

ESTETIKA, MENO FILOSOFIJA, MENOTYRA



Aleksandros Vilimaitės kaligrafijos darbas iš ciklo
„Augalijos pasaulis“, 2021, tušas, popierius

M. K. Čiurlionio tapybiniai ieškojimai modernistinės dailės lyderių aplinkoje

ANTANAS ANDRIJAUSKAS

Lietuvos kultūros tyrimų institutas
aandrijauskas@gmail.com

Straipsnis skirtas pirmiausia antrajame Čiurlionio tapybinės evoliucijos etape išryškėjusių sąsajų su įvairiomis modernistinio meno srovėmis tyrinėjimui ir jų abstrakcijos kryptimi evoliucionuojančių lyderių – Hilmos af Klint, Vasilijaus Kandinskio, Kazimiro Malevičiaus, Františko Kupkos, Pauliaus Klee, Pieto Mondriano ir Luigi Russolo – tapybos lyginamajai analizei. Ypatingas dėmesys tyrime sutelkiamas į neklasikinės meno filosofijos, teosofijos bei didžiulį populiarumą įgavusių orientalistinių idėjų poveikiui Čiurlionio ir minėtų dailininkų kūrybai. Detalai aptariamos jiems būdingos glaudesnių tapybos ir muzikos sąsajų paieškos, kurios tiesiogiai siejosi su nutolimu nuo realistinio pasaulio atspindėjimo ir meninės kalbos abstraktėjimu. Tyrime prieinama išvados, kad, ieškojęs naujų meninės išraiškos priemonių, Čiurlionis iš tikrųjų buvo vienas iš pirmųjų Vakarų tradicijos dailininkų, kuris kelyje į savo „muzikalios tapybos“ koncepcijos sukūrimą eksperimentuodamas atskleidė abstrakcionizmo, poetinio siurrealizmo ir metafizinės tapybos galimybes. Tačiau Čiurlioniui būdingas universalizmas, nepaisant akivaizdaus sąlyčio su minėtomis kryptimis, objektyviai neatitiko tuometinės magistralinės modernistinio meno skaidymosi į įvairias sroves tendencijos. Ir galiausiai, netrukus po aptarto intensyvių modernistinių ieškojimų tarpsnio, Čiurlionio kūrybą stipriai paveikė priešinga internacionaliniam modernizmo stiliui suartėjimo su lietuvių liaudies meno tradicijomis tendencija, kuri jam iškėlė kitus tiesiogiai su tautinio atgimimo ideologija susijusius kūrybos uždavinius.

Esminiai žodžiai: Čiurlionis, modernizmas, abstrakcionizmas, teosofija, orientalizmas, tapybos ir muzikos sąveika, Hilma af Klint, Vasilijus Kandinskis, Kazimieras Malevičius, Františkas Kupka, Paulas Klee, Pietas Mondrianas, Luigi Russolo.

Čiurlionio tapybos sąsajų su modernizmo srovėmis tyrinėjimų problematiškumas

Čiurlionio tapybos sąsajų su įvairiomis modernistinio meno srovėmis problema yra viena iš komplikuočiausių dabartinės

čiurlionistikos problemų, kuri jau nuo pokario metų epizodiškai išnyra ir aptarinėjama įvairių kraštų menotyrinėje literatūroje. Nors Čiurlionio tapybinę evoliuciją veikė simbolizmas, *art nouveau* ir kitos kryptys, tačiau šiame tekste pagrindinį dėmesį sutelksime į lyginamąją jo tapybos sąsajų

analizę su įvairiomis modernistinio meno srovėmis ir ryškiausiais jų abstrakcijos kryptimi evoliucionuojančiais atstovais. Aiškinsime, kaip jo meniniai ieškojimai ir atradimai siejasi su modernistinės tapybos šalininkais. Taip pat detaliau aptarsime daug ginčų kėlusį Čiurlionio ar Vasilijaus Kandinskio prioritetą abstrakčiojo meno genezėje, paliesime lietuvių tapytojo sąsajas pastaraisiais dešimtmečiais vis daugiau įvairių kraštų menotyrininkų dėmesio susilaukiančios mažiau Lietuvoje žinomos kitos talentingos abstrakcionizmo pradininkės Hilmos af Klint kūryba.

Gvildendami Čiurlionio tapybos kūrinius, įvairių kraštų menotyrininkai jau nuo pat jo kūrybos recepcijos pradžios tradiciškai pernelyg daug dėmesio skirdavo įvairiems beletrizuotiems ankstyvojo tapytojo „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ tarpsnio aspektams. Todėl *literatūriškumas* įvairių dailininko paveikslų siužetų spalvingi ir intriguojantys perpasakojimai dažnai užgoždavo *formalią stilistinę kūrinių analizę* ir buvo primirštama pamatinė menotyros aksioma, jog – „menas pirmiausia yra konkrečios meno rūšies formų kalba“.

Paremta gerai dokumentuotais šaltiniais ir patikimais amžininkų liudijimais Čiurlionio kūrybos, įvairiausių ją veikusių sąsajų su modernistinio meno srovėmis, jų lyderių estetinių pažiūromis, estetiniais bei meninės kūrybos principais, sisteminga kompleksinė analizė padeda atmesti senas ideologines klišes, išvalo dailininko kūrybos interpretaciją nuo gausybės susiklosčiusių legendų, stereotipinių nuostatų, kvazimitologijos, kuri išmones pavertė nekvestionuojama tiesa ir susiaurino jo tikrųjų novatoriškų siekių, ieškojimų ir at-

radimų svarbą. Visa tai trukdė matyti Čiurlionį tarp svarbių pereinamojo proceso nuo simbolizmo prie ankstyvųjų klasikinio modernizmo srovių Vakarų dailės tradicijos reformatorių, kuris, spręsdamas glaudesnės tapybos ir muzikos sąveikos problemas, savo ieškojimais meninės formos srityje tiesė kelius futurizmui, abstrakčiam menui ir poetiniam siurrealizmui.

Čiurlionio kūrybos fenomeno ir jo vietos XX a. modernistinio meno istorijoje pažinimui galimi įvairūs vaisingi keliai, iš kurių išskirsime du pagrindinius. Pirmasis – žingsnis po žingsnio rekonstruoti jo kūrybinės evoliucijos kelią, dvasinius interesus, pagrindines menininką veikusias intelektualines ir menines įtakas, sparčiai besikeičiančius ir ne visuomet garsiai skelbiamas ir suprantamas jį supantiems žmonėms idėjas, estetinius požiūrius, kūrybines siekius. Tai yra mėginti suvokti Čiurlionio kūrybos fenomeno savitumą per išorines įtakas, jį veikusius įvairius intelektualinius sąjūdžius, meno kryptis ir aiškintis kaip šios įtakos transformavosi jo estatinėse pažiūrose, kūrybos programose ir meno praktikoje. Šiuo keliu einant svarbu neištirpinti Čiurlionio kūrybos savitumo įvairiuose įtakose, kurias jis perleisdavo per savo individualaus pasaulio supratimo, etikos ir estetikos filtrus.

Antrasis, patikimesnis kelias tai – kruopšti kompleksinė formalioji, ikonologinė ir komparatyvistinė analizė, atsižvelgiant į įvairių XX a. pradžios estetinių idėjų, neoromantinių ir modernistinių muzikos, dailės bei literatūros krypčių kontekstą. Gvildenant Čiurlionio kūrybą, iš tradicijos pernelyg daug dėmesio buvo kreipiama į įvairius ideologinius ir beletrizuotus jo

ankstyvojo „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ tarpsnio aspektus. Tokiu būdu literatūriškumas dažnai užgoždavo formalią stilistinę jo kūrybos analizę, buvo primirštama pamatinė menotyros aksioma, jog – „menas pirmiausia yra konkrečios meno rūšies formų kalba“. Be formalios stilistinės ir lyginamosios Čiurlionio kūrybos analizės neįmanoma teisingai suprasti jo kūrybos sąlyčių su įvairiomis neoromantizmo ir modernistinio meno kryptimis, tikrosios jo kūrybos vietos modernistinio meno raidoje.

Kruopšti, kompleksinė, paremta dokumentais ir patikimais liudijimais Čiurlionio kūrybos, įvairiausių ją veikusių įtakų, meno krypčių analizė padeda atmesti senas ideologines klišes, išvalo dailininko kūrybos interpretaciją nuo gausybės susiklosčiusių legendų, stereotipinių nuostatų, kvazimitologijos, kurios išmonės pavertė nekvestionuojama tiesa ir susiaurino jo novatoriškų siekių, ieškojimų bei atradimų skalę. Visa tai trukdė objektyviau įvertinti Čiurlionio kūrybinius nuopelnus ir išvysti šį originalų įvairiapusį menininką svarbiausių modernistinio meno reformatorių gretose..

Anot subtilaus Čiurlionio kūrybos tyrinėtojo A. Rannito, „būdamas, tikriausiai, pirmasis abstraktus dailininkas, ypatingos sonatinės formos tapyboje kūrėjas ir transcendentinis simbolistas, *art nouveau* dailininkas ir siurrealizmo pirmtakas Čiurlionis gali būti laikomas vienu įdomiausių modernizmo epochos menininku“¹. Iš tikrųjų imlų naujovėms lietuvių menininką, nuo antrojo kūrybinės evoliucijos etapo, kai jis

pasinėrė į novatoriškus meninės išraiškos formų ieškojimus, paveikė šis radikalus Vakarų meninės sąmonės transformacijos tarpsnis ir pavertė jo aptariamo tarpsnio abstrakcionizmui, poetiniam siurrealizmui bei metafizinei tapybai artimus kūrinius problematišku XX a. pradžios modernistinio meno reiškiniu.

Prieš pereidami prie detalesnės Čiurlionio tapybos ryšių su konkrečiomis modernistinio meno kryptimis, personalijomis lyginamosios analizės, turime išsakyti kelias metodologiškai svarbias pastabas ir glaustai paliesti lietuvių menininko kūrybos periodizacijos problemą. Lyginamoji Čiurlionio ir savo kūrybiniais siekais artimiausių jo amžininkų modernistų kūrybos analizė yra problemiška dėl kelių priežasčių: 1) daugeliui žymiausių į mūsų tyrimo lauką pakliuvusių modernistinio meno kūrėjų (Hilma af Klint, Vasilijus Kandinskis, Kazimieras Malevičius, Františekas Kupka, Paulas Klee, Pietas Mondrianas, Luigi Russolo) būdinga sudėtinga dvasinė evoliucija, sąlyčiai su įvairiomis intelektualinėmis, estetinėmis, o taip pat iki modernistinėmis ir modernistinėmis meno srovėmis; 2) kita vertus, kiekviena daugiau ar mažiau spontaniškai besiskleidusi užgimstančio modernistinio meno kryptis, srovė ar grupuotė dažniausiai buvo tik laikinas skirtingų individualių aljansas.

Todėl gvildenant šį sudėtingą Čiurlionio ir jo amžininkų meninės kūrybos stilių sąveikos lauką, tikslinga *daugiau aptarinėti konkrečių pamatinių kūrybos principų, formalių stilistinių bruožų giminiškumą nei mitinę, tikrovėje niekuomet neegzistavusią griežtą stilistinę konkrečiai krypčiai priskiriamų meninių principų vienovę.*

¹ Rannit, Aleksis. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Lithuanian Visionary Painter*. Chicago: Lithuanian Library Press, 1984, p. 65–65.

Nevertėtų taip pat pamiršti, kad Čiurlionio tapyba per labai trumpą laiką patyrė stulbinančius pokyčius. Vos per šešis tapybinės raiškos metus jis praėjo sudėtingą kūrybinės evoliucijos kelią nuo ankstyvųjų simbolistinės estetikos įtakoje sukurtų tapinių prie savito sonatinės dailės stiliaus. Jo tapybinėje evoliucijoje galima mus dominančiu aspektu išskirti *tris* pagrindinius, o, galbūt gvildenant sąsąją su įvairiomis modernistinio meno kryptimis, net *keturis* sąlyginai savarankiškus tarpsnius, nors čia tikriausiai moksliniu požiūriu korektiškiau būtų vartoti sąvoką „stilistines metamorfozes“: 1) ankstyvąją „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ (1903–1906), kuriame vyrauja simbolistinė ikonografija ir literatūrinis vaizduojamųjų siužetų traktavimas (1903–06); 2) „naujų plastinės išraiškos priemonių ieškojimo ir individualaus stiliaus formavimosi“ (1906–07), kuriame išryškėjo abstrakcijos ir poetinio siurrealizmo tendencijos ir 3) „sonatinį“ (1908–09), kuriame kristalizavosi saviti muzikalumo tapyboje ieškojimai ir teosofinių idėjų paveiktas lygiagrečiai besiskleidžiantis – „metafizinės tapybos“ arba „metafizinio siurrealizmo“ (1908–09) tarpsnis, su įvairiomis artimomis G. De Chirico „metafizinei tapybai“ pasaulėžiūrinėmis ir stilistinėmis apraiškomis.

Čiurlionis nebuvo abejingas jaunųjų modernistinės krypties menininkų siekiams, jų maištui prieš akademinės realistinės ir neoromantinės pakraipos dailės sustabarėjimą, dekadentizmo apraiškų išplitimą, tačiau, kaip liudija laišakai, nesižavėjo chaotiška vos užgimstančių modernistinio meno formų sklaida. 1906 m. apsilankęs Prahos, Drezdeno, Miuncheno, Vienos

ir kitų miestų muziejuose, jis pateikė taiklią naujausių modernistinės dailės procesų diagnozę: „Mūsų XX a. pradžia reiškiasi chaotiškai, tūkstančiai dalykų, kuriuos esu matęs, padarė man vieną įspūdį, kad tapyba veržiasi, nori sudaužyti ligšiolinius rėmus, tačiau juose lieka“². Kaip matome, Čiurlionis santūriai vertina naujosios dailės laimėjimus, tiksliai fiksuoja chaotišką XX a. srovių formavimosi procesą. Tikriausiai šis jo aiškiai fiksuotas naujojo meno šalininkų nesugebėjimo „sudaužyti ligšiolinius rėmus“ konstatavimas ir tampa svarbiu impulsu naujam radikaliai posūkiui jo kūryboje.

Vadinasi, antrajame kūrybinės evoliucijos tarpsnyje išryškėjęs siekis atnaujinti savo meninės išraiškos priemonių arsenalą pirmiausia buvo diktuojamas Čiurlionio nepasitenkinimu senomis išsismėmusiomis meninės kūrybos formomis, jų nesugebėjimu išreikšti jam svarbius originalius glaudesnės įvairių meno rūšių sąveikos siekius. Nusivylimas senomis meninės išraiškos formomis aptariamam laikotarpiu persmelkė visas pagrindines jo kūrybinės raiškos sritis: muziką, literatūrą (poeziją) ir vaizduojamąją dailę. Šios glaudesnės menų sąveikos idėjos išplaukiančios iš simbolizmo ir R. Wagnerio visuotinio meno kūrinio kūrimo idėjų rato dabar įgauna naują modernistinę interpretaciją, kuri suartina Čiurlionio atradimus vaizduojamosios dailės srityje su V. Kandinskio, F. Kupkos, P. Klee ir kitų modernistinio meno korifėjų glaudesnės tapybos ir muzikos sąveikos ieškojimais.

2 Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960, p. 196.

Čiurlioniui būdingas ne tik universalizmas, maksimalizmas, gaivališkas savo kūrybinių galių suvokimas, bet ir vidinis prieštaravimas – jis mėgina įgyvendinti savo didžius sumanymus ir sykiu suvokia, jog kartais tai – nepasiekiamas idealas. Priešingai paplitusiems požiūriams Čiurlionis niekuomet nemetė muzikos – kartu ir tapė, eksperimentavo, kūrė revoliucingus modernistinės estetikos dvasia persmelktus literatūrinius (poetinius) tekstus. Literatūrinė ir poetinė kūryba buvo trečioji jo meninės saviraiškos sfera, dar reikalinga išsamių mokslinių tyrinėjimų. Čiurlionis turėjo neabejotiną literatūrinį talentą. Jo tekstams būdinga laki vaizduotė, mąstymo poetiškumas, ekspresija, emocinė įtaiga, jusliška spalvinga frazė, o paskiri fragmentai liudija apie įdomius ir perspektyvius modernistinius kompozicijos ir formos ieškojimus. Kaip iškalbingą šio teiginio pavyzdį galime pateikti jo prozos kūrinio „Reconvalescento užrašai“ pradžią: „Daktaras paslėpė laikrodį dešinės akies voke, kairiąja mirktelėjo ir pasakė man, jog esu visai sveikas ir drąsiai galiu išeiti į gatvę“³. Ši glausta citata rodo artimumą literatūrinio modernizmo estetikai. Be abejonės, jei jo literatūriniai gabumai būtų buvę plėtojami, šlifuojami, jis ir literatūroje būtų iškilęs kaip reikšminga figūra. Jam, kaip ir paskiriems universalistinio tipo kūrėjams, būdinga ir filosofinė pasaulio, savo egzistencijos bei kūrybos refleksija.

Čiurlionio kūrybos sąsajas su įvairiomis modernistinės dailės srovėmis ir žymiausiais jų atstovais aptarinėjo daugelis modernistinio meno teoretikų, iš kurių

tarpo pirmiausia vertėtų išskirti R. Bergo, A. Botto, J. Bowlto, S. Fuchereau, M. Glavurtičiaus, W. Haftmanno, G. Hanfmanno, C. Bellioli, G. Poensgeno ir I. Zahno, G. di Millia, A. Rannito, M. Seuphoro, L. Vachtovos, Ch. Wiegand ir kitų mintis bei pastebėjimus. Šios problemos ilgai beveik išimtinai buvo gvildenamos įvairių Vakarų kraštų menotyrininkų, nes Sovietų Sąjungos kultūrinės įtakos erdvėje tai ilgai buvo uždrausta tema. Tačiau užsienio menotyrinėje literatūroje įsigalėjusį šio svarbaus Čiurlionio kūrybos fenomeno savitumo suvokimui problemų lauko tyrinėjime vyraujančią fragmentiškumą ir paviršutiniškumą galima iš dalies paaiškinti tuo, kad daugelis šia tema rašiusių Vakarų autorių niekuomet neregėjo lietuvių dailininko paveikslų originalų. Kitas trukdęs gilesnei šių problemų analizei veiksnys buvo menkas Vakarų autorių tikrojo Čiurlionio kūrybos konteksto ir savitų modernėjančio meno srovių raidos bruožų Rytų Europos šalyse pažinimas.

Kitaip nei Vakarų Europoje, kur modernistinio meno kryptys plėtojosi nuosekliai, perimdamos bei rutuliodamos ankstesnius vaizduojamosios dailės laimėjimus, Rusijos imperijoje vyravo įsisenėjęs natūralistinis realizmas ir mažiau įtakingos įvairios simbolizmo apraiškos, todėl naujos reakcijos į išsisemiančias realistinės dailės formas čia įgavo kitokią, neretai radikalesnę pavidalą. Šio prieštaringo modernėjančios dailės proceso dalyviu buvo Čiurlionis, kuris gaivinančių meninės kūrybos impulsų ieškojo Varšuvoje, Leipcige, Vilniuje, Sankt Peterburge ir gimtosios Dzūkijos gamtoje. Nepaisant Čiurlionio vienišumo ir užsisklendimo nuo išorinio pasaulio,

3 Ten pat, p. 200.

atsisakymo aktyvaus savo naujų originalių avangardinių kūrybinių siekių bei meninės išraiškos priemonių propagavimo, objektyviai vertinant jis savo novatoriškais ieškojimais ir atradimais buvo naujosios europinės modernistinės dailės avangarde.

Pagrindinės Čiurlionio tapybai įtaką dariusios kultūros ir meno tendencijos

Modernizmas, lyginant su anksčiau vyra-vusiomis neoromantinėmis, natūralistinėmis ir dekadentinėmis kryptimis, iš tikrųjų buvo naujas nepaprastais svarbus daugybės XX a. pradžioje skirtingose Vakarų šalyse, pirmiausia Prancūzijoje, spontaniškai besiskleidžiančių prieštarinių meno srovių susipynimo etapas, kuriame kaip niekuomet anksčiau, įvairiose atsinaujinančio meno srityse regime didžiulę koncentraciją genialių asmenybių. Išsivaduodamos iš anksčiau viešpatavusių realistinės, natūralistinės, neoromantinės ir dekadentinės estetikos įtakos jos skleidė daug naujų konfrontuojančių tarpusavyje revoliucingų meninės kūrybos formų.

Gilindamiesi į Čiurlionio vietos modernistinio meno istorijoje problemas, turime pasinerti į tuometinį Vakarų kultūros, teorinės minties, meno kontekstą, aiškintis lietuvių menininko santykius su įvairiais įtakingiausiais tuometiniais dvasiniais sąjūdžiais. Čiurlionio kūryba formavosi XIX ir XX a. sandūroje – tuo metu filosofijoje, estetikoje, muzikoje, dailėje ir literatūroje ryškėjo naujos intelektualinės ir meno tendencijos. Gaivališką skirtingų modernizmo srovių sklaidą tuomet įtakojo daug įvairių veiksnių iš kurių kalbant apie Čiurlionį ir jo amžininkus supusį idėjinį ir

meninį kontekstą, pirmiausia reikėtų išskirti *neklasikinės meno filosofijos, teosofijos, orientalizmo ir naujausių fizikos atradimų įtaką, kurios keitė naujos modernistinės generacijos dailininkų požiūrius į materiją ir tikrovės vaizdavimą.*

Tai buvo metas, kai meninėje aplinkoje plito įvairios estetinės, ezoterinės, orientalistinės idėjos, neoromantinės meno kryptys virto radikaliomis prieš tradiciją nukreiptomis modernistinio meno srovėmis, kurios skleidėsi įvairiuose meno srityse skirtingais ritmais, kovodamos dėl įtakos meninės kultūros pasaulyje. Kadangi lietuvių menininkas buvo plačių humanitarinių interesų imli ir atvira įvairioms įtakoms asmenybė – nenuostabu, kad ją paveikė naujausios mokslinio pažinimo, filosofijos, teosofijos, psichologijos, estetikos, orientalizmo kryptys, meno srovės iš kurių jis sėmėsi idėjas ir meninės kūrybos impulsus.

