

Vita GRUODYTĖ

# Kriptografinis etiudas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio tema

## *Cryptographic Etude on the Theme of M. K. Čiurlionis*

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva  
vita.gg12@gmail.com

### Anotacija

Kriptografinis menas arba menas tam tikruose ženkluose, simboliuose „užrakinti“ ir paslėpti informaciją, mintis, prasmes, vardus, įvykius ir kt. yra labai sena praktika, žinota senosiose Rytų civilizacijose, naudota tradicinėse visuomenėse ir taikyta moderniojoje Vakarų kultūroje (literatūroje, dailėje, muzikoje). Komplexinė ir sinkretinė Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūryba, kurioje gausu nuorodų į įvairias XX a. menines kalbas ir praktikas (serializmą, simbolizmą, abstrakciją ir kt.), pasižymi ir šiuo, tam tikrų ženklų įslaptinimo bruožu, aptinkamu ne tik jo muzikos kūriniuose, bet ir tapyboje, piešiniuose, eskizuose bei grafikoje. Deja, ne tik kai kurie Čiurlionio asmenybės bruožai, bet ir dabar jau nebeatgaminama ezoterinė jo kūrybos plotmė, domėjimasis senosiomis civilizacijomis, taip pat XIX–XX a. sandūroje itin populiariomis teorijomis ir praktikomis – teosofija, spiritizmu, okultizmu, telepatija, hipnoze ir kt. – iš Čiurlionio biografijos buvo sąmoningai ištrinti. Todėl dabartiniam tyrėjui itin sunku atsekti paties menininko intencijas ir nuspėti jo kriptografinės kalbos atsiradimo ir formavimosi priežastis: ar ją reikėtų vertinti kaip tuometinei epochai įprastą „žaidimą prasmėmis“, ar kaip siekį paslėpti tam tikrą ezoterinę informaciją, kurios nenorėjo atskleisti savo amžininkams, ar ji buvo tik vizualinis elementas, suteikiantis Čiurlionio kūrybai paslaptingumo skraistę? Šiame straipsnyje siūlomos kai kurios Čiurlionio slapyraščio perskaitymo versijos.

**Reikšminiai žodžiai:** M. K. Čiurlionis, kriptografija, hieroglifai, slapyraštis, tautoraštis.

### Abstract

Cryptographic art—the art of «locking» and concealing information, thoughts, meanings, names, events, and more within certain signs and symbols—is a very old practice. It originated in ancient Eastern civilizations, was prevalent in traditional societies, and continues to be applied in modern Western culture through literature, art, and music. M.K. Čiurlionis's complex and syncretic oeuvre, which is full of references to various artistic languages and practices of the twentieth century (serialism, symbolism, abstraction, etc.), is also characterized by this feature. The masking of certain signs is evident not only in his musical works but also in his paintings, drawings, sketches and graphic creations. Unfortunately, aspects of Čiurlionis's personality and the esoteric dimension of his work—including his interest in ancient civilizations and the theories and practices popular at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, such as Theosophy, Spiritualism, the Occult, Telepathy, Hypnosis, etc.—were deliberately erased from his biography. This omission makes extremely difficult for contemporary researchers to uncover the artist's intentions and determine the origins and purpose of his cryptographic language. Should his cryptography be seen as a «play on meanings,» a practice typical in his era? Was it an attempt to hide esoteric information that he did not want to reveal to his contemporaries? Or was it merely a visual device that gave Čiurlionis's work a veil of mystery? This text proposes some readings of Čiurlionis's cryptography.

