

ESTETIKA IR MENOTYRA



G. Suraučiūtė. Kaligrafija „Inversija Nr. 11“, 2019, popierius, tušas, 34 × 70 cm

Mįslingas M. K. Čiurlionio simbolių ir metaforų pasaulis

ANTANAS ANDRIJAUSKAS

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

aandrijauskas@gmail.com

Straipsnis skirtas atskleisti Mikalojaus Konstantino Čiurlionio vaizduojamosios dailės simbolių ir metaforų pasaulio ištakoms bei savitumui. Jo pradžioje trumpai aptariami simbolio sąvokos santykiai su kitomis giminiškomis kategorijomis: meniniu vaizdiniu, ženklu, metafora, alegorija. Vėliau, dėmesį perkėlus į čiurlioniškojo simbolių pasaulio ištakų tyrinėjimą, glaudžiai papunkčiui aptariamas pagal vieningus klasifikacijos principus išskirtas pagrindinių dailininko paveiksluose įsivyravusių metafizinių, kosminių, archetipinių, augalijos, gyvūnijos, geometrinių ir su teosofiniu spalvų kanonu susijusių simbolių pasaulis. Ypatingas dėmesys tekste skiriamas atskleisti Čiurlionio pamėgtų simbolių žodyno semantinėms prasmėms. Jo pagrindą autoriaus įsitikinimu sudaro iš archajinių lietuvių liaudies sakmių, legendų, Rytų tautų mitologijos ir įvairių ezoterinių doktrinų išplaukiantys simboliai: paukštis, šventasis žaltys, pasaulio medis, žvaigždės, Paukščių Takas, saulė. Atliekant tyrimą, iškyla asmenybės tobulėjimą, dvasinius ieškojimus, skirtumus tarp skirtingų pasaulių pabrėžiančių simbolių – aukštų kalnų, pilių, bokštų, tvirtovių, piramidžių, aukurų, laiptų, bekrasčių vandens platybių, laivų, sienų, vartų, durų, langų, angelų, demonų – svarba. Visą šį skirtingų funkcijų čiurlioniškųjų simbolių pasaulį vainikuoja didžios simbolinės prasmės kupina galingo visatos valdovo *Rex* figūra.

Esminiai žodžiai: Čiurlionis, Lietuvos dailė, simbolis, metafora, estetika, teosofija, Blavatskaja, Flammarionas, Stabrauskas, menas, spalva, simbolizmas.

Įvadas

Meninių simbolių ir metaforų pasaulio savitumas, greta vidinio muzikalumo ir glaudžios menų sąveikos jausmo buvo vieni iš charakteringiausių M. K. Čiurlionio vaizduojamosios dailės bruožų, išskiriantys jo paveikslus iš daugybės kitų kūrėjų aplinkos. Mįslingų simbolizmo, teosofijos, okultizmo, parapsichologijos idėjų paveikta ir prisodrinta daugybės lietuviškų bei egzotiškų Rytų civilizacijų simbolių, ezoterinių ženklų, šio menininko kūryba

jau per šimtmetį žavi įvairių pasaulio kraštų meno mylėtojus. Šie du pagrindiniai Čiurlionio simbolikos sluoksniai jo kūrybinės evoliucijos eigoje neretai buvo padengiami dailininką paveikusių XIX ir XX a. sandūros Vakarų kultūrą užliejusiu įvairių ezoterizmo idėjų. Iš visų ezoterizmo krypčių didžiausią poveikį Čiurlionio simbolių, ženklų ir metaforų pasauliui turėjo teosofija. Jos idėjų paveiktame pasaulėvaizdyje pirmiausia skeidėsi apmąstymai apie vidinės ir išorinės tikrovės, subtilios ezoterinės ir vulgarios masės būdingos

tiesos santykius, ryškėjo esminė skirtis tarp sakralinio amžino dangiškojo pasaulio ir profaniškojo žemiškojo laikinio pasaulio.

Čiurlionio kūrybos fenomeną, jo dvasinių ieškojimų kelią, meninių įžvalgų bei atradimų svarbą galima teisingai suvokti tik pasitelkiant jo gyvenamuoju metu gyvavusių idėjų, sudėtingų neoromantinio ir užgimstančio modernistinio meno kryptių sklaidos kontekstą. O tai iš tyrėjo siekiančio rekonstruoti sudėtingą Čiurlionio meno vaizdinių, simbolių ir metaforų pasaulį reikalauja daugybės žinių ne tik iš meno ar civilizacijos istorijos, tačiau ir daugybės kitų humanistikos ir gamtos mokslų sričių.

Meninio mąstymo simboliškumas yra būdingas įvairioms meno kryptims, tačiau labiausiai vienai iš neoromantizmo kryptių *simbolizmui*, kurio įtakos pėdsakai skleidėsi ankstyvojo *literatūrinio psichologinio simbolizmo* tarpsnio Čiurlionio tapiniuose. Subtilesniu pavidalu simboliškumo sklaidą regime vėlyvosios *sonatinės* tapybos kūriniuose, kuriems būdingas ypatingas kolorito, formalios meninės kalbos jautrumas, meninių vaizdinių sistemos skaidrumas ir perregimumas. Šio periodo geriausiuose cikliniuose muzikalumu ir plastinės formos subtilumu alsuojančiuose paveiksluose tarsi skleidžiasi kitokio nerealaus anapusinio pasaulio erdvė, kurios neįprastumą ir mįslingumą sustiprina užšifruota simbolių, ženklų ir metaforų kalba.

Daugelis dailininko pamėgtų simbolių ir ženklų būdami glaudžiai susiję su senovės lietuvių ir kitų pirmiausia Rytų tautų mitais, tikėjimais, kartu turi ir daugiau ar mažiau akivaizdų ezoterinį atspalvį. Čiurlionio pamėgtų simbolių pasaulis tiesiogiai siejasi su per visą civilizacijos istoriją išryš-

kėjusių pagrindinių archetipinių simbolių visuma. Dažniausiai jo paveiksluose išnyrantys simboliniai įvaizdžiai yra pasisemti iš stulbinančios gamtos pasaulio procesų įvairovės, pirmapradžių gamtos stichijų, augalijos, gyvūnijos ir lakios vaizduotės bei fantazijos polėkių pasaulių. Tai – įvairiomis galiomis mitologijoje ir tautosakoje apdovanoti medžiai, miškai, upės, ežerai, kalnai, pilkapiai, šventieji žalčiai, paukščiai, naktinio dangaus personažai ir daugybė kitų iš tolimų civilizacinių pasaulių atkeliavusių mums gerai pažįstamų simbolių vaizdinių, veikiančių suvokėjo sąmonę savo tyliu bežodžiu bylojimu.

Pagrindinės simbolio svarbą sureikšminusios Čiurlionio ankstyvojo literatūrinio psichologinio simbolizmo raidos etapo kūrybinės nuostatos kilo iš romantinio pasaulėvaizdžio, vėliau paveikto A. Schopenhauerio, Ch. Baudelaire'o, P. Verlaine, A. Rimbaud ir kitų simbolizmo estetikos atstovų idėjų. Juose simbolis aiškinamas kaip *poetinio ir vizualinio vaizdinio jungtis su muzikiniu*, o per jų sintezę gimęs simbolinis pasaulio suvokimas buvo traktuojamas kaip *giliausias pasaulio daiktų ir reiškinių esmės pažinimo būdas*. Kita vertus, aptariant šias simbolizmo idėjų klestėjimo epochai būdingas simbolio interpretacijas, nereikia pamiršti, kad *kiekvienas autentiškas meno kūrinys tam tikra prasme visuomet yra simboliškas*.

Į mūsų dėmesio lauką pakliuvusios „simbolio“ kategorijos conceptualaus teorinio apmąstymo istorija Vakaruose turi senas tradicijas; ji žino didžius tyrėjus Plotiną, Proklą, J. W. Goethe'ę, Fr. Schellingą, A. Schopenhauerį, Fr. Nietzsche'ę, Ch. Baudelaire'ą, E. Cassirerį, F. De Saussure'ą,

C. G. Jungą, A. Warburgą, E. Panofsky, A. Losevą, P. Ricouerą ir kitus. Dar įžvalgusis Schellingas taikliai pastebėjo universalią sintezuojančią skirtingas estetiškes savybes simbolio prigimtį, jo žodžiais tariant, kaip *bendro* ir *vienatinio*, *idealaus* ir *realaus*, *begalinio* ir *baigtinio* neatsiejamą vienybę. Tačiau bene detaliausiai išskleistą įvairiaspektę simbolio prigimties ir savitumo analizę aptinkame programiniame Cassirerio trijų tomų *Philosophie der symbolischen Formen* („Simbolinių formų filosofija“, 1923/9), kuri yra paranki gvildenant Čiurlionio vizualios dailės simbolikos ypatumus. Šis vokiečių mąstytojas bet kokią vizualiai suvokiamą meninę formą aiškino kaip *simbolį, atspindintį konkretaus menininko pasaulėjautą*. Toks požiūris buvo prasmingas, kadangi meno kūriniuose įkūnyti simboliai iš tikrųjų jautriai atspindintys menininko idealus, jo kūrybinį *credo* buvo traktuojami plačiąja prasme kaip *vientisas simbolis visoje jo sudėtinių komponentų įvairovėje*. Tokioje universalioje meninio simbolio interpretacijoje simboliniu tampa ne tik analizuojamų meno kūrinių idėjinis turinys, tačiau ir jų forma, medžiaga, techninės ir plastinės meninės išraiškos savybės.

Simbolių pasaulio tyrinėjimo ir ypač jo poveikio vaizduojamajai dailei srityje gilų rėžį paliko senųjų Rytų civilizacijų idėjas apibendrinusios įvairios modernaus ezoterizmo kryptys bei doktrinos. Čia iškart norėčiau atkreipti skaitytojų dėmesį į vieną svarbią Čiurlionio kultūrinės orientacijos savybę, kuri jo pasaulėvaizdžio nuostatas suartino su teosofijos ir kitų ezoterizmo krypčių šalininkais. Lietuvių menininko visiškai nepaveikė kelis pastaruosius amžius Vakarų estetinę ir meninę sąmonę pančiojęs

helenomanijos kultas. Savo kūrybinio įkvėpimo versmių Čiurlionis, kaip ir teosofai, ieškojo ne klasikinėje antikoje (graikų, romėnų), o daug senesnių Azijos civilizacijų religijos, mitologijos, meno tradicijose. Vadinasi, šio genijaus žvilgsnis buvo nukreiptas į giliausius pirmąpradžius civilizacijos, kultūros ir meno istorijos sluoksnius, tai paaiškina išskirtinę archaiškiausių archetipinių mitinių simbolių svarbą jo kūryboje.

Pradedant „Slaptosios doktrinos“ autorės J. Blavatskajos tekstais, modernios teosofijos šalininkai iš tikrųjų ypatingą dėmesį skyrė įvairiems senųjų Rytų civilizacijų simboliams paversdami juos neatsiejama teosofinės simbolikos dalimi. Ji nuolatos pabrėždavo ryšį tarp archajiškiausių Rytų ir dabartinių tautų pasaulėžiūrinių (filosofinių, religinių, etinių, estetinių) nuostatų. Iš čia kilo ir vienas pagrindinių teosofinio sąjūdžio tikslų: remiantis budizmo, brahmanizmo, mitraizmo, Izidės kulto, orfizmo, krikščionybės, islamo, okultizmo ir kitų filosofinių bei religinių mokymų lyginamąja analize *atskleisti universalią simbolių prasmę*. Vėliau, vadovaujantis jais, *sukurti įvairių tautų žmones jungiantį nedogmatšką dvasinį sąjūdį*, kurio pamatinius principus paskleisti tarp visų pasaulio kraštų intelektualinio ir dvasinio elito.

Savo „Slaptosios doktrinos“, traktuojamos kaip mokslo, religijos ir filosofijos sintezės *moto*, J. Blavatskaja pasirinko teiginį, kad „nėra religijos aukštesnės nei tiesa“. Šis pamatinis modernios teosofijos mokymo teiginys, susišaukiantis su kituose ezoterinėse bendrijose (pitagoriečių, hermetikų Egipte, rozenkreicerių, frankmasonų ir kitų) panašiais skambiais šūkiiais, buvo įjungtas į teosofų draugijos siekius

išreiškiančią apibendrintą emblemą. Ją sudarė skirtingą simbolinę prasmę turintys dažniausiai iš seniausių Rytų ezoterinių mokymų perimti ir apjungti į vieningą sistemą simboliniai komponentai.

Viršutinėje emblemos dalyje buvo indiš-kasis *Trimurti* – trys sakralinę prasmę turinčios sanskritiškai parašytos raidės, kurios simbolizavo *pirmąpradžius pasaulį kuriančius žodžius*. Emblemos erdvę organizuojantis į vieningą visumą jungiantis elementas buvo nuo Babilono civilizacijos klestėjimo laikų žinoma rato pavidalo savo uodegą ryjanti gyvatė, kuri reprezentavo *amžinybę ir ciklinį laiko tėkmės nenutrūkstamumą*. Ratas indų mitologijoje simbolizavo *Brahmos alsavimą, kosmoso kūrimo procesą, universalią visatos harmoniją ir tobulumą*. Viršutinėje rato dalyje gyvatės galvos ir uodegos susidūrimo vietoje esanti svastika dar Senovės Indijoje buvo *evoliucijos ir amžino būties procesų judėjimo, gerovės bei aukšto meistriškumo simbolis*. Rato viduje buvo patalpinti du vienas priešais kitą nupiešti trikampiai, vienas nukreiptas aukš-tyn, kitas – žemyn. Trikampis nukreiptas į viršų simbolizavo *dvasios evoliuciją aukštyn*, o į apačią – *priešingą kūrybinių galių nuos-mukio tendenciją*. Savo vizualine struktūra ši teosofinės draugijos emblemos dalis priminė senovės žydų Dovydo žvaigždę. Tos žvaigždės viduryje patalpintas ženklas buvo panašus į nupjautą kryžių su ratu viršuje, savo forma primenantis raktą. Šis ženklas reprezentavo *nuolatinį gyvenimo proceso atsinaujinimą*. Emblemos apačią vainikavo minėtas teosofų mokymo *moto* „Nėra religijos aukštesnės nei tiesa“.