Meninės kūrybos vektorių kaitą XX a. pradžioje skatino išaugusi įtaka A. Schopenhauerio, F. Nietzsche's, H. Bergsono, S. Freudo neklasikinės (irracionalistinės) meno filosofijos, kuri aukštino menininko asmenybės išskirtinumą ir jos intuityvaus pažinimo galią. Šių idėjų poveikyje įvairiuose modernistiniuose sąjūdžiuose Paryžiuje, Drezdene, Miunchene, Vienoje, Romoje ir kituose Vakarų avangardinio meno centruose ryškėjo naujo, pajėgiančio kovoti su klestinčio dekadentizmo liguistumu laisvo nuo dirbtinų apribojimų maištingo naujo meno ir menininko idealo vizija, kuri avangardinės pakraipos menininkų aplinkoje įgavo ypatingą populiarumą. Čiurlionio menininko idealas iš tikrųjų formuodamasis neklasikinės bei su ja glaudžiai susijusios

„gyvenimo filosofijos“ idėjų poveikyje, perėmė daug joms būdingų požūrių į menininką, jo misiją bei pamatinius meninės kūrybos principus. Šioje užgimstančioje naujoje modernistinėje estetinėje sąmonėje ryškėjo kūrybinių siekių maksimalizmas, naujos generacijos menininkų nusistatymas prieš išsigimstančio XIX a. pabaigos meno dekadentines tendencijas.

Modernistai iš neklasikinės meno filosofijos veikalų perėmė tragišką pasaulėžiūrą, voliuntarizmą, elitarizmą, intuicijos, vitališkumo ir dionisiškų instinktų šėlimo kultą, spontaniško „gyvybinio polėkio“ (*élan vital*) sklaidą, lakios vaizduotės ir pasąmonės galios aukštinimą. Pantragizmo ir sąmonės skilimo idėjų persmelkto tragiškojo modernizmo sparną reprezentuojančio Čiurlioniui artimo tipo menininko asmenybėje, gyvenime ir programinėse kūrybos nuostatose ryškėjo dvasinio prado prioriteto iškėlimas, vulgaraus miesčioniškumo ir materialinių vertybių ignoravimas. Šiomis idėjomis persisėmęs Čiurlionis buvo itin reiklus sau kūrėjas, jis nuolat degė naujais sumanymais, siekė tobulumo įvairiuose savo meninės kūrybos srityse ir nesitenkino pasiektais rezultatais.

Neklasikinės meno filosofijos šalininkai taip pat išvadavo meną iš realizmo estetikos diegiamų tikrovės pančių, paskelbė meno kuriamą iliuziją aukščiausia tiesa. Iš čia kilo modernistams ir Čiurlioniui būdingas įsitikinimas, kad *tikrojo meno tikslas – ne realaus pasaulio vaizdavimas, o asmenybės vidinio pasaulio išraiška*, aistringas siekimas atskleisti metafizinę pasaulio esmę, meninės formos sureikšminimas ir daugybė kitų neklasikinės meno filosofijos diegiamų idėjų bei kūrybinių nuostatų. Suradę šias

svarbias minėtų mąstytojų meno filosofijoje glūdinčias meno atsinaujinimui parankias potencijas modernistinio meno lyderiai (E. Kirchneris, V. Kandinskis, F. Kupka, P. Klee, F. T. Marinetti, G. de Chirico ir kt.) daugelį jų skelbtų idėjų perėmė kaip meninį *credo* ir plačiai panaudojo savo meninės kūrybos principų teoriniam pagrindimui.

Lygiagrečiai neklasikinės meno filosofijos poveikiui aptariamame XX a. pradžios laikotarpyje skleidėsi didžiulį populiarumą meninėje aplinkoje įgavusios okultizmo ir teosofijos tendencijos, tikėjimas, kad už mus supančio pasaulio regimybės sluoksnio egzistuoja gilesnė slėpininga dvasinė tikrovė, kuri pasiekama mistinės intuicijos, kontempliacijos, meditacijos ar apreiškimo keliu. Todėl iš simbolizmo į užgimstantį modernizmą evoliucionuojantys menininkai ypatingą dėmesį skyrė mįslingiems dvasinėms meninės kūrybos problemoms, jų dvasiniam užtaisui, dažnai nerealiai formai, meninės išraiškos priemonėms, menų sąveikos, sinestezijos, spalvų ir garsų simbolikos problemoms, kurios surado platų atgarsį amžių sandūros tapytojų ir muzikų kūrybiniuose ieškojimuose. Tai buvo laikas, kai skirtinguose Vakarų civilizacinės erdvės meno centruose, tostant nuo realistinių, natūralistinių, neoromantinių tradicijų, karštligiškai buvo ieškoma naujų dvasinės saviraiškos formų. Štai kodėl ir tostantis nuo tikrovės atspindėjimo menas, atsiribodamas nuo nacionalinių kultūros tradicijų, įvairiose užgimstančio neoromantizmo ir modernizmo srovėse vis giliau nėrė į okultinių ir teosofinių idėjų pasaulį ir įgavo abstraktų kosmopolitinį pavidalą.

„Okultizmas ir modernizmas, – teigė knygos *„The Occult in Modernist Art,*

Literature and Cinema („Okultizmas modernistiniame mene, literatūroje ir kine“, 2018) įvadiniam straipsnyje jos sudarytojai – Tieselis M. Bauduinas ir Henrikas Jhonssonas, – turi bendrą istorinį pagrindą dabarties socialiniuose procesuose, kuriuos patyrė Vakarų visuomenės apytikriai nuo aštuonioliktojo amžiaus vidurio iki dvidešimtojo amžiaus pradžios. [...] Šis procesas skatino naujų sąjūdžių formavimąsi, kurie plėtodamiesi modernio epochoje, taip pat pasižymėjo sugebėjimu adaptuotis pasaulėžiūriniam pokyčiams ir dabarties problemoms (antraip kilo pavojus, kad jie taps pasenusiais)⁴.

Vadinasi, revoliucingos naujas meninės raiškos formas aukštinančios idėjos neretai susipynė su meno dvasingumą aukštinančiomis teosofinės meno filosofijos idėjomis, kurios, viena vertus, skatino menininkų susidomėjimą spalvų ir muzikos garsų sąveikos teorijomis, kurios persmelkė daugelį neoromantizmo (simbolizmo) ir užgimstančio modernizmo atstovų, o, kita vertus, skleidė jų kūryboje ieškant autentiškesnės dvasingumo išraiškos tapybos *dematerializacijos* tendencijas, kurios ryškėjo daugelio svarbių abstrakcijos kryptimi evoliucionavusių modernėjančios pakraipos dailininkų paveiksluose perteikiant kito oponuojančio tikrovei anapusinio dvasių ir sielų pasaulio nerealiumą bei efemeriškumą.

Ir galiausiai ir minėti A. Schopenhaueris ir F. Nietzsche, ir įvairių teosofijos bei kitų ezoterizmo pakraipų šalininkai ieškodami naujų meninės saviraiškos formų kreipė savo žvilgsnius į Rytų tautų

filosofijos, religijos ir meno tradicijas. Šis modernėjančios Vakarų dailės tradicijos „posūkis į Rytus“ pirmiausia išryškėjęs impresionistinėje, postimpresionistinėje ir orientalistinės idėjas skleidusioje teosofinių idėjų įtakotoje dailėje paveikė ir daugelį naujos modernistinės dailės generacijos lyderių, jų požiūrius į perspektyvos, kompozicijos, kolorito, meninės erdvės, meninio laiko ir kitas problemas.

Kalbant apie magistralines klasikinio modernizmo, pradedant prancūziškuoju fovizmu, kubizmu, orfizmu, vokiškuoju ekspresionizmu nuo 1905 m. Dresdene įkurta *Die Brücke* („Tiltas“) grupuote, 1909 Kandinskio įkurta *Neue Künstlervereinigung München* („Naujoji Miuncheno dailininkų sąjunga“), kuri 1911 m. transformavosi į garsiąją *Der Blaue Reiter* („Mėlynojo raitelio“) grupuotę, F. T. Marinetti suformuota itališkojo futurizmo grupuote, visuose šiuose ankstyvojo klasikinio modernizmo srovėse regime vieną magistralinę jų raidos tendenciją abstrakcijos kryptimi. Tikriausiai neatsitiktinai ši įvairias neklasikines, teosofines ir orientalistines ir menų sąveikos principus aukštinanti tendencija išryškėjo ne tik Čiurlionio bet ir daugelio įtakingiausių iš neoromantizmo (simbolizmo) į ankstyvąjį klasikinį modernizmą įsiliejusių lyderių V. Kandinskio, F. Kupkos, P. Klee, P. Mondriano, K. Malevičiaus, L. Russolo ir kitų kūryboje.

XX a. pradžioje, išsisemiant neoromantinių krypčių, pirmiausia simbolizmo produktyviam kūrybiniam energetiniam užtaisui, po P. Cézanne'o pomirtinės parodos pagreitį įgavusioje naujoje modernistinio meno sklaidos epochoje, kurią nedaug

4 Bauduin, T. M., Jhonsson H. *The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema*. Palgrave Macmillan, 2018, p. 5.

nusižengiant tiesai galima būtų pavadinti *lūžine*, sporadiškai skleidėsi naujos revoliucingos estetinės idėjos ir jų įtakotos klasikinio modernizmo srovės. Jose naujos modernistinės generacijos menininkai, atmetę realistinės dailės principus, susitelkė į formalius tapybos aspektus: formos, spalvos, ekspresyvios linijos, šviesotamsos bei kolorito teikiamas meninės išraiškos galimybės, jų sugebėjimą apibendrinti ir formalizuoti vaizduojamus objektus. Kita vertus, greta vyraujančių spontaniškų pakraipų vėlyvuosiuose P. Cézanne'o kūriniuose išryškėjusios *analitinės* ir *sintetinės* tapybos tendencijos lygiagrečiai skleidėsi kubizme, fovizme, ekspresionizme, orfizme, futurizme.

Tokiam prieštarigam modernistinio meno srovių sklaidos procesui būta objektyvių priežasčių, sąlygojusių būtent abstrakcijos kryptimi pasukusių menininkų kūryboje teosofinių ir kitų ezoterinių tendencijų įsigalėjimą. Iš jų pirmiausia vertėtų išskirti ryškėjančių meninėje sąmonėje tradicinių požiūrių į materiją kaitą, įvairių voliuntaristinių, iracionalistinių ir psichologinių teorijų įsigalėjimą. Jų šalininkai šlovino pasąmoninių instinktų galią ir teigė, jog aukščiausia subjektyvi realybė yra sąlygojama nenumaldomų įvairių potraukių ir instinktų, kurie sukuria kiekvieną konkretų atvejų skirtingą išorinio pasaulio vaizdą. Čia vertėtų prisiminti ir intuityvistinių bei psichoanalitinių teorijų, kreipiančių į gelminių fiziologinių esmių pažinimą, įtakos augimą.

Minėtų tendencijų poveikyje sustiprėjo modernistinės pakraipos tapytojų dėmesys teosofų tekstuose akcentuojamiems intuicijos, spalvos, garso, formos fenomenams,

giliausių vidinių kūrėjo dvasios būsenų, subtilių neregimų, intuityviai suvokiamų gilios simbolinės prasmės kupinų vibracijų pažinimui. Kita vertus, daugelį ezoterizmo idėjų sužavėtų dailininkų ir kompozitorių siejo epochai ir neoromantinei meno tradicijai būdingas sąsajų tarp *tapybinės* ir *muzikinės* raiškos formų ieškojimas, išskirtinis dėmesys sinestezijos fenomenui. Dar vienas charakteringas šiuos menininkus jungiantis bruožas – potraukis mįslingiems siužetams, užsifruotoms įvairių ženklų, simbolių, metaforų prasmėms, siekiant pabrėžti dvasinių nematerialių vertybių svarbą ir su tuo susijęs polinkis kūrybinėje raiškoje į vaizduojamų objektų dematerializaciją bei meninės raiškos formų abstraktėjimą.

Šis modernistinės generacijos menininkų posūkis link abstrakcijos ir nesąmoningos spontaniškos kūrybinės raiškos galimybių akivaizdžiai regimas fovistinės ir ekspresionistinės stilistikos menininkų kūriniuose. Tačiau conceptualiai artikuliuotu estetiniu pavidalu nauji modernistiniai požiūriai pirmiausia atsiskleidė trijuose futuristų manifestuose ir apie V. Kandinskį susibūrusio almanacho *Der Blaue Reiter* („Mėlynojo raitelio“) autorių tekstuose, kuriuos plačiau pasitelksime jau konkrečių teosofijos idėjų poveikio modernistinei sąmonei aspektų tyrinėjimuose.

Čiurlionio ir jo amžininkų posūkį į naujas meninės raiškos formas neabejotinai įtaką darė ir XX a. pradžioje išryškėję fundamentalūs Alberto Einsteino, Josepho Johno Thomsono ir kitų atradimai fizikos srityje, kurie keitė tradicinius požiūrius į materiją. Štai, pavyzdžiui, britų fiziko ir Nobelio premijos laureato J. J. Thomsono 1903 m. elektrono, izotopų ir masių

spektrometrijos, 1905 m. natūralaus kalio radioaktyvumo atradimas, o 1906 m. įrodymas, kad vandenilio atomas turi tik vieną elektroną ir kiti XX a. pradžios moksliniai atradimai nepaprastai paveikė V. Kandinskio pasaulėžiūrą. Kalbėdamas apie savo kūrybinės evoliucijos virsmus ir posūkį abstraktaus meno kūrimo linkme V. Kandinskis teigė, kad „viena svarbiausių kliūčių mano kelyje žlugo grynai mokslinio įvykio dėka. Tai buvo atomo skilimas. Tai suaidėjo manyje tarsi staigus viso pasaulio sunaikinimas. Staiga sugriuvo tvirti skliautai. Viskas tapo netikra ir nestabiliu“⁵.

Artimas V. Kandinskio bičiulis P. Klee, neabejotinai teosofinių idėjų paveiktas abstrakcionizmo ir poetinio surrelizmo korifėjus, paskaitose plėtojęs teosofijos ideologų anapusinio pasaulio ir inkarnacijos idėjas teigė: „Aš dažnai kartoju, kad yra pasauliai, kurie atverti ir atsiveria mums; kurie yra gamtos pasaulio dalis, tačiau tai erdvė, į kurią ne kiekvienam žmogui suteikta galimybė pažvelgti: tikriausiai tai pajėgia padaryti tik menininkai, lunatikai ir primityvai. Pavyzdžiui, aš turiu omenyje gyvenimą iki gimimo ir po mirties, kuris siekia apie save pareikšti, tačiau labai retai yra suvokiamas. Tai – kažkoks tarpinis pasaulis. Aš pavadinsiu jį sfera „tarp“, kadangi jaučiu jo buvimą būtent „tarp“ tų pasaulių, kurie yra pasiekiami pasitelkiant į pagalbą mūsų jutimo organus“⁶.

Ši iškalbinga citata byloja apie V. Kandinskio įkvėpto P. Klee, kaip ir kai kurių

kitų „Mėlynojo raitelio“ grupuotės narių, beatodairišką susižavėjimą teosofinių idėjų pasauliu. Tuometinei P. Klee teosofinių tendencijų paveiktai kūrybai iš tikrųjų būdingas nuolatinis balansavimas tarp realaus regimo ir anapusinio nepažinaus pasaulio. Būtent tai abstrakčių simbolių ir metaforų kalba jis perteikia savo paveiksluose.

H. af Klint kūrybos fenomenas

Aiškindamiesi Čiurlionio kūrybos sąsajas su jam dvasinių ir meninių interesų požiūriu artimiausiais modernistinės pakraipos amžininkais, patyrusiais panašų teosofinių ir orientalistinių idėjų poveikį bei ieškodami plastinės kalbos stilistinių panašumų savo lyginamąją analizę, pradėsime nuo Lietuvoje mažiau žinomos vienos iš abstrakcionizmo pradininkių švedės Hilmos af Klint (1862–1944) kūrybos. Ši savito meninio stiliaus produktyvi tapytoja (sukūrė per 1300 paveikslų, dalis jų yra įspūdingo formato) mums ypatingai įdomi, kadangi, kaip ir Čiurlionis, kurdama nuošalyje nuo pagrindinių Vakarų modernistinio meno centrų dėl savo charakterio ir kūrybinės biografijos vingrybių, buvo nepelnytai išstumta į oficialios modernistinio meno istorijos paraštes.

Jaunystėje dailės pradmenis ji gavo mokydamasi privačiai, o vėliau tęsė studijas Karališkojoje dailės akademijoje Stokholme. Tolesnę dailininkės kūrybinę evoliuciją formavo augantis susidomėjimas spiritizmo, teosofijos idėjomis ir darbas piešėja Švedijos veterinarijos institute, kuriame atlikdama savo funkcijas, ji sistemingai piešė įvairius augalus ir gyvūnus. Tai padėjo dailininkei kitaip pažvelgti į

5 Кандинский В. В. *Ступени*. М. Изд. Отдела Изобразительных Искусств Нар. Комиссариата Просвещения, 1918, s. 52.

6 Бессонова, Марина. *Избранные труды*. Москва: Baltrus, 2004, p. 175–176.

juose besiskleidžiančias gyvybės apraiškas; sustiprino *biomorfinį* jos kūrybinės raiškos aspektą ir sudarė galimybes save traktuoti kaip *mediumą*, tai yra tarpininką tarp „nemirtingo“ *anapustinio* ir realaus žemiško *augalijos* ir *gyvūnijos* pasaulio. Iš čia kilo tapytojos įsitikinimas, kad menininko gyvenime ir kūryboje *svarbiausia yra dvasinė dimensija ir ryšys su aukštesnėmis sąmonės formomis, įvairių egzistencinių išgyvenimų, intymiausių sąmonės nušvytimų bei patirčių įprasminimas meno kūriniuose*.

Šios teosofinės gamtos pasaulio sudvasinimo nuostatos giliai persmelkė H. af Klint kūrybą. Nuo 1906 iki 1915 m. ji nutapė 193 didžiulio ciklo „Paveikslai Šventykloi“ kūrinius. Pastarieji suskilo į smulkesnes šios temos drobių grupes: „Pirmapradis chaosas“, „Gulbė“, „Balandis“, „Dešimt didžiausių“ ir kiti. Užvaldyta šio grandiozinio tapybinio ciklo kūrimo ir veikiamo stiprėjančių teosofinių idėjų, autorė tarsi nuskaidrėjo, jos tapybos stiliuje išryškėjo nauji stilistiniai pokyčiai. Ilgainiui drobėse įsivyravo teosofiniam spalvų kanonui būdinga skaidrių, permatomų atspalvių koloritinė simbolika, pastebimai augo dėmesys teosofų tekstuose vaizdingai aprašinėjamos neregimos dvasinės realybės ir žmogaus egzistencinių išgyvenimų simbolinei išraiškai, jautriausių dvasingumo apraiškų sklaidą simbolizuojančių spalvinių vibracijų ir muzikalių vaizdinių dekoratyviam perteikimui.

Su teosofiniu spalvų kanonu susijusios naujos kūrybinės nuostatos H. af Klint meninio stiliaus raidoje pirmiausia atiskleidė 1906 m. sukurtame subtilių pilkai melsvų atspalvių paveiksle – „Chaosas“ Nr. 2, kuris siužetu ir meninės išraiškos

formomis dar artimas simbolistinės dailės tradicijai. Tačiau netrukus ji pradėjo tapyti kitokias sferinių struktūrų ir abstrakčių geometrinių formų drobes, kurių meninės formos jai asocijavosi su teosofų tekstuose aprašomu būsimu šviesiu ateities socialinės harmonijos pasauliu. 1907 m. H. af Klint sukūrė reikšmingą ženklinantį posūkį jos stilistinėje evoliucijoje didžiulio formato paveikslų ciklą, pavadintą „Dešimt didžiausių“. Kai kuriuose šio ciklo darbuose (pavyzdžiui, IV ir VI) išryškėjo polinkis į abstrakčias sferines dekoratyvių spalvų formas. Paskiruose aptariamo ciklo paveiksluose tapytoja pasitarkė erdvės subalansavimui, Rytų Azijos dailės tradicijai būdingas, dekoratyvias spontaniškas šriftines formas. Abstrakčių formų meną ji laikė „būsimos ateities socialinės harmonijos pranašu“⁷.