**Keywords:** M.K. Čiurlionis, cryptography, hieroglyphics, national script.

### Įvadas

Turbūt nerasime nė vieno tyrėjo, kuris nebūtų atkreipęs dėmesio į Čiurlionio kūrybai būdingą tendenciją įslaptinti informaciją. Muzikos kūriniuose ji užšifruojama vardinių serijų ir palindromų, kuriuos išsamiai nagrinėja Gražina Daunoravičienė (plačiau žr. Daunoravičienė 2013), pavidalu, o tapyboje – paslėptais autografais, keistais ornamentais arba net ir runas primenančiais įrašais. Rima Povilionienė bandė pasižiūrėti į originalius Čiurlionio raidinius, ženklinius ir numerologinius slaptaraščius ne tik kaip į autografo ar dedikacijos inkrustacijas, bet ir kaip į konstrukcinį elementą (plačiau žr. Povilionienė 2013). Taigi, tęsdami tyrimą šia linkme ir neapsiribodami tik autografais, į šias skirtingų ir tarytum nieko bendra tarpusavyje neturinčių ženklų sistemų

šifruotes galėtume pažvelgti kaip į tam tikrą kompleksinę kalbą. Ji sudarytų tarsi atskirą Čiurlionio kūrybos sluoksnį, papildantį jo specifinį sinkretizmą.

Kiekvieną ženklų sistemą galime laikyti raštu. Pavyzdžiui, Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XV–XVI a. slaptais ženklais, kurių grafinė išvaizda buvo labai paprasta („įvairūs „kryžiai“, strėlės, linijos, brūkšnių ir laužtinių kampų kombinacijos, geometrinės figūros“), buvo žymima nuosavybė:

Nekilmingi žmonės, o iki atsirandant herbams ir aukštesnio socialinio rango asmenys, ženklais žymėjo nuosavą turtą, nes tai buvo jo apsaugos priemonė [...]. Jie turėjo juridinę turto apsaugos galią, o jų sunaikinimas prilygo pasikėsinimui į privačią nuosavybę. Ženklaai buvo paveldimi šeimos kartu su turtu. (Čelkis 2018: 324)

Taigi jei sutiksime su teiginiu, kad bet kurios rašytinės arba ženklų sistemos funkcija yra perteikti informaciją, tuomet vertėtų bandyti aiškintis, kokią informaciją norėjo perteikti Čiurlionis ir ar vis dėlto būtų įmanoma iššifruoti šią jo kūrybos „žinią“? Ne tik kaip tam tikras užuominas atskiruose kūriniuose, bet ir kaip globalų, tęstinį tekstą, einantį per visą jo kūrybą tarsi joje įspausti vandens ženklai.

1904–1905 m., kai Čiurlionis sąmoningai pasirinko lietuviybės kelią, ėmė mokytis lietuvių kalbos ir ieškoti savo kūrybinio braižo, jis nutapė paveikslą „Žinia“. Tais metais įstojo į Varšuvos dailės mokyklą ir tapo caro policijos susidorojimo su Lenkijoje kilusiais streikais liudytoju. Taigi paveikslo pavadinimas ir jo sukūrimo data veikiausiai nėra tik sutapimas, kaip ir tai, kad jį sudarantys trys elementai – kalnas, saulė ir skrendantis paukštis (identifikuojamas su jo inicialų raide Č) – dažnai atkartojami ir kituose Čiurlionio darbuose. Į Čiurlionio „Žinią“ reikėtų galbūt žvelgti kaip į tam tikrą jo kūrybinio virsmo riboženklių, kaip pasirinkto dvasinio kelio afirmaciją, kuri matytina gal net kaip mesianistinis pasiryžimas savo menine kalba, į kurios paieškas Čiurlionis tuo metu ir pasinėrė, perteikti tam tikrą Žinią, arba Žinojimą.