Ypatingą reikšmę teosofinėje simboli-koje E. Blavatskaja skyrė K. Stabrausko ir Čiurlionio kūriniuose dažnai pasitelkiamo

pasaulinio žalčio (pasaulinės gyvatės) vaiz-dinio interpretacijai. Šis vienas pamatinių teosofinės pasaulėžiūros simbolių jau nuo žilos senovės didžiuosiuose Rytų civilizaci-jose turėjo skirtingas semantines prasmes. Peržvelgdami archajiškiausių civilizacijų mitologiją įsitikiname, kad žaltys (gyvatė) juose iš tikrųjų buvo imlus skirtingų seman-tinių prasmų išminties pažinimo simbolis, kuris ilgainiui vėlesnėje krikščioniškoje mitologijoje įgavo negatyvius atspalvius ir vis tvirčiau asocijavosi su medžiu. „Kaip simbolis, – rašo J. Blavatskaja, – žaltys tu-rėjo tiek aspektų ir okultinių reikšmių, kiek ir pats medis; „Gyvybės Medis“, su kuriuo jis buvo simboliškai ir beveik neatskiriamai susietas“¹. Tačiau kitose populiariausiose senųjų civilizacijų ir tautų interpretacijose žaltys ilgainiui virto paslapčių saugotojo, pažinimo kelio pašvęstiesiems, išminties, skirties tarp gėrio ir blogio, atsinaujinimo, brandos ir daugybės kitų idėjų simboliu.

Čia vertėtų mesti žvilgsnį į archajinės tradicinės lietuvių mitologijos pasaulį. Tiesą sakant, jokiai iš krikščioniškos civi-lizacinės erdvės tautai nėra būdingas toks aiškiai išreikštas iš archajiniams pagoniškos lietuvių kultūros relikto plaukiantis pabrėž-tinai pozityvus šventųjų žalčių kultas, kokį regime archajinės pagoniškas gamtamel-diškas nuostatas išaugusioje tradicinėje Lietuvos kultūroje. Šis be galo reikšmingas faktas byloja apie iš tikrųjų anksčiau žiloje senovėje buvusius lietuvių genčių glaudžius kultūrinius ryšius su Rytų civilizaciniais pa-sauliais, jų mitais, tikėjimais bei požiūriais į supančio pasaulio reiškinius.

¹ Blavatskaja, P. Jelena. Slaptoji doktrina. KOSMOGE-NEZĖ ir ANTROPOGENEZĖ. Kolekcinis rinkinys dėžutėje (I, II tomai). Kaunas: Obuolys, p. 388.

Simbolio santykiai su giminiškomis kategorijomis

Gilesniam čiurlioniškų simbolių prigimties ir savitumo suvokimui svarbus yra jų atribojimas nuo gretimų kategorijų: *vaizdinio, ženkle, alegorijos* ir *metaforos*. Simbolio savitumas pirmiausia skleidžiasi lyginant jį su artima *meninio vaizdinio* kategorija. Sugretinant jas aiškėja, kad *bet kuris simbolis yra vaizdinys*, ir *bet kuris vaizdinys, kokia nors prasme yra simbolis*. Tačiau tarp jų yra ir vienas esminis skirtumas: jei meninis vaizdinys savo semantine prasme *tapatus sau*, tai simbolis, pasižymėdamas stubilinančia semantinių prasmų interpretacijos įvairove, *visuomet peržengia savo ribotumą ir nuolatos atveria naujas savo turinio niekuomet iki galo neišsakomas gelmes ir interpretacijos galimybes*. Kita vertus, jei, pavyzdžiui, su archajiniu visuminiu mitiniu mąstymu tiesiogiai susijęs archetipinis vaizdinys yra *besąlygiškas*, tai – *simbolis visuomet yra sąlygiškas ir maksimaliai apibendrintas*, ypač jei jis meno kūrinuose išskyla įtaigiu subtiliai užšifruotų universalium prasmų pavidalu. Tuomet simbolis iš suvokėjo ar interpretatoriaus reikalauja lakios vaizduotės polėkių, padedančių perprasti giliausias kūrėjo mintis ir emocinius išgyvenimus.

Nerdamiesi giliau į simboliui artimų kategorijų lyginamosios analizės sritį, galime teigti, kad semantiškai lyginant su juo vienareikšmiškesnis yra *ženklas*, sąvoka, kuri neretai ne visiškai pagrįstai yra naudojama kaip simbolio sinonimas. Ženklas visuomet yra *kažkas, kas žymi kažką kitą*. Viena vertus, nedaug nusižengdami tiesai, galime teigti, kad simbolis yra

ženklas, o kiekvienas ženklas yra simbolis, tačiau, antra vertus, ne kiekvienas simbolis yra ženklas, kadangi jis yra daug gilesnis ir daugiaprasmiškesnis savo neišsemiamos iki galo semantinėmis prasmėmis. Estetiniame ir menotyrimame diskurse ženklas dažniausiai suvokiamas *kaip konkretus objektas, nurodantis atitinkamą jo reikšmei daiktą, reiškinį, įvykį, kokybę* ir yra, pavyzdžiui, kaip religijoje – kryžius, svastika; astrologijoje – zodiako ženklai, žvaigždynai; matematikoje – teigiami, neigiami skaičiai; muzikoje – natos, jų aukštis, tonas – griežčiau pririšti prie žymimo objekto esmės nei simbolis. „Ženklas, – teigė analitinės psichologijos pradininkas C. G. Jungas, – visada yra mažiau nei idėja, kurią jis žymi, o simbolis visada išreiškia daugiau nei jo akivaizdi ir tiesioginė reikšmė“². Vadinasi, ženklas idėją perteikė akivaizdžiai ir tiesiogiai, o simbolis savo semantinėmis prasmėmis yra nepalyginamai gilesnis, turtingesnis, todėl suvokimo procese jis gimdo platesnę istorinių ir kultūrinių asociacijų gamą.

Ir galiausiai meninis simbolis, skirtingai nei *alegorija*, visuomet atveria didžiules erdves suvokėjo vaizduotei, palikdamas jame daugiau ar mažiau stipraus emocinio poveikio pėdsakus, darydamas įtaką jo mąstymo būdai ir nuotaikoms. Alegorija gi, skirtingai nei simbolis, apeliuoja tik į ganėtinai siaurą meninio vaizdinio reikšmę ir šia prasme ji įgauna didesnę estetinę vertę tik idėjų personifikacijos aspektu. Joje, lyginant su simboliu, ryškiau skleidžiasi šaltas

² Jung, Carl Gustav and M. L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffe. *Man and his Symbols*. New York–London–Toronto–Sydney: Anchor Press, 1964, p. 55.

analitinis pradai, kadangi čia konkrečiu įvaizdžiu pavaizduotas vienas asmuo ar daiktas reiškia kitą asmenį ar daiktą, o dvasinės žmonių savybės dažniausiai išreiškiamos konkrečiais gyvenimiškais vaizdiniais.

Kita Čiurlionio vizualioje ir poetinėje kūryboje pamėgta glaudžiai susijusi su simboliu ir vaizdiniu tapyboje ir poezijoje pasitelkiama meninės išraiškos priemonė yra *metafora*. Ji savo struktūriniais požymiais yra artima simboliui ir meniniam vaizdinui, tačiau metaforinis mąstymas kūrybinėje veikloje išsiskiria *ypatingu pasaulio suvokimo aštrumu, gaivumu ir apibendrinamąja galia*. Metafora dažnai tampa tobuliausia netiesioginės gelminės, užslėptos reiškinių esmės išraiškos forma. Meninės kūrybos procese kūrėjui meistriškai pasitelkiant metaforos meninės išraiškos savybes, sumaniai išnaudojant nesusijusių daiktų ar reiškinių savybių panašumus, estetiškos užuominos, neišsakymo tai yra *non finito* principo meninės išraiškos subtilybės, atsiranda galimybes *perkeliant* prasminius akcentus išryškinti *netikėtus meno kūrinio aspektus ir kartu pakylėti į kokybiškai aukštesnę meninio apibendrinimo lygmenį*.

Didis metaforos meistras buvo F. Nietzsche, kurio netgi daugelis veikalų ir jų dalių išsiskiria vaizdingais metaforiškais pavadinimais, vėliau tapusiais sparnuotomis frazėmis. Metaforinį pasaulio suvokimą šis simbolizmo estetikos įkvėpėjas laikė neišgyvendinamu ir teigė, kad didžiausias galimybes savo sklaidai jis suranda mite ir mene³. Pabrėždamas estetinę metaforos

prigimtį, jis ją laikė ne tik vienintele tikra ne tik gilios minties, tačiau ir mąstymo apskritai forma. Autentiškas santykis jo įsitikinimu „tarp subjekto ir objekto galimas tik per estetinį santykį išreiškiamą metaforomis“⁴.

Lygindama Čiurlionio pamėgtas metaforas G. Kazokienė taikliai pastebėjo, kad, priešingai nei simboliai, kurie turi aiškią ir pastovią prasmę visuose tapytojo paveiksluose, metaforos semantiniu požiūriu yra įvairesnės. Kaip charakteringus čiurlioniškų metaforų pavyzdžius ji pateikė sujungtą paukščio ir saulės įvaizdį, kuris žodžiais nusakomas kaip *skrendanti saulė* arba *spinduliuojantis paukštis*. Kita, plačiai žinoma Čiurlionio metafora yra paveikslas nutapytas kalnas, išskylantis virš vandens. Tai būtų paprastas kalnas, jei jo papėdėje nedegtų pora laužų, kurie virsta tarytum pora liepsnojančių akių⁵. Tiesą sakant, meninio mąstymo metaforiškumas yra vienas būdingiausių šio menininko tapybinės raiškos bruožų, kuris padeda jam daug subtiliau išsakyti savo dvasines jausenas ir kuriamų pasaulių vizijas.

Priminsime, kad Čiurlionio kūrybinės raiškos universalumui būdingas polinkis į slėpiningų ezoterinių simbolių pasaulio sukūrimą buvo papildomas, kaip ir Leonardo da Vinci atveju, sukūrimu savo asmeniško ezoterinio kriptinio alfabeto, kurio pavyzdį jis pateikia savo 1905 m. balandžio pabaigoje iš Druskininkų rašytame laiške broliui Povilui⁶. Šio ezoterinio rašto fragmentus aptin-

3 Nietzsche, Ницше Ф. *Полное собрание сочинений*. том. 1. Москва: Московское книгоиздательство, 1912, p. 404.

4 Ten pat, p. 401.

5 Kazokas, Genovaitė. *Musical Paintings: Life and Work of M. K. Čiurlionis (1875–1911)*. Vilnius: Logotipas, 2009, p. 72.

6 Čiurlionis, M. K. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užra-*

kame įvairiose jo sonatose arba atskiruose paveiksluose dažniausiai ant atvirų erdvių, aukurų, sienų ir kitų architektūros elementų.

Čiurlioniškų simbolių pasaulio ištakos ir jų klasifikavimas

Platus ir spalvingas Čiurlionio vizualioje dailėje naudojamų meninių simbolių ir metaforų pasaulis išsiskiria ištakų ir formų įvairove. Jo simboliką maitinusių versmių nustatymas yra sudėtingas uždavinys. Šis tapytojas sąmoningai nekūrė vientisos savo estetinių ir meninių požiūrių sistemos, nebuvo racionalaus tipo asmenybe griežtai schematizuojanti savo kūrybines nuostatas. Savitas čiurlioniškų estetinių požiūrių, simbolių ir metaforų formavosi spontaniškai iš skirtingų įkvėpimo versmių, natūraliai plečiantis intelektualiniams, kultūriniais, meniniams horizontams, skverbiantis į skirtingas mokslinio ir meninio pasaulio pažinimo sritis.

Nuo vaikystės praleistos Dzūkijos miškų aplinkoje Čiurlionio simbolikos tapsmui didelę įtaką darė Druskininkų apylinkių kaimuose gilią šaknis suleidęs archajinis lietuvių mitologijos ir folkloro pasaulis, kuris išsaugojo savo gyvybingumą papročiuose, dainose, liaudies mene netgi po šimtmečių kryptingo krikščionybės diegimo. Skirtingai nei Lietuvos aristokratija ir miestiečiai, lietuvių valstiečiai, iš kurių socialinio sluoksnių buvo kilusi Čiurlionių šeima, dar nebuvo galutinai sukrikščioninta. Anot taiklaus Marijos Gimbutienės pastebėjimo, nenuostabu, jog senieji papročiai, tikėjimai,

šai ir straipsniai, parengė V. Čiurlionytė Karužienė. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960, p. 179.

sakmės, pasakos, dainos ir liaudies menas Lietuvoje taip ilgai išliko pilni pagoniškų elementų, o kai kurie dar gyvi baltų mitologijos elementai siekė „ne tik priešistorinius ir ne tik indoeuropiečių protautės, bet ir dar senesnius laikus“⁷.

Kita svarbi nuo vaikystės Čiurlionio vaizduotę maitinusi versmė buvo šeimos aplinką supęs krikščioniškos kultūros pasaulis. Jis studijų metais augant romantinės, neklasikinės (iracionalistinės) ir simbolistinės meno filosofijos įtakai, buvo paveiktas orientalistinių tendencijų sklaidos. Kalbant konkrečiai apie Čiurlionio simbolių ir metaforų pasaulio genezę, orientalistinės įtakos stiprėjo augant K. Stabrausko skelbiamų teosofinių idėjų įtakai. Įdėmiau chronologiniu aspektu analizuodami Čiurlionio vizualiosios dailės palikimą įsitikinsime, kad daug su teosofiniais simboliais, metaforomis, ženklais susijusių paveikslų gimsta 1904 / 1905 m. studijų Varšuvos dailės mokykloje metu ankstyvajame „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ tarpsnyje. Tuomet pasirinkęs tapytojo kelią, jis artimai bendravo su teosofines, okultines ir parapsichologines idėjas skleidusių Stabrauskų ir Wolmanų šeimų aplinka, buvo nuolatinis lankytojas šių salonų, kuriuose bendravo su iškiliais to meto lenkų intelektualais bei menininkais.

Iš minėtų salonų lankytojų Čiurlionį įtakojo okultizmu ir mistika persiėmęs poetas ir meno kritikas T. Micinskis bei W. Wundto pasekėjo A. Mahrburgo psichologijos ir parapsichologinių teorijos. Be minėtų amžininkų jis taip pat buvo

⁷ Gimbutienė, Marija. *Baltai priešistoriniais laikais*. Vilnius: Mokslas, 1985, p. 149.

paveiktas teosofijos adepto prancūzų astronomo C. Flammariono kosminėmis ir nežemiškų civilizacijų vizijomis. Visų šių iš skirtingų versmių plaukiančių įtakų susipinamas formavo ypatingą Čiurlioniu būdingą sinkretišką spiritualistinę pasaulėžiūrą persmektą dvasinio prado ir įvairių subtilių materijų išskirtinės svarbos sureikšminimu. Be minėtų veiksmų, Čiurlionio vaizduojamosios dailės simbolikos savitumą taip pat darė įtaką jam dvasiškai artimiausių simbolistinės pakraipos dailininkų A. Böcklino, M. Klingerio, A. Beardsley, bei tiesioginių mokytojų K. Stabrausko, F. Ruszczyco ir kitų simbolinės ir plastinės kalbos ypatumai, kuriuos jis siekė pajungti savo magistralinei muzikalios tapybos idėjai.