Naujos slinktytys H. af Klint ezoterinėse nuostatose išryškėjo išaugus dailininkės susidomėjimui antroposofijos idėjomis. 1908 m. ji pirmą kartą susitiko su R. Steineriu, o vėliau lankė šio mąstytojo antroposofijos paskaitas jo rezidencijoje Dornache, Šveicarijoje. Pasinėrimas į antroposofijos idėjų pasaulį, neregimo dvasinio prado svarbos aukštinimas dar sustiprino ne daiktines su meninių vaizdinių sistemų dematerializacija susijusias jos tapybinės raiškos tendencijas.

Nuo aptariamo laikotarpio H. af Klint jau kryptingai kūrė ezoterinių idėjų įkvėptus didžiulio formato abstrakčius paveikslus, kuriuose įsivyravo jautrių spalvinių jungčių dvasinio prado sąly-

7 Bauduin T. M. „Science, Occultism, and the Art of the Avant-Garde in the Early Twentieth Century“, *Journal of Religion in Europe*. Brill, 2012. B. 1. Vol. 5, p. 47.

gišką prioritetą simbolizuojančios skaidrios spalvos sąveikaujančios su įvairiomis geometrinėmis formomis. Tapytojos paveikslų koloritinėje sistemoje ir pasitelkiamuose meniniuose vaizdiniuose regime sąsajas su japonų dekoratyvinės tapybos tradicija. Jos akivaizdžios 1914–1915 m. japonizmo įtakoje sukurtuose paveiksluose, skirtuose paukščių temai. Iš jų kaip vieną charakteringiausių aptariamam dailininkės kūrybinės evoliucijos tarpsniui galime paminėti japonišku stiliumi sukurtą juodai baltą paveikslą „Gulbė nr. 17“, kuriame panaudojamas ir Čiurlionio kompozicijose pamėgtas vaizdinio atvirkštinio atspindėjimo vandenyje principas.

Nepaisant neeilinio talento ir meninio stiliaus originalumo, H. af Klint kūryba tėvynėje ir už jos ribų ilgai nesulaukė platesnio pripažinimo. Testamentu po mirties 1944 m. ji savo kūrybinį palikimą (per 1000 kūrinių ir 125 užrašų) perleido pusbroliui Erikui įpareigodama, kad jos abstraktūs kūriniai gali būti eksponuojami visuomenei tik praėjus bent dvidešimčiai metų po tapytojos mirties. Tokia atrodžiusi keistoka dailininkės nuostata, tikriausiai, kilo iš karčios gyvenimiškosios patirties, nes paskutiniaisiais gyvenimo metais, regėdama meninės aplinkos neigiamą reakciją į savo kūrinius, H. af Klint buvo įsitikinusi, kad dar kelis dešimtmečius suvokėjai nepajėgs jos kūrinių deramai suprasti.

Likimo ironija, kad praslinkus vos metams po šios talentingos švedų tapytojos mirties, 1945 m. Paryžiuje organizuotoje pomirtinėje V. Kandinskio tapinių retrospektyvinėje parodoje meno kritikų buvo įtvirtintas išskirtinis jo nesiųžetinių kompozicijų vaidmuo abstraktaus meno

istorijoje. Vadinasi, minėtas H. af Klint testamento reikalavimas buvo vienas objektyvių veiksmų, pastūmėjusių švedų tapytojos kūrybą į modernistinio meno istoriografijos paribius. O juk jos abstraktūs darbai buvo sukurti anksčiau nei V. Kandinskio, P. Mondriano, K. Malevičiaus, F. Kupkos. Tik devintajame XX a. dešimtmetyje įvairiose šalyse surengtos didžiulės retrospektyvinės abstrakcionizmui skirtos, o kiek vėliau ir personalios parodos padėjo suvokti tikrąją H. af Klint kūrybos vietą abstraktaus meno istorijoje.

Paveikta teosofinės ir Rytų Azijos estetikos, abstrakčiosios tapybos pirmtakė H. af Klint savo spalvingas, spontaniškos kūrybinės dvasios įkvėptas abstrakčias drobes, kaip ir Čiurlionis, pradėjo kurti keliais metais anksčiau nei V. Kandinskis, įvardytas daugelio autoritetingų modernistinio meno istorikų nekvestionuojamu abstrakcionizmo pradininku. Su Čiurlionio tapybiniais ieškojimais ir atradimais mūsų glaustai pristatytą švedų dailininkę siejo ne tik dėmesys teosofijai, orientalizmui, dvasiniams gyvenimo ir kūrybos aspektams, spiritizmo seansams, itin subtilių dvasinių būties ir supančio gamtos pasaulio apraiškų perteikimui. Abiem išliko dailininkams būdingas lankstus perėjimas nuo ankstyviesiems tapiniams priskirtinos simbolizmo estetikos prie abstraktaus kūrybos stiliaus. Juos taip pat jungė išskirtinis dėmesys japonizmui, meninių formų dekoratyvumui, polinkis į ciklinį meninių sumanymų plėtojimą. Taip pat jų kūrybai būdingas muzikalumas, spalvų gamos skaidrėjimas, polinkis į meninių formų geometrizaraciją, jautrus spontaniškas piešinys, dekoratyvių šriftinių struktūrų žaismas.

V. Kandinskio įnašas į abstraktaus meno raidą

Gvildenant Čiurlionio meninių ieškojimų ir atradimų sąsajas su iškiliausiais modernizmo atstovais, pirmiausia natūraliai iškyla rytietiškos kilmės Vasilijaus Kandinskio (1866–1944) figūra. Tai – reto talento plataus humanitarinio išsilavinimo dailininkas, kuris išsiskyrė daugeliu unikalų paprastai sunkiai suderinamų vienoje asmenybėje bruožų, ypatingu emocionalių spalvos fenomeno jausmu, sinesteziniais sugebėjimais, teorinio mąstymo konceptualumu, potraukiu teosofinėms idėjoms ir vėlyvajame kūrybinės evoliucijos tarpsnyje pabrėžtinai racionalių sudėtingiausių formalių kompozicinių problemų sprendimu ir daugybe kitų bruožų. Jų įsigalėjimą konkrečiais Kandinskio kūrybinės evoliucijos tarpsniais, tikriausiai, galima dalinai paaiškinti sudėtinga intelektualine ir kūrybine evoliucija bei ilgamečiu sistemingu bendravimu su daugybe intelektualių bei talentingų XX a. pirmosios pusės menininkų tarp kurių buvo P. Klee, J. Ittenas, A. Schönbergas ir daugybė kitų bei į jo vadovaujamo „Mėlynojo raitelio“ sąjūdį įsiliejusių įvairių kraštų menininkų.

Kandinskis nuo jaunystės išsiskyrė kūrybingumu, polinkiu į konceptualų teorinį mąstymą, išlavinta intuicija, ryškiais vaizduojamosios dailės, muzikiniiais sugebėjimais ir jautriu spalvos pajutimu. Augdamas muzikalioje šeimoje nuo mažumės grojo pianinu ir violončele. Jam, pasirinkusiam tapytojo kelią, *vidinis muzikalumas* tapo svarbia pasaulėjautos ir meninės raiškos dalimi. Panašiai kaip ir Čiurlionio kūryboje Kandinskio iš simbolistinės poetikos per

fovistinio spalvingumo poveikį abstrakcijos kryptimi evoliucionuojančiuose tapiniuose regime daug muzikinių paveikslų pavadinimų, tarp kurių vyrauja „Kompozicijos“ ir „Improvizacijos“.

Prancūzų impresionistinės ir fovistinės dailės studijos V. Kandinskio kūryboje atskleidė *subtilių spalvos fenomeno pajutimo galimybių*. Su Čiurlioniu V. Kandinskį siejo panašus judėjimas – nuo medžiagiškos simbolizmo poetikos abstraktėjančių dematerializuotų į dvasines vertybes orientuotų meno formų kryptimi. Tik lyginant su Čiurlioniu, jam svarbesnė buvo fovistinės estetikos suformuota ryškių spalvų emocinio poveikio galia. Būdamas imlus spalviniam pasaulio suvokimui, Kandinskis ne tik subtiliai juto spalvų grožį, tačiau ir jų muzikinį skambesį. Šie įgimti sinesteziniai sugebėjimai jį siejo su Čiurlioniu, A. Schönbergu ir A. Skriabinu. Visiems jiems sinestezija tapo svarbiais ne visiems pasiekiamais subtilių emocinių ir estetinių išgyvenimų instrumentais.

Savo sinestezines patirtis V. Kandinskis vaizdingai aprašė laiškuose artimiesiems ir knygose, pavyzdžiui, prisimindamas apie lakioje vaizduotėje gimstančias spalvines vizijas klausantis sužavėjusį R. Wagnerio „Lohengrą“ ar kitus kūrinius. Sinestezinių patirčių ir jų išraiškos galimybių meninės kūrybos procese apmąstymas formavo įsitikinimą, kad skirtingų menų išraiškos galimybes meistriškai jungiantys meno kūriniai suvokėjams teikia daug didesnę psichologinę emocinio poveikio galią ir įtaigumą.

Nuo 1904 iki 1912 m., kaip liudija V. Kandinskio epistoliarinis palikimas ir amžininkai, jis intensyviai domėjosi

įvairiomis okultizmo, teosofijos ir antroposofijos idėjomis nors ir netapo jokios konkrečios ezoterinės draugijos nariu. Vis dėlto būtent teosofijos ir antroposofijos idėjų pasaulis ilgainiui padėjo V. Kandinskiui atsiriboti nuo realistinei tradicijai būdingo natūralizmo ir suvokti savo misiją kuriant *dvasingo meno* viziją. Šios programinės nuostatos suformuotus pėdsakus akivaizdžiai regime viename XX a. pradžios modernistinio meno manifestų knygoje *Über das Geistige in der Kunst* („Apie dvasingumą mene“, 1912), ir almanache *Der Blaue Reiter*, kuriose pagrindiniu leitmotyvu skambanti „dvasingumo“ sąvoka turi tiesiogines aliuzijas į teosofines meno teorijas.

Vėliau V. Kandinskis rašė: „Mano knyga „Apie dvasingumą mene“ ir *Der Blaue Reiter* turi tikslą atgaivinti ateityje neabejotinai reikalingą sugebėjimą suvokti dvasines esmes materialiuose ir abstrakčiuose daiktuose. Noras iššaukti gyvenimui šį džiaugsmingą sugebėjimą žmonėse, tuo dar nepasižyminčių, ir buvo pagrindinis šių leidinių pasirodymo motyvas“⁸. Minėtoje knygoje teigiama, kad J. Blavatskaja pradėjo „vieną didžiausių dvasinių judėjimų, vienijančių daug žmonių“. Tekste autorius pateikė kaip savotišką naujų meno tendencijų ieškojimo kelrodį ilgą citatą iš J. Blavatskajos knygos „Teosofijos raktas“. Tai, kad V. Kandinskis vertino J. Blavatskają, liudija daugybė aliuzijų į teosofines idėjas jo tekstuose. Jis savo dvasingo meno teorijoje, kaip ir J. Blavatskaja, atsiskaito į archajines pirmapradės kultūros bei meno tradicijas, kuriose įžvelgė autentiškos meninės raiškos

ištakas. Tokios pakraipos menininkai, kaip ir šamanai, neatskirdami spalvos, garso ir formos, jo įsitikinimu, pajėgia spontaniškai kurti sinesteziniame lygmenyje.

Teosofija leidinyje „Apie dvasingumą mene“ traktuojama kaip vienas svarbiausių kelių, padedančių pakreipti gilią dvasinę krizę, išgyvenančią perdėto pozityvizmo ir materializmo apgaubtą Vakarų kultūrą ir meną, nauju dvasingumo atgaivinimo keliu.

Rašydamas minėtą veikalą, V. Kandinskis jau turėjo solidžią teosofinių idėjų pažinimo patirtį. Tai patvirtina jo studijoje sukaupta pamatinių teosofinių tekstų biblioteka, į kurią be jį žavėjusios J. Blavatskajos darbų, įėjo ir visų kitų pagrindinių modernaus ezoterizmo ideologų – É. Schuré, R. Steinerio, A. Besant ir Ch. W. Leadbeaterio – knygos. Tačiau V. Kandinskis labiausiai domėjosi R. Steinerio idėjomis, dalyvavo jo skaitomose paskaitose Miunchene. Šios paskaitos jį taip sudomino, kad kartu su artimu bičiuliu A. Jawlenskiu vyko jų klausyti į Berlyną ir iki įsiplieskusio I Pasaulinio karo ne kartą tiesiogiai bendravo su R. Steineriu.

Priminsime, kad 1902 m. R. Steineris, tapęs Teosofinės draugijos vokiečių sekcijos generaliniu sekretoriumi, 1903 m. pradėjo leisti savo teosofinį žurnalą „Lucifer-Gnosis“, kuriame siekė perteikti savo daugiau su krikščioniška nei Rytų ezoterizmo tradicija susijusį požiūrį į teosofinį mokymą. Žinoma, kad V. Kandinskis įdėmiai skaitė šį R. Steinerio redaguojamą teosofinį žurnalą; jo užrašų knygelėse aptinkame ištraukas iš R. Steinerio parašytų straipsnių, skirtų žmogaus auros problemoms. R. Steineris taip pat garsėjo kaip vienas subtiliausių

8 Кандинский В. В. *Ступени*. М. Изд. Отдела Изобразительных Искусств Нар. Комиссариата Просвещения, 1918, s. 52.

J. W. Goethe's kūrybos žinovų, o V. Kandinskį labai domino J. W. Goethe's spalvų teorija, kuri jam siejosi su teosofų spalvų simbolikos idėjomis.

Todėl tapytojo dvasingo meno koncepcijoje J. W. Goethe's spalvų teorijos idėjos susipynė su A. Besant ir Ch. W. Leadbeaterio „minčių formų“ bei subtiliausių spalvų ir garsų vibracijų teorijomis. V. Kandinskio įsitikinimu, tik iš giliausios menininko vidinės būtinybės spontaniškai išnyrantys slėpiningi vaizdiniai, jautrūs spalviniai santykiai ir meninės formos yra pajėgūs perteikti kūrinuose subtilesnes dvasines idėjas.

V. Kandinskis artimas teosofų idėjomis, kadangi meno raida jam yra panaši į nematerialių žinių plėtotę. Toji meno raida susideda iš netikėtų blykstelėjimų – tarsi žaibų, iš sprogių, panašių į fejerverkų „puokštes“, fejerverkų, atsiveriančių visu grožiu aukštai danguje ir išskaidančių aplinkui įvairiaspalves žvaigždes. Šie akinančių spalvų šviesos blykstelėjimai išplėšia iš tamsos naujas perspektyvas, naujas tiesas“⁹. V. Kandinskis regi būtent tokį į dvasines vertybes orientuoto autentiško meno ir jį atitinkančios moralės evoliucijos kelią.

V. Kandinskio *autentiško* (skaityk: *abstraktaus*) meno koncepcijoje aptartos teosofinės idėjos susiliejo su įtakingo vokiečių meno istoriko V. Kandinskio ir P. Klee draugo Wilhelmo Worringerio kultiniame veikale *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* („Abstrakcija ir įsijautimas: Stiliaus psichologijos tyrinėjimai“, 1911) plėtojamomis mintimis, kurios turėjo tiesioginę įtaką ne tik jo bičiulių

teoriniams požiūriams, kūrybai, tačiau paveikė įtakingus modernistinį meną propaguojančių žurnalų *Sturm* ir *Das Kunstblatt* redaktorius Herwartą Waldeną ir Paulį Westheimą.

Teoriškai grįsdamas autentiško meno raidos viziją W. Worringeris plėtojo kitokio nei realistinio meno nepriklausomumo nuo tikrovės idėją. Meno kūrinį jis aiškino kaip nepriklausomą, tolygų gamtai organizmą, besiplėtojančią pagal specifinius dėsnius. Pagrindinė autentiško abstraktaus meno ištaka ir varomoji jėga W. Worringerio koncepcijoje yra „abstrakcijos siekis“ arba „valia abstrakcijai“, kuri istoriškai reiškėsi grynų meno formų išraiškos priemonėmis. Todėl ir *meninė valia* W. Worringeriui pirmiausia buvo „valia formai“. Menotyryninkas kvietė „atsiriboti nuo turinio kaip antrinio momento bet kuriame meniniame atvaizdavime“¹⁰.

W. Worringeris savo modernistinio meno filosofijoje iškėlė abstrakcijos siekį ir vadinamąjį „formos instinktą“ kaip aukščiausią žmogiškos dvasios išraišką ir šiomis savo programinėmis nuostatomis klojo germaniškuose kraštuose pamatus vėlesniam modernistinio meno kryptų, ypač ekspresionizmo, kubizmo, spontaniško ir geometrinio abstrakcionizmo, teoriniam pagrindimui. Aukščiausiu tikro menininko kūrybos tikslu W. Worringeris skelbė abstrakčių nepriklausomumą nuo tikrovės meno formų kūrimą.

V. Kandinskis, kaip ir H. af Klint bei Čiurlionis, buvo įsitikinęs, kad daug kas iš to, ką mes suvokiame mus supančiame

9 Ten pat, p. 47–48.

10 Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: Piper, 1911, p. 30.

išoriniame gamtos pasaulyje kaip tariamai negyvą materiją, iš tikrųjų yra gyvybinga pasižyminti savita būtimi materija ir yra gyva dvasia, kurią gali pažinti tik jautriausiems kūrėjams būdingas gilesnis mistinis pro išorinę būties skraistę prasiskverbiantis patyrimas. Ši V. Kandinskio autentiško, o tiksliau „abstraktaus“, meno teorija buvo paremta analogiškais iš A. Schopenhauerio ir teosofinių J. Blavatskajos, R. Steinerio, A. Besant ir Ch. W. Leadbeaterio meno filosofijos koncepcijų išplaukiančiais teiginiais, kad tikroji daiktų ir reiškinių esmė slypi giliau po *maya* iliuzijos skraiste. Todėl ir realistinio meno tradicija atspindėjo tik šį iliuzinį paviršutiniškąjį *maya* skraiste slepiama regimo pasaulio sluoksni, o tikrojo – abstraktaus meno esmė slypėjo daug giliau, kadangi išreiškė vidinę būtinybę ir abstrakcijos siekį¹¹. Manoma, kad V. Kandinskio didžiulis „Improvizacijų“ ciklas yra inspiruotas teosofinių idėjų.

Kaip ir daugelį simbolizmo epochos teosofinės meno filosofijos paveiktų amžininkų V. Kandinskį domino tapybos ir muzikos sąveikos bei teosofinės spalvų simbolikos idėjos. Formalius meno kūrinio aspektus jis traktavo kaip *vidinės būtinybės* išraišką ir juos siejo su spalva ir muzikos garsais. Kaip ryškiausią dvasinių idėjų ir formų spontaniškos raiškos būdą jis pasitelkė grojimo fortepijonu pavyzdį, kai vietoj „spalvos“ mes mąstome „formą“. Spalva teosofinės meno filosofijos tradicijos poveikyje V. Kandinskio traktuojama kaip parankiausia tiesioginio poveikio žmonių sielai priemonė. Spalva – tai klaviatūra. Akis čia yra klavišas, o siela – pianino

garsų pasaulis. Menininkas yra ranka, kuri prisiliesdama prie konkretaus klavišo (formos) priverčia virpėti žmogaus sielą. Taigi akivaizdu, kad ši formų harmonija turi remtis tik tikslingo prisilietimo prie žmogaus dvasios principu¹².

Knygoje „Apie dvasingumą mene“ plėtojama spalvų simbolikos teorija rodė akivaizdų teosofinių spalvos simbolikos koncepcijų poveikį. V. Kandinskis spalvų spektre išskyrė du pagrindinius polius – *dangišką* ir *žemišką*, kurie simbolizavo mėlyną ir geltoną spalvas. Tapytojo emocionalus potraukis vienam iš šių polių, jo įsitikinimu, nulėmė vyraujantį *šaltą* ar *šiltą* paveikslą toninį atspalvį. Jaučiantis poreikį metafiziniam spekuliatyvumui ir būdamas vienu filosofiniu požiūriu conceptualiausių XX a. dailininkų, V. Kandinskis prioritetą teikė „dangiškai“ melsvai spalvai, kuri jam simbolizavo *tyrumą*, *dangišką anapusybę* ir *Visatos begalybę*. Dviejų anksčiau išskirtų *mėlynos* ir *geltonos* sumaišymas atskleidė *žalią* spalvą, kuri, jo įsitikinimu, simbolizavo pasyvumą. Balta spalva V. Kandinskiui regėjosi ne tiek kaip mirties simbolis, tačiau ir kaip daugybę kitų pozityvios simbolinės raiškos galimybių turinti spalva. Šviesi ir skaisti raudona asocijavosi su energijos, džiaugsmo, jėgos sklaida.

Autentiškos (abstrakčios) tapybos viziją V. Kandinskis panašiai kaip ir Čiurlionis siejo su muzikinių garsų ir vidiniu žodžio skambesiu. Jo nuomone, netgi tuomet, kai menininkas savo kontempliacijos objekto dar neregį, o tik išgirsta jo pavadinimą, tuomet girdinčiojo galvoje formuojasi abstraktus dematerializuoto objekto vaizdinys,

11 Kandinsky 1992: 26–27.

12 Ten pat, p. 48.

kuris menininko dvasios gėlmėse sukelia ypatingas vibracijas. Regis, Kandinskio teosofinei meno filosofijai būdingas įsitikinimas, kad konkretus žalios, geltonos ar raudonos spalvos medis pievoje yra tik materialus atvejis, kurį jaučiame išgirdę žodį „medis“.