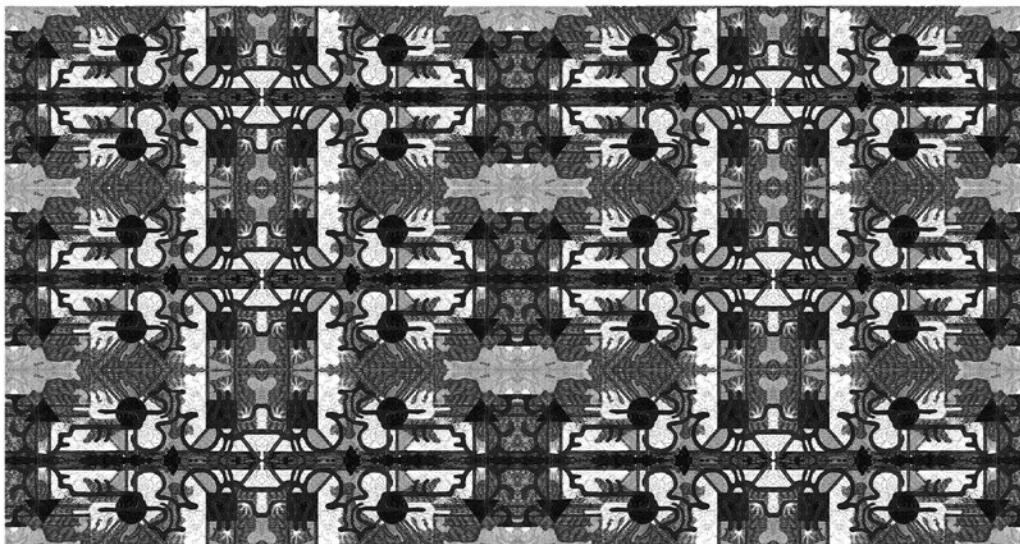
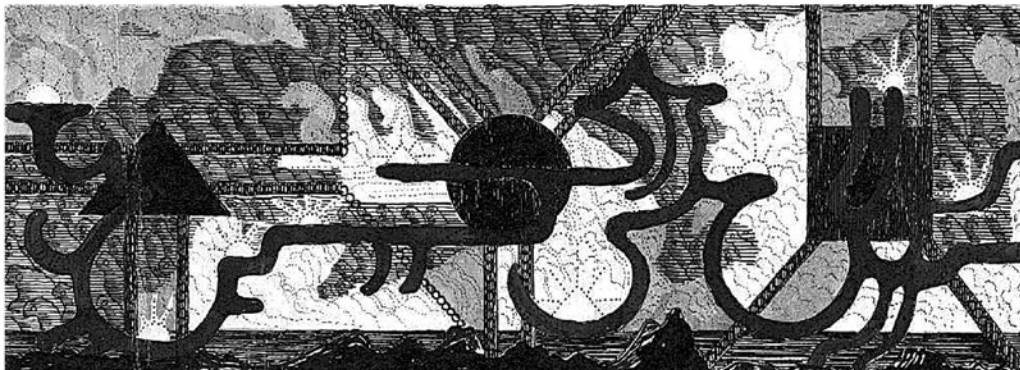
Čiurlionis kūrė sinkretiškai, tai yra viena laikiškai įgyvendindamas tas pačias idėjas. Taip pat jis kūrė serijomis,

tai yra savo idėjas pratęsdamas laike. Būtent šios jo kūrybos savybės leidžia serijų lineariškume išvelgti tam tikros informacijos kontinualaus perteikimo galimybę, o viena laikiame sinkretizme – hieroglifinį, tai yra erdvinį, įvairaus pobūdžio ženklų-rašmenų išdėstymą. Toks globalus vertikalės ir horizontalės panaudojimas būtų pagrindinė čiurlioniškosios kūrybos savybė, kylanti iš jo laiko ir erdvės suvokimo, jo specifinio sinkretizmo ir savitos estetikos.

