweig, Ferdinand 233
Rouault, Georges 166
Roux, George 402

- Rozanov, Vasilij 175
 Russell, Morgan 403
 Russolo, Luigi 390
 Ruszczyk, Ferdinand 346, 366
- Sabanejevas, Leonidas 175–176
 Sarkisyan, Svetlana 59, 83
 Satie, Eric 67
 Segal, Lazar 151
 Segura, Antonio 464
 Semper, A. 221
 Serov, Valentin 241
 Schiele, Egon 398, 401
 Schindler 159
 Schönberg, Arnold 9–10, 18–19, 121–122, 125–126, 133, 136, 166, 169–173, 176–177, 179, 193, 195, 205, 217–220, 222–224, 226–231, 234–235, 237–239, 241, 243, 246, 251, 253, 391
 Shopen, Frederik 330
 Schopenhauer 92, 173, 232
 Schubert, Franz 212, 335, 344
 Shumann 212
 Sibelius, Jean 293
 Sidorov, Aleksej 163, 251
 Simonas, Pierre'as 98
 Sitsky, Larry 246
 Skalska-Mieczik, Lija 349, 372
 Skryabin, Oleksandr 159, 222–223, 226, 311, 387
 Somov, Konstantin 240
 Sosnowska, Joana M. 372
 Soutine, Chaim 150–151
 Stabrowski, Kazimierz 346, 348–350, 355, 362, 394–395
 Staiti, Andrea 382, 413
 Stanevičiūtė, Rūta 82
 Stelletsy 281
 Stetsenko, Kyrylo 313
 Stockhausen, Karlheinz 240
- Stoessl, Otto 238
 Stoškus, Krescencijus 86
 Strauss, Claude Levi 72
 Strauss, Richard 212, 221
 Stravinsky, Igor 9, 18, 125–126, 132, 239
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 224–226
 Stuck, Franz von 187
 Sudeikin 281
 Svirgis, Žilvinas 7–24, 121–133, 478–479
 Swedenborg 89
- Šalkauskis, Stasys 385
 Šležas, Birutė Vaičjurgis 248
 Šliogeris, Arvydas 41, 334–335, 334, 343
- Takagi, Y. 279–280, 287
 Tallat-Kelpša, Juozas 212, 251
 Tatlin, Vladimir 158–159, 161
 Thannhauser, Heinrich 153, 174
 Tichy, Karol 246
 Tychyna, Pavlo 10, 20, 309–315, 328
 Tyszkiewicz, Michal 351
 Toulouse-Lautrec, Henri 281
 Treter, Mieczysław 348, 355, 372
 Trojanowski, Edward 350
 Tumėnas, Vytautas 4, 255, 270
 Ukrajinka, Lesya 10, 20, 290, 309–310, 318–328, 327
 Utamaro, Kitagawa 358
- Vaiškūnas, Jonas 259, 270
 Vaitkevičius, Julius 4
 Valier, Dorai 139
 Valuyev, Petr 299
 Van Gogh, Vincent 37
 Varnas, Adomas 94
 Veriovkina, Mariana 146–147, 150–154, 157, 165–166, 175, 249
 Veriovkin, Piotr 153
 Vyčinienė, Daiva 78

- Volfgang-Miuler 141
 Vorobjov, Nikalay 64, 375, 384, 387, 391,
 410, 413
 Vorobjov, Mikaloj 375, 387, 413

 Wagner, Richard 170, 173, 179, 186, 212,
 220–222, 232–233, 252, 283, 291, 293, 311,
 315–316, 328, 332, 374, 379, 380, 409, 414
 Walden, Nelli 152
 Webern, Anton von 70, 81, 83, 121–122,
 133, 176, 195, 217, 225, 227, 241–243, 391
 Wegner, Jan 372
 Wagner, R. 380
 Werefkin, Marianne 137, 147, 150–152,
 247, 250
 Werfel, Franz 238
 Westerhoff, Dominique Kunz 72, 82
 Whistler, James 281
 Whitehead, North 122–123, 126
 Wilhelm, Rochard 232
 Wittgenstein, Ludwig 234
 Wysciapinski, Stanislaw 366
 Wysocka, Wanda 359
 Wlaminck, Maurice 154, 166
 Wolf, Charles 98, 119
 Wolman, Bronisława 272, 283, 288
 Wundt, Wilhelm 96, 109–110, 119

 Zahavi, Dan 413
 Zahn, L. 182
 Zdanowicz, Aleksander 418, 446
 Zhulynsky, Mykola 294, 298–299, 308,
 311, 327, 330
 Zubovas, Rokas 74, 287

 Žemaitė 72
 Žiūraitytė Audronė 343
 Žmuidzinavičius, Antanas 349, 372

 Xenakis, Iannis 390

Lietuvių kalbos redaktorė
Jolanta Storpirstienė

Anglų kalbos redaktorė
Vita Reinyš

Asmenvardžių rodyklę sudarė
Laura Ivanova

Maketuotoja
Skaistė Ašmenavičiūtė