Kita vertus, V. Kandinskis savo abstraktaus meno teorijoje perėmė teosofinę asmenybės dvasinio augimo piramidę, kurios viršūnėje patalpino menininką. Jis žmoniją vaizdingai prilygino trikampui piramidei, kurios pagrindą sudaro didžioji žmonijos masė, o smailo trikampio viršūnėje yra iškeliamas autentiškiausias ir dvasingiausias menininkas. Kiekvienam autentiškam menininkui V. Kandinskis priskyrė trigubą atsakomybę: 1) panaudoti talentą vidinės būtinybės išraiškai; 2) jis kaip ir kiekvienas žmogus, privalo savo veiksmais, jausmais, išgyvenimais ir mintimis sukurti ypatingą dvasinę atmosferą ir 3) panaudoti visus meninius sugebėjimus šios dvasinės atmosferos kūrimui.

Kandinskiui tapyba yra menas, o tikras menas privalo būti nukreiptas į žmogaus dvasios plėtojimą ir tobulinimą, tai yra į judėjimą link dvasinio trikampio viršūnės, kurioje yra tik kelios meniškos būtybės ir galiausiai pačioje viršūnėje esti tik viena. Taigi jo autentiško menininko vaizdiny yra suformuotas tragiškų romantinės ir neklasikinės meno filosofijos leitmotyvų. Mėginamas apibrėžti tikro menininko vaizdinį, V. Kandinskis teigė, kad jo džiaugsmingas vizijas užgožia didžiulis liūdesys, kadangi net artimiausi žmonės jo nesupranta ir neretai vadina šarlatanu ar bepročiu.

V. Kandinskio menininko, jo kūrybinio potencialo ir meninės kūrybos koncepcija

buvo sustiprinta teosofinių ir antroposofinių idėjų, kurios atspindėjo jo norą pagerinti žmonijos dvasinę būseną. Šios nuostatos regimos formuojant autentiškus menininko estetinius idealus ir jo meninės kūrybos proceso sampratoje. Pasak V. Kandinskio, menininko jausmų bei minčių vibracijos teorijos taip pat tiesiogiai siejasi su ezoterinėmis idėjomis. Šį ryšį iliustruoja įsitikinimas, kad mūsų psichikos ir proto vibracijos reaguoja į supančias vibracijas ir daro įtaką toms išorinėms vibracijoms. Kita vertus, menininko jausmai ir mintys atsiliepia kitų siekius ir padeda formuoti tą jausmų ir minčių atmosferą, kurioje mes visi gyvename. Su šia teorija apie tankias ir subtilias materijas, spalvų diagramas, jų chromatines variacijas, meno veiklos mechanizmus ir jų poveikį žmonijai taip pat koreliuoja teosofų tekstai.

Teosofinės ir antroposofinės R. Steinerio, A. Besant ir Ch. W. Leadbeaterio idėjos taip pat darė įtaką V. Kandinskio suburtos „Mėlynojo raitelio“ grupuotės ir leidžiamo almanacho prisidedančiam jo draugui, teosofinių idėjų paveikto G. Mahlerio mokiniui, austrų kompozitoriui ir tapytojui Arnoldui Schönbergui bei kitiems šios modernistinio meno grupuotės nariams.

Iš jų pirmiausia dera paminėti daugeliu nuostatų Čiurlioniui artimą, vieną iš muzikaliausių ir poetiškiausių XX a. tapytojų P. Klee, anksti žuvusius kare du talentingus tapytojus F. Marčą, A. Macke. Greta jų, taip pat vertėtų paminėti A. Jawlenskį ir du gabius teosofu G. Gurdžijevu pasekėjus – Thomą von Hartmanną ir Kazimirą Malevičių.

Teosofinių G. Gurdžijevu ir P. Uspensko idėjų poveikis buvo jaučiamas ir su

V. Kandinskiu siejamo lenkų kilmės Kazimiro Malevičius (1879–1935) kūrinuose, kuris, kurdamas kubofuturistinius paveikslus, palaipsniui judėjo į vieną radikaliausių abstrakcijos formų *suprematizmą* (lot. *supremus* – aukščiausias). Šis konceptualus tapytojas į abstrakčiąją tapybą evoliucionavo per susižavėjimą teosofinėmis idėjomis ir kubistinės dailės laimėjimais.

Analitinio kubizmo poveikis jo tapiniuose atsispindėjo geometrinės schematizacijos ir simbolizacijos tendencijomis. Teosofinės ir formalistinės meno filosofijos įkvėptas, K. Malevičius buvo įsitikinęs, kad menas yra savarankiška aukščiausia žmogaus dvasinės veiklos forma, kuri siekiant atskleisti jo giliausią dvasinę prigimtį, turi būti radikaliai atribota nuo politinių, utilitarinių ar socialinių tikslų. Kitaip tariant, jis atsiribojo nuo klasikinei estetikai būdingų meno apibrėžimų ir realiame pasaulyje neregimomis abstrakčiomis geometrinėmis figūromis (pavyzdžiui, juodu kvadratu) siekė išreikšti aukščiausias dvasines vertybes. Šios suprematistinės K. Malevičiaus idėjos, susipynusios su teosofinėmis ir futuristinėmis įtakomis, vedė į abstrakčias *pirmaprades* geometrines formas, kurias vainikavo, greta Marcelio Duchampo objektų, vienas konceptualiausių modernistinio meno kūrinių – K. Malevičiaus „Juodasis kvadratas“ (1915).

Tai buvo visiškai svetimas Vakarų meno tradicijai K. Malevičiaus kūrinys. Savotiškas iššūkis tradicijai savo mentalitetu, estetinėmis nuostatomis slėpiningsiems ir šokiruojantiems meninių formų abstrakčiu pirmapradiškumu, o koloritinės sistemos pabrėžtinu asketiškumu bene artimiausias čan ir dzen tradicijų kinų, japonų meno kū-

riniams. Šiai Malevičiaus suprematistinės estetikos kvintesencijai būdingas formų ir spalvų sujungimas į pačias elementariausias struktūras, nuo kurių ir prasideda įvairios kūrybiškumo sklaidos formos. Vadinasi, aptariamas K. Malevičiaus kūrinys, viena vertus, tarsi simbolizuoja ilgą realistinę tapybos tradicijos saulėlydžio pabaigą ir kartu vedamas teosofinių ambicijų atveria kelius į dar nepažįstamą, tačiau nuspėjamą naują dvasinę meno raidos etapą, kuriame menininkai jau vadovausis kitais estetinės vertės principais bei kriterijais.

F. Kupkos muzikalių vertikalių pasaulis

Čiurlioniui ir V. Kandinskiui savo teosofiniais ieškojimais buvo artimas vienas iš abstrakcionizmo pradininkų čekas Františekas Kupka (1871–1957), kuris savo idėjų ir plastinės kalbos savitumu buvo tarsi tarpinė figūra tarp antrojo Čiurlionio kūrybinės evoliucijos periodo ir į spalvingų abstrakcijų stichiją pasinėrusio V. Kandinskio muzikalių lyrinių improvizacijų bei į abstrakčių meninių formų geometrizaciją linkstančių K. Malevičiaus ir P. Mondriano.

Nuo jaunystės būdamas smalsus, F. Kupka domėjosi spiritizmu ir kosmoso sandaros klausimais. Po užsitęsusio mokslo Jaromeržo amatų mokykloje savo profesionalias dailės studijas F. Kupka pradėjo 1889–1892 m. Prahos dailės akademijoje, čia mokydamasis pasinėrė į spiritizmo, alchemijos ir mediuminės praktikos pasaulį, domėjosi Rytų filosofijos ir reinkarnacijos idėjomis. Tuomet jis daugiausiai tapė tradicinius istorinių siužetų paveikslus. Nepasitenkindamas įgytomis žiniomis nuo 1892 m. F. Kupka tęsė studijas Vienos

Akademie der Bildenden Künste (Vienos vaizduojamojo meno akademijoje), kur kūrė simbolistinius alegorinių siužetų paveikslus, prisodrintus mįslingų simbolių ir slėpiningų ženklų. Dar ankstyvajame intelektualinės biografijos etape Prahoje ir Vienoje Kupka menininkų aplinkoje garsėjo kaip „praktikuojantis mediumas“¹³.

Studijuodamas Vienoje, F. Kupka susidomėjo Rytų filosofijos, misticismo ir budistinės filosofijos idėjomis, užmezgė ryšius su austrų ir vokiečių teosofais, pasinėrė į jų veiklą studijas. 1896 m. pavasarį tapytojas atvyko tobulintis į Paryžių, kur praleido aktyviausius savo kūrybinio gyvenimo metus, beje, jo dėmesys teosofinei problematikai išliko nepakitęs. Įsikūręs Montmartre F. Kupka neilgai mokėsi Juliano akademijoje, o vėliau – tęsė studijas vadovaujamas Jean-Pierre Laurenso *École des Beaux-Arts*.

Pirmieji tobulinimosi Paryžiuje (1894–1896) ir vėlesni kūrybinės raidos metai pažymėti augančia teosofijos, spiritizmo ir kitų ezoterinių dvasinių ieškojimų įtaka. Pragyvenimui tuomet dailininkas užsidirbdavo piešdamas iliustracijas įvairiems prancūzų satyriniams žurnalams (*l'Assiette au biure, le Rire*) arba iliustruodamas solidžius bibliofilinius riboto tiražo knygos meno mylėtojams skirtus leidinius, kurių parengimas iš dailininko reikalaudavo ypatingo atlikimo kruopštumo.

Kartu dalyvaudamas įvairiuose ezoterinių draugijų, pirmiausia spiritistų renginiuose, jis tęsė savo anksčiau pamėgtas

mediumines praktikas. Per spiritistinius seansus, F. Kupkos pripažinimu, jo didžiulę psichologinę įtampą patirianti sąmonė skildavo tarsi į dvi dalis – „vidinę sąmonę“ ir vadinamąjį „antrąjį regėjimą“, kuomet galėjo matyti tai, kas vyko aplink jį. Po vieno tokių seansų, rašė: „Aš buvau milžiniškoje tuščioje erdvėje ir mačiau, kaip greta manęs tyliai plaukė planetos. Paskui labai sunku buvo sugrįžti į įprastinį gyvenimą“¹⁴.

Teosofinių autorių tekstų skaitymas su nuolatinėmis aliuzijomis į budizmą paskatino F. Kupkos susidomėjimą Rytų šalių budistinės meno tradicijos kūriniais. Paryžiuje jis daug laiko praleisdavo Rytų meno šventovėje *Musée Guimet*, garsėjusiame savo turtingomis indų ir budistinio meno kolekcijomis. Tuomet įkvėptas budistinės meno tradicijos, pradėjo skleisti naujas teosofijos idėjų paveiktas vadinamos *nematerialios* tikrovės vizualinės išraiškos kūrybos etapas. Jis atsispindėjo dailininko drobėse „Loto siela“ (1898) ir „Gyvenimo pradžia“ (1900) bei kituose paveiksluose, kurie rodė jo muziejinių studijų suformuotą budistinio meno ikonografijos subtilybių pažinimą. Tačiau perdėm griežtas budistinės ikonografijos principų laikymasis negalėjo ilgam patenkinti gaivališkos dailininko prigimties.

Paryžiuje 1908 / 11 m. intensyviai plintant naujoms modernistinio meno srovėms, imlus išorinėms įtakoms F. Kupka patyrė kaleidoskopiškai besikeičiančias *l'Art nouveau*, puantilizmo, geometrinio kubizmo, fovizmo, futurizmo ir orfizmo įtakas. Jos keisčiausiai susipynė su dailinin-

13 Bauduin T. M. „Science, Occultism, and the Art of the Avant-Garde in the Early Twentieth Century“, *Journal of Religion in Europe*. Brill, 2012. B. 1. Vol. 5, p. 48.

14 Mladek M. Central European Influences. František Kupka, 1871–1956: A Retrospective. New York, 1975, p. 53.

ko dėmesiu I. Newtono, M. E. Chevreulio 72 spalvų rato teorijai, kuri rėmėsi trijų pagrindinių spalvų – geltonos, raudonos ir mėlynos – sąveikos variantais. Kaip V. Kandinskis ir P. Klee, jis buvo įtikėjęs į tuomet didžiulį populiarumą avangardinės pakraipos menininkų aplinkoje įgavusią teosofinę spalvų kanono teoriją. Iškeldamos meno formų, spalvų ir garsų nematerialius dvasinius aspektus, jos skatino dailininkų ieškojimus abstrakčių meno formų ir muzikalumo išraiškos srityje. Teosofinės idėjos sąlygojo F. Kupkos susidomėjimą fovistinėmis, futuristinėmis ir orfistinėmis spalvos teorijomis, kurios kreipė į naujų abstraktėjančių, artimai susijusių su muzikine raiška ir dvasinių vertybių aukštinimu, vertikalių meninių formų sureikšminimą jo meninių vaizdinių sistemose.

1911–1912 m. F. Kupka ėmėsi artimų antrajam Čiurlionio kūrybos periodui sumanymų, kur iškilo muzikalių spalvinių ir abstrakčių plastinių formų sąveikos problemų sprendimas. Dabar sunku tiksliai pasakyti, ar jis patyrė po mirties 1911 m. Rusijos imperijos erdvėje sparčiai garsėjančio Čiurlionio įtaką. Vis dėlto F. Kupka tuo metu artimai bendravo su rusų kilmės muzikalumo išraiškos siekiančiais V. Kandinskio aplinkos dailininkais, todėl galėjo žinoti apie lietuvių tapytojo ieškojimus ir atradimus. Italų meno istorikas Carlo Belloli netgi teigia, kad P. Kupka turėjo Čiurlionio paveikslų reprodukcijas¹⁵. Kitas įtakingas meno istorikas G. H. Hamiltonas knygoje *Painting and Sculpture in Europe. 1880–1940* atkreipė dėmesį į P. Kupkos

„mistinio filosofavimo“ artimumą su Čiurlioniu¹⁶.

F. Kupka 1912 m. nutapė paveikslą „Amorfa, dvispalvė fuga“, kuriame, kaip ir Čiurlionis, siekė glaudžiau susieti tapybą su muzika ir sukurti fugas spalvose, tai yra tapinius, kuriuose jungtųsi spalvos ir muzikinių garsų analogai. Jam, kaip ir daugeliui teosofinės meno filosofijos paveiktų tapytojų, į pirmą eilę iškilo dvasinių vertybių hierarchijos, formos nematerialumo, spalvos simboliškumo ir judėjimo abstrakcijos kryptimi problemos. Čekų dailininko spalvos funkcijų interpretacijoje akivaizdžiai regimi teosofinės meno teorijos įtakos pėdsakai, kadangi spalvą jis aiškino kaip vieną iš reikšmingiausių dvasingumo išraiškos priemonių. Ji skirta tiek ją naudojančiam menininkui, tiek ją suvokiančiam ir vertinančiam žiūrovui kaip viena iš svarbiausių išpūdžių apie išorinį pasaulį perteikimo priemonė. Juk sekant teosofiniu kanonu, kiekviena konkreti spalva suvokėjo sąmonėje sukelia skirtingus dvasinius pojūčius, kurie perteikiami jautriausiomis vibracijomis.

Čekų menotyrininkė Ludmila Vachtova Čiurlionio tapybą pagrįstai siejo su vagneriška *Gesamtkunstwerk* ir Puivis De Chavannes bei Arnoldo Böcklino simbolistinės dailės tradicija bei jo abstrakcijos linkme evoliucionuojančiuose kūriniuose regėjo daug sąsajų su F. Kupkos tapiniais. Jos nuomone, abiejų šių tapybos muzikalumo idėjomis persmelktų dailininkų kūrybinės nuostatos, vizijos, paveikslų pavadinimai yra panašūs, tik F. Kupkos

¹⁵ Belloli, Carlo. *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*. Milan – Rome: Galleria del Levante, 1964, p. 123.

¹⁶ Hamilton G. H. *Painting and Sculpture in Europe. 1880–1940*. Baltimore: Penguin Books, 1967, p. 192.

drobėse pagrindinis sferų judėjimas yra vertikalus, o Čiurlionio – horizontalus¹⁷. Šis išoriškai atrodantis įtaigiu pastebėjimas tikrovėje nėra teisingas, kadangi daugelyje ankstyvųjų ir brandžiausių lietuvių dailininko tapinių, pavyzdžiui, „Regėjimas“ (1904 / 1905), „Naktis“ (1904 / 1905), visame „Vasaros“ cikle (1907), „Mergelėje“, „Šaulyje“ ir „Ožiaragyje“ iš ciklo „Zodiakas“ (1907), „Vasaros sonatos. Andante ir Scherco“ (1908), „Žvaigždžių sonatos. Allegro ir Andante“ (1908), „Piramidžių sonatoje. Allegro“ (1909) ir kitų paveikslų kompozicinėse sistemose horizontalės harmoningai sąveikauja su vertikalėmis.

Plėtodamas vis abstraktesnį muzikalios tapybos stilių ir siekdamas vyraujančiomis jo tapiniuose vertikalėmis perteikti teosofines dvasinių vertybių orientacijos į dangiškąjį pasaulį idėjas, F. Kupka nenaudojo atpažįstamų realaus pasaulio vaizdinių, o savo teosofines idėjas reiškėdavo dažniausiai vertikalėmis linijomis, abstrakčiomis muzikalios formomis ir skirtingais kartais ryškiais, o kartais santūriais harmoningais spalviniais santykiais. Nors ir nenorėdamas oficialiai sietis su kokia nors konkrečia modernistinio meno srove, F. Kupka glaudžiai bendradarbiavo su kubistais ir prisidėjo prie orfizmo raidos, tačiau kūrybinio įkvėpimo sėmėsi ne tik iš ezoterinių koncepcijų, tačiau ir iš įvairių kitų su modernistinio meno estetika susijusių dailininkų, įskaitant futuristus ir fovistus.

1913 m., siekdamas konceptualizuoti savo idėjas, F. Kupka rašė pagrindinį teorinį veikalą „Plastiniai menai“, kurį paskelbė

tik po dešimtmečio, 1923 m. Prahoje. Minėdame veikale jis puoselėjo viltį, kad gali apčiuopti ryšį tarp teosofijos adeptams taip svarbaus *regimo* ir *girdimo* ir sukurti spalvose tai, ką Bachas sugebėjo padaryti muzikoje. „Anksčiau, – teigė jis, – aš ieškojau formos idėjai, dabar aš ieškau idėjai formos“¹⁸. Nepaisant neramios nuolatinių ieškojimų dvasios persmelktos gaivališkos prigimties šio kūrėjo asmenybės, daugybės sąlyčių su įvairiomis klasikinio modernizmo kryptimis F. Kupkos kūryba išliko stebėtinai stabili.

Prancūzų modernistinio meno istorikas Jeanas Cassou, detalai tyrinėjęs šio čekų dailininko kūrybinį kelią, konstatavo, kad „iki gyvenimo pabaigos F. Kupka išliko idealistu, nutolusiu nuo tikrovės mistiku ir spiritualistu“¹⁹. Toks vertinimas, ko gero, teisingas.

P. Klee muzikalumo ir koloritinės harmonijos paieškos

Lyginant su V. Kandinskiu, K. Malevičiumi ir F. Kupka, Paulius Klee (1879–1940) buvo dar akivaizdesnio ypatingo spalvinio ir muzikinio jautrumo menininkas, kurio, kaip ir Čiurlionio gyvenime bei kūryboje, spalvos emocinis suvokimas glaudžiai susipynė su išplėtotu muzikalumo jausmu. Skirtingų menininkų reakcijos į įtakas būna nepanašios; vienus jos paliečia išoriškai, o jautresnius persmelkia giliai ir lydi visą tolesnį gyvenimą. Tai akivaizdžiai regi-

17 Vachtova, Ludmila. *František Kupka*. Praha: Odeon, 1968, p. 190.

18 Spate, Virginia. *Orphism: The Evolution of Non-figurative Painting in Paris, 1910–1914*. Oxford: Clarendon press, 1979, p. 87.

19 Cassou, Jean. *Kupka Frank. Oeuvres*. Paris: Tisné, 1964, p. 5.

me, kai bandome palyginti conceptualius neklasikinės meno filosofijos ir teosofijos idėjų paveiktus V. Kandinskį ir K. Malevičių su jautriu, psichologiškai pažeidžiamu intuityvistu P. Klee.

Be pažinties su V. Kandinskiu ir įsiliejimo į *Blaue Reiter* sambūrį, vėliau dalyvavimo kartu su V. Kandinskiu ir J. Ittenu Bauhauso grupės pedagoginėje veikloje, didžiulį poveikį jo pasaulėjautai ir kūrybai turėjo pažintis su prancūzų siurrealizmo atstovais. T. M. Beduino įsitikinimu, P. Klee, veikiamas šios grupės, labai susidomėjo spiritualistiniais ir mediuminiais reiškiniais: automatinio rašymu, materializavimu (dvasių, ekto plazmos ir kt.) ir levitacija²⁰.

Tai atsispindi ir 1910-ųjų piešinių siužetuose ir 1920 m. kūrinių pavadinimuose (pvz., „Nebaigta materializacija“, 1915 m., arba „Materializuotas vaiduoklis“, 1923)²¹. Vėliau šis subtilus ypatingu meninės raiškos muzikalumu išsiskiriantis abstrakcionizmo ir poetinio siurrealizmo atstovas kūrė paveikslus, prisodrintus ezoterinių ženklų ir simbolių.