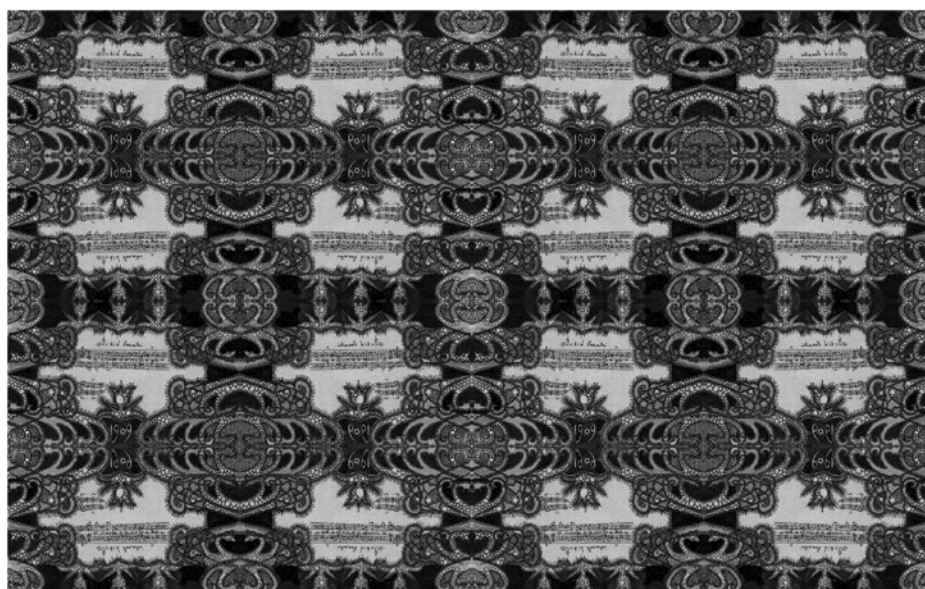
Taigi kokie veiksniai galėjo daryti įtaką, kad Čiurlionis savo kūrybą mums paliko kaip *užkoduotą kalbą*?

### Archajinis klotas: tautoraščio simetrija

*Sąsajos su archajine lietuvių kultūra.* Kadangi Čiurlionis visą gyvenimą bandė rasti raktą į tautinį palikimą, nes arba įtarė, arba nujautė, kad jame yra kažkas fundamentaliai užšifruota, vadinasi, ir jo paties praktikuotą kriptografiją reikėtų vertinti kaip šio savosios tradicijos bruožo pratęsimą tuo būdu, kuris jam atrodė labiausiai atitinkantis jos *vidinius principus*. Sprendžiant iš išlikusių archeologinių artefaktų ir, visų pirma, tautosakos archajiškumo, lietuvių kultūra yra labai sena, o visos senosios kultūros pasižymėjo hermetizmu,



1 pav. „Vinjetė-užsklanda“ (1908): originalas ir tautoraštinė versija



2 pav. Vinjetė liaudies dainai „Bėkit baralai“ (1908): originalas ir tautoraštinė versija

magija ir slaptumu. Tą patvirtintų vaizdinė tautinių audinių raštų plotmė, arba tautoraštis (Virginijaus Kašinsko terminas, žr. Kašinskas 2013), taip pat ir garsinė sutartinių plotmė, arba atitinkamai garsoraštis. Abi šios plotmės išsaugojo jose užrakintus kodus, galinčius mums atsiverti kaip tam tikras archajinis informacinis klotas, nes abiem atvejais ornamentinė simbolika konstruojama labai panašiai – simetriniais ir variantiniais segmentų atkartojimais ir apvertimais horizontalėje ir vertikalėje. Šis *konstrukcinis principas* veikia ir Čiurlionio kūryboje. Simetriškumą ir erdvines segmentų manipuliacijas Čiurlionis naudoja atvirai, jų neužslaptindamas. Ypač tuose paveiksluose, kuriuose imituoja arba įvaizdina savo pamėgtą muzikinį fugos žanrą.

Dar akivaizdesnis šis principas yra jo pieštose vinjetėse. Jos pateikiamos kaip nebaigtinis didesnės visumos