Daug dėmesio skyrusi Čiurlionio simbolikos genezei G. Kazokienė jo naudotus simbolius, kilmės požiūriu suskirsto į keturias pagrindines grupes: didžiausią – sudaro iš lietuvių tautosakos perimti simboliai: toliau seka grupė paprasčiausių ir kasdieniškiausių įvaizdžių, kurie, patalpinti neįprastame kontekste, trikdo žiūrovą; trečioji grupė perimta iš indų mitologijos, o – paskutinioji susideda iš jo paties asmeniškai sukurtų simbolių⁸.

Tiesą sakant, toks išoriškai įtaigiai atrodantis Čiurlionio simbolikos klasifikavimas nėra pakankamai išsamus ir įtikinamas. Pirmiausia, ne visai pagrįstas yra G. Kazokienės požiūris į trečios grupės simbolius traktuojant juos išimtinai kaip perimtus iš indų mitologijos. Toks aiškinimas kelia pagrįstų abejonių, kadangi daugelis pagrin-

dinių Čiurlionio tapyboje ir poetiniuose tekstuose vartojamų simbolių yra pasisemti ne tik iš indų, tačiau ir egiptietiškos, Mesopotamijos tautų, hebrajiškos ir krikščioniškos mitologijos. Kita vertus, G. Kazokienė nepakankamai įvertino svarbų metafizinių, archetipinių ir su geometrinėmis figūromis, spalvomis ir garsais susijusių simbolių vaidmenį.

Remdamiesi metodologijos požiūriu nuoseklesniais klasifikacijos principais, pavyzdžiui, aptariamų simbolių būties formomis, jų idėjinį turinį ar sąsajomis su konkrečia žmogų supančio pasaulio pažinimo sritimi Čiurlionio simbolių pasaulio įvairovę siūlyčiau klasifikuoti taip: 1) **metafizinius**, susijusius su pagrindinėmis būties formomis ir pirmaprādėmis stichijomis; 2) **kosminius**, kuriems įtaką darė pirmiausia C. Flammariono knygoje aprašyti astronominių visatoje vykstantys procesai ir kitos nežemiškų pasaulių vizijos; 3) **archetipinius**, kurie aprėpia vaiko, karalaitės, karalaičio, didvyrio, seno išminčiaus, visatos valdovo (karaliaus) ir kitus, C. Jungo žodžiais tariant, „kolektyvinės sąmonės“ vaizdinius; 4) **gamtos pasaulio**, kuris aprėpia *augalijos* ir *gyvūnijos* formų įvairovę; 5) **geometrinius**, kurie koduoja įvairiuose geometrinėse figūrose (apskritimas, kvadratas, trikampis, piramidė, horizontali ir vertikali linija) slypinčias simbolines prasmes; 6) **spalvų, garsų ir skaičių** simboliką, kuri priklausomai nuo konkretaus tokių simbolių panaudojimo konteksto įgauna skirtingas semantines, spalvines ir akustines simbolines prasmes.

Paskiri retesni Čiurlionio tapiniuose išnyrantys simboliai kartais netelpa arba

8 Kazokas, Genovaitė. *Musical Paintings: Life and Work of M. K. Čiurlionis (1875–1911)*. Vilnius: Logotipas, 2009, p. 74.

peržengia šios sąlyginės simbolių klasifikacijos sistemos rėmus ir, priklausomai nuo konkretaus simbolio panaudojimo konteksto kompozicinėje kūrinio struktūroje, braunasi iš vienos į kitą šios grubios klasifikacinės sistemos dalį. Tačiau nevertėtų pamiršti, kad simbolinės ir metaforinės kalbos, kaip ir kitose savo kūrybinės veiklos srityse, Čiurlionis taip pat išgyveno esminę evoliuciją, todėl paskiri tapytojo pamėgti iš vieno į kitą paveikslą migruojantys simboliai, priklausomai nuo konkretaus konteksto, įgaudavo daugiau ar mažiau aiškiai išreikštas naujas užšifruotas prasmes ir ilgainiui tapdavo organiška šio menininko ezoterinių, teosofinių ir okultinių požiūrių dalimi.

Metafizinių simbolių pasaulis

Išsamesnį čiurlioniškų ezoterinių simbolių pasaulio aptarimą pradėsime nuo mūsų klasifikacijos pradžioje išskirtų universaliausių metafizinių simbolių, kadangi Čiurlionis, panašiai kaip ir P. Cézanne'as, buvo tapytojas, kuriuos siejo drovumas, nedrąsumas, netikėjimas savo jėgomis, fanatiškas atsivadavimas vienai visa persmelkiančiai „meno kelio“ ideologijai arba, kitais žodžiais tariant, „pasišventimo menui“ idėjai. Brandžiam „sonatinės tapybos“ periodo Čiurlioniui, kaip ir P. Cézanne'ui, buvo būdingas analitinis ir sintetinis mąstymo būdas, struktūrinių ir kompozicinių savo paveikslų principų išryškėjimas, tačiau svarbiausia, *orientavimasis meninės kūrybos procese į po išoriniu regimybės sluoksnių slypinčių gelminių metafizinių esmių atskleidimą*. Ir galiausiai, svarbiausias jų įkvėpimo ir dėmesio šaltinis buvo GAMTA, įdėmus

jos nuolatos besikeičiančių apraiškų, formų, spalvų studijavimas. Į gamtą jie, kaip ir Rytų Azijos peizažo tapybos meistrai, žvelgė kaip pagrindinį savo MOKYTOJĄ ir nuolatinį kūrybinio įkvėpimo šaltinį. Todėl gamtos pasaulio vaizdiniai absoliučiai vyrauja jų kūrybinėje raiškoje.

Tačiau šių filosofškai orientuotų dailininkų „mąstytojų“ plastinėje kalboje ir kūryboje ryškėja esminiai skirtumai, kadangi P. Cézanne'as daugiau susitelkia į plastinių problemų sprendimą, o Čiurlioniui mažiau svarbi *buvo su dvasinių vertybių prioritetu tiesiogiai susijusi metafizinė simbolinė jį užvaldžiusių idėjų išraiška*. Jo metafizinių simbolių kalba, kaip minėta, siejasi su pagrindinėmis būties, tai yra erdvės ir laiko, formomis ir pirmapradėmis stichijomis. Dauguma jų *amžinybė, tyla, ramybė, rytas, šviesa, diena, naktis, vakaras* vienokiu ar kitokiu pavidalu skleidžiasi įvairių periodų dailininko kūrinuose „Rytas. Fantazija“ iš ciklo „Užburtas miestas“ (1904), „Diena“, „Vakaras“ ir „Naktis“ iš „Paros“ ciklo (1904 / 1905), „Amžinybė“ (1906?), „Tyla“ (1907?), dažnai sudarydami svarbią, tačiau ne visuomet suvokėję deramai reflektuojamą meno kūrinio simbolikos pagrindą. Šių simbolių, pavyzdžiui, erdvės, laiko funkcijos ir svarba konkrečių paveikslų ar jų ciklų kompozicinėse sistemose dažniausiai yra skirtingos. Savitas erdvės ir laiko suvokimas originaliausiai skleidžiasi jo menų sąveikos idėjų paveiktuose cikliniuose „sonatinio“ periodo paveikluose. O ryto, dienos, nakties, vakaro kaitą dažniausiai regime jo ankstyvuosiuose literatūrinio psichologinio simbolizmo idėjų paveiktuose paveikluose.

Kitą svarbią Čiurlionio pamėgtų sim-

bolių žodyno pusę sudaro pirmapradės stichijos: *žemė, vanduo, ugnis oras (eteris), vėjas*. Itin svarbios stichijos jo, kaip ir Rytų Azijos peizažo tapybos simbolikoje, yra vanduo ir vėjas. Jos gali įkūnyti giliausią rimtį, kaip, pavyzdžiui, regime „Ramybėje“ arba visiškai priešingai „Audroje“ ar „Jūros sonatos“ trečioje dalyje *Finale* („Banga“) išjudinti, keisti, griauti nusistojusias gamtoje rimties, tvarkos ir harmonijos būsenas. Tyla Čiurlionio kūryboje, kaip ir Rytų Azijos tradicinėje estetikoje, asocijuojasi su išsivadavusios iš Chaoso įtakos būties pilnatvės, harmonijos ir grožio, visatos amžinybės ir bekraštybės būseną. Ją savitai išreiškia teosofinės simbolikos kupinas Čiurlionio paveikslas „Tyla“ (1907?), kuriame viešpatauja čan (dzen) dailės tradicijai būdingi *meditacijos* aspektai, minimalizmas ir subtili neišsakymo, estetiškos užuominos kupina simbolika. Laiške Sofijai Čiurlionis tarsi čan, dzen adeptas savo mylimajai Sofijai rašo: „pagalvok tik, Zosele, ar tylėdami nepasakytume vienas kitam kur kas daugiau? Žiūrėdami į akis, aš Tau, o Tu man“⁹. Garso nebuvimas, tyla aptariamame paveiksle, kaip ir Rytų Azijos peizažo tapybos estetikoje, yra suvokiama kaip pirmapradė būseną, nuo kurios prasideda veiksminga būties potencialių galimybių sklaida. Kita vertus, su meditaciniu požiūriu į kūrybą susijusi *tyla* čia traktuojama ir kaip autentiška būties stichija, tobuliausias giliausių minties poslinkių perteikimo instrumentas. Ir galiausiai ji tampa menininko sielai artimu vidinės rimties pasauliu, kuriame prasmingai skleidžiasi žmogų supančio

pasaulio garsų, formų ir spalvų įvairovė.

Taigi Čiurlionio simbolių ir metaforų pasaulyje atsispindi visatoje spontaniškai vykstančių skirtingų būties ir gamtos procesų sąveikos dialektika. Todėl supančios gamtos grožio meditacijos pagimdyta *tyla, rimtis*, ir jai oponuojantis gaudžiantis *varpas, vėjas* čia bet kurią būties akimirka grasina įsiveržti į tylos, rimties viešpatiją ir anksčiau snaudusio varpo skambėjimu ar galingu vėjo gūsiu pranešti apie kilusios audros grėsmę, gaivališkų gamtos stichijų įsiveržimą į TYLOS ir harmonijos pasaulį.

Todėl didžios simbolinės prasmės kupinas varpas įvairiuose jo pavaizdavimo kontekstuose įgauna skirtingas semantines prasmes. Pavyzdžiui ankstyvojo literatūrinio psichologinio simbolizmo periodo paveikslų ciklo „Laidotuvių simfonija I“ (1903) pirmame paveiksle varpas skelbia apie tragiškumo motyvų persmelktą mirtį, o „sonatinio“ periodo pradžioje sukurta me „Pavasaris I (1907 / 1908)“ paveiksle jis byloja apie atgimstančios gamtos jėgų siautulingumą. „Saulės sonatos“ paskutinėje dalyje *Finale* (1907) voratinklio apgaubta varpo šerdis simbolizuoja begalinės rimties būseną.

Panašiai yra ir su dailininko paveiksluose nuolatos regima teosofinei pasaulėžiūrai būdinga *šviesių ir tamsių* jėgų dialektinė priešprieša. Šviesos spindėjimas Čiurlionio simbolinėje kalboje ir iššūkis tamsioms žmogaus gyvenimą, jo siekius ir kūrybos laisvę kaustančioms jėgoms. Teosofiniuose tekstuose aukštinami šviesa, spindesys siejami su Absoliutu, dangiškojo pasaulio švytėjimu, jau vidujai subrendusios asmenybės subtiliųjų dvasingų materijų gelminės esmės pažinimui. Todėl šviesa,

9 Čiurlionis, M. K. *Laiškai Sofijai*. Vilnius: Vaga, 1973 (2011), p. 252.

spindesys skleidžiamas įvairiausių simbolių pavidalais dailininko paveiksluose yra dvasingo gyvenimo, amžinybės, didingų etinių idealų, aukščiausios tiesos metafora. Kovos tarp šviesių ir tamsių pasaulio jėgų pėdsakai Čiurlionio simbolikoje atsispindi įvairiuose kūrybinės evoliucijos tarpsniuose išnyrančiose šviesias jėgas simbolizuojančių angelų ir tamsos pasaulio personažų demonų kovoje. Dėl sudėtingų vidinių dvasinių ieškojimų gimusioje Čiurlionio „Tiesoje“ (1905) ji išnyra žvakės šviesos pavidalu, kuri traukia, vilioja savo slėpininga galia sparnuotus gyvus padarus.

Kalbant apie metafizinius Čiurlionio simbolinio mąstymo aspektus, tikslinga paminėti jo pasaulio suvokimui būdingą tiesiogiai su dvasinių idealų paieškomis susijusį unikalų **aukščio** ir bekraštės **erdvės** pojūtį. Nukreiptumas į amžinybę simbolizuojantį Dangaus pasaulį sąlygojo svaigūs aukščio ir visatos bekraštybės pojūčiai, kurie buvo vieni charaktariausių specifinių šio menininko tapybinės estetikos ir simbolikos bruožų. Svarbiausi svaigaus aukščio pojūčio simboliai – statūs kalnai, piramidės, bokštai, kolonos, laiptai, kopėčios – rodo jo sąmonės nukreiptumą į viršutinę jo kuriamo visatos pasaulėvaizdžio dalį. Taip gimsta Čiurlionio paveikslams būdingas pasaulio regėjimas „iš viršaus“, „iš paukščio skrydžio aukštumų jausmas, kai atverdavo plačios pasaulio regėjimo panoramos, paremtos originaliais perspektyviniais sprendimais.

Kosminių simbolių pasaulis

Dailininko žvilgsnis siekiantis aprėpti visatos ir kosminės erdvės platybes atkakliai

skverbėsi tolyn į neapbrėpiamas visatos erdves. Tai sąlygojo Čiurlionio simbolikoje ir retos jo amžininkų kūryboje kosminės temos su savo simbolių pasauliu iškilimą ir ypatingą tik jam būdingą kosminės erdvės objektų traktavimą. Jame keisčiausiai susiliejo iš C. Flammariono plaukiančios vizijos su archajiniais Rytų tautų ir lietuvių mitologijos aspektais. Į pastarąjį ypatumą atkreipė dėmesį G. Vaitkūnas, kuris Čiurlionio kūrinius lygino su kosminių įvaizdžių kupina Rytų mitologija ir teigė, kad kartu Čiurlionio kosminiuose paveiksluose galima atpažinti panteistinio liaudies pasaulėvaizdžio bruožus. „Tai, galima sakyti, – rašė jis, – tas pats liaudiškasis pasaulėvaizdis, kuris įkūnytas ir liaudies kūryboje, tiktai išplėtotas iki kosminių mastų. Liaudiškasis panteizmas, su jam būdinga intymia žmogaus vienove su gamta, čia išsaugo į kosminio žmogaus santykio su Visata motyvą“¹⁰.