Gimęs muzikaloje šeimoje, P. Klee jaunystėje garsėjo išskirtiniu smuikininko talentu ir kryptingai siekė muzikanto karjeros. Dar būdamas septynerių metų, jis intensyviai mokėsi smuikininko profesijos, vadovaujamas puikaus pedagogo Karlo Jano, vėliau buvo Berno muzikos draugijos koncertinio orkestro nariu²².

1898 m. išlaikęs gimnazijos brandos egzaminus nesėkmingai stojo į Miuncheno dailės akademiją, tačiau siekdamas tobulėjimo tęsė mokslus Heinricho Knirro dailės studijoje. 1900 m. buvo priimtas į Miuncheno dailės akademiją, kurioje jam kaip ir tuo pat metu studijavusiam V. Kandinskiui vadovavo garsus simbolistas Franzas von Stuckas, tačiau tuomet jie nesusipažino. 1905 m. P. Klee lankėsi Paryžiuje, kur jam didžiulį poveikį padarė spalvos reikšmingumą pabrėžianti impresionistinė ir naujausia prancūzų dailė. 1906 m. vedė pianistę Lily Stumpf ir persikėlė į Miuncheną, kur susidomėjo modernėjančios dailės raidos procesais.

Svarbi tolesnei P. Klee tapybinei evoliucijai buvo 1911 m. užsimezgusi pažintis su V. Kandinskiu. Tuoj po šio susitikimo savo užrašuose P. Klee konstatavo, kad jo naujasis pažįstamas siekė suorganizuoti naują menininkų visuomenę ir prisipažino, kad jaučia gilų pasitikėjimą juo. V. Kandinskį jis suvokė kaip išskirtinę asmenybę ir lyderį, turintį brandų ir aiškų protą. Po susitikimo su V. Kandinskiu ir Augustu Macke Miunchene, jis prisijungė prie draugijos ir almanacho *Der Blaue Reiter* redakcijos kolegijos. Netrukus susidraugavo ir su kitais „Mėlynojo raitelio“ grupės nariais Augustu Macke, Franzu Marcu, Marianna Werefkina, Aleksejumi Jawlenskiu, Gabrielle Münter, Hansu Arpu ir kitais, dalyvavo šios grupuotės parodose.

Suartėjęs su šios į iracionalumą linkstancios grupuotės šalininkais jis, kaip ir A. Jawlenskis, A. Macke bei F. Marcas, Marianna Werefkina, Hansas Arpas, buvo

20 Bauduin, T. M. „The Occult and the Visual Arts“, C. Partridge (Ed.), *The Occult World*. Routledge, 2015, p. 437.

21 Okuda, Osamu. „Le métamorphose médiumnique chez Paul Klee“, Joëlle Pijaudier Cabot and Serge Faucherau, eds., *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750–1950*. Strasbourg: Éditions de Musées de Strasbourg, 2011, p. 278–280.

22 Parts, Susanna. (trad. de l'allemand), *Paul Klee*

1879–1940. Köln–London–Paris: Taschen, 2003, p. 8.

paveiktas V. Kandinskio skleidžiamų teosofinių idėjų, kurios paliko ryškius pėdsakus. Visų pirma tai atsispindėjo kūryboje: mįslingumo ir paslapties kupinuose siužetuose bei mistiško atmosferos dvelkiančiame ryškių egzotiškų spalvų tarp ekspresionizmo ir abstrakcijos balansuojančiame tapybos stiliuje. Tuomet P. Klee suvokė, kad meno kūrinį suvokimo procese suvokėjas, dažniausiai visai nesusimąstydamas intuityvaus pažinimo lygmenyje, pasineria į objektyviai spalvos fenomeno skleidžiamą energetinę erdvę, kurioje subjektą tiesiogiai veikia spalvos intensyvumas, sodrumas, minkštumas, jos kuriama aura su daugybe sudėtingiausių atspalvių, o pastarieji susiję su suvokėjo temperamentu, nuotaikų, emocinių būsenų kaita. Juk spalva, forma, ritmas, linija yra tos pagrindinės išorinės vizualiai suvokiamų menų kūrinį savybės, kurios padeda išryškinti, pademonstruoti fizinę meno kūrinio prigimtį.

Po antrosios „Mėlynojo raitelio“ parodos P. Klee išvyko į Paryžių, kur išvydo jį sudominusius Roberto Delaunay, Henri Rousseau, Georges'o Braque'o, Pablo Picasso, Maurice'o de Vlaminco paveikslus. Užsimezgė jo glaudus bendravimas su jautriu spalvos fenomenui R. Delaunay, kurio šviesos ir spalvų teorijai skirtą tekstą *De la lumière* („Ese apie šviesą“), 1913 m. išvertė į vokiečių kalbą). 1914 m. kartu su A. Macke leidosi į kelionę į Tunisą. Būtent ten jis suvokė, kad ypatingai jaučia spalvas. Tai buvo per dešimt metų atliktų tyrimų, eksperimentų spalvos srityje apogėjus. Savo Kairuano dienoraštyje, pavergtas supančių spalvų grožio, tapytojas konstatuoja: „Spalva mane užvaldė. Man nereikia jos vyti. Ji amžiams apvaldė mane, aš tai žinau. Tai yra

laimingos akimirkos prasmė: aš ir spalva esame viena. Aš esu tapytojas.“²³

Po kelionės į Tunisą jis atrado šviesos ir spalvos fenomenų svarbą ir dažnai prisipažindavo, kad, pasirinkęs tapytojo kelią, nuolatos jautė savo dvasinę vienybę su spalvos meninės raiškos galimybėmis. Visą gyvenimą ypatingą dėmesį skyręs spalvos fenomeno analizei ir tapybos bei muzikos sąveikos problemoms, P. Klee toliau tapė teosofinei estetikai būdingus mįslingų siužetų paveikslus, kuriuose išliko stiprus pasąmonės vaizdinių raiškos poveikis, ypatingas dėmesys paveiksluose buvo teikiamas jautriausiems tarsi iliustruojantiems teosofinį spalvų kanoną spalviniams santykiams.

Vėliau dirbdamas kartu su V. Kandinskiu ir J. Ittenu Bauhause, P. Klee tarsi prisijungė prie įsitikinimo, jog spalvos fenomeno galia ir jo poveikio unikalumas didžiausią potencialą pasiekia tapyboje (mažiau taikomojoje dekoratyvinėje dailėje) ir dažniausiai teoriškai apmąstomas remiantis tapybos meno kūriniais. Tai būtų akivaizdi J. Itteno spalvų teorijos įtaka. „Tik tapyba sudaro galimybes pažinti spalvos paslaptį“, – rašo programiniame veikale *Kunst der Farbe* („Spalvos menas“), patyręs galingą įvairių Rytų teorijų poveikį didžiausias Vakarų spalvos fenomeno tyrinėjimo srityje autoritetas yra J. Ittenas²⁴.

Spalva iš tikrųjų yra labai sudėtingas ir reikalaujantis ypatingo asmenybės estetinio imlumo, niuansavimo jautrumo, pastabumo ir kitų estetinių savybių reiškinys. Pirmiausia gvildenant spalvų estetikos

²³ Klee, Paul. *Journal*. Paris: Grasset, 1984, p. 26.

²⁴ Itten, Johannes. *Art de la couleur*. Paris: Dessain et Tolra, 1988, p. 34.

problemas, būtina aiškiai atskirti spalvos ir šviesos sąvokas, o tapyboje spalvas ir dažus, kadangi skirtingai galima išgauti vieną ir tą pačią spalvą, o vienu dažu – skirtingas spalvas.

Daug kas čia priklauso nuo dažų šviesos galios ir jų sukuriamos tonų ir atspalvių aibės. „Komponuoti spalvomis – teigia P. Klee bičiulis J. Ittenas, – vadinasi, išdėstyti greta dvi ar keletą spalvų taip, kad jų santykiai taptų itin išraiškingais. Spalvinės kompozicijos bendram sprendimui turi reikšmę spalvų parinkimas, jų tarpusavio santykiai, jų vieta ir kryptis konkrečios kompozicijos ribose, formų konfigūracija, vienalaikiai ryšiai, spalvos plotų dydžiai ir kontrastinių santykių visuma. Spalvinės kompozicijos tema yra tokia įvairi, kad čia galima atspindėti tik kai kurias iš jos pagrindinių savybių“²⁵.

Santykis su spalva, jos simbolika kiekvienoje vietoje yra daugiau ar mažiau veikiamas konkrečios gamtinės aplinkos, kraštovaizdžio, civilizacinės tradicijos, istorinio laikotarpio, šalies, kultūros tradicijų ypatumų. Tačiau mokslas neginčijamai įrodė ir objektyvius spalvos poveikio daugeliui dėsningumus, kadangi spalva mus veikia sąmonės lygmenyje. Įvairios spalvos ir jų santykiai sukelia suvokėjui skirtingus išgyvenimus, emocijas, kurios turi įtakos asmenybės psichologinei būsenai, jos reakcijoms, gali ją veikti susierzinimu, iššaukti negatyvias emocijas, nerimą, siautulį, baimę, depresiją arba priešingai – paskatinti šviesius, būties pilnatvės kupinus jausmus, sukurti malonią atmosferą, dvasinio komforto, saugumo,

rimties būsenas. Tačiau kiekvienoje tautoje, skirtingoje civilizacinėje erdvėje skleidžiasi savita spalvos simbolika. Todėl, nepaisant daugelio panašumų, mėsva spalva gali asocijuotis ne tik su dangaus žydryne ar ežero, upės, vandenyno spalva, bet ir ištikimybe, o raudona su ugnimi, aistra, kilmingumu, grožiu, pykčiu ir pan. Tačiau, pavyzdžiui, balta spalva vienoms tautoms yra švaros, taurumo, grynumo, nekaltumo simbolis, o kitoms – mirties.

Charakteringas P. Klee tapinių bruožas, neabejotinai susijęs su teosofinių teorijų įtaka, tai – polinkis į mįslingus slėpinin-gumo kupinus siužetus ir tapymo manieros skaidrumas, permatomumas (*Gartenwinkelis* (1910), „Vartai į Kairuaną“ (1914). Ir galiausiai į savo paveikslų vaizdines sistemas P. Klee neretai įtraukdavo, kaip ir Čiurlionis, mįslingas raides ir skaičius. Jis vadovavosi kūryboje teosofinei estetikai artimu principu „menas neatkuria regimybės, jis paverčia regimu“. Nuo 1911 m., kaip ir V. Kandinskis, vadovaudamasis dvasingo teosofinio meno kūrimo idėja P. Klee evoliucionavo link abstraktaus spalvos fenomeno grožio išryškavimo.

Susižavėjimas teosofinės spalvų teorijos ir glaudžios tapybos ir muzikos bei dvasinių aspektų sklaidos nematerialumo aukštinimo idėjomis ilgainiui vis labiau veikė į abstrakciją linkstantį jo tapybos stilių, kuris pirmiausia išsiskyrė ypatingu meninių formų spalvingumu, muzikalumu ir poetiškumu, ką akivaizdžiai regime 1919 m. tapytuose paveiksluose „Tegernesės įspūdžiai“, „Vila R“, „Pilnatis“. Bauhauzo kūrybiniu laikotarpiu P. Klee spalvinė kultūra tolydžio auga ir paveikslai koloritiniu požiūriu tampa vis santūresni.

25 *Ibid*, p. 91.

P. Mondriano tapybiniai virsmai

Dar vienas talentingas Čiurlionio amžininkas, įkvėptas teosofinių idėjų, buvo geometrinio abstrakcionizmo pradininkas olandų tapytojas Pietas Mondrianas (1872–1944). Jis įgijo įvairiapusį dailės pasirengimą studijuodamas Amsterdamo dailės akademijoje. 1897 m. kurį laiką akademiniu stiliumi tapė įvairius natūrmortus ir portretus, o vėliau neimpresionistinio stiliaus peizažus. 1900–ųjų pradžioje pasinėrė į teosofinę literatūrą, pirmiausia į J. Blavatskajos ir Ė. Schuréveikalus. Įstojo į Tarptautinės teosofų draugijos nacionalinį olandų skyrių ir teosofinės idėjos tapo svarbia jo pasaulėžiūros, estetikos ir meninės kūrybos dalimi. Kaip teigė modernistinio meno istorijos žinovas Michelis Seuphoras, P. Mondriano išpažįstama religija tokia: „Iš kalvinizmo perėjo į teosofiją ir iš teosofijos į neoplasticizmą, kur jį įtraukė teosofija, tapusi vyraujančia jo pasaulėžiūra“²⁶.

Teosofijos idėjų ir meninių vaizdinių sistemų poveikis ankstyvajame simbolistiniame P. Mondriano kūrybinės evoliucijos tarpsnyje – 1908–1911 m. nekelia jokių abejonių. Tačiau paskiri jo kūrybos tyrinėtojai abejoja dėl teosofijos principų poveikio vėlesniam neoplasticizmo laikotarpiui, prasidėjusiam po 1911 metų, kai jo tapyboje atsivėrė menkliau su teosofinės pakraipos dailininkų stilistika susijusios naujos geometrizuotos abstraktėjančios iš analitinio kubizmo estetikos išplaukiančios meninio stiliaus laidariškumo kupinos tendencijos. Kaip tik joms nebūdinga teosofinės

pakraipos dailininkams artima užšifruota mįslingų meninių simbolių ir metaforų kalba. Skirtingai nei V. Kandinskio brėžiama abstraktaus meno raidos tendencija, kurios ištakose buvo fovistinis spalvos grožio ir muzikalaus skambesio išlaisvinimas, P. Mondrianui, išsivadavusiam iš simbolistinės poetikos įtakos, daug svarbesniu tapo kubistinės geometrizzacijos ir futuristinės estetikos formalistinių ieškojimų poveikis.

Šių naujų abstraktėjančios tapybos tendencijų laipsnišką sklaidą puikiai reprezentuoja nuo 1911 m. kuriami P. Mondriano peizažai, kuriuose vaizduojant išorinio pasaulio reiškinius regimos schematizacijos apraiškos ir siekis perteikti regimų objektų pagrindinius formalius struktūrinius principus. Šios nuostatos akivaizdžiai reiškiasi P. Picasso ir G. Braque kubistinės estetikos įkvėptame paveiksle „Pilka ir melsva kompozicija“ (1912). Jame išnyksta ankstesnei P. Mondriano tapybai būdingos simbolinių vaizdinių sistemos, tačiau iškyla ryšys su teosofiniu spalvos kanonu ir nepaprastas paveikslo subtilumas. Detalieji tapytojo kūrybos sąsajos su teosofija tyrinėjęs Pablo Bris–Marino teigė, kad ši įtaka ir vėliau išliko neabejotina, kadangi P. Mondrianas neatsiribojo nuo ankstesnių savo požiūrių, netgi priešingai, jo neoplasticistinio stiliaus darbai, kuriuos jis sukūrė gyvendamas Paryžiuje, gali būti vertinami „kaip prinokę jo teosofinio mąstymo vaisius“²⁷.

Deja, P. Mondrianui dėl estetinių požiūrių radikalumo ir principingumo pasaulėžiūriniais bei estetiniais klausimais neretai sudėtingai klostėsi santykiai su

26 Seuphor, Michel. *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maitres*. Paris, Maeght, 1969, p. 58.

27 Bris-Marino, Pablo. „The Influence of Theosophy on Mondrian's Neoplastic Work“. *Arte, Individuo y Sociedad*, 2014, 26(3), p. 492.

nacionalinio Olandijos teosofų draugijos padalinio vadovybe ir kitomis teosofinėmis organizacijomis. Pavyzdžiui, 1914 m. tapytojo rašytas olandų žurnalui „Theosophia“ skirtas užsakomasis straipsnis apie meną buvo redkolegijos atmetas dėl perdėm radikalių idėjų, kadangi jos atvirai konfrontavo su tuomet viešpatavusiomis teosofinės pakraipos menininkų terpėje simbolistinėmis tradicijomis. Šis nusivylimas paskatino dailininką atsiriboti nuo aktyvios veiklos teosofinėje draugijoje, kurios pamatinių estetinių principų pagrįstumą kalbant apie meno šedevrus jis laikė neabejotiniais. 1914 m. laiške P. Mondrianas prisipažįsta: „Aš tikiu, kad teosofijos principai yra teisingi ir kad jie veda į aiškumą ir dvasinį tobulėjimą“²⁸.

Jaunystėje puikiu spalvos ir kolorito jausmu pasižymėjęs P. Mondrianas per I Pasaulinį kartą suartėjo su kita kultine olandų modernistinio meno figūra *Theo van Doesburgu*, ir kartu su juo sukurtos naujos modernistinės grupės *De stijl* („Stilius“) nariais vis labiau linko tapybos denatūralizacijos, atsiribojimo nuo tikrovės atspindėjimo, dekoratyvėjimo ir geometrinio abstrakcionizmo estetinių principų įtvirtinimo kryptimi. Šiame kelyje į neoplasticizmo principų įtvirtinimą ne tik išryškėjo nefigūratyvaus meno kaip aukščiausios estetinės vertybės pasirinkimas, tačiau ir sąmoningas dailininko atsisakymas nuo koloritinės tapybos spalvinio turtinumo, linijos meninės išraiškos galimybių,

modeliavimo, perspektyvos, kompozicinių principų įvairovės.

Siekdamas neoplasticizmo pripažinimo autentiška teosofinės dailės forma, jis kreipėsi paramos į R. Steinerį, kuris nors jau buvo oficialiai pasitraukęs iš teosofų draugijos narių, tačiau teosofų aplinkoje išliko nekvestionuojamu autoritetu. R. Steineris nesiteikė atsakyti į dailininko prašymą. Tai buvo naujas P. Mondriano nusivylimas, kuris įtikino jį, kad teosofinėje dailėje vyraujant meninių vaizdinių sodrumą ir literatūriškumą pamėgusiems simbolistinės pakraipos dailininkams, asketiška neoplasticizmo estetika besiremiantis menas niekada nebus laikomas autentiška teosofinio meno forma.

Taigi, kai lyginamuoju aspektu žvelgiame į simbolistinės estetikos principais besiremiančius teosofinės pakraipos dailininkų kūrinius arba į ankstyvuosius Čiurlionio *literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnio* teosofijos idėjų persmelktus paveikslus ir sugretiname juos su P. Mondriano pabrėžtinai lakoniška geometrizuota ryškių spalvų plastine kalba („Raudonos, geltonos ir mėlynos kompozicija“ 1926; „Kompozicija“, 1936), įsitikiname, kad jo paveikslai atvirai kontrastuoja su teosofijos šalininkų tapiniuose vyravusia naratyvine ir spalvinga simbolizmo estetika.

Įvairiais aspektais P. Mondriano estetikos požymių ir meninio stiliaus evoliuciją tyrinėjęs P. Bris-Marino, nepaisant visų minėtų sudėtingų intelektualinės evoliucijos peripetijų, priėjo prie išvados, kad teosofiniai P. Mondriano įsitikinimai turėjo lemiamą poveikį jo neplasticistinio periodo kūrybai: rašiniams ir tapiniams. Nors aptariamam laikotarpiu jis nusivylė

28 Blotkamp, Carel. *Mondrian. The Art of Destruction*. London: Reaktion Books, 1994, p. 77; Bris-Marino, Pablo. „The Influence of Theosophy on Mondrian's Neoplastic Work“. *Arte, Individuo y Sociedad*, 2014, 26(3), p. 493.

teosofinio sąjūdžio, ypač dailininkų teosofų konservatyvumu, tačiau jis neprarado tikėjimo pamatiniais teosofijos principais²⁹. Iš tikrųjų P. Mondrianas buvo įsitikinęs, kad jo dvasinės vertybės aukštinanti neoplasticizmo estetika objektyviau ir racionaliau perteikia teosofinę Absoliuto idėją nei išsėmusi realistinė ir simbolistinė meno tradicija. Taigi jis vylėsi, kad neoplasticizmo idėjas išreiškiantis dvasingas, apvalytas nuo neesminių išorinių dalykų menas ateityje pakeis religiją.

Russolo futuristiniai spalvų ir garsų sąveikų ieškojimai

Panašias į mūsų aptartas neklasikinės meno filosofijos ir teosofinių idėjų sklaidos, naujausių mokslo laimėjimų aukštinimo ir atsiribojimo nuo realistinio, simbolistinio meno principų, meninės kalbos abstraktėjimo, energetinių impulsų spontaniškoje kūrybinėje raiškoje stiprėjimo bei dėmesio menų sąveikai aktualėjimo tendencijas regime Italijoje subrendusiame futuristiniame (lot. *futurum* – „ateitis“) sąjūdyje. 1909–1925 m. jo dailėje ir muzikoje ryškiau nei kitose klasikinio modernizmo kryptyse susiformavo negatyvi reakcija į santykius su išsėmusia klasikinio meno tradicija. Ši priešprieša glaudžiai siejosi su futuristinės meninės sąmonės kūrybinio aktyvumo, novatoriškumo kultu, susižavėjimu revoliucingais XX a. mokslo ir technikos laimėjimais, senų meno formų laužymu, naujų pasikeitusio laiko dvasią atspindinčių dinamiškų meno formų kūrimu.

Italijos futuristų sąjūdis, apėmęs vizualųjį, poetinį ir muzikos menus, tikrovėje buvo daug sudėtingesnis ir įvairiapusiškesnis reiškinys nei tai dažniausiai pateikiama daugelyje Vakaruose pasirodžiusių modernistinio meno istorijų. Kultūrinė aplinka, kurioje gimė ir skleidėsi italų futurizmas, buvo persmelkta totalinio naujumo, meninės sąmonės projekcijos į ateitį. Futuristai siekė naujausius mokslo ir technikos laimėjimus susieti su aktualiais modernėjančio meno praktikos poreikiais ir sukurti naujumo dvasios kupinas avangardinio meno formas.