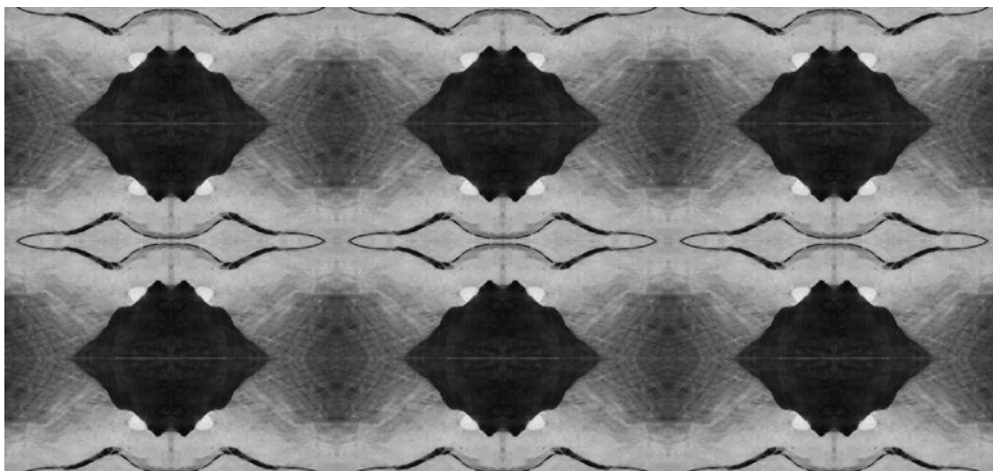
segmentas, o tai rodo ir už piešinio rėmo ribų galinčios būti pratęstos jų konstrukcinės linijos. Vinjetėms pritaikę tautoraščio kūrimo dėsnius, gauname išsamesnį vaizdą – tokį optinį efektą, kuriuo pasižymi visi tautiniai raštai.

Galima būtų teigti, kad vinječių prigimtis ir funkcija yra ornamentinė, taigi natūralu, kad piešdamas vinjetes Čiurlionis apsiribojo tik jų ornamento segmentu. Tačiau tokį patį principą galima pritaikyti ir jo paveikslams, ypač tiems, kuriuose linija arba piešinio motyvai su paveikslu rėmu nesibaigia, o tarsi gali būti tęsiami toliau. Gauname analogišką rezultatą – visas paveikslas tampa didesnės visumos dalimi, kurioje išryškėja archetipinės rato, kvadrato, stačiakampio formos.

Taigi simetrinis principas Čiurlionio kūryboje yra tarsi dvigubas. Viena vertus, jis yra vaizdinis segmentas, dėstomas



3 pav. „Žalčio sonata“, Andante (1908): tautoraštinė versija



4 pav. „Žinia“ (1904–1905): tautoraštinė versija

imitaciškai ir polifoniškai, kita vertus, tai tarsi slaptas struktūrinis užtaisas, kurį „aktyvuojant“ kai kuriuos paveikslus (ypač vėlyvuosius) galima paversti teoriškai nesibaigiančiomis visumomis, galinčiomis generuoti didesnes vizualines ir prasmines drobes.

### Mistinė plotmė: teosofinis fonas

Susidomėjimą kriptografija galėjo tiesiogiai veikti *Čiurlionio potraukis mistiцизму*. Jis ne tik domėjosi, bet ir pats išbandė įvairias ezoterines praktikas (plačiau žr. Andrijauskas 2021), pavyzdžiui, hipnozė, kuri visuomet buvo laikoma bene efektyviausiu nematomo pasaulio pažinimo įrankiu, o Čiurlionis „tarsi pirmykštis žmogus tvirtai tikėjo nepaprasta minties galia“ (Di Milia 1995: 29). Paveiksle „Mintis“ (tų pačių 1904–1905 metų, kai buvo nutapyta ir „Žinia“)

galima išvelgti kuriančios minties galios ir jos poveikio materialiajam pasauliui įprasminimą, kuris patvirtintų Čiurlionio domėjimąsi eksperimentine psichologija ir siekį asmeninius atradimus arba parapsichologinius gebėjimus (hipnozė per nuotolį ir gydymą rankomis, kuriuos mini Jadvyga Čiurlionytė (Čiurlionytė 1994: 140–142)) įamžinti savo darbuose vizualiomis metaforomis.

Deja, ne tik kai kurie Čiurlionio asmenybės bruožai, bet ir dabar jau nebeatgaminama ezoterinė jo kūrybos aspektą paaškinanti plotmė, jo domėjimasis tuo metu itin populiariomis teorijomis ir praktikomis – teosofija, spiritizmu, okultizmu, telepatija ir kt. – iš menininko biografijos dėl viešai neįvardijamų priežasčių buvo sąmoningai ištrinti. Anot Antano Andrijausko, „[S]ovietinės ideologijos, ypač stalinizmo viešpatavimo laikais, kaltinant Čiurlionį neįdejiškumu ir formalizmu, ezoteriniai jo interesai artimų žmonių prisiminimuose, suprantama, sąmoningai buvo