Iš tikrųjų sužavėtas naktinio dangaus grožiu Čiurlionis ne tik kūrė savotiškus naktinio dangaus peizažus – noktūrnus iš ciklo „Pasaulio sutvėrimas“ V paveikslas (1905 / 1906) „Naktis“ (1906) ir daugelyje „Zodiako ženklų“ (1906 / 1907) paveikslų, bet ir siekė savo C. Flammariono knygų skaitymo bei jo graviūrų kontempliacijos inspiruotose kosminėse vizijose perteikti nuolatinio kūrimosi procese esančio kosminio pasaulio procesų įvairovę ir tam kosminės temos paveikslus vainikuojančioje „Žvaigždžių sonatoje“ (1909) pasitelkė įtaigų kosminių simbolių pasaulį. Jame, greta Dangaus kūnų žvaigždžių, žvaigždynų, planetų, paukščių

¹⁰ Vaitkūnas, Gytis. *Vidūnas ir Rytų idėja lietuvių kultūroje. Vidūnas lietuvių kultūroje. Vilnius: FSTI, 1994, p. 64–82.*

tako, kometų, saulės, mėnulio, atsirado ir kiti iš teosofinių tekstų ir archajinių mitologijos ir religijos formų į Čiurlionio tapinius atklydę neiprasti jo epochos dailei dangišką ir žemišką pasaulius siejantys dvasinių aukštumų siekius įprasminantys mįslingi sparnuoti padarai ir angelai.

Čia atsivėrė turtingas Čiurlionio kuriamų **kosminių** vaizdinių ir simbolių pasaulis, kuris buvo svarbi jo kuriamo tapybinio pasaulėvaizdžio dalis. Dailininko kosminės temos tapybinėse vizijose atsivėrė kito alternatyvaus realiam pasauliui neaprepiamos kosminės erdvės begalybė, bekraštybė, kurioje viešpatavo dangaus skliautas su gausybė naktinių šviesulių iš kurių svarbiausios buvo dailininko naktinio dangaus paveikslus užplūstančios šviesą spinduliuojančios žvaigždės. Kosminės temos Čiurlionio nakties peizažus remiantis muzikinėmis asociacijomis galima nedaug nusižengiant tiesai pavadinti *noktiurnais*.

Nuolatos „Žvaigždžių sonatoje“ ir kituose dailininko paveiksluose išnyrantys įvairūs misterijas primenantys mistiniai elementai aukuras, slaptoji rašyba, kolonos, apšviestos grotos, kelionės laivais įtaigauja, kad Čiurlionis buvo susipažinęs su masonų sąvokomis, priimant domėm, jog jis gyveno spiritualizmo ir teosofijos klestėjimo laikais¹¹. Kita vertus, žvaigždžių ir mėnesienos spindesio nušviestas pasaulis Čiurlioniui buvo ta dvasiškai artima intymaus vidinio ir išorinio pasaulio sąveikos erdvė, kurioje skleidėsi visuotinis (universalus) pasaulį valdantis kosminis kūrybos procesas, kuriame įvairias pavidalais buvo išryškina-

mas ryšys tarp dangaus ir žemės pasaulių. Čiurlionio paveiksluose periodiškai išnirdavo šiuos pasaulius siejantys tarpininkai nežemiškos sparnuotos į angelus panašios esybės. Šioje kosminėje epopėjoje svarbi vieta teko ir „paukščių tako“ simboliui, kuris tarsi rodė kelią į kitą sielų karalystės pasaulį. Šis simbolis archajiškoje lietuvių mitologijoje bylojo apie pomirtinio gyvenimo tąsą už „paukščių tako“ esamame kitame sielų pasaulyje. Čiurlionio kuriamos universalios jungiančios žemišką ir nežemišką pasaulius kosminės vizijos dalyviais tapo ne tik magiškai žvilgsnį traukiantis „paukščių takas“, žvaigždės, planetos, menulis, kosminių stichijų gaivališkas judėjimas, tačiau ir minėtas svaigaus aukščio, erdvės bekraštybės jausmas.

Archetipinių simbolių savitumas

Kitas Čiurlionio *archetipinių* simbolių pasaulis plaukė iš giliausių menininko pašamonės sluoksnių. Archetipinių simbolių pasaulio pažinimui didžiulį dėmesį skyrė analitinės psichologijos pradininkas C. G. Jungas, kuris šiuos simbolius aiškino kaip slėpiningą *pašamonės kalbą, pagrindinę žmogaus kūrybinės prigimties raiškos formą*. Giliausiame ne atskirų tautų, rasių, o visai žmonijai būdingų mitinių kolektyvinės pašamonės vaizdinių lygmenyje jis atskleidė funkcionavimą sąmonės kontrolei nepaklūstančius pirmapradžius archajiškiausius mitinius simbolius, kuriuos pavadino „archetipais“. Pabrėždamas archajinių archetipinių simbolių pobūdį, C. G. Jungas įvairiuose veikaluose juos vadino: „pirmapradžiais archajiškais vaizdiniais“, „pirmapradžiais pavyzdžiais“, „archajiškais

11 Botto, Andrea. 1991. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Aidai, 1991, Nr. 2, p. 147.

atgyvenomis“, „struktūrinėmis vaizdinių prielaidomis“, funkcionuojančiomis kolektyvinės sąmonės gelmėse. Tipiškiausiai sapnuose, mituose, pasakose, meno kūrinuose iš sąmonės gelmių išnyrančiais archetipiniais simboliais C. G. Jungas laikė pirmąsias abstrakčiai formalizuotas būties struktūras – *mandala*, *dao*, taip pat *motinos*, *tėvo*, *vaiko*, *jauno herojaus* (*karalaičio*), *gražuolės karalaitės*, *seno išminčiaus*, *pranašo* ir pan. Šie ikiistorinių laikų pirmąsias vaizdiniai, spontaniškai išskylančios sapnuose ir sąmonėje, jo įsitikinimu, sudaro giliausią įvairių tautų ir civilizacijų atstovų sukurtų mitinių, religinių, meninių vaizdinių bei „kolektyvinės sąmonės“ esmę. Šis čiurlioniškų meninių vaizdinių sluoksnis siejosi ne tik su priešistorės ir ne tik indoeuropiečių protautės, bet dar archaiškesnių laikų sluoksniais.

Kita vertus, kūrybą C. G. Jungas aiškino kaip amžiną psichinį dėsni, susijusį su būties pilnatvės ilgesiu ir siekiu suvaldyti šį iš žmonijos kolektyvinės sąmonės gelmių besiskleidžiantį archajinių simbolių pasaulį. Žmogaus prigimtis Jungui neatsiejama nuo kūrybingumo, sugebėjimo spontaniškai simbolių kalba išreikšti sąmonės gelmėse slypinčius archajinius vaizdinius, archetipus. Todėl simbolis, anot šveicarų psichologo, virsta ir *šifru*, *padedančiu asmenybei įslaptinti savąją būti*. Vadinasi, asmenybės ir jos kūrybinės veiklos pažinimo raktu buvo laikomas jo kuriamų simbolių pasaulis, skverbdamiesi į kurį galime pažinti jautriausius jos vidinius išgyvenimus, svajas, idealus ir pamatines vertybines nuostatas. Tai – Čiurlionio vizualinei ir poetinei raiškai būdingas archetipinių meninių simbolių pasaulis. Svarbiausiais iš jų

buvo: *vaikas*, *karalaitė*, *karalaitis*, *motina*, *tėvas*, *senis*, *išminčius*, *karalius*, *valdovas*, *Rex* ir įvairios apibendrinto archetipinio vaiko, jauno, žydinčio ir senyvo kupino išminties simbolinio vaizdinio įsikūnijimo formos.

Archetipinių simbolių pasaulis tai – literatūriškiausia ir menkai tyrinėtojus dominusi, nors dažnai fragmentiškai aprašinėjama ir populiariai interpretuojama Čiurlionio vizualios dailės simbolinės kalbos pasaulio dalis, kuri dažniausiai rėmėsi turtingais senųjų lietuviškų ir kitų tautų pasakų, sakmių bei legendų motyvais. Ryškiausiai tokios archetipinės simbolikos pavyzdžiais buvo du 1907 m. dailininko sukurti triptikai „Karalaitės kelionė“ ir „Karalaičio kelionė“, nuosekliai plėtojantys literatūrinius siužetus. Plastiniu ir koloritiniu požiūriu brandesnis buvo pirmasis triptikas, kuriame regimi ir teosofinės simbolikos pėdsakai. Centriname „Karalaitės kelionė“ triptiko paveiksle vaizduojamas sėdintis vos užgimęs vaikas, kuris tiesėsi į priešais jį esantį į gelę panašų vaizdinį, teosofinės simbolikos ikonografijoje dažniausiai tapatinamą su užgimusia siela. Virš šių dviejų centrinių paveikslo vaizdinės sistemos simbolių atsirado trečiasis padangėje skriejantis grėsmingas paukštis tarsi simbolizuojantis vaiko gyvenimo kelyje išskylančius pavojus.

Antrasis aptartam ciklui savo siužetinėmis linijomis artimas triptikas buvo „Karalaičio kelionė“. Jame regime tradicinį primenantį Rembrandto paveikslus, tačiau visai kitokia plastine kalba plėtojamą tėvo palaiminančio sūnų kelionėms motyvą. Kituose aptariamo ciklo paveiksluose vaizduojamos sūnaus kelionės ir juose

iškylantys išbandymai bei grėsmės. Archetipinės simbolikos paveikslų grupei galima priskirti ir dažnai komentuojamą paveikslą „Karaliai. Pasaka“ (1908 / 1909), kuriame vaizduojami du naktinės tamsos prieglobstyje sėdintys karaliai. Vieno iš jų rankoje ant delno spindėdamas šviesa iškilo didžios simbolinės prasmės kupinas paprasto lietuviško sodžiaus vaizdinys.

Archetipinis senio arba išminčiaus simbolis atgaivinantis daoistinės simbolikos pasaulį labai gajus Čiurlionio poetinėje kūryboje. Joje aptinkame daug gilios filosofinės prasmės gyvenimiškųjų išvalgų, o vaizduojamoje dailėje išskirtinę svarbą įgauna visatos valdovo, protingo visatos organizuotumo, visuotinės kosminės tvarkos ir harmonijos simbolis – *Rex*. Ši mitinė didžios simbolinės prasmės kupina abstraktaus visatos valdovo simbolinė figūra Čiurlionio meninių vaizdinių sistemoje simbolizavo griežtos tvarkos *logos* dėsnių išgalėjimą chaotiškų jėgų draskomame kosminių stichijų pasaulyje. Ji įvairiais pavidalais reikšdavosi skirtinguose dailininko paveiksluose; triptike *Rex* (1904 / 1905), *Amžinybė* (1906) atspindėdavo visų gamtos raiškos formų ir apraiškų įvairovę, ji buvo ta jėga, kuri persmelkdavo visus būties procesus. O cikle *Para* (1904 / 1905) ji reiškėsi kaip galinga kažkokios antgamtiškos esybės figūra, viešpataujanti virš jos galioms pavaldaus pasaulio. Tačiau ryškiausiai ši visų būties procesų vienybės idėja buvo įprasmintą viename paskutiniųjų 1909 m. nutapytų didžios simbolinės prasmės kupiname paveiksle *Rex*. Šis kūrinys rodo, kad Čiurlionis suvokė savo vaizduojamą pasaulį ne kaip iracionalių chaoso jėgų valdomą stichiją, o dėsningos harmonijos

įsikūnijimą atspindintį visų Žemės ir kosminių procesų vienybę.

Augalijos simboliai

Labiausiai paplitę Čiurlionio meninės kūrybos arsenale buvo **augalijos ir gyvūnijos pasaulio** vaizdiniai, su kuriais jis nuo vaikystės buvo glaudžiai suaugęs gyvendamas miškingos Dzūkijos gamtos prieglobstyje. Čia tapytojas persisėmė senovės baltams ir lietuviams būdingą ypatingą augalijos meilę, medžių, miškų ir javų sakrališkumą, kurią M. Gimbutienė siejo su Senosios Europos palikimu ir gyvybę duodančią, augalijos augimą ir derlingumą skatinančios deivės Žemynos įtakos sfera, kadangi „medžiai, miškai ir giraitės, akmenys, kalvos, kalnai kupini stebuklingų žemės ir vandens galių“¹².

Kiekvienas augalas – gėlė, krūmas, medis senovės lietuvių mitologijoje, liaudies tikėjimuose ir ezoterinėse doktrinos buvo siejamas su stebuklingu gyvybinės energijos įsikūnijimu ir sklaida, sugebėjimu pozityviai savo gydomąja galia veikti žmonės, saugoti nuo nelaimių, harmonizuoti jų santykius su išoriniu pasauliu. Iš lietuvių mitologijos, liaudies tikėjimų, tautosakos plaukė ypatingas pabrėžtinai pagarbus Čiurlionio ryšys su augalija, besireiškiantis jo paveiksluose nuolatos išnyrančiais įvairiais panteistiniais pavidalais ir formomis gėles, medžius ir kitus augalus vaizduojančių paveikslų (Gluosniai. Rytas (1904 / 1905), Berželiai (1905), Kiparisai (1905 / 1906), Gėlės ((1907 / 1908).

¹² Gimbutienė, Marija. *Baltai priešistoriniais laikais*. Vilnius: Mokslas, 1985, p. 152.

Šis *augalijos* kultas Čiurlionio simbolikoje siejosi su pagarbiu požiūriu į glėžną gėlę, kuri simbolizavo neišvengiamai po šalčių ateinantį pavasarį, gaivališką įvairių gyvybės formų atgimimą atėjus pavasario saulės šilumos skleidžiamam įvairių gyvybės formų šėlsmui. Įstabių Druskininkų miškų aplinkoje augusį Čiurlionių ypatingai žavėjo jam dvasiškai artimas ir gerai pažįstamas medžių pasaulis, apie kurį jis nuolat kalbėjo savo rašytiniuose tekstuose ir vaizdavo paveiksluose.

Priminsime, kad medis lietuviškoje mitologijoje ir dainose buvo ne tik nuolatinis žmogaus gyvenimo palydovas, tačiau ir svarbus pomirtinės jo dvasinės transformacijos simbolis, kadangi miręs žmogus kurio siela nepakildavo į dausas, o vėlė likdavo žemėje, dažniausiai tautosakoje persikūnydavo į konkrečius medžius, krūmus, gėles ar paukščius. Čia vėl lietuvių mitologijoje išnyra ir teosofijai būdingas pamatinis inkarnacijos principas, kadangi, anot senovės lietuvių tikėjimų, mirusiųjų sielos pereinavo į atitinkamas lyties augalus. Vyrų sielos įsikūnydavo ažuoluose, uosiuose ar beržuose, o moterų – liepose ar eglėse.