Pasak Jeano Cassou, futurizmas iš esmės išplėtė impresionistinio natūralizmo galimybes. Jis peržengė paprasto gamtos ribotumo suvokimo ribas ir susiejęs jį su gamtos pasaulio išgyvenimais, kartu sujungė savyje šiuolaikinio pramoninio ir socialinio gyvenimo išpūdžius³⁰. Todėl futuristų dėmesio centre buvo naujausios elektros, šviesos, radijo, belaidžio telegrafo, rentgeno spindulių, naujų techninių išradimų komunikacinės galimybės, šių mokslinių ir techninių atradimų sugebėjimas naujais būdais skleisti įvairias bangas, vibracijas, garsus, vaizdinių sistemas. Pastarosios, futuristų akimis žvelgiant, atveria ateities menui naujas komunikacijos ir išraiškos galimybes. Iš čia kilo futurizmo šalininkams būdingas revoliucingas agresyvumas klasikinio meno atžvilgiu (kuris, tiesa, daugiau reiškesi manifestuose, nei meno praktikoje), ryšių su ankstesne meno tradicija griovimas, dinamiškumo, greičio kultas, pamatinių klasikinės estetikos principų

29 Blotkamp, Carel. *Mondrian. The Art of Destruction*. London: Reaktion Books, 1994, p. 502.

30 Cassou, Jean. *Panorama des arts plastiques contemporains*. Paris: Gallimard, 1960, p. 455.

radikalus neigimas, dėmesys keisčiausioms įvairių erdvinių ir laikinių meno struktūrų sąveikoms.

Čiurlionį su futuristų meniniais ieškojimas suartina orientavimasis į ateitį, naujumo, naujų meninės raiškos formų ilgesys, dėmesys naujausiems mokslo ir technikos laimėjimams, judėjimui, dinamizmui, glaudesnei menų sąveikai, spalvos fenomenui, bejevoliucionavimui abstrakcijos kryptimi. Šios tendencijos ryškiausiai atsiskleidė Luigi Russolo (1885–1947), kuris, kaip ir Čiurlionis, didžiąją savo gyvenimo kelio dalį balansavo tarp tapybinės ir muzikinės raiškos, kūryboje, todėl dabar pamėginsime glaustai aptarti pagrindinius su Čiurlioniu jį siejančius kūrybos aspektus.

Daugelis charakteringiausių futuristinio sąjūdžio idėjų, susijusių su Čiurlionio naujų formalių raiškos galimybių meniniais ieškojimais, iš tikrųjų savitai atsiskleidė teosofijos idėjų paveikto Luigi Russolo teoriniuose požiūriuose, tapybos ir muzikos kūriniuose. Tai buvo įtakingas tapytojas, kompozitorius, avangardinio meno teoretikas ir vienas iš futurizmo ideologų, keliančių įvairius triukšmo efektus muzikos mechaninių ir elektrinių instrumentų kūrėjams, atlikęs svarbų vaidmenį modernistinio meno istorijoje. Mums lietuviams šis daugiau mūsų menotyroje netyrinėtas menininkas yra ypatingai įdomus, kadangi daug jo gyvenimiškos ir kūrybinės biografijos faktų susišaukia su Čiurlionio intelektualine biografija ir antrajame naujų meninės išraiškos priemonių etape (1906–1907 m.) išryškėjusiais kūrybiniais ieškojimais. Tik paveikto revoliucingos futurizmo estetikos impulsyvaus ir energingo italų menininko tapiniai yra ekspresyvesni nei lyriški ir

melancholijos nuotaikų kupini Čiurlionio paveikslai.

L. Russolo augo muzikos prisodrintoje šeimoje: jo tėvas, nors ir vertėsi laikrodininko amatu, buvo aistringas melomanas. Jis, kaip ir Čiurlionio tėvas, sistemingai vargonavo vietos bažnyčioje ir išskirtiną dėmesį skyrė kryptingam savo vaikų muzikiniam lavinimui. Neatsitiktinai du Luigi broliai tapo profesionaliais muzikantais – pianistu ir smuikininku. Veikiamas muzikos dvasios prisodrintos šeimyninės aplinkos, Luigi nuo vaikystės intensyviai mokėsi groti smuiku ir ilgainiui įgijo profesionalų muzikinį išsilavinimą, tačiau nuo šešiolikos metų, jį greta muzikos, sužavėjo spalvingas tapybos pasaulis.

Taigi italų menininkas, kaip ir Čiurlionis, iš muzikos atėjo į dailės pasaulį ir savo intensyviausiais kūrybinės raiškos metais lygiagrečiai eksperimentavo muzikinės ir tapybinės raiškos srityse. Tik jei Čiurlionio kūrybinės brandos metais ir jo trumpo gyvenimo kelio pabaigoje akivaizdžiai vyrauja tapybinė saviraiška, L. Russolo, nuo 1919 m. galutinai atsisveikinęs su dailės eksperimentais, priešingai pasišvenčia muzikinei raiškai. Abiejų šių menininkų kūrybos kelią ir meninės kūrybos principus veikė žavėjimasis Leonardo da Vinci ir simbolistų menų sąveikos idėjomis, susidomėjimas teosofijos ir kitų ezoterinių doktrinų pasauliu. Tai lyg ir paaiškina, kodėl jų kūryba brendo skirtingų erdvinių ir laikinių menų – tapybos ir muzikos – sąveikoje.

Autoritetingas L. Russolo kūrybos tyrinėtojas Luciano Chessa knygoje *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts and the Occult* („Luigi Russolo, futuristas: triukšmas, vaizduojamasis menas ir okultizmas“,

2012) pasitelkdamas daugybę konkrečių jo intelektualinės ir kūrybinės biografijos faktų, parodo, kad šio įtakingo futurizmo ideologo pasaulėžiūrą ir meninės kūrybos principus paveikė susidomėjimas teosofija, okultiniais mokymais, spiritizmu, magnetizmu, metafizika, šviesos, garso, bangų, akustikos ir kitais panašiais reiškiniais. Sprendžiant iš intelektualinės biografijos faktų ir artimų žmonių pasakojimų, jo pasaulėžiūra pagrindinėmis savo nuostatomis buvo artima „teosofinės ortodoksijos“ požiūriams. L. Chessos nuomone, į teosofiją galima žvelgti kaip į savotišką „raktą“, padedantį „identifikuoti, iššifruoti ir kontekstualizuoti“ Russolo susidomėjimą įvairiomis teosofijos ir okultizmo idėjomis, kurias jis konceptualizavo teoriniuose tekstuose ir praktiškai įprasmino savo tapybos, grafikos ir muzikos kūriniuose³¹.

Įkvėptas teosofinės meno filosofijos principų, L. Russolo iš tikrųjų siekė sukurti naujas dinamiškas meno formas, kurios geriau atspindėtų naujas estetinės sąmonės slinktis, išreikštų „minties formas“, teosofinio spalvų kanono principus. Juos vaizdingai aprašė modernios teosofijos kūrėjai, savo koncepcijose aukštinantys dvasinių ir energetinių impulsų svarbą spontaniškoje nesąvokinėje kūrybinėje raiškoje, kurioje drąsiai laužomos klasikinio meno kūrybinės raiškos formos ir taisyklės.

L. Russolo evoliucija vaizduojamosios dailės srityje nedaug skyrėsi nuo mūsų anksčiau aptartų abstrakcijos kryptimi judėjusių modernistinio meno korifėjų, kurie per simbolistinius ieškojimus nuo-

sekliai judėjo dvasingų teosofinių idealų ir spalvos bei formos svarbą įtvirtinimo kryptimi. Ankstyvajame savo tapybinės evoliucijos etape L. Russolo buvo paveiktas vieno ankstyvajam Čiurlioniui dvasiškai ir meninės formos požiūriu prancūzų simbolisto Odilono Redono paveikslų išpūdingo spalvų žavesio³².

Jaunas ambicingas dailininkas anksti aktyviai įsijungė į parodinį šalies gyvenimą, dalyvavo įvairiose futuristinėse parodose, nagrinėdamas tipiškas šio sąjūdžio šalininkams temas, susijusias su augančių miestų urbanizuotu veidu, jo techniniais atributais, spalvingo naktinio gyvenimo, kasdienio žmonių darbo vaizdais, gyvenimo dinamiškumo, darbo sklaida. 1909 m. dalyvaudamas Milano galerijos *Famiglia artistica* parodoje dar visiškai jaunas tapytojas užmezgė pažintis su pagrindiniais futuristinio sąjūdžio ideologais Umberto Boccioni ir Filippo Tommaso Marinetti. 1910 m. kartu su Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni ir Gino Severini iš pradžių pasirašė „Futuristų tapytojų manifestą“, o vėliau ir „Techninių futuristinės tapybos manifestą“.

Suartėjęs su futuristinio sąjūdžio šalininkais 1910–1913 m., prasideda intensyviausias, susijęs su futuristinių idėjų praktiniu įgyvendinimu, L. Russolo tapybinės raiškos etapas, per kurį sukuria garsiausius savo darbus. Jis tapo labai netikėtų temų paveikslus, kur miesto vaizdai susipina su dinamiškais automobilio ar žmogaus kūno judesiais, žaibų išlydžiais, rūko efemeriškumu, muzikos emociniu poveikiu. Šie dailininko tapybiniai ieško-

31 Chessa, Luciano. *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts and the Occult*. University of California Press, 2012, p. 43–44.

32 *Le grand dictionnaire de l'art*, 1995, p. 437.

jimai ir atradimai atspindi 1911–1912 m. nutapytame dinamiškame ryškių emocijų spalvų artimajame orfistiniame stiliui paveiksle „Muzika (pianistas, grojantis klausytojams“).

Atsiribojęs nuo išsisėmusios realistinės bei simbolistinės estetikos, iš pastarosios L. Russolo perėmė svarbią glaudžios menų sąveikos idėją, įvairių ribų tarp menų panaikinimą. Kaip ir prancūzų kubistams aktualiausiu jo meninių siekių tikslu tapo *ne tikrovės pažinimas, jos atspindėjimas, o naujos dinamišką epochos dvasią atspindinčios meninės tikrovės sukūrimas*. Todėl meninės kūrybos procese jis ypatingą dėmesį skyrė ekspresyvioms dinamiškoms formoms, spalvai, kuri asocijavosi su šios krypties šalininkams būdingu emocionalių jausmų ir garsų pasaulio įvairovės perteikimu. L. Russolo, kaip ir kiti dailininkai futuristai, perėmė jiems plastiniu požiūriu artimiausią kubizmo šalininkų tapymo manierą, bet atmetė jų pamėgtas temas, vietoj statiško portretų ir natiurmortų jie vaizdavo geriau dinamiško laiko dvasią atspindinčius didžiuliu greičiu lekiančius traukinius ir automobilius. Tačiau po naujos muzikos manifesto *L'Arte dei Rumori* („Triukšmo menas“, 1913) paskelbimo L. Russolo galutinai susitelkė į naujos futuristinės muzikos kūrimą ir jos propagavimą.

Regint tikruosius teosofinių, okultinių ir kitų ezoterinių idėjų poveikio mastus simbolizmo, abstrakcionizmo, futurizmo, poetinio siurrealizmo, metafizinės tapybos šalininkams, aiškėja, kad tai buvo ne tik introvertiškų, neretai psichologiškai traukuotų, meninių asmenybių tolinimasis nuo jiems nepriimtinos socialinės tikrovės ir naujų dvasingų meninių idealų įtvir-

tinimo būdas. Domėjimasis ezoteriniais reiškiniiais, mediumine praktika, tikėjimas dvasiomis, pomirtiniu gyvenimu buvo tas nepažįstamas viliojantis pasaulis, kuris teikė įkvėpimą menininkams, siekusiems atsiriboti nuo paviršutiniško realistinio tikrovės imitavimo, ir skatino paieškas savų kelių į naujo dvasingo meno kūrimą. Taigi kiekvieno menininko kelias įtvirtinant naujas meno formas – individualus. Jis dažniausiai siejosi su meninės kūrybos proceso iracionalizavimu, realaus pasaulio dematerializacija ir meno formų abstraktėjimu bei spalvų skaidrėjimu, kadangi šis procesas jau pasąmonės lygmenyje asocijavosi su dvasinio prado įtakos augimu.

Čiurlionio tapybos santykis su amžininkų meniniais ieškojimais

Ieškantis tapybos ir muzikos jungčių Čiurlionis buvo savotiška tarpinė figūra tarp *simbolistų* ir naujosios revoliucingos XX a. pradžioje iškilusios *modernistų* kartos, ryžtingai atmetusios pirmtakų sintetinių siekių literatūriškumą. Su simbolistais ankstyvojo literatūrinio psichologinio tarpsnio Čiurlionio tapinius siejo idealaus dvasingo meno ilgesys, siekimas fantastiniais vaizdiniais perteikti daiktuose ir gyvenimo reiškiniuose po išorinės regimybės skraiste glūdinčias gelmines būties paslaptis, panašūs slėpiningi ikonografiniai simbolistinės poetikos elementai, polinkis į mįslingumą, psichologizmą, žavėjimasis efektingais spalviniais santykiais. Modernistams pradedant antruoju naujų meninės išraiškos priemonių ieškojimo etapu jis artimas kūrybiniu maksimalizmu, giliu visuomenės dvasinės krizės, neįveikiamo

žmogaus būties tragizmo jausmu, individualizmu, subjektyvių emocijų išgyvenimų sureikšminimu, dėmesiu formaliems platininiams meno kūrinių aspektams, vidinės tapybos, muzikos, literatūros architektonikos dėsniams.

Kadangi ankstyvasis „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ poetikos vyrovimo tarpsnis vystėsi XIX a. pabaigoje viešpatavusios neoromantinės, pirmiausia, simbolistinės estetikos poveikyje ir buvo nelyg jo sąsajų su modernistine tapyba įžanga, todėl jį paliksime nuošalyje ir iškart pereisime prie 1906–1907 m. tarpsnio, kuriame gimsta artimos abstrakcionizmui ir poetiniam siurrealizmui kompozicijos. Tuomet dailininko tapybinėje evoliucijoje akivaizdžiai ryškėja naujos specifinės modernistinės tapybos raidai būdingos problemos. Aptariamu metu sukuriama svarbūs modernistinio meno genezės istorijai, artimi savo meninės išraiškos priemonėmis vėliau išsiskleidusiam abstrakcionizmui ir poetiniam siurrealizmui, o dar vėliau ir metafizinės tapybos estetikai artimi paveikslai.

Mimezės principu besiremiantis realistinis, natūralistinis, neoromantinis menas visuomet orientavosi į tikrovės atspindėjimą paremtą įprastiniu žinojimu tai yra tokiu, kuriame pagrindiniu meninio pažinimo objektu buvo mus supančiame realiame pasaulyje gyvuojantys daiktai ir reiškiniai. Todėl realybė vaizduojama realistinės ir jai artimų kitų mimezės principų besiremiančių kryptių paveiksluose buvo daiktinė tikrovė, kuri suteikdavo menotyrininkams galimybę brėžti esminę skirties liniją tarp *realistinės* ir *abstrakčios* tapybos kūrinių. Vadinas, abstraktus menas yra tokia vaizduojamojo meno forma, kurios

vaizduojamosios struktūros tai yra meninių vaizdinių pasaulis susideda iš bruožų, kurie atitinka empirinėje tikrovėje kaip regimus, taip ir neregimus objektus. Visi šie bruožai ir santykiai, kaip, pavyzdžiui, Čiurlionio cikluose *Žiema* (1906/7) ir *Vasara* (1907), pasireiškia abstrahuotai nuo mus supančio pasaulio daiktų ir reiškinių konteksto.

Abstrakčios tapybos kūriniai, lyginant su anksčiau vyravusia realistiniu tikrovės atspindėjimu besiremiančia dailės tradicija, pirmiesiems jos suvokėjams ir vertintojams kėlė sudėtingus interpretacijos iššūkius. Juk analizuodamas abstrakčius paveikslus tyrėjas praranda tuos atsparos taškus ir orientyrus, kuriais rėmėsi sureikšminusi siužetinius ir vadinamuosius „turininguosius“ tapybos aspektus tradicinės aprašomosios menotyros šalininkai. Abstrakčių tapybos kūrinių interpretatorius čia privalo pasinerinti į sudėtingesnę abstrakčiai dailei būdingų formalių kompozicijos segmentų; linijų, formų, erdvinių, plokštuminių, spalvinių ir kitų paveikslo struktūrų sąveikos analizę.

Kita vertus, abstrakčios tapybos meninės išraiškos priemonių pabrėžtinai lakoniškumas turi tyrinėtojams ir kitų papildomų su vaizdute ir analitinio proto galia susijusių reikalavimų, kadangi čia nėra jokių realistinei, romantinei ir simbolistinei dailės tradicijai įprastų nei *siužetinių*, nei *pasakojamųjų* linijų apraiškų, jokių pavaizduotų realių įvykių, prie kurių galima būtų „prižiūrėti“ įvairias „turiningąsias“ meno kūrinių interpretacijas. Vadinas, tradicinė *siužetiškumo* samprata nepatenka į abstrakčių kūrinių vaizdinių struktūrų sistemas, todėl ir *meninių vaizdinių pasaulis* čia reikšėsi kitu nei tradicinėje siužetinėje tapyboje pirmiausia abstrakčių formų ir struktūrų pavidalu.

Čiurlionis kaip ir mūsų aptarti menininkai atsiribojęs nuo nusistojusių realistinio meno, o vėliau ir nuo simbolizmo estetinių nuostatų, antrajame kūrybinės evoliucijos etape ieškodamas naujų meninės išraiškos formų, pasinėrė į specifinį modernistinio meno problemų lauką. Su anksčiau aptartais abstrakcijos kryptimi evoliucionuojančiais dailininkais jį siejo neklasikinės meno filosofijos, teosofijos idėjų poveikis, orientalizmas, dėmesys naujausiems mokslo laimėjimams.

Galiausiai ir Čiurlionio, ir kitų formalius aspektus sureikšminusių abstrakčios tapybos pradininkų kūriniuose realistinėje, romantinėje ir simbolistinėje tapyboje vyravusias siužetines vaizdinių sistemas pamažu keitė numedžiagintų formų, suabstraktintų erdvių bei laikinių struktūrų harmoningo ar ekspresyvaus komponavimo principai. Pavyzdžiui, teoriškai grįsdamas abstrakčios tapybos estetinę vertę V. Kandinskis teigė, kad naujos tapybos kūrėjai vis labiau įžengia į tą kelią, kuris padeda jiems išgirsti visą pasaulį, koks jis yra, be jokios pagražintos interpretacijos. „Suvestas“ iki minimumo meninis pradas čia turi būti suvokiamas kaip galingai veikianti abstrakcija³³. Į harmoniją linkstančiam Čiurlioniui nors ir ne taip radikalčiai suformuluotas būdingas panašus požiūris. Tai rodo po antrojo kūrybinės evoliucijos tarpsnio jo kūriniuose pastebimai išaukęs dėmesys abstrakčioms arabeskinėms formoms, kuria ritmiškai kartodamas jis meistriškai išgauna savo paveikluose muzikalumo efektą.

Vadinasi, intensyvių naujų meninės išraiškos priemonių ieškojimų metu Čiurlionio tapyboje ryškėja esminės slinktyės pereinant prie abstraktesnių meninės raiškos formų, kadangi jo jau netenkina eklektiškos ankstyvosios simbolistinės pakraipos tapybos literatūriškumas. Siužetas ir literatūrinis pradas čia praranda aktualumą, jis pasidaro sunkiai iššifruojamas, o, pavyzdžiui, tyrinėjimo aspektu svarbiausio ciklo „Žiema“ VII ir VIII dalyse jis jau vos apčiuopiamas. Taigi ankstyvasis ryškių spalvų ir mįslingų motyvų bei simbolių prisodrintas „literatūrinio–psichologinio simbolizmo“ poetikos periodas baigiasi. Menininką vis labiau jaudino glaudesnės tapybos ir muzikos sąveikos idėja, kurios raiška reikalavo išskirtinio dėmesio plastinės kalbos problemoms, pirmapradėms formalioms tapybos struktūroms, kurios organiškai jungė savyje abstrakčių formų elementus.

Judėdamas šia atsiribojimo nuo literatūriškumo abstrakčių struktūrų vaidmens augimo kryptimi Čiurlionis vis nuosekliau aktualizuoja ne tik abstrakčios formos, tačiau ir spalvos, lanksčios dinamiškos linijos, apibendrintų simbolių, ženklinių struktūrų ir ypač ritmo vaidmenį sprendžiant tapybinės erdvės ir muzikiniam mąstymui būdingas meninio laiko problemas. Spalva, vingrios linijos ir linkstančios į metaforiškumą ritmiškai vizualinės pasikartojančios abstrakčios arabeskinės formos jo paveikluose vis organiškiau papildo viena kitą. Čiurlionio sonatinėje tapyboje ši stiprėjanti abstrakčių plastinių ir formalių vidinės formų architektonikos sąsajų pajauta įsivyrąja, o literatūriškumo užtaisui pasižyminti simbolizmo ikonografija jam tampa mažiau reikšminga.

33 Kandinsky, Wassily. *Essays über Kunst und Künstler*. Kandinsky, Wassily. – Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1955, p. 148.