užtušuojami. Dailininko seserys Jadvyga ir Valerija Čiurlionytės bei žmona Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė puikiai suvokė, kad šio menininko asmenybės ar kūrybos siejimas su ezoteriniais sąjūdžiais gali pasibaigti jo sukurtų „dekadentinių“, „formalistinių“ ir „svetimų tarybinio žmogaus pasaulėžiūrai“ kūrinių ne tik pašalinimu iš muziejų, tačiau netgi fiziniu sunaikinimu. Ta buvo viena iš priežasčių, kodėl po nepriklausomybės praradimo Čiurlionio seserys ir našlė Sofija vengė šių sąsajų, o pastaroji netgi teigė, kad jos vyras nebuvo teosofų draugijos narys ir neišpažino teosofinių ar kitokių „šiuolaikinių religinių“ teorijų“ (Andrijauskas 2021: 164). Keista tai, kad net ir naujausiame jo korespondencijos leidime (Čiurlionis 2019) laišakai vis dar tebekupiuojami, ką jau kalbėti apie tai, kad dalis laiškų yra dingusi arba buvo sunaikinta. Tačiau tam tikrų užuominų galima rasti ne tik išlikusių laiškų nuotrupose, bet ir pačioje kūryboje. Pavyzdžiui, italų menotyrininkė Gabriella Di Milia išsakė hipotezę, kad „Čiurlionis, dalyvaudamas Varšuvos ezoterinės ir psichologines problemas gvildenusiuose rateliuose, galėjo būti susipažinęs su tomis meno ir spalvos teorijomis, kurias Rudolfas Steineris išplėtojo tyrinėdamas Johanno Goethes veikalus“ (Di Milia 1981: 55, cit. iš Andrijauskas 2021: 175). Gali būti, kad ir nuolatinės kaitos, nebaigtinės kūrybos ir niekuomet nesustojančio, gyvybinių jėgų veikimą primenančio judėjimo idėjas Čiurlioniui inspiravo Steinerio teosofija, pagal kurią „dvasiniame pasaulyje visa yra nuolatinė veikla, nepaliaujama kūryba. Ten visai nėra sąstingio, atokvėpio, kaip fiziniame pasaulyje, nes archetipai – tai kuriančios būtybės“ (Di Milia 1995: 26). Di Milia taip pat teigia, kad „besimokydamas Kazimiero Stabrausko mokykloje, turėjusioje liaudies meno kūrinių kolekciją, Čiurlionis atranda šio meno estetiką [...]“, todėl „nenuostabu, kad gilindamasis į tai, kas „archaiška“, ypač paskutiniaisiais metais, praleistais Varšuvoje (1901–1907), Čiurlionis susidomėjo astronomija, septyniomis filosofinėmis-religinėmis Indijos sistemomis ir senovės Egipto Saulės kultu“ (Di Milia 1995: 26).

Tyrinėdamas astronomijos ir kosmografijos temas, Čiurlionis, anot Juozo Pivoriūno, buvo „perskaitęs visus anuomet prieinamus populiarius prancūzų astronomo Camille'io Flammariono darbus“ (Pivoriūnas 1965: 6, cit. iš Andrijauskas 2021: 202). Flammarionas Paryžiuje dalyvaudavo ponios Huet salone vykusiuose spiritizmo seansuose, po pažinties su spiritizmo teoretiko Allano Kardeco veikalais įstojo į Paryžiaus spiritizmo studijų draugiją ir šį patyrimą aprašė savo veikalė „Kito pasaulio gyventojai“ (*Les habitants de l'autre monde*, 1862). Vėliau savo domėjimaisi spiritizmu perkėlė į spiritistinius romanus „Žvaigždėti sapnai“ (*Rêves étoilés*, 1888) ir „Uranija“ (*Uranie*, 1889). Taigi Čiurlionis, kuris, anot Vaidoto Daunio, buvo „sumitologintas, suvaliuotas, suniveljuotas“ ir kuris daugeliu atvejų paverstas „muziejiniu“ personažu (Daunys 1995: 5), savo kūryba tik