Ši begalinė pagarba medžiui kaip artimiausiam žmogaus dvasios bičiuliui siejosi su senovės Rytų civilizacijoms ir lietuvių mitinei tautosakai būdingu Gyvybės ir Kosminio medžio simboliu, kurį mes regime paveiksluose „Pavasaris IV“ (1907 / 1908) ir „Vasaros sonatos“ antroje dalyje *Andante* (1908), galingai išsiskleidusį visoje paveikslų erdvėje, jungiančioje žemės ir Dangaus pasaulius. Pirmasis iš minėtų paveikslų, perteikiantis gaivališką pavasario gyvybės sklaidos procesą, buvo prisodrintas teosofinės simbolikos. Paveikslų centre

vaizduojamas didingas dangų remiantis medis, kuriame tarsi atskiroje gyvenvietėje vyksta intensyvus gyvenimo procesas. Antrame paveiksle ta pati idėja buvo perteikta jau santūresnių meninių simbolių sistemos pavidalu. Greta pagrindinio paveikslų erdvę apvaldančio Gyvybės ir Kosminio medžio vaizdinio čia svarbus buvo ir pirmame plane pavaizduotas lietuviško kaimo su apdirbamos žemės ruožais kuklių valstietiško namų vaizdas ir šalia kaimo idilės besistiebiantis į dangų didingas bokštas.

Kita vertus, archajinėje lietuvių liaudies mitologijoje, gilią šaknis sulėidusiame Gyvybės ir Kosminio medžio kulte, anot Pranės Dundulienės, svarbią vietą užėmė paukščių, žalčių, gyvačių, kanopinių gyvulių, kaip vegetacinės jėgos nesibaigiamumo simbolių garbinimas. „Gyvybės ir Pasaulio medžiai, – pabrėžė ji, – glaudžiai susieti su šviesos, vaisingumo, žemės, augmenijos bei kitais simboliais“¹³. Todėl galingos gyvybinės energijos kupini medžiai, miškai ar jūra nuolatos grojo ar užė Čiurlioniui kaip ištisas muzikinio orkestro instrumentų ansamblis.

Iš visų gamtos pasaulio ir augalijos apraiškų Čiurlionio gyvenime buvo svarbiausias lietuvių, ypač miškingose vietovėse gyvenusių dzūkus, nuo amžių glūdumos nuo priešų saugantis, maitinantis ir priglaudžiantis *miškas*. Jis buvo ne tik nuo neatnėmamo laikų nuolatinis valstiečius maitinęs natūralių gyvybiškai svarbių gamtos išteklių šaltinis, kuris aprūpindavo žmonės maistu, namais, baldais, darbo įrankiais, šiluma, tačiau ir baigiantis gyvenimo keliui, mediniais kryžiais ir karštais. Čiurlioniui ji buvo

¹³ Dundulienė, Pranė. *Gyvybės medis lietuvių mene ir tautosakoje*. Kaunas: Šviesa, 1994, p. 5.

labai svarbus ir savo terapine galia, kadangi malšino vidinį nerimą, sudirgusį protą, gaivindavo ir gražindavo kūrybines galias po įtempto alinančio darbo. Todėl ypatingos simbolinės prasmės kupini miško vaizdiniai Čiurlionio gyvenime ir kūryboje nuolatos susipindavo ir šios jungties pėdsakus aki-vaizdžiai regime gausybėje skirtinguose jo mylimo miško simbolinio traktavimo variantų („Miškelis“ (1906 / 1907), „Miškas, etiudas“ (1906?), „Miškas“ (1907 / 1908), „Vasara. Miškas vasarą“ (1908 / 1909).

Kita vertus, vidinių prieštaravimų draskomam kūrėjui, koks ir buvo Čiurlionis, miškas buvo ne tik nuolatos besikeičiančio gamtos grožio suvokimo šaltinis, tačiau ir vieta, kurioje galima surasti vidinės rimties būseną, apmąstyti savo gyvenimo kelius ir iššūkius. Jo laiškuose ir artimųjų prisiminimuose aptinkame daugybę spalvingų Čiurlionio gyvenimo epizodų apibūdinančių jo labai glaudų santykį su Dzūkijos miškais. Neatsitiktinai vienas svarbiausių šio menininko muzikos kūrinių simfoninė poema „Miške“ išreiškia šias kūrėjo dvasios būsenas.

Gyvūnijos pasaulio simboliai

Iš gausaus *gyvūnijos* pasaulio išskirtinė vieta tenka Čiurlionio paveiksluose žemės pasauliui atstovaujančiam rytietiškos kilmės „Pasaulio gyvatės“, o lietuviškoje mitologijoje „nenuodingos gyvatės“ (žalčio) simboliui ir žemę su dangiškuoju pasauliu siejančiam geram, liūdnam ar grėsmingam, žinias pranešančiam paukščiui. Abu šie didžios prasmės kupini simboliai buvo traktuojami kaip „dievų pasaulio“ pasiuntiniai: žaltys, nešantis namams džiaugsmus, laimę, turtus, o paukštis, atnešantis žinias,

pranešantis apie konkrečius įvykius. Minėti požiūriai buvo artimi senųjų Mesopotamijos, Egipto, indų ir kitų civilizacijų mitologijai ir todėl nenuostabu, kad panašią prasmę įgavo teosofinių simbolių pasaulyje. Priminsime, kad vienas ankstyvųjų čiurlioniškojo simbolizmo ištakų tyrinėtojų V. Čiudovskis, gvildendamas ezoterinius Čiurlionio simbolių pasaulio aspektus, pabrėžė žalčio simbolio „mistinę arba ezoterinę prasmę“¹⁴.

Neatsitiktinai vienas pagrindinių Čiurlionio sukurto pasaulio vizijoje žalčio simbolis įvairiais pavidalais išnirdavo iš slėpiningos jį prigludžiančios ir saugojančios gamtos stichijos skirtingų periodų paveiksluose („Laidotuvių simfonija IV–V“ (1903), „Tvanas IX“ (1904–5), „Regėjimas“ (1904 / 1905), „Pasaulio sutvėrimas XII“ (1905 / 1906). Čia vertėtų priminti, kad žalčiui artimos gyvatės lietuviškas pavadinimas – *gyvatė* – yra vedinys iš žodžio *gyvenimas*, *gyvybingumas* – *gyvata*. Senovės lietuvių didžiai garbinamo šventojo žalčio vaizdinio kuriamosios galios ir kitų pozityvių savybių aukštinimui yra skirtas vienas įstabiausių dailininko sukurtų keturių dalių tapybos ciklas *Sonata Nr. 3*, plačiau žinomas „Žalčio sonatos“ (1908) pavadinimu). Jame žalčio simbolis įgauna lyginant su ankstesniais paveikslais nepalyginamai aukštesnę karūnuoto, panašų į *Rex*, visatos valdovo statusą.

Italų menotyrininkas Andrea Botto įžvelgė lietuviškosios žalčio simbolio interpretacijos ir Čiurlionio „Žalčio sonatos“ panašumą su J. W. J. W. Goethe's

¹⁴ Чудовский, В. Н. К. Чурлянис (Отрывки). Аполлон, СПб., 1914, №3, с. 34.

masoniška pasaka *Maerchen*, kurią 1899 ir 1918 m. R. Steineris interpretavo iš teosofinio požiūrio taško. Botto taip pat atkreipė dėmesį, kad Čiurlionio paveikslų personažai tarsi vartoja slaptą kalbą, kurią supranta tik išskirtiniai žmonės – tie, kurie žino paslaptis¹⁵.

Lietuvių, indų ir babiloniečių mituose žaltys pirmiausia reiškė išskirtinį gyvybingumą, nemirtingumą, sudėtingą pažinimo kelią, neretai per sąlytį su įvairiomis gyvenimo ir mirties metamorfozėmis. Čiurlionis, kuris labai domėjosi senovės Rytų kultūromis, tikriausiai žinojo įvairias indų ir Mesopotamijos tautų žalčio vaizdinio interpretacijas, kurios vėliau perėjo ir į teosofinę simboliką. Šis išskirtinės svarbos simbolis joje iškilo visatos valdovo Pasaulio žalčio pavidalu. Savo galia ir svarba Čiurlionio meninių simbolių sistemoje jis buvo artimas kitam visatos valdovo simboliui *Rex'ui*. Pastarasis, kaip ir Pasaulio žaltys, viena vertus, saugojo visatos harmoniją, o, kita vertus, naikino visą tai, kas grasino pažeisti kosminių ir gamtos stichijų pusiausvyrą.

Lietuvių, ypač dūkų, liaudies mituose ir folklore, nepaisant negatyvių su žalčio įvaizdžiu siejamų krikščioniškosios religijos diegiamų konotacijų, iki XX a. pradžios per gyvybingą folkloro tradiciją, liaudies sakmes ir dainos išsaugojo iš amžių glūdumos plaukiantį visiškai pozityvų ir šiltą lietuvių požiūrį į *šventąjį žaltį*. Jis, anot iš amžių glūdumos plaukiančių lietuvių liaudies tradicijų, saugojo namų židinį, jo gerovę, buvo išminties, gyvybingumo,

prieraišumo, vaisingumo, nemirtingumo ir amžino gyvenimo simbolis. Todėl žalčio nužudymas Dzūkijoje dar mano vaikystės metais buvo laikomas didžiuole dievų baudžiama nuodėme.

Čiurlionio simbolikoje, greta žalčio, kitas iš gyvūnijos pasaulio atstovų svarbiausias buvo **paukštis**, kuris buvo traktuojamas kaip pagrindinis įvykių šauklys, svarbių gamtos pasaulio, pirmiausia pavasario, rudens ar negandų, pranašas. Lietuviškoje simbolikoje paukščiai dažniausiai turėjo kaip ir kitose civilizacijose panašias prasmes, jie kreipė žvilgsnius į žmogui nepasiekiamas dangiško pasaulio erdves ir buvo traktuojami kaip pagrindiniai ryšininkai tarp Dangaus ir žemės. Anot Marijos Gimbutienės, paukščiai lietuvių ir aisčių (baltų) tikėjimuose atliko dvejopas funkcijas: vieni jų siejosi su vaisingumo galiomis, kiti – su sielų persikūnijimu. Tokiame simbolinių galių pasiskirstyme gūlbė, gandrą, gaidys siejami su gamtinėmis vaisingumo jėgomis, o gegutė, balandis, lakštingala, volungė, kregždė, sakalas ir pelėda – su sielų persikūnijimu¹⁶.

Neretai atskiri paukščiai ir jiems priskiriamos simbolinės savybės buvo siejamos su konkrečių dievų ir deivių globojamomis įtakos sferomis. Pavyzdžiui, erelis reprezentavo jėgą, išmintį, drąsą, o jo lietuviškasis dvynys lygumų paukštis sakalas – buvo vyriškumo, dangiško, kilnaus kario gynėjo simbolis, pelėda simbolizavo išmintį, povas – tuštybę, gūlbė ir gervė – su šviesiomis jų spalvomis siejamą taurumą, dvasios grynumą, kilnumą, lakštingala – meilę. vieversys buvo suvokiamas kaip

15 Botto, Andrea. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Aidai, 1991, Nr. 2, p. 147.

16 Gimbutienė, Marija. *Senovinė simbolika lietuvių liaudies mene*. Vilnius: Mintis, 1994, p. 40.

pavasario šauklis, kregždė – vilties, vaisin-gumo, laimės ir nelaimės pranešėja, kartu atliekanti ir vasaros pranašo funkcija (šią idėją su nardančiomis erdvėje kregždėmis mes regime meistriškai įkūnytą koloritiniu požiūriu viename nuostabiausių Čiurlionio žalsvų tonų paveiksle *Scherzo* iš „Vasaros sonatos“ (1908). Gaidys, būdamas deivės Saulės šaukliu, pranešinėjo apie naują gimstančią aušrą, prabudimą, budrumą ir kartu buvo kovingumo ir šaukimo kovai simbolis. Gegutė – įvairiausių asmeninių naujienų pranešėja, būdama deivės Laimės pavaldinė, traktuojama kaip paukštis, į kurį įsikūnija sielos ir kuris pranašauja pavasarį, atneša įvairias ne visuomet džiaugsmingas žinias.

A. J. Greimo įsitikinimu, gegutės, kurią jis vadino „gegužė“, simbolinės funkcijos buvo dvejopos, kadangi pirmu savo pavasarinu užkukavimu ji pirmiausia pranešdavo pasauliui apie chaoso pabaigą ir naujos tvarkos įvedimą, o kita vertus, ji iš naujo užfiksavo daiktus ir žmones, sustingdydama žmonių veiksmus ir paversdama juos būsenomis. Vadinasi, A. J. Greimo nuomone, deivė Laima rūpinosi žmogaus įžengimu į gyvenimą, o gegutė – metų atsinaujinimu, jų pradžia. Bet ir baigiamasis veiksmas joms abiem yra charakteringas: tuomet, kai Laima sprendžia mirties klausimus ir nustatinėja jos laiką, Gegutė ne tik savo kukavimu išpranašauja vienos ar kitos būsenos pabaigą, jos kukavimas, atlikus jai savo pavasarinę funkciją, iš viso reiškia nelaimę arba tiesiog mirtį¹⁷.

Taigi paskiri paukščiai lietuviškoje ir kitų tautų mitologijoje buvo traktuojami

kaip mirties pranašai, sielų palydovai, jų ramybės saugotojai. Čiurlionio tapyboje jie dažnai atliko šias funkcijas. Lietuvių liaudies dainos liudija, jog buvo tikima, kad anksčiau laiko ši pasaulį palikusios per anksti mirusios sielos dar ilgai paukščių ar kitų sparnuotų būtybių pavidalu klajoja erdvėje tarp žemės ir Dangaus pasaulių. Daugelį mūsų glaustai aptartų paukščių simbolikos elementų, ypač požiūrius į paukščius kaip tarpininkus tarp žemės ir dangaus pasaulių, ir indų mitologijoje išplėtotus požiūrius į paukščius kaip išskrendančias sielas ir dvasios pasiuntinius, perėmė teosofinės simbolikos kūrėjai.

Tokios simbolikos įtakos pėdsakus regime retai komentuotame santūraus gelsvo kolorito Čiurlionio paveiksle „Saulėlydis“, kuriame buvo vaizduojamas ne tradicinis peizažas, o daugybę teosofinio potekscių turinti filosofinė šio gamtos pasaulio reiškinių interpretacija. Šis paveikslas vaizduoja tolumoje vandens platybių gelmėse skęstančią saulę, o pirmame plane saulės spindulių fone išskylančius Čiurlionio paveiksluose dažnai aptinkamus du trapius į jaunus medelius panašius augalus virš kurių išskyla galingais sparnais skriejantys tamsūs paukščiai. Dailininko paveiksluose retai aptinkami konkrečių paukščių vaizdiniai, dažniausiai jis piešė apibendrintą skraidančio paukščio simbolį, kuris atneša žinią. Todėl sklendžiantis paveikslu erdvėje paukštis gali būti įvairių žinių nešėjas, o triptiko *Pasaka* (1907) antrajame paveiksle jis įgauna kitas prasmes, kadangi tampa grėsmingo kūdikio tykančio pavojaus ženklu.