Šio svarbaus modernistinių eksperimentų laikotarpio charakteringiausiais Čiurlionio tapybos kūrinių būdingiausi bruožai – *spontaniškumas* ir realios tikrovės objektų *laipsniškas numedžiagimasis*. Abstraktėjančios plastinės formos ir spalvos išsivaduoja iš ankstyviesiems dailininko paveikslams būdingo siužetinio pasakojamojo prado. Ritmingu spalvinių akordų žaismu, stiprėjančiu polinkiu į dekoratyvumą Čiurlionis tarsi bando suteikti paveikslams muzikinio intonavimo bei improvizacijos dvasią. Realūs objektai čia taip metaforizuoti, kad praranda savo medžiagiškumą. M. Vorobjovas ir V. Sezemanas, apibūdindami šiuos „numedžiagintus“ Čiurlionio paveikslų elementus, vadina juos „optine metafora“, kurios būdingiausiu bruožu tampa „daugiareikšmiškumas“³⁴.

Ankstyvuosiuose Čiurlionio paveiksluose šios arčiau su tikrove susijusios metaforos atlieka tik epizodišką, pagalbinę funkciją, o nuo 1906–1907 m. jau atlieka svarbų organizacinį paveikslų vaizdinės struktūros vaidmenį. Stiprėjantis Čiurlionio polinkis į vis kryptingesnį abstraktėjančių vizualių plastinių formų plėtojimą laike, jų jungimą su įvairiomis grafinėmis, linijinėmis ir ritminėmis struktūromis, atvėrė kelius į abstrakčios tapybos erdves ir suartino su daug anksčiau kinų tapybos tradicijoje išryškėjusiomis abstraktėjimo tendencijomis.

Šiuo aspektu žvelgiant Čiurlionio paveikslus netgi galime išvėlgti panašumų kinų abstrakcijos linkme evoliucionuojančiai tapybos tradicijai, kurios ištakos

siejamos su Tangų epochos tapytoju Wang Mo, o vėliau buvo plėtojamose čan adepto Liang Kai (1140–1210), kuris savo tapiniuose dažnai pasitelkdavo plačius spontaniškus potėpius. Kitas Songų dinastijos laikų tapybos meistras Yu Jian (Yujian), išgarsėjęs paveikslu „Rūkas kalnuose“, neretai kūrybos procese naudojo visiškai spontaniško dažų liejimo metodą.

O dar vienas dzen adeptas, ne mažiau garsus tapytojas Zhu Derun (1294–1365) plėtojo abstrakčių geometrinių simbolių tendencijas, kurias puikiai reprezentuoja jo paveikslai *Pirminis chaosas* ir *Kosminis ratas*.

Čiurlionis ir V. Kandinskis: prioriteto abstrakcionizmo genezėje problema

Atsiribojant nuo natūralistinės simbolizmo estetikos ir analizuojant antrajame kūrybinės evoliucijos tarpsnyje Čiurlionio tapyboje ryškėjančias esmines slinktis jo plastinėje kalboje tikslingiausia jas sieti su modernistinės dailės užgimime meninės formos srityje vykstančiais tapybos atsinaujinimo procesais. Šiuo aspektu žvelgiant į Čiurlionį pagrįstai galima jį laikyti vienu iš abstrakčios tapybos pirmtakų, keitusių Vakarų modernistinės tapybos veidą ir atvėrusiam jai naujas nedaiktinio pasaulio vaizdavimo erdves.

Iš tikrųjų antrajame Čiurlionio kūrybinės evoliucijos tarpsnyje išryškėjęs polinkis į tikrovės dematerializaciją ir intensyvūs ieškojimai abstrakčių meno formų, linijų plokštumų sąveikos srityje buvo artimi keliais metais vėliau vykusiems eksperimentams kitų abstrakcionizmo pradininkų – V. Kandinskio, F. Kupkos, P. Klee,

³⁴ Sezemanas, Vosylius. *Estetika*. Vilnius: Mintis, 1970, p. 410.

R. Delaunay, K. Malevičiaus, P. Mondriano ir kitų – kūryboje. Tačiau skirtingai nei V. Kandinskis, P. Mondrianas, R. Delaunay, kurie pabrėžė psichologinį grynos spalvos poveikį Čiurlionis, kaip ir F. Kupka, P. Klee, linko į plastinių formų, spalvų santūrumą bei jautresnius muzikalius spalvinius santykius.

Tačiau besilygiuojančio į abstrakčią muzikos kalbą Čiurlionio ir V. Kandinskio rato dailininkų aplinkoje ryškėjo ne tik atsiribojimas nuo realistinio išorinio pasaulio atspindėjimo, bet ir *susitelkimas į kūrėjo vidinį pasaulį*, siekis linijų ir muzikalių plastinių formų, ritminių struktūrų kalba išreikšti su vidiniais menininko išgyvenimais susijusį pabrėžtinai *subjektyvų* pasaulio suvokimą. Ši tendencija lygiagrečiai skleidėsi įvairiuose meno srityse. Įdėmiau buvo pažvelgta į introspekcijos patirčių aprašinėjimo, vidinio dialogo galimybes literatūroje, modernių garso sąskambių, naujų neeuropinės muzikos sąskambių, ritmų, serijinės kompozicijos, pauzių, atvirų ir neišbaigtų formų panaudojimo galimybes muzikoje. Tačiau radikaliausi su vaizduojamų objektų dematerializacija ir jų išstūmimu į paribius virsmai ryškėjo vaizduojamojoje dailėje, pirmiausia iš tiesmuko tikrovės kopijavimo išsivaiduojančioje tapyboje.

Čiurlionio jau nebepatenkino jo perdėm eklectiška literatūrinio psichologinio tarpsnio tapyba ir jis 1906–1907 m. tapytuose cikluose *Žiema* (1906 / 7) ir *Vasara* (1907) pasineria į formalius naujų meninės išraiškos priemonių ieškojimus spalvos, erdvės, formos, ritmo srityse. Spalvos ir plastinės formos išsilaisvina iš ankstyviems paveikslams būdingo literatūrišku-

mo. Ritmingu spalvinių akordų žaismu, stiprėjančiu polinkiu į dekoratyvumą Čiurlionis siekia suteikti savo paveikslams intonacijas ir išryškinti muzikinės ritmikos bei spontaniškos improvizacijos elementus. Realūs objektai čia taip metaforizuoti, kad praranda savo medžiagiškumą. N. Vorobjovas ir V. Sezemanas, apibūdindamas šiuos „numedžiagintus“ Čiurlionio paveikslų elementus, vadina juos „optine metafora“, kurios būdingiausias bruožas – „daugia-reikšmiškumas“³⁵. Ankstesniuose paveiksluose šios metaforos atlieka tik epizodišką, pagalbinę funkciją o nuo 1906–1907 m. žiemos įgauna išskirtinę svarbą.

Šias slinktis meninės formos srityje ir plastinės kalbos abstraktėjimą pastebėjo ir paskiri Vakarų menotyrininkai, kurie interpretuodami šiuos pokyčius savo tekstuose atkreipė dėmesį, kad kai kurie aptariamo laikotarpio Čiurlionio paveikslai išoriškai yra panašūs į abstrakcijos ir poetinio siurrealizmo linkme evoliucionuojančius V. Kandinskio, F. Kupkos, P. Klee, F. Picabia, R. Delaunay, G. Balla, L. Russolo ir kitų žinomų modernistinės tapybos korifėjų kūrinius. Iš dalies tai tiesa, tačiau Čiurlionis, kuris dar minėtuose *Žiemos* ir *Vasaros* cikluose atvėrinėdamas abstrakčios tapybos perspektyvas nebuvo nuoseklus abstraktaus meno šalininkas, kadangi jį tuomet eksperimentuojant meninės formos srityje *labiau* siai ir *pirmiausia* jaudino kitos glaudesnės tapybos ir muzikos sąveikos problemos.

Todėl, net jausdamas naujų abstraktesnių artimesnių muzikinei kalbai formalių plastinių meninės išraiškos priemonių būtinumą, jis, įžengęs į abstrakčios tapy-

³⁵ Ten pat, p. 410.

bos bei poetinio siurrealizmo estetikos valdas, pirmiausia sprendė jam tuo metu aktualiausiomis buvusias vidinio tapybos muzikalumo išryškinimo problemas. Kyla natūralus klausimas: kuo galima paaiškinti tokią tikslingą dailininko evoliuciją? Tikriausiai tuo, kad nuo šiol Čiurlionio polinkis į menų sąveiką darosi akivaizdesnis, jį lydintys plastiniai ieškojimai dažnai (kaip ir P. Picasso kūryboje) plėtojasi lygiagrečiai atradimams.

Pirmą kartą Čiurlionio kūrybos prioriteto abstraktaus meno genezėje problemą iškėlė Ch. Wiegando straipsnyje *Russian arts* („Rusų menas“), kuriame lietuvių dailininkas traktuojamas kaip pirmasis tiesioginio gamtos pamėgdžiojimo atsisakęs tapytojas. Čiurlionis čia iškyla kaip posūkio taškas modernaus meno raidoje ir skelbiamas V. Kandinskiu sekusių abstrakčios krypties dailininkų pirmtaku³⁶. Šis straipsnis tampa svarbiu vėlesnės modernistinės Čiurlionio kūrybos interpretacijos išeities tašku. Tačiau pirmuosius nuoseklius žingsnius Čiurlionio prioriteto įtvirtinimo linkme, pasitelkęs svarius argumentus, žengė autoritetingas jo kūrybos žinovas A. Rannitas.

Dar 1949 m. Antrajame tarptautiniame meno istorikų kongrese Paryžiuje jis tarp kongreso dalyvių išplatino savo studiją *M. K. Čiurlionis 1875–1911. Pionnier de l'art abstrait* („M. K. Čiurlionis 1875–1911. Abstraktaus meno pradininkas“, 1949), kurioje, remdamasis lyginamąja abstraktaus meno pirmtakų kūrybos analize, teigė besąlygiš-

ką Čiurlionio prioritetą abstraktaus meno genezėje. Kongreso metu kilusiuose debate šiuo polemišku klausimu pasisakė du garsūs meno istorikai: įtakingas prancūzų ekspresionizmo istorikas W. George ir šveicarų šiuolaikinio meno ir architektūros teoretikas S. Giedeonas, vieninteliai kongreso dalyviai (be A. Rannito), matę lietuvių dailininko kūrinių originalus. W. George pareiškė, kad šiuolaikiniame prancūzų mene nerasime nei vieno dailininko, kuris tiek formaliu tiek ir filosofiniu požiūriu būtų taip drąsiai pasinėręs į eksperimentus ir ieškojimus kaip Čiurlionis. S. Giedeonas savo ruožtu pabrėžė, kad Čiurlionio tapyba pasižymi visuotinio ir viršlaikiškumo bruožais, tuomet kai V. Kandinskio menas geriausia prasme yra tik tam tikro meno raidos periodo ornamentika³⁷.

A. Rannitas pagrindinį istorinį Čiurlionio nuopelną regi tame, kad jis naujų meninės išraiškos formų paieškomis pirmą kartą atvėrė trumpiausią kelią į abstraktųjį meną, kuriuo vėliau pasuko V. Kandinskis, F. Kupka, P. Klee ir daugelis rusų bei Vakarų modernaus meno kūrėjų. Grįsdamas tiesioginio M. K. Čiurlionio poveikio V. Kandinskiui idėją, A. Rannitas traktuoja du 1906–1907 m. žiemą sukurtus „Žiemos“ ciklo paveikslus, „kaip pirmuosius klasikinius abstraktaus meno pavyzdžius“. Kartu A. Rannitas apeliuoja į L. Zahn pirmosios mokslinės P. Klee kūrybai skirtos monografijos autoriaus išsakytą mintį: „Be teoretiko V. Kandinskio nebūtų abstrakčios P. Klee tapybos, taip pat kaip be Čiurlionio, abstraktaus meno pradininko,

36 Wiegand, Charmion von. „The Russian Arts,“ in *Encyclopedia of the Arts*, eds. Dagobert D. Runes and Harry G. Schrickel. New York: Philosophical Library, 1946, p. 874.

37 Rannit, Aleksis. *Post scriptum* dėl Čiurlionio ir Kandinskio diskusijos. *Draugas*, Chicago, 1979, Nr. 48, p. 4.

nebūtų V. Kandinskio. Būtent Čiurlionis, o ne V. Kandinskis atveria abstraktų meną šiuiolaikine šio žodžio prasme³⁸.

Jo poziciją vėliau parėmė ir Paryžiuje gyvenęs rusų dailininkas ir meno kritikas J. Annenkovas, kuris straipsnyje *Les temps héroïques. Les débuts de l'art abstrait en Russie* („Heroiniai laikai. Abstraktaus meno pradžia Rusijoje“) ir kitose publikacijos teigė, kad pirmus abstraktus paveikslus anksčiau V. Kandinskio, F. Kupka, P. Mondriano, K. Malevičiaus, F. Picabia ir kitų tapytojų 1906–1907 m. sukūrė Čiurlionis ir kad jo tapybą ir muziką siejanti tapyba buvo gerai žinoma visiems rusų dailininkams³⁹.

Ilgainiui į polemiką apie Čiurlionio vietą ir vaidmenį abstraktaus meno genezėje įsijungė daug garsių modernistinio meno istorikų iš kurių paminėtini W. Hafmannas, G. Hanfmannas, W. Grohmannas, M. Glavurtičius, R. Schmitzleris, G. Poensgenas ir I. Zahnas, M. Seuphoras, D. Valier, J. Bowlatas, R. Rosenblumas, W. Marcade, A. Nakovas, L. Vachtova, G. di Milia ir daugelis kitų. Nepaisant daugybės knygų ir straipsnių, kuriuose keliamos Čiurlionio įnašo į modernaus meno genezę problemos, galime įžiūrėti kelias pagrindines labiau išankstinėmis (V. Kandinskio ar Čiurlionio kūrybos šalininkų) nuostatomis negu kruopščia šaltinių, faktų ir lyginamąja formalių paveikslų aspektų analize paremtas schemas. Kaip tik jos jau daugiau nei šešiasdešimt metų eina iš vienos abstraktaus ar modernistinio meno istorijos studijos į kitą.

Vokiečių modernaus meno istoriko W. Hafmanno nuomone, tapybos atžvilgiu Čiurlionio paveikslus negalima laikyti visiškai abstrakčiais, nors juose vaizduojami objektai yra perimti ne iš realios tikrovės, o iš įsivaizduojamo kosminio pasaulio. Muzikalų pobūdį šioms vizijoms suteikia abstraktus ornamentinis akompanimentas. Gvildendamas Čiurlionio tapybos ryšius su XX a. pradžios moderniuoju menu, W. Hafmannas pastebi, kad „Čiurlionio ieškojimais buvo gerai žinomi rusų avangardistams, taip pat ir V. Kandinskiui, kurį domino pati muzikalios tapybos kūrimo idėja, tačiau jam nebuvo reikalingas formalus lietuvių dailininko kūrinių aspektas, jų perdėm romantiškas turinys“⁴⁰.

Italų meno istorikas C. Belloli pagrindiiniu Čiurlionio kūrybos nuopelnu laikė tai, kad jis savo tapybiniais ieškojimais sugebėjo atskleisti abstraktaus meno galimybes ir šitaip per gausius išeivius iš Rusijos (kurie, kaip žinia, suvaidino svarbų vaidmenį Vakarų modernaus meno raidoje), kūrybą netiesiogiai paveikė formaliąją Vakarų tapybos plotmę⁴¹.

Pokario Vakarų čiurlionianai būdinga sena tarp A. Rannito ir Ninos Kandinskajos (tai yra antrosios dailininko žmonos Ninos Andrievskajos, kurią vedė šešiams metams praslinkus po Čiurlionio mirties 1917 m. Suomijoje) užsimezgusi diskusija, išdėstyta Poensgen G., Zahn L. knygoje *Abstrakte Kunst – eine Weltsprache* („Abstraktus menas – universali kalba“, 1958) įvairiais

38 Rannit, Aleksis. M. K. Čiurlionis, 1875–1911. *Pionnier de l'art abstrait*. Paris: UNESCO, 1949, p. 13–14.

39 Annenkov, Georges. „Les temps héroïques. Les débuts de l'art abstrait en Russie“. *Cimaise*, 1953, Nr. 2, p. 16–17.

40 Hafmann, Werner. *Malerei im 20. Jahrhundert*. München: Prestel Verlag, 1954, p. 206–207.

41 Belloli, Carlo. *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*. Milan – Rome: Galleria del Levante, 1964, p. 8–9.

pavidalais atgimstanti daugelyje vėlesnių veikalų. N. Kandinskaja teigia, kad Čiurlionis nebuvo nuoseklus abstrakcionistas (su šiuo teiginiu galima sutikti), o V. Kandinskis esą niekuomet neregėjęs ir nežinojęs lietuvių dailininko kūrinių. A. Rannitas, remdamasis Viač. Ivanovo, J. Baltrušaičio, J. Anennkovo, taip pat ir paties V. Kandinskio pasisakymais, įrodinėja priešingai.

Akivaizdu, jog V. Kandinskis buvo vienas intelektualiausių, įvairiapusiškai išsilavinusių XX a. menininkų. Jis labai domėjosi įvairių tautų daile, kadangi nuo 1901 m. svajotojo organizuoti tarptautines dailininkų sąjungas ir rengti parodas. Nuo 1908 m., susipažinęs su „Mir iskustva“ grupuote, Čiurlionis pradėjo eksponuotiis reprezentatyviose „Rusų dailininkų sąjungos“ parodose. 1908 m. nuvykęs į Sankt Peterburgą jis susipažino su įtakingais to meto rusų dailininkais ir meno kritikais. Jo, kaip reto talento dailininko šlovė, kilo kaip tik toje aplinkoje, su kuria bendravo ir V. Kandinskis. „1910-ųjų metų pirmoje pusėje ir viduryje, – rašo D. Sarabjanovas, – V. Kandinskis ne kartą domėjosi „Mir iskustva“ dailininkais, su kuriais palaikė nuolatinius kontaktus ir, gyvendamas Miunchene, bendravo kaip žurnalo korespondentas“⁴².

Vargu ar atsitiktinis buvo ir 1910 m. rudenį išsiustas oficialus kvietimas Čiurlioniui dalyvauti minėtoje *Neue Künstlervereinigung München* („Naujos Miuncheno dailininkų sąjungos“) parodoje. Jos idėjiniu vadu, kaip žinia, buvo V. Kandinskis. Tačiau sunkiai sergantis Čiurlionis tuo metu jau negalėjo pasinaudoti šiuo kvietimu.

Paroda įvyko rugsėjo pradžioje, sukėlė didžiulį meno kritikų susidomėjimą, kadangi joje pakviestos dalyvavo jau garsėjančios prancūzų modernaus meno žvaigždės P. Picasso, G. Braque, R. Delaunay. Toks reiklus autentiškai kūrybai V. Kandinskis nebūtų siuntęs kvietimo dailininkui, kurio kūrybos vertės nežinojo.

Gvildenant šią painią, detektyvo vertą modernistinio meno istorijos epizodą, vertėtų prisiminti, kad 1909–1910 m. įvairiuose rusų meno leidiniuose, taip pat ir autoritetingiausiame „Apollon“ spausdintos Čiurlionio tapybą komentuojančios recenzijos ir jo paveikslų iliustracijos. Su pastaruoju žurnalu tuomet glaudžiai bendradarbiavo V. Kandinskis, kuris skelbęs savo „Laiškus iš Muncheno“⁴³. Žurnalo redaktorius S. Makovskio straipsnyje *Художественные умы* („Meninės išdavos“) pirmą kartą Čiurlionio ir V. Kandinskio pavardės atsiduria greta. 1910 m. nuo spalio iki gruodžio mėnesio V. Kandinskis lankėsi Maskvoje ir Sankt Peterburge, kur bendravo su Čiurlionio kūrybą gerai pažinojusiais dailininkais ir meno kritikais.

Sunku dabar pasakyti, kuomet ir kieno dėka V. Kandinskis pirmą kartą sužinojo apie lietuvių dailininką ir susipažino su jo kūryba. Potencialių informacijos šaltinių buvo daug, kita vertus šių dailininkų gyvenimiškos ir kūrybinės trajektorijos persikirsdavo. Be minėto Sankt Peterburgo „Mir iskustva“ dailininkų rato ir „Apollon“ redakcijos, buvo ir keletas kitų svarbių veiksmų skatinusių W. Kandinskį domėtis meno procesais baltiškuose kraštuose. Jo iš motinos pusės senelė buvo kilusi iš

42 Kandinsky. Кандинский, В. В. *Каталог выставки*. Ленинград: Аврора, 1989, p. 37.

43 „Apollon“ 1909, Nr. 1; 1910, Nr. 4, 7, 8, 11.

baltiškų kraštų, o iš – tėvo pusės, kurią jis nuolatos prisimindavo, kalbėdamas „apie rytietiškas savo kūrybos ištakas“, buvo buriatė, kilusi iš Kinijos pasienyje esančio svarbaus prekybos centro Kiachtos. Antra vertus, nereikėtų pamiršti, kad jis kurį laiką gyveno Estijos mieste Tartu. Be to, viena artimiausių jo draugių bei bendražygių Mariana Verefkina buvo kilusi iš Lietuvos, o jos brolis, Kauno srities gubernatorius, anot patikimų dokumentuotų šaltinių, nesėkmingai mėgino įsigyti Čiurlionio kūrinius. (Šiuos ryšius dabar tyrinėjo menotyrininkė L. Laučkaitė).