patvirtina, kad XIX–XX a. sandūroje misticizmas, spiritizmas, hipnozės ir įvairiausi dvasinių praktikų judėjimai buvo ne tik madingi, bet dažnai ir įprasti vakarietiškos tradicijos menininko ar intelektualo kūrybos palydovai. Pavyzdžiui, Čiurlionio amžininkas prancūzų kompozitorius Ericas Satie (1866–1925) taip pat žavėjosi ezoterika, kaip ir jo draugai rašytojas Blaise'as Cendrarsas (g. 1887), vienas iš fovizmo dailėje pradininkų André Derainas (g. 1880) ar Marcelis Duchampas (g. 1887). Pats Satie priklausė Rozenkreizerių brolijai, domėjosi garsiais Prancūzijos raganiais, tokiais kaip Nicolas Flamelis, studijavo viduramžių skaičių magiją ir, tai svarbiausia, tam tikrus principus pritaikė savo kūryboje.

Satie panašus į Čiurlionį tuo, kad ieškodamas savojo kūrybinio braižo atsisakė sekti epochos tendencijas. Savo draugui Claude'ui Debussy „perleidęs“ impresionistinę stilitiką, jis sugrįžo studijuoti į Paryžiaus *Schola cantorum* ir apsistojo prie itin redukuotos, kontrapunktinės, bitonalios, paprastos ir skaidrios, bet labai savitos ir viršlaikinės muzikinės kalbos. Joje atsisakė atskirų kūrinių dalių ir atskirų kūrinių jungčių ir naudojo laiko tėkmės pojūtį sustabdantį *ostinato* principą. Satie, kaip ir Čiurlionis, nematė prasmės akademiniam mene ir teigė, kad savo kūryba „niekur neina“, kitaip tariant, neturi užsibrėžęs kokio nors kūrybinio tikslo. Jis kūrė tarytum iš tuštumos, iš savęs, naudodamas labai savitą įtampos dialektiką – potvynio ir atoslūgio pusiausvyrą, kuri atsiranda iš tėkmės pojūtį sustabdantių simetrinių konstrukcijų. Johnas Cage'as šį jo kompozicinį principą pavadino „save kompensuojančių struktūrų statika“ arba „nuline topologija“ (cit. iš. Charles 1998: 44), o Danielis Charles'is pagrindžia Satie principą, sakydamas, kad „tik sustojus galima matyti, kas vyksta aplinkui. Kaip galėčiau stebėti kitus judėjimus, jei pats esu judesyje? Tik būdamas absoliučios ramybės būsenos [...] galiu stebėti, kaip visata sukasi aplink mane. O sustojama ne tuomet, kai nustoji judėti, o tuomet, kai atsiranda jėgų pusiausvyrą“ (Charles 1998: 42–43; plačiau žr. Cage 2003: 85–91). Ši prancūzų kompozitoriaus pozicija tarsi įvardija čiurlioniškojo žvilgsnio nemobilumą ir aplink jo stebėjimo ašį besisukančius įvairialypius pasaulius.

Net jei šiame kūrybai adaptuotame misticizme visada galime įtarti mistifikaciją, Cage'as manė, kad Satie kūryba yra vienas iš XX a. muzikos raktų. Rogeris Shattuckas labai taikliai reziumavo keisčiausius ir sunkiausiai vertinamus Satie kūrinius, sakydamas, kad „patys paprasčiausi Satie kūriniai, kai kurie iš jų vaikiški, kai kurie humoristiniai, sudaryti tik iš kelių garsų ir ritmų, yra mįslingiausi, nes juose nėra nei pradžios, nei vidurio, nei pabaigos. Jie egzistuoja simultaniškai. Forma nustoja būti laiko struktūra, tokia kaip ABA schema, ji redukuojasi į trumpą paveikslą, į momentinę visumą, kartu statišką ir mobilią. Satie muzika gali turėti prailgintą formą tik per kartojimą arba kartojimo intensyvumą“ (Shattuck 1998: 160).

## Egiptietiškas raštas: hieroglifų įtaka