Dar vienas svarbus iš Rytų civilizacijų į ezoterines doktrinas bei Čiurlionio

17 Greimas, Algirdas Julius. *Lietuvių mitologijos studijos*. Vilnius: Baltos lankos, 2005.

paveikslus perėjęs simbolis yra žuvis, kuri siejosi su priešinga padangės erdvėse skraidantiems paukščiams vandens, požeminio pasaulio, vidinės gelmės stichija. Skirtinguose Rytų civilizaciniuose pasauliuose žuvis buvo tylėjimo, išminties, moteriškumo, gimdančio pasaulį, meilės, atgimimo, instinktyvumo simbolis. Todėl jai kartais buvo suteikiamos pasaulį kuriančio demiurgo išikrų gimdančio gyvybės ar gyvenimo nešėjų funkcijos. Toks požiūris paaiškina, kodėl teosofinėje simbolikoje žuvis tapo gimimo pasikartojimo, nemirtingumo, reinkarnacijos simboliu. Indų civilizacijoje žuvis neretai reprezentavo reinkarnaciją, o per įvairias tarpines civilizacijas krikščionybėje ji tapo prisikėlimo, atgimimo simboliu.

Nedaug nusižengiant tiesai, Čiurlionį galima pavadinti gamtos pasaulio grožį aukštinančiu dainiumi, kuris, kaip jo Rytų Azijos dvasiniai broliai daoizmo, čan ir dzen tradicijų kinų ir japonų peizažo tapybos meistrai, savo simbolių ir metaforų kalba pabrėžė žmogaus vienybę su jį supančiu gamtos pasauliu. Kaip ir kinų ir japonų tapytojams gėlės, krūmai, medžiai, miškai, akmenys, kalnai, vandens srautai jam taip pat yra kupini gyvybės ir kūrybinės dvasios. Šis įvairiausių gamtos pasaulio apraiškų gyvybingumą aukštinaantis panteizmas taip pat buvo vienas ryškiausių Čiurlionio tapybinės poetikos bruožų sąlygojusį jo išskirtinį potraukį įvairių gamtos pasaulio reiškinių vaizdavimui ir peizažo žanrui.

Geometriniai simboliai ir ženklai

Svarbi vieta Čiurlionio ezoterinėje simbolikoje teko iš senųjų civilizacijų mitinių ir re-

liginių sistemų, teosofijos ir kitų ezoterinių kryptų žodynų perimtiems geometriniais simboliams ir ženklams, kurių semantinės prasmės neretai taip pat sutampa ir su archainės lietuviškos simbolikos prasmėmis. Į geometrinių simbolių svarbą Čiurlionio kūryboje pirmasis atkreipė dėmesį savo monografijoje B. Lemanas, kuris rašė: „Sfera, apskritimas, elipsė Čiurlionio vaizduotėje visuomet buvo charakteringais nenutrūkstamais gyvybės ritmo simboliai, gal būt vienintelio žmogaus, verto pavadinti Kosmoso religijos adeptu“¹⁸. Rusų meno kritikas detalčiau neaptarinėjo konkrečių dailininko vartojamų geometrinių simbolių prasmų, nors, tiesą sakant, panašios geometrinių ženklų interpretacijos buvo būdingos skirtingoms civilizacinėms tradicijoms. Svarbiausi geometriniai simboliai ir ženklai plaukė iš senovės Rytų religijų ezoterinių doktrinų, jų simbolinės prasmės dažniausiai sutapo su teosofijos mistiniu geometrinių ženklų žodynu. Kaip žinome iš Čiurlionio laišku ir jo amžininkų liudijimų, jis ypatingai domėjosi Rytų tautų mitais, religijomis, filosofinėmis idėjomis ir menu. Iš šio taip pat ezoterinių interesų lauko plaukė jo daugelio pagrindinių geometrinių ženklų simbolinės prasmės.

Vienas populiariausių geometrinių simbolių *apskritimas (ratas)* daugelyje senovės Rytų civilizacijų, buvo traktuojamas kaip *universalus saulės, gyvybinės energijos, šilumos sklaidos, tobulybės, absoliuto ir nemarumo ženklas*. Panašias su saulės simbolika susijusias konotacijas jis turėjo ir lietuvių liaudies mitologijoje bei mene,

¹⁸ Leman, Boris. *Churlianis*. St. Petersburg: Butkovskaya, 1912, 22.

kur apskritimai buvo aptinkami stogastulpiuose, religinėse medinėse skulptūrose ar austų audinių ornamentuose. Anot M. Gimbutienės, apskritimas aiškiai rodo saulės dinamiškumą ir sukimąsi, kadangi mintyse saulė siejama su ratu¹⁹. Modernaus ezoterizmo doktrinos ratas ne tik turėjo panašias simbolines prasmes, tačiau kartu simbolizavo ir paskendusią meditacijoje dvasią, amžiną lygų nuolatinį jos judėjimą ir tobulėjimą, įtampos panaikinimą. Astrologinis saulės simbolis taip pat buvo ratas, tik su vienodai nuo kraštų nutolusiu tašku centre.

Kitas taip pat glaudžiai susijęs su Rytų civilizacijomis simbolis – *trikampis* ypatingą svarbą įgavo teosofinėse ir okultinėse doktrinos, kuriose *jis reprezentavo aktyvumą, dinamiškai skleidžiantis šviesą įvairiomis kryptimis*. Su viršūne į viršų trikampis teosofijoje žymėjo nepareikštą, užslėptą aukščiausią išmintį, o viršūne į apačią – jau atskleistą intelektą, besireiškiančią dievišką išmintį. O piramidė su kvadratinu pagrindu ir keturiomis trikampėmis pusėmis buvo sudėtingos žmogaus dvasinės evoliucijos iš žemesnės į aukštesnes dvasinės raidos pakopas arba sferas simbolis.

Dar viena dažnai ypač sonatinio periodo Čiurlionio paveiksluose aptinkama forma buvo keturkampis ir su juo savo geometrine forma artimai susijęs kvadratas teosofijoje simbolizavo *materiją, statiškumą žemišką stabilumą, žemesnes sferas gamtoje ir žmoguje*. Kartu kvadratas atstovavo žemutiniams, kasdieniškiems žmogaus ir gamtos aspektams. Visoms šioms su

keturkampėmis struktūromis susijusioms geometrinėms figūroms būdingos vyraujančios griežtos statiškos linijos, kurios tarsi priešinasi judėjimui, simbolizuodamos nejudrumą ir stagnaciją. Su šia geometrine figūra taip pat asocijavosi ir kitos geometrinės formos, kuriuose viešpatavo *vertikalės ir horizontalės*. Jų susikirtimas gimdė kryžiaus ženklą ir jo dinamišką atmainą indišką svastiką.

Neatsitiktinai paveikto teosofinių idėjų įtakos Čiurlionio simbolių pasaulyje išskirtinę svarbą įgavo visos su aptartomis statiškėmis geometrinėmis figūromis susijusios vertikalės, aukštyn į dvasios pasaulį besistiebiančios statūs kalnai, išskylančios bokštai, pilys, varpinės ir kiti pabrėžtinai vertikalūs statiniai, kurie Čiurlioniui simbolizavo daug triūso, valios ir pastangų reikalaujantį žmogaus judėjimą aukštyn į dvasinį tobulėjimą, iškilimą virš plokščio horizontalaus ir vulgarus pasaulio vertybių sistemos. Buvimas viršuje, kalnų viršūnėse, debesų stichijoje siejosi su aukštesnėmis žmogaus dvasinės veiklos formomis šviesa, spindesiu, aukštesnių ir subtilesnių savybių sklaida.

Todėl paskirų aukščiausių Čiurlionių bokštų viršūnes kartais gaubė šviesos aureoles, savotiški nimbai, kaip, pavyzdžiui, mes regime *Piramidžių sonatos* paveiksle *Allegro*. Kita vertus, viršuje, pakilus į aukštybės iš viršaus „paukščio skrydžio“ regėjimo perspektyvos atveria platesnis pasaulio regėjimo horizontas. Šis motyvas ne tik nuolatos praslenka Čiurlionio poetiniuose tekstuose, kuriuose tikslo siekiančiam jaunam žmogui archetipinis seno išminčiaus vaizdinys pataria: „Žvalgykis nuo aukštų

19 Gimbutienė, Marija. *Senovinė simbolika lietuvių liaudies mene*. Vilnius: Mintis, 1994, p. 14.

bokštų, tai kelią pajusi²⁰. Svaigaus aukščio ir erdvės bekraštybės nostalgija buvo stipri brandžioje sonatinio periodo Čiurlionio dailėje, kurioje paprastai pasaulis buvo vaizduojamas iš svaigaus paukščio skrydžio aukštumų.

Spalvų pasaulio simbolika

Spalvų simbolinės reikšmės buvo ir anksčiau aprašinėjamos įvairiuose veikaluose, iš kurių neabejotinai vienas svarbiausių įtaką teosofinei spalvų simbolikai dariusiu tekstu buvo J. W. Goethe'ės veikalas *Zur Farbenlehre* („Mokslas apie spalvas“, 1810), kuris turėjo didžiulę įtaką A. Schopenhaueriui, H von Holmholzui, W. Turneriui, prerafaelitams ir R. Steineriui. Pastarasis išsamiai nuo 1883 iki 1897 m. tyrinėjo J. W. Goethe'ės kūrybinį palikimą. R. Steineris tuomet detalai komentavo savo pirmtako spalvų teoriją, o gyvenimo saulėlydyje išleido svarbų specialiai šiai problematikai skirtą veikalą *Das Wesen der Farben* („Spalvų esmė“, 1921. Trečiasis veikalas turėjęs, didžiausią poveikį teosofinei spalvų simbolikai, buvo minėtos A. Besant ir Ch. Leadbeaterio knygos „Minties formos“ atskira dalis, kuri vadinosi „Spalvų reikšmės“. Visų minėtų autorių idėjos organiškai susiliejo į vieningą visumą ir tapo neatsiejama dalimi teosofinės ir antroposofinės spalvų simbolikos, kuri susilaukė didžiulio dėmesio simbolistinės ir užgimstančios modernistinės dailės šalininkų aplinkoje.

20 Čiurlionis, M. K. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*, parengė V. Čiurlionytė Karužienė. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960, p. 276.

Tačiau grįžkime prie J. W. Goethe'ės spalvų teorijos. Joje R. Steinerį labiausiai sudomino paskutinė knygos dalis, kurioje buvo aptarinėjamas konkrečių spalvų ryšys su dvasinėmis esybėmis. Ši mintis tapo R. Steinerio spalvų teorijos išeities tašku. Judėdamas J. W. Goethe'ės nubrėžta kryptimi, jis priėjo išvados, kad žmogus iš tikrųjų yra susijęs su spalvų pasauliu, kadangi per santykį su spalvomis atsiverdavo ir aukštesnis subtilių dvasinių materijų pasaulis. R. Steineris panašiai kaip ir J. W. Goethe'ė traktavo pagrindinį spalvų emocinį poveikį: geltona čia buvo siejama su dvasios spindėjimu, dvasinio „Aš“ elemento sklaida, mėlyna – su sielos spindėjimu, raudona su – gyvenimo švytėjimu. Sujungęs šias tris pagrindines ir jas siejančias tarpines spalvas J. W. Goethe'ė suformulavo plataus spalvinio spektro spalvų ratą, kuris tapo neatsiejama vėlesnių spalvos simbolikos teorijų dalimi.

Plėtodamas J. W. Goethe'ės spalvų teorijos nuostatas, R. Steineris teigė, kad žalia spalva priešingai plačiai paplitusiems požiūriams nesudaro augalo esmės, nors ir skleidžiasi jo kūne. Giliausia augalo esmė jo įsitikinimu slypi jo eteriniame kūne, kuri praradęs kūnas tampa materialiu. Todėl žalia spalva jo koncepcijoje buvo traktuojama tik išorinis regimas mirusio kūno vaizdinys, o ne jo gelminė esmė. Balta spalva čia buvo suvokiama kaip artima šviesai spalva, kuri atveria erdves dvasingumo sklaidai. Jos priešybė yra juoda spalva siejama su negatyviais konotacijomis turinčiu tamsos pasauliu. Ši spalva teosofams simbolizavo gęstantį gyvenimą, kartu su kuriuo gęsta ir dvasia. Vadinasi, juoda spalva čia traktuojama kaip dvasinis mirusiojo vaizdinys.

Išskirtinę svarbą teosofinėje spalvų simbolikoje įgauna mėlyna spalva, ypatingai dangiški jos atspalviai, kurie traktuojami kaip visiška geltonos priešingybė, kadangi pastaroji *spinduliuoja savo galingą energiją į išorę, o mėlyna spalva skverbiasi į pačią save į vidų*. Todėl jos giliausia esmė slypi savyje. Tad daugelio teosofijos idėjų paveiktų dailininkų kūryboje išskirtinę svarbą įgauna mėlyna spalva ir įvairūs žydri jos atspalviai. Šią spalvinę nuostatą akivaizdžiai regime Čiurlionio mokytojo K. Stabrausko tapyboje, tačiau Čiurlionio paveikslų koloristinėje sistemoje ją akivaizdžiai užgožė iš Dzūkijos kraštovaizdžių plaukiantys, įvairūs viltį ir supančios gamtos gyvybingumą simbolizuojantys žalsvos spalvos įvairūs atspalviai.

Neabejotinai didžiausią poveikį modernėjančiai Vakarų simbolistinei ir modernistinei dailei iš visų ezoterizmo krypčių spalvos teorijų, kaip minėjome, turėjo A. Besant ir Ch. Leadbeaterio veikale „Minties formos“ išplėtotas teosofinis 25 *spalvų kanonas*, kuris pakeitė anksčiau spalvotyros tyrinėjimuose viešpatavusį J. W. Goethe'ės *spalvų ratą*. Šis kanonas glaustai apibūdino kiekvieną konkrečią spalvą ar atspalvį tiesiogiai siedamas jį su atitinkančių jų prigimtį garsų ir išgyvenamų jausmų gama. Jie rėmėsi skirtingų neeuropinių civilizacinių pasaulių, Vakarų krikščioniškos viduramžių tradicijų ir naujausių spalvų simbolikos teorijų bei intensyvėjančių suvokimo psichologijos tyrinėjimų apibendrinimu.

Šio spalvų kanono simbolių prasmų aiškinimas prasideda nuo tamsiausių spalvų ir toliau nuosekliai buvo judama vis šviesesnių spinduliuojančių giedrias, skaidrias bei dvasingas emocijas spalvų interpretacijos link. Tačiau „Minties

firmose“ suformuotas teosofinis spalvų kanonas ir jame suformuluotos konkrečių spalvų reikšmių simbolinės interpretacijos teosofijos šalininkų nebuvo laikomas nekvestionuojama tiesa. Įvairių vėlesnių ezoterinių doktrinų šalininkų veikaluose spalvų reikšmės buvo nuolatos koreguojamas, papildomos remiantis psichologiniais, fiziologiniais tyrinėjimais ir spalvų simbolikos problemas aptariančiais įvairiais senųjų civilizacijų šaltiniais.