Apie kitą įdomų galimų ryšių šaltinį užsimena E. Roditi savo studijoje *Les peintres russe de Montparnasse* („Montparnaso rusų tapytojai“, 1973). Remdamasis Vilniaus dailės mokyklos auklėtinių Ch. Soutine, M. Kikoine, P. Krémègne ir J. Lipchitz rato liudininkais, jis teigia, esą V. Kandinskio artimiausi draugai M. Verefkina ir A. von Javlenkis daug vasarų kartu praleisdavo Lietuvoje ir bendravo su Vilniaus dailininkais tuo metu, kai jau kilo Čiurlionio žvaigždė ir jis jau įsijungė į Lietuvos dailės gyvenimą⁴⁴.

Meno akademijos Maskvoje mokslinis sekretorius akademikas A. Sidorovas, daug metų artimai bendravęs su V. Kandinskiu, sako, kad pastarasis yra prisipažinęs, kad jo tikslas „įveikti“ Čiurlionį ir kitus dailininkus simbolistus⁴⁵. Anot kito bendravusio su V. Kandinskiu vokiečių tapytojo F. Ohse,

kartą jo personalinę parodą aplankė V. Kandinskis. Kuomet F. Ohse pokalbio metu paminėjo Čiurlionio pavardę, V. Kandinskis pasakė, kad regėjo ir žavėjosi jo paveikslais. Čiurlionį jis vadino reto talento tapytoju. Būtent iš V. Kandinskio F. Ohse tuomet pirmą kartą sužinojo apie ankstyvą lietuvių dailininko mirtį. Tad siekdami istorinio objektyvumo, turime pripažinti, kad radikaliausių, pasukusių Vakarų modernistinių meną abstrakcijos kryptimi, lyderių avangarde žengė ir Čiurlionis.

Vadinasi, manyčiau, kad V. Kandinskis ne tik žinojo Čiurlionio kūrybą, tačiau toji galimai paveikė jo abstraktaus tapybos stiliaus plėtotę. Čiurlionio įtaka tikriausiai pasireiškė tapybos ir muzikos suartinimo tendencijoje, potraukyje į realių objektų numedžiaginimą, jo abstrakcijoms būdingame spontaniškame žaisme vingriomis linijomis ir spalvinėmis dėmėmis, kuriam artimus analogus regime keliais metais anksčiau sukurtuose paskiruose Čiurlionio ciklo *Žiema* paveiksluose. Esminis skirtumas tarp jų tame, kad v. Kandinskio spontaniškose abstrakcijose jaučiamas stiprus jaunystėje patirto fovistinio spalvingumo užtaisas, o Čiurlionio minėto *Žiemos*, o taip pat ir *Vasaros* ciklų paveikslai išsiskiria santūresniu Rytų Azijos tapybos tradicijai būdingais spalviniais ir koloritiniais sprendimais.

Skaitant teorinius V. Kandinskio apmąstymus kartais susidaro įspūdis, kad jis tarsi apibendrina Čiurlionio ieškojimų patirtį. 1906–1907 m. Čiurlionio kūriniuose ir muzikinių pavadinimų V. Kandinskio improvizacijose apčiuopiamas analogiškas siekis įveikti akademinės ir natūralistinės tapybos apribojimus. Šiuo atžvilgiu jų

44 Roditi, Édouard. „Les peintres russes de Montparnasse“, in *Kikoïne*. Paris: L'édition d'art H. Piazza, 1973, p. 52.

45 Čiurlionytė Karužienė V., Juodis S. E., Žukas V. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Bibliografija. Vilnius: Vaga, 1970, p. 587.

kūryba iš tikrųjų yra dvasiškai artima. Abu jie žavėjosi Rytų Azijos daile, juos siejo potraukis aiškioms harmoningoms ir kompozicijos požiūriu gerai subalansuotoms formoms.

Plačiai paplitęs Vakarų menotyrinėje literatūroje Čiurlionio „intuityvisto“ priešpriešinimas „racionalistui“ V. Kandinskiui yra stereotipas, abstrakti teorinė konstrukcija, kuria galima manipuliuoti aptariant ankstyvuosius literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsnio lietuvių dailininko paveikslus, tačiau netinka analizuojant jo brandžias tapybinės sonatas, kurioms būdinga loginis minties plėtojimo nuoseklumas ir iš griežtų muzikinės kompozicijos formų kylantis apoloniškojo mąstymo aiškumas.

V. Kandinskis kaip ir Čiurlionis dažnai tapydavo tempera, jų kūryboje siejasi intuityvumas, spontaniškumas ir racionalus mąstymas. Reikšminga, jog net V. Kandinskio evoliucija nuo simbolinių vaizdinių prie „muzikalios abstrakcijos“, perėjimas prie temperos technikos, netgi ir paveikslų pavadinimai („Tvanas“, „Žaltys“, „Raitelis“) tiksliai kartoja Čiurlionio paveikslų pavadinimus ir byloja apie artimus siekius.

Tai buvo menininkai vadavę tapybą iš natūralizmo įtakos, jie įkvėpti Rytų dailės, siekė tapybą suartinti su muzika, mąstė vaizdinių ir simbolių kalba. Tačiau brandžioje Čiurlionio kūryboje vyraavo orientacija į subtilų grafinį piešinį, meninės formos aiškumą, abstrakčias arabeskas, Rytų Azijos peizažinei tapybai būdingą rafinuotą koloritinę kultūrą, o V. Kandinskis po 1908 m. vis labiau žavėjosi fovizmu ir jam būdingu spalvos išlaisvinimu o vėliau pasuko į racionalistinį geometrizarimą. Jugoslavų modernaus meno istorikas M. Glavurti-

čius, tyrinėdamas rusų avangardinio meno istoriją, padarė išvadą, jog V. Kandinskis „iš Čiurlionio kūrinių galėjo įsitikinti, kad spalvos ir geometrinės linijos turi magišką galią ir ezoterinę reikšmę“, o pati jo kūryba skleidėsi abstraktaus meno ir siurrealizmo sandūroje, susiedama savyje abstrakcionizmo, siurrealizmo ir realizmo elementus⁴⁶.

Nevertėtų pamiršti, kad daugelio pirmosios abstraktaus meno bangos dailininkų kūryboje išryškėjo bendros laikmečio meno raidos tendencijos. Jei manysime pagrindinę pirmą abstraktaus meno bangą iškilus 1910?–1914 m. (V. Kandinskis –1910?, P. Klee, F. Marcas– 1911. F. Kupka, F. Picabia, R. Delaunay, M. Larionovas – 1912), tai Čiurlionio prioritetą su jo abstrakčiais 1906–1907 m. paveikslais vargu ar kelia abejonių. Tačiau iškyla sudėtingas klausimas apie abstraktumo kriterijus, kadangi daugelis modernaus meno istorikų juos supranta skirtingai. Kita vertus, ribos tarp to, kas vadinama terminais „pusiau abstraktu“ ir „abstraktu“, yra ganėtinai slidžios.

Pagaliau, atskleidęs abstrakcijos galimybes, skirtingai nei V. Kandinskis ir kiti mūsų aptarti abstrakcionizmo pirmtakai, Čiurlionis niekuomet nesureikšmino abstrakčios tapybos teikiamų meninės išraiškos galimybių, o kūrybiškai panaudojo muzikalios sonatinės tapybos sukūrimui. Iš tikrųjų po numedžiagintų *Žiemos* ir *Vasaros* ciklų sukūrimo jis pasuko kitu muzikinės kompozicijos įgūdžių panaudojimo tapybinei raiškai bei „muzikalios sonatinės tapybos“ kūrimo keliu. Netrukus žengiant juo pradėjo skleisti kokybiškai naujos me-

46 Glavurtič, Miro. „Ruska moderna umetnost i revolucija,“ *Delo*. Beograd, 1967, No. 11, 1967, p. 13–19.

ninės formos, kolorito, erdvinių ir laikinių problemų požiūriu „sonatinės tapybos“ raidos etapas. Naujoje muzikinės raiškos principais pagrįstoje tapybos koncepcijoje Čiurlionis jau *rėmėsi subjektyvios sąmonės transformuotomis meninio laiko ir meninės erdvės struktūromis kaip galinga emocinio poveikio suvokėjui priemone, kuri padėjo perteikti jam savitas pasaulėžiūrines nuostatas, estetinius ir meninius idealus.*

Užsklanda

Peržvelgę gausią, tačiau ne visuomet deramo lygio ir nuosekliai motyvuotą, neretai gandais ir įsitvirtinusiems tendencingais vertinimais paremtą čiurlionianą, regime, kad skirtingi autoriai akcentuodami įvairių įtakų svarbą lietuvių dailininko darbus priskiria įvairioms kryptims – simbolizmui, *art nouveau*, abstrakcionizmui, siurrealizmui, metafizinei tapybai, fantastiniam menui, vadina jį mistiku, genijumi, rafinuotu tapybos meistru, mėgėju, tautiškai angažuotu dailininku ir pan. Tokioje Čiurlionio kūrybos interpretavimo įvairovėje dingsta jos savitumas. Lietuvių dailininko kūryba siejama su daugybe srovių, o galiausiai atsiduria meno istorikų sukurptose meno raidos schemų marginalijose, kaip epizodinė vos ne vaiduokliška figūra, neturinti aiškiai apibrėžto materialumo ir nekintamos vietos moderniojo meno istorijoje.

Čiurlionis buvo universalistas daugeliu šio žodžio prasmų: gyvenimiškųjų išpūdžių, įtakų imlumo, intelektualinių siekių ir asmenybės kūrybinės raiškos formų įvairiapusiškumu, nenoru apsiriboti viena meno rūšimi, conceptualizuota schema, metodu, kryptimi. Jis tarsi liana vijosi apie

didįjį Pažinimo medį ir siekė perteikti įvairias kūrybinės saviraiškos formas. Čiurlionis patyrė neklasikinės, teosofinės meno filosofijos, įvairių orientalizmo apraiškų, naujausių mokslo laimėjimų įtakas, kurios savitai transformavosi jo muzikaliuose brandaus sonatinio periodo tapybos kūriniuose. Jis nesitenkino pasiektu ir nuolatatos ieškojo naujų tobulesnių meninės išraiškos priemonių, drąsiai paneigdamas tai, ką darė vakar. Nuoseklus tobulumo ir harmonijos siekimas buvo vieni ryškiausių šio menininko kūrybos skiriamųjų bruožų. Novatoriška jo kūryba nepaisė apribojimų ir tiesiogiai siejosi su klasikinio modernizmo atstovams būdingu kūrybinių siekių maksimalizmu. Pradedant antruoju naujų meninės išraiškos priemonių tarpsniu Čiurlionio tapyba objektyviai turėjo daug sąlyčio taškų su įvairiomis XX a. dailės srovėmis, pirmiausia abstrakcionizmu, poetiniu siurrealizmu, o savo kūrybinio kelio saulėlydyje su metafizine tapyba.

Anksčiau nei A. Schönbergas, V. Kandinskis, P. Klee ir kiti modernistinio meno korifėjai Čiurlionis atskleidė serijinės kompozicijos muzikoje, abstrakčiosios dailės, poetinio siurrealizmo ir metafizinės tapybos galimybes vaizduojamojoje dailėje. Unikalaus talento dėka lietuvių menininkui pavyko ne tik pajusti naujas meno raidos tendencijas, tačiau ir, nelyg aplenkus laiką, sukurti savitą tapybos bei muzikos stilių, nubrėžti naujas dailės ir muzikos sklaidos perspektyvas, kurios tuo metu dar tik ryškėjo kaip užuomazgos, o vėliau tapo neatsiejama modernistinės sąmonės dalimi.

Kita vertus, Čiurlioniui būdingas universalizmas, nepaisant sąlyčio su minėtomis kryptimis, objektyviai neatitiko moder-

nistinio meno skaidymosi į įvairias sroves tendencijos. Dėl to jis nepaisė atskirų meno krypčių, metodų principų apribojimų ir iškilo virš jų, nenorėjo lįsti į praradusią gyvybingumą žalčio išnarą, kadangi tai yra ne universalisto, genijaus, o vidutinybių, epigonų kelias. Todėl siekė įveikti siaurus kūrybingą asmenybę, jos spontaniškus kūrybinės dvasios polėkius varžančius konkrečioms meno srovėms būdingus apribojimus.

Ir pagaliau jo kūrybą itin paveikė *priešinga internacionaliniam modernizmo stiliui suartėjimo su lietuvių tautinės dailės formavimosi ir liaudies meno tradicijomis tendencija*. Ir tai vyko natūraliai, dėl glaudaus ryšio su nuo vaikystės jį supusiu kraštovaizdžiu, psichotnininiais lietuvių mentaliteto, tautosakos ypatumais, įgavusiais Čiurlionio muzikoje ir dailėje modernų pavidalą.

Literatūra

- Annenkov, Georges. „Les temps héroïques. Les débuts de l'art abstrait en Russie“. *Cimaise*, 1953, Nr. 2.
- Bauduin T. M. „Science, Occultism, and the Art of the Avant-Garde in the Early Twentieth Century“, *Journal of Religion in Europe*. Brill, 2012. B. 1. Vol. 5, p. 23–55.
- Bauduin, T. M. „The Occult and the Visual Arts“, C. Partridge (Ed.), *The Occult World*. Routledge, 2015, p. 429–445.
- Bauduin, T. M., Johnson H. *The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Belloli, Carlo. *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*. Milan – Rome: Galleria del Levante, 1964.
- Бессонова, Марина. *Избранные труды*. Москва: Baltrus, 2004.
- Bičiūnas, Vytautas. *M. K. Čiurlionis*. Kaunas: Lietuvių dailės draugija, 1927.
- Blavatskaja, Jelena. *Slaptoji doktrina. Kosmogenezė ir antropogenezė*. T. I–II. Kaunas: Obuolys, 2020.
- Blotkamp, Carel. *Mondrian. The Art of Destruction*. London: Reaktion Books, 1994.
- Botto, Andrea. „Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Lithuanian Composer and Painter“, *Lituanian Quarterly Journal of Arts and Sciences*, Volume 36, no.1 – Spring 1990, p. 5–26.
- Bris-Marino, Pablo. „The Influence of Theosophy on Mondrian's Neoplastic Work“. *Arte, Individuo y Sociedad*, 2014, 26(3), p. 489–504.
- Cassou, Jean. *Panorama des arts plastiques contemporains*. Paris: Gallimard, 1960.
- Cassou, Jean. Kupka Frank. *Oeuvres*. Paris: Tisné, 1964.
- Chessa, Luciano. *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts and the Occult*. University of California Press, 2012.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960.
- Čiurlionytė Karužienė V., Juodis S. E., Žukas V. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Bibliografija. Vilnius: Vaga, 1970.
- De Chirico, Giorgio. „La peinture métaphysique“, in *Panorama des arts plastiques contemporains*, by Jean Cassou. Paris: Gallimard, 1960.
- De Chirico, Giorgio. „On Metaphysical Art“, in *Manifesto: A Century of Isms*, ed. Mary Ann Caws. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 2001.
- First published in *Valori Plastici*, 1919.
- Di Milia, Gabriella. „Mikalojus Konstantinas Čiurlionis“, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Nr. 3, (1981), 1981, p. 49–59.
- Glavurtič, Miro. „Ruska moderna umetnost i revolucija“, *Delo*. Beograd, 1967, No. 11, 1967.
- Hafmann, Werner. *Malerei im 20. Jahrhundert*. München: Prestel Verlag, 1954.
- Hamilton G. H. *Painting and Sculpture in Europe. 1880–1940*. Baltimore: Penguin Books, 1967.
- Heinich, Nathalie. 1991. *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Editions de Minuit, 1991.
- Histoire de la peinture moderne*. Vol. III. Genève: Skira. *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*.

1964. Milano–Roma: Galleria del Levante, 1950.
- Itten, Johannes. *Art de la couleur*. Paris: Des-sain et Tolra, 1988.
- Kandinskaja Nina. „To the Editor of la Biennale de Venezia“, Goštautas, Stasys, with Birutė Vaičjurgis–Šležas (eds.). 1994. *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906–1989*. Vilnius: Vaga, p. 224–229.
- Кандинский В. В. *Ступени*. М. Изд. Отдела Изобразительных Искусств Нар. Комиссариата Просвещения, 1918.
- Kandinsky. Кандинский, В. В. *Каталог выставки*. Ленинград: Аврора, 1989.
- Kandinsky, Wassily. *Essays über Kunst und Künstler. Kandinsky, Wassily. – Stuttgart*, Verlag Gerd Hatje, 1955. Klee, Paul. *Journal*. Paris: Grasset, 1984.
- Kokoschka et la musique. Milan: 5 continents, 2007.
- Landsbergis, Vytautas. *Visas Čiurlionis*. Vilnius: Versus aureus, 2008.
- Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *Korespondencija 1892–1906*. I tomas. Kaunas: Nacio-
- nalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2019.
- Mladek M. Central European Influences. František Kupka, 1871–1956: A Retrospective. New York, 1975.
- Okuda, Osamu. „Le métamorphose médiumnique chez Paul Klee“, Joëlle Pijaudier Cabot and Serge Faucherau, eds., *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750–1950*. Strasbourg: Éditions de Musées de Strasbourg, 2011, p. 278–287.
- Okulicz–Kozaryn, Radosław. *Lietuvis tarp karaliaus – dvasios įpėdinių*. Vilnius: Versus aureus, 2009.
- Partsch, Susan-na. (trad. de l'alle-mand), *Paul Klee 1879–1940*. Köln–London–Paris: Taschen, 2003.
- Poensgen, Georg and Leopold Zahn. 1958. *Abstrakte Kunst – eine Weltsprache*. Baden–Baden: W. Klein Verlag, 1958.
- Rannit, Aleksis. M. K. Čiurlionis. 1875–1911. *Pionnier de l'art abstrait*. Paris: UNESCO, 1949.
- Rannit, Aleksis. *Post scriptum dėl Čiurlionio ir Kandinskio diskusijos. Draugas*, Chicago, 1979, Nr. 48.
- Rannit, Aleksis. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Lithuanian Visionary Painter*. Chicago: Lithuanian Library Press, 1984.
- Read, Herbert. 1994. *Trumpa moderniosios tapybos istorija*. Vilnius: Vaga, 1994.
- Рерух Н. Чурлянис. (Листы дневника). *Рассвет*. 1936. Nr. 264. Ringbom, Sixten. „Transcending the Visible: The Generation of the Abstract Pioneers“, M. Tuchman, ed., *The Spiritual in Art, Abstract Art 1890–1985*. Los Angeles, The Hague: Los Angeles County Museum, Haags Gemeentemuseum, 1987, p. 131–54.
- Roditi, Édouard. „Les peintres russes de Montparnasse“, in *Kikoïne*. Paris: L'édition d'art H. Piazza, 1973.
- Seuphor, Michel. 1962. *La Peinture abstraite, sa genèse, son expansion*. Paris: Flammarion, 1962.
- Seuphor, Michel. *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*. Paris, Maeght, 1969.
- Sezemanas, Vosylius. *Estetika*. Vilnius, Mintis, 1970.
- Spate, Virginia. Orphism: *The Evolution of Non-figurative Painting in Paris, 1910–1914*. Oxford: Clarendon press, 1979.
- Steiner, Rudolf. 1904. *Theosophy: An Introduction to the Spiritual Processes in Human Life and in the Cosmos*. New York: Anthroposophic Press, 1904.
- Vachtova, Ludmila. *František Kupka*. Praha: Odeon, 1968.
- Wiegand, Charmion von. „The Russian Arts“, in *Encyclopedia of the Arts*, eds. Dagobert D. Runes and Harry G. Schrickel. New York: Philosophical Library, 1946.
- Worobiow, Nikolaj. M. K. Čiurlionis: *der litauische Maler und Musiker*. Kaunas–Leipzig: Pribačis, 1938.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: Piper, 1911.

Čiurlionis' Pictorial Quests in the Environment of Modern Art Leaders

Summary

The article is devoted primarily to the study of the connections with various currents of modern art that emerged in the second stage of Čiurlionis' pictorial evolution and to the comparative analysis of the paintings of Hilma af Klint, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, František Kupka, Paul Klee, Piet Mondrian and Luigi Russolo, the leaders evolving in the direction of the abstract art. The research is especially focused on the influence of non-classical philosophy of art, theosophy and the highly popular Orientalist ideas on the work of Čiurlionis and the above-mentioned artists. In detail are discussed their characteristic quests for closer connections between painting and music, which was directly related to the distancing from the realistic reflection of the world and the increasing abstraction of artistic language. In the course of the research, it should be concluded that

Čiurlionis, in his search for new means of artistic expression, was indeed one of the first artists in the Western tradition who, while experimenting on the way to the creation of his concept of "musical painting", revealed the possibilities of abstractionism, poetic surrealism and metaphysical painting. However, the universalism inherent to Čiurlionis, despite the obvious contact with the above-mentioned movements, did not objectively correspond to the actual tendency of modern art to split into different currents. Finally, shortly after the discussed period of intensive modern art quests, Čiurlionis' work was strongly influenced by the tendency of converging with the Lithuanian folk art traditions, *contrary* to the international style of modernism, which posed other tasks of his work directly related to the ideology of national revival.

Keywords: Čiurlionis, Modernism, Abstract art, theosophy, Orientalism, interaction between painting and music, Klint, Kandinsky, Malevich, Kupka, Klee, Mondrian, Russolo.