Šio spalvų kanono simbolikos interpretacijos išeities tašku tapo, kaip minėjome, tamsiausioje kraštutinėje šio spektro dalyje esanti juoda spalva, kuri jo autorių buvo siejama su negatyviomis emocijomis: neapykanta ir pagieža. Greta juodos spalvos spektre buvusi visų atspalvių raudona spalva pradėdant raudonu plytiniu atspalviu iki ryškiai raudonos spalvinės gamos reprezentavo pyktį. Nuožmus pyktis skleidėsi protrūkiais ugningos raudonos ir tamsiai rudais atspalviais. „Kilnaus susirūstinimo“ atvejais reiškėsi ryškiai raudona spalva, kurios nors ir negalima buvo pavadinti negražia, tačiau vis dėlto ji suvokėjuje iššaukdavo nemalonaus susijaudinimo jausmus, o spalvą, kuri apnuogindama įvairias gyvuliškas juslines aistras, įgaudavo dar dramatiškesnę „drakono kraujo“ pavadinimą.

Tolesnės kanono spalvos jau asocijavosi su prislopintų santūresnių emocijų simboline raiška. Pavyzdžiui, grynai ruda spalva šioje interpretacijos sistemoje simbolizavo šykštumą, išblėsusi pilkai ruda – egoizmą, intensyvi tamsiai pilka – depresiją, o negyvybinga išblyškusi pilka spalva – buvo siejama su baimės jausmu. Kiek neįprastas lyginant su R. Steinerio ir kitomis populiariomis spalvų simbolikos teorijomis

požiūrius regime aptariamame kanone kai kalbama apie įvairias žalios spalvos atspalvių simbolines interpretacijas. Pilkai žalia čia tampa apgaulės požymiu, o rudai žalia (dažniausiai išmarginta taškeliais ir raudonos blykstelėjimais) simbolizuoja pavudingumą. Žalia spalva čia simbolizuoja prisitaikymą, kuris neretai traktuojamas kaip apgaulė, o blogiausiu atveju yra jausmas sumišęs su egoizmu²¹.

Vėlesnė spalvinių atspalvių gama, anot kanono autorių, laipsniškai valydamasi nuo priemaišų, tapdavo vis švaresne, grynesne ir taip laipsniškai artėjo prie subtilesnių atspalvių, geriau išreiškiančių taurioms spalvoms būdingą dangiškojo išjautimo jėgą. Taip autoriai perėjo prie subtilaus meilės jausmo per įvairias spalvas ir atspalvius aptarimo. Šis jausmas, jų požiūriu, skleidėsi visais avietinės ir rožinės spalvos atspalviais, skaidri karmino spalva išreiškė įprastinę sveiką meilę, o pilkai rudos dėmės liudijo liudija apie egoistinį, grobuonišką jausmą. Gryna šviesiai rožinė spalva jiems simbolizavo visiškai nesavanaudišką meilę, būdingą tik taurioms išskilioms asmenybėms.

Kita vertus, įvairias meilės formas atspindintys spalvų atspalviai galėjo keistis plačioje gamoje nuo išblyškios avietinės spalvos, būdingos gyvuliškai meilei, iki subtilių rožinės spalvos atspalvių, primenančių pirmąsias jos sklaidos užuomazgas, kai meilė išsivalydavo nuo egoizmo priemaišų ir aprėpdavo vis didesnes dosnumo ir užuojautos galimybes visiems, kas jautė to poreikį. Žydra spalva būdinga religiniam atsidavimui, tai universalesnis meilės jaus-

mas, kuris galėjo reikšti ir stiprų prierašumą vienam pamatinių teosofijos idealų visuotiniam žmonijos brolybės jausmui.

Intensyvi oranžinė spalva aptariamame spalvų kanone simbolizavo išdidumą ir ambicijas, o skirtingi geltonos atspalviai – intelektą arba intelektualinį pasitenkinimą. Išblėsęs ochros atspalvis savo ruožtu liudijo apie šių polinkių nukreipimą egoistiniams tikslams, kai ryški ochros spalva reprezentavo aukštesnį asmenybės tipą, o spindinti šviesi geltona spalva, atlikusi išskirtinį vaidmenį tradicinėje kinų spalvų simbolikoje, ir čia simbolizavo aukščiausią nesavanaudišką protinių jėgų nukreiptą į dvasines vertybes panaudojimo būdą²².

Ypatingas dėmesys šiame teosofiniame spalvų kanone buvo skiriamas mėlynai spalvai ir įvairiems jos atspalviams, kurie teosofinėse doktrinos tradiciškai buvo siejami su giliais religiniais jausmais ir įvairiomis dvasinėmis sferomis. Skirtingi mėlynos spalvos atspalviai, anot kanono kūrėjų, liudijo apie stiprų religinį jausmą, tamsiai mėlyna spalva su rudumo atspalviu reprezentavo egoistinę ištikimybę, o blyškiai pilka mėlyna iki gilios aiškios spalvos liudija tarnystę fetišams, sumišusią su baimės arba nuosirdaus pagarbumo jausmais. O graži šviesiai žydra dangaus spalva čia simbolizavo tą aukščiausią dvasinio tikėjimo formą, kuris jungė atsižadėjimą ir susiliejamą su dievybę. Nesavanaudiškos širdies atsidavusi mintis, anot A. Besant ir Ch. Leadbeaterio, išsiskyrė labai malonia melsva spalva, primenančia gilų vasaros dangaus žydrumą. Per tokios žydrinės debesis dažnai spindėjo auksinės žvaigždės,

21 Besant, Annie. Charles Webster Leadbeater. *Thought-Forms*. London: The Theosophical Publishing House, 1901 (2002), p. 31.

22 *Ibid.*, p. 32.

besiskleidžiančios panašiai kaip žiežirbų liūtis. Meilės ir religinės pagarbos jungtis įgavo violetinės spalvos pavidalą, o subtiliausi jos atspalviai reprezentavo polinkį į aukštesnius ir gražesnius idealus. Vadinasi, *spalvų ryškumas ir gelmė dažniausiai šiame teosofiniame spalvų kanone buvo simbolinis jausmų jėgos ir aktyvumo matas*²³.

Ši mūsų glaustai aptarta teosofinė spalvų simbolika nebuvo tuščias teoretikų prasimanymas, o rėmėsi turtinga daugelio amžių įvairių civilizacijų spalvų simbolikos tradicija, todėl meno mylėtojų neturėtų stebinti stiprus teosofinės spalvų simbolikos poveikis daugeliui įtakingų neoromantinės, pirmiausia simbolizmo ir užgimstančio modernizmo, atstovų kūrybai. Įdėmiau paanalizavę H. af Klinto, W. Kandinskio, F. Kupkos, P. Klee, L. Russolo, K. Stabrausko ir Čiurlionio tapybą spalvinės simbolikos aspektu, aptiksime šio teiginio patvirtinimą. Lyginant su spalvingu K. Stabrausku, pabrėžiančiu teosofijai svarbių mėlynos ir įvairių jos atspalvių jungtį su dvasine sfera, giliu religiniu jausmu, sąlyčio su Dievu ieškojimu, geltonos bei auksinės simbolizuojančios šilumą, aukščiausią intelektą, nemirtingumą ir dvasinio sąmonės nušvytymo svarbą brandaus sonatinio periodo Čiurlionio tapiniai išsiskiria santūrumu ir aukšta jo subtilaus muzikalumo jausmo paveikta kolorito kultūra. Jo brandžiuose „sonatinės tapybos“ kuriniuose dažniausiai vyrauja viltį simbolizuojanti žalsva spalva, papildoma gelsvais ir rusvais muzikaliais atspalviais.

Ir tarsi reziumuodamas apmąstymus šia tema, pateiksiu iš daugiamečių Čiurlionio

spalvų simbolikos tyrinėjimų plaukiančią principinę išvadą, kuri paaiškina, kodėl visuose jo kūrybinės evoliucijos etapuose regime žalsvos spalvos kolorito vyravimą. Tai – akivaizdžiausias aplinkos poveikio itin jautriai psichologinei kūrėjo sąmonės struktūrai poveikio faktas. Šis nuo vaikystės dailininką supusio žalsvų spalvų kraštovaizdžio įsivyravimas jo tapiniuose rodo, kad spalvinių ir koloritinių problemų sprendime Čiurlioniui svarbiausios buvo ne abstrakčios ezoterinių doktrinų skleidžiamos nuostatos, teorijos, o pirmiausia visiškai realus šio imlaus gamtos grožiui menininko santykis su jį supusiu Dzūkijos gamtos pasauliu, Druskininkų apylinkes juosusių miškų stichijoje vyraujančia įvairių žalsvos spalvos atspalvių gama, kuri galiausiai persmelkė Čiurlionio tapinius.

Čiurlionio simbolių žodyno semantinių prasmų laukas

Universalaus Čiurlionio simbolių kalbos žodyno ir jo vizualios ikonografijos autentiškas iššifravimas jau daugiau nei šimtmetis tyrinėtojams kelia daug sudėtingų interpretacijos problemų. „Čiurlionio naudoti simboliai, – taikliai pastebėjo G. Kazokienė, – yra kaip užmiršti hieroglifai, kuriuos turint raktą, įmanoma skaityti ir išsiaiškinti“²⁴. Šio subtiliai užšifruoto simbolių ir ženklų žodyno esmėje glūdi archajinis visuminis nediferencijuotas mitinis tikrovės suvokimas, kai žmogaus sąmonė skverbėsi į savo vietos Visatos kosminių ir gamtos stichijų sąveikoje pažinimą.

²⁴ Kazokas, Genovaitė. *Musical Paintings: Life and Work of M. K. Čiurlionis (1875–1911)*. Vilnius: Logotipas, 2009, p. 73.

²³ *Ibid*, p. 33.

Sakralus ir profaniškas pasauliai šioje sinkretiškoje simbolinėje kalboje skleidėsi ne tik stublinančia simbolinių įvaizdžių įvairove, tačiau ir jų vidiniu sąryšingumu bei persismelkimu. Todėl daugelis Čiurlionio pamėgtų jo meninės raiškos savitumą nulėmusių simbolių jungė įvairias archajines mitines, kosmines ir žmogų supančio gamtos pasaulio įvairovės jėgas. Iš čia kilo charakteringas jo simbolinio ir metaforinio mąstymo bruožas, kuris siejosi su mitiniam pasaulio suvokimui būdingu potraukiu maksimaliam apibendrinimui, norui susieti ir apjungti į vieningą visumą visus supančio kosminio ir gamtos pasaulio daiktus bei reiškinius.

Čiurlionis iš tikrųjų sukūrė savitą neabejotinai teosofinių ir kitų ezoterizmo kryptių paveiktą tapybinių simbolių ir metaforų pasaulį. Kiek stipri ir visa aprėpianti buvo ši ezoterizmo įtaka, tai – atskiri sudėtingi ilgų diskusijų ir kruopščios ikonografinės analizės reikalaujantys klausimai. Juolab kad daugelis iš senovės baltų ir lietuvių mitologijos dailininko paveikslus užplūdusių archajinių simbolių ir ženklų siejosi ne tik su priešistorės, indoeuropiečių protautės, bet dar senesnių laikų simboliais, o vėliau šis simbolikos žodynas tapo organiška teosofinės ir okultinės simbolikos dalimi.

Ankstyvojo kūrybinės evoliucijos tarpsnio pradžioje Čiurlionio simbolių žodynas formavosi simbolistinės estetikos poveikyje, tačiau dalyvavimas K. Stabrauskų teosofinio ratelio susirinkimuose neabejotinai paveikė lietuvių menininko pasaulėjautą ir šios įtakos akivaizdžius pėdsakus regėjome aptariamo tarpsnio dailininko paveiksluose, pavyzdžiui „Mintys“ (1904 / 1905), „Regėjimas“ (1904 / 1905), „Himnas“ (1906

/ 1907). Vėliau antrajame formalių meninės išraiškos priemonių ieškojimo etape ezoterizmo poveikis Čiurlionio tapiniams tikriausiai dėl abstraktėjančios plastinės kalbos įsivyravimo susilpnėjo, tačiau nauju subtiliau užšifruotu pavidalu teosofiniai simboliai atgimė daugelyje paskutinio trečiojo lygiagrečiai besiskleidžiančiame „sonatinės tapybos“ ir „metafizinės tapybos“ kūrinių.

Dviem paskutiniaisiais Čiurlionio kūrybinės raiškos metais sukurti, patyrę teosofijos idėjas brandžiausi tapiniai savo simbolinio mąstymo ypatumais išskyrė tapytoją iš viso to meto pasaulinės dailės raidos konteksto ir pavertė jį su jokia kitu nesupainiojamu dailininku. Tiesa, priklausomai nuo konkretaus Čiurlionio kūrybinės evoliucijos etapo jo stebėtinai greitoje tapybinėje evoliucijoje pastebimai keitėsi paskiri simbolinės ir metaforinės kalbos bruožai.

Ankstyvųjų literatūrinio psichologinio tarpsnio paveikslų simbolikai buvo būdingas didesnis literatūriškumas, realistiškesnė jų pateikimo plastinė kalba. Tačiau ilgainiui jo simbolių kalba tapo abstraktesnė ir neretai įgaudavo ženklines funkcijas. Kompozicijos, kolorito ir meninių formų sąveikos požiūriu harmoningiausiuose „sonatinės tapybos“ cikliniuose kūriniuose Čiurlionio įvairių ezoterizmo tendencijų paveiktas simbolių žodynas įgavo vos ne klasikinį muzikalių plastinių meninių formų grynumą. Tai rodė vis lakoniškesnėmis ir subalansuotomis tampančios kompozicijos, subtilūs ritmikos požiūriu perėjimai iš vieno ciklo paveikslu prie kito, konkrečiuose paveiksluose pasitelkiamų meninių simbolių ir metaforų išrankumas, spalvinis

ir koloristinis cikluose plėtojamų idėjų vientisumas, harmoningų kompozicinių sprendimų plastinis išbaigtumas.

Čiurlionio „sonatinio“ periodo paveiksluose aptinkame daug mįslingų išplaukiančių iš lietuvių ir senųjų Rytų civilizacijų ir modernaus ezoterizmo tekstų simbolių, kurių tikslios genezės kartais neįmanoma nustatyti dėl vienos paprasčiausios priežasties, nes, kaip minėjome, įvairios modernaus ezoterizmo kryptys integravo anksčiau susiformavusias simbolių sistemas į savo simbolių žodynus ir pavertė jas savo teosofinio simbolių arsenalo neatsiejama dalimi. Tai liečia praktiškai visą Čiurlionio pamėgtų simbolių pasaulį, kurio interpretacijos galimybių įvairovė dažniausiai tiesiogiai priklausė nuo interpretatoriaus įžvalgumo, jo kultūrinio bei meninio horizonto.

Tapytojo simbolių žodyno ikonografijoje vyravo lietuviškai mitinei pasaulėžiūrai įprasti simboliai: *gėlė, medis, miškas, šventasis žaltys, paukštis*, nemažiau svarbi vieta čia teko įvairiems liaudies sėkmių ir legendų personažams – *karalaitėms, karalaitėms, valdovams, seniems išminčiams, milžinams* debesų formose. Čiurlioniškame kosminiame pasaulyje ir danguje karaliavo *saulė* ir *mėnulis, žaibai, perkūnijos, vaivorykštės, žvaigždės, žvaigždynai*. Iš visų kosminio dangaus pasaulio simbolių išskirtinę svarbą Čiurlionio paveiksluose įgavo rytais išnyrantai ir budinanti žemė po nakties snaudulio bei šildanti dienos metu gamtos pasaulį *saulė*. Ji reprezentavo ne tik šilumos sklaidą, gyvybės atgimimą, stiprios energijos šaltinį, intensyvią augalijos pasaulio plėtotę, tačiau ir aktyvias kosminių ir gyvybės procesų spontaniškos sklaidos jėgas, o vakare išnyrantis ir naktį

atsiskleidžiantis visu savo slėpiningu grožiu melancholiškas *mėnulis* simbolizuoja rimtį, intervalą, pauzę, aktyvios veiklos nutrūkimą ir poilsį. Šis savotiškas saulės *alter ego*, neatsiejamas archajinio mitinio daugelio civilizacijų ir teosofinio pasaulėvaizdžio palydovas – sudėtingas daugybę skirtingų semantinių prasmų priklausomai nuo fazių turintis simbolis. Jaunas dar tik patekantis mėnulis dažniausiai simbolizavo gyvybės sklaidos procesų pradžią, jis laimės nešėjas, skriaudžiamųjų globėjas, įgavęs skritinio formą pilnaties pavidalą, reprezentuoja būties pilnatvę, harmoniją, grožį. Todėl Rytų Azijos civilizacijoje jis neretai tapdavo gilios kontempliacijos ir vidinės dvasinės harmonijos simboliu. O senas dylančios, mažėjančios delčios formos mėnulis suvokiamas kaip mirusiųjų globėjas.

Dangaus pasaulio simboliams čia teko išskirtinė svarba, kadangi jie rodė kelius į nepažįstamus C. Flammariono ir Dzūkijos vasaros naktų atskleistus neapbrėptų kosminių erdvių ir nežemiškų civilizacijų pasaulius. Šie realiai tikrovei oponuojantys lakios čiurlioniškos vaizduotės sukurti su subtilių dvasinių energijų sklaida susiję pasauliai yra ta Čiurlionio vaizduotės sukurto alternatyvaus miesčioniškai merkantiliai tikrovei pasaulėvaizdžio, kuriame vyrauja kitokios dvasinių vertybių ir itin subtilių materijų sistemos, dalis. *Šifruodami turtingo Čiurlionio pamėgto simbolių žodyno prasmes, galime spėti, kad, pavyzdžiui, sienos, tvoros, tinklai* – ribas tarp skirtingų pasaulių ir juose viešpatuojančių normų bei idealų; *vartai, durys ar langai* – atverdavo potencialią galimybę įžengti į kitus pasaulius, kitas buveines ar kitus erdves; *tiltai* – priemonė, jungianti atskirus pasaulius.

Išskirtinė svarba čia teko *aukurams*, kuriuose degė *šventoji ugnis*. Be abejonės, *statūs kalnai, piramidės, bokštai, kolonos piramidės, laiptai* Čiurlionio paveiksluose reprezentavo dvasios augimą, jos laipsnišką tobulėjimą. Šie aukštyn į viršų dvasios pasaulio triumfą vedantys simboliai buvo susiję su didžiosioms religijoms būdingu *sakraliniu simbolizmu*. Jie rodė kelią nuo žemiškos ašarų pakalnės tikrovės į aukštesniąją dvasios pasaulio triumfo kupiną dangiškąją realybę, kurioje viešpatavo realiaame gyvenime trūkstamos universalios harmonijos ir būties pilnatvės principai.

Išskirtinę svarbą čiurlioniškųjų simbolių pasaulyje įgavo *jūra* – begalybės, amžinybės, galingos gyvybinės energijos sklaidos, laisvės pojūčio ir sudėtingo žmogaus gyvenimo simbolis. Neaprėpiamų erdvių ir daugybę skirtingų simbolinių prasmų talpinanti jūra Čiurlioniui buvo toks pat artimas universalus simbolis, kaip ir miškas, kuriuose jis ieškojo vidinės dvasinės rimties, atsakymų į kamavusius būtis ir kūrybos klausimus. Todėl neatsitiktinai kitas reikšmingiausias greta simfoninės poemos „Miške“ muzikinis kūrinys buvo simfoninė poema „Jūra“. O bekrasėje jūros erdvėje Čiurlionio paveiksluose pasirodanti *valtis (laivas)* buvo universalus *gyvenimo kelio* simbolis, kuris reprezentavo judėjimo galimybę į saviugdos, tobulėjimo, dvasinio augimo, o neretai ir į anapusinį pasaulį.

Išvados

Sumuodami išsakytas mintis, galime teigti, kad Čiurlionis buvo kūrybingas unikalia vaizduote ir fantazija gamtos apdovanotas menininkas, kuris savo kūrinuose siekė

meninių simbolių, ženklų ir metaforų kalba įtaigiai perteikti individualią pasaulio viziją ir pamatines estetines bei vertybines nuostatas. Jos dėl vizualinės kalbos savitumo ryškiausiai atsiskleidė vaizduojamosios dailės kūrinuose, kurių simbolių, ženklų ir metaforų pasaulis per stebėtinai trumpą laiką patyrė esminius pokyčius. Čiurlioniškasis simbolių ir metaforų pasaulis išplaukė iš daugelio skirtingų versmių, kurios ilgainiui dailininko vaizduotėje klostėsi į vientisą su stabiliomis prasmėmis simbolių ir metaforų sistemą. Siekdamas įtaigiau ir vaizdingiau perteikti savąjį pasaulio viziją, menininkas pasitelkė įvairias simbolines ir metaforines idėjų raiškos galimybes.

Pagrindinius savo savitos simbolinės kalbos bruožus Čiurlionis sėmėsi iš skirtingų įkvėpimo šaltinių: 1) krikščionybės, dar neniveliuotos, archajinės pagoniškos lietuvių kultūros folkloro, džiūkų iaudies dainų, sakmių, legendų; 2) Rytų tautų mitologijos, religijos, filosofijos tradicijų; 3) C. Flammariono knygų bei jų iliustracijų, sklaidusių kosminių ir nežemiškų pasaulių vizijas. Ne mažiau svarbų poveikį jo simbolikai turėjo 4) per Stabrauskų šeimos rengiamas „žemuogių arbateles“ sklidusias ezoterines idėjos; 5) iš Bronislawos Wolmanienės salono intelektualų ratelio *perimtos įvairios okultizmo ir parapsichologijos idėjos*. Ir pagaliau nevertėtų užmiršti 6) jo tiesioginių pirmtakų, simbolistinės dailės atstovų A. Böcklino, M. Klingerio, A. Beardsley, K. Stabrausko, F. Ruszczyco ir kitų dailininkų. Tiesa, lyginant su jais, Čiurlionio paveiksluose suviešėjęs simbolių žodynas ir jo vizualinė ikonografija išsiskyrė ypatingu archajiniu lietuviškumu ir muzikalumu. Simbolių žodyną siejo mitinis mąstymas,

kuriam konkrečiau žmogaus gyvenimas tebuvo tik trumpalaikis sudėtingų gyvybės procesų metamorfozių blykstelėjimas.

Kita vertus, visą turtingą Čiurlionio simbolių pasaulį pagal santykį su supančia tikrove ir tipologinius bruožus galime skirstyti į: *metafizinius* simbolius, susijusius su pagrindinėmis *būties* formomis; *kosminius* – aprėpiančius platų dangaus kūnų pasaulį; *archetipinius* – išplaukiančius iš giliausių „kolektyvinės sąmonės“ sluoksnių, ankstesnių nei indoeuropiečių protautės laikų. Kitą svarbią Čiurlionio simbolių žodyno dalį sudarė *augalijos* ir *gyvūnijos* pasaulio simboliai: gėlė, medis, šventasis žaltys, paukštis ir kiti. Kiek nuošalyje nuo šių su gyvybės formomis susijusių simbolių buvo abstraktūs *geometriniai* simboliai ir ženklai. Ir pagaliau kita iš teosofinių tekstų išplaukianti *spalvų* ir garsų simbolika.

Vadinasi, Čiurlionio simbolikos pagrindas – buvo archajiniai, iš lietuvių mitologijos ir folkloro išplaukiantys simboliai,

kurie susiliejo su iš senųjų Rytų civilizacijų ir krikščionybės ateinančiais vaizdiniais. Tačiau pagrindinį lietuviškos kilmės simbolių žodyno sluoksnį neretai užklodavo iš senųjų Rytų civilizacijų ir įvairių modernaus ezoterizmo tendencijų, pirmiausia teosofijos, kylantis spalvingas iš sąmonės gelmių plaukiantis simbolikos sluoksnis, susijęs su besąlygiška subtilių dvasinių materijų viršenybe. Teosofijos įtakos pėdsakai akivaizdžiai regimi jau Čiurlionio ankstyvajame „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ etape, kuriame vyrauja simbolistinei dailei būdinga mistinio paslaptinumų atmosfera. Po antrojo naujų formalių meninės išraiškos priemonių ieškojimo tarpsnio trečiajame tarpsnyje išsiskleidusiuose brandžiausiuose „sonatinės“ ir „metafizinės tapybos“ kūriniuose rafinuotesniu pavidalu atgimė teosofų ir okultistų pamėgti mįslingi geometriniai ženklai, užšifruoti kriptografiniai užrašai, simboliai, metaforos ir archetipiniai vaizdiniai.

Literatūra

- | | | | |
|--|--|---|--|
| Andrijauskas, A. Ezoterizmo tendencijų atspindžiai Stabrausko kūryboje. <i>Logos</i> , 2021, Nr. 106, p. 132–147. | dėžutėje (I, II tomai). Kaunas: Obuolys, 2020. | London: Palgrave Macmillan, 2015. | Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. <i>Korespondencija 1892–1906</i> . I tomas. Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2019. |
| Besant, Annie, Leadbeater, Charles Webster. <i>Thought-Forms</i> . London: Theosophical Publishing House, 1901 (2002). | Botto, Andrea. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Lithuanian Composer and Painter. <i>Lituanian Quarterly Journal of Art and Sciences</i> , vol. 36, Nr. 1 (Spring 1990), p. 5–26. | Чудовский В. Н. К. Чурылянис (Отрывки). <i>Аполлон</i> , СПб., 1914, №3. | Di Milia, Gabriell. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. <i>Cahiers du Musée National d'Art Moderne</i> , Nr. 3 (1981), p. 49–59. |
| Blavatskaja, P. Jelena. Slaptoji doktrina. KOSMOGENEZĖ ir ANTROPOGENEZĖ. Kolekcinis rinkinys | Botto, Andrea. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. <i>Aidai</i> , 1991, Nr. 2, p. 143–151. | Čiurlionis, M. K. <i>Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai</i> , parengė V. Čiurlionytė Karužienė. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960. | Dundulienė, Pranė. <i>Gyvybės medis lietuvių mene ir tautosakoje</i> . Kaunas: Šviesa, 1994. |
| | Bramble, John. <i>Modernism and the Occult</i> . | Čiurlionis, M. K. <i>Laiškai Sofijai</i> . Vilnius: Vaga, 1973 (2011). | |

- Gaidauskienė, Nida. Simbolių ir metaforos transformacijos vizualiojoje M. K. Čiurlionio kūryboje ir rašytiniame palikime. *Kultūrologija* 15. Vilnius: KFMI, 2008.
- Gimbutienė, Marija. *Baltai priešistoriniais laikais*. Vilnius: Moks- las, 1985.
- Gimbutienė, Marija. *Senovinė simbolika lietuvių liaudies mene*. Vilnius: Mintis, 1994.
- Goštautas, Stasys, with Birutė Vaičiūrgis-Šle- žas (eds.). *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906–1989*. Vilnius: Vaga, 1994.
- Greimas, Algirdas Ju- lius. *Lietuvių mitologijos studijos*. Vilnius: Baltos lankos, 2005.
- Guénon, René. *Le Théosophisme, histoire d'une pseudo-religion*. Paris: Nouvelle Librairie Nationale, 1921.
- Introvigne, Massimo. Čiurlionis' Theosophy: Myth or Reality? Paper presented at the confe- rence Enchanted Moder- nities: Theosophy and the Arts in the Modern World, Amsterdam, September 26, 2013.
- Jung, Carl Gustav and M.-L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffe. *Man and his Symbols*. New York –London –Toron- to – Sydney: Anchor Press, 1964.
- Kazokas, Genovaitė.. *Musical Paintings: Life and Work of M. K. Čiurlionis (1875–1911)*. Vilnius: Logotipas, 2009.
- Leadbeater, Charles Webster. 1902. *Man Visible and Invisible: Examples of Different Types of Men as Seen by Means of Trained Clairvoyance*. London: The Theosophical Publishing House.
- Leman, Boris. *Chur- lianis*. St. Petersburg: Butkovskaya, 1912.
- Ницше Ф. *Полное собрание сочинений*. том. 1. Москва: Московское книгоиздательство, 1912.
- Okulicz-Kozaryn, Radoslaw. *Lietuvis tarp karaliaus – dvasios įpė- dinių*. Vilnius: Versus Aureus, 2009.
- Rannit, Aleksis. *M. K. Čiurlionis: Lithu- anian Visionary Painter*. Chicago: Lithuanian Library Press, 1984.
- Steiner, Rudolf. *Theo- sophy: An Introduction to the Spiritual Processes in Human Life and in the Cosmos*. New York: Anthroposophic Press, 1904. [1994].
- Штейнер, Рудольф. *Сочинения*. Том 1 Пенза, 1991.
- Vaitkūnas, Gytis. *Vidū- nas ir Rytų idėja lietuvių kultūroje. Vidūnas lie- tuvių kultūroje*. Vilnius: FSTI, 1994, p. 64–82.
- Wilson, Leigh. *Mo- dernism and Magic: Experiments with Spiritualism, Theosophy and the Occult*. -Edin- burgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Vorobjovas, Mikalojus. *M. K. Čiurlionis: Lietu- vių tapytojas ir muzikas*. Vilnius: Aidai, 2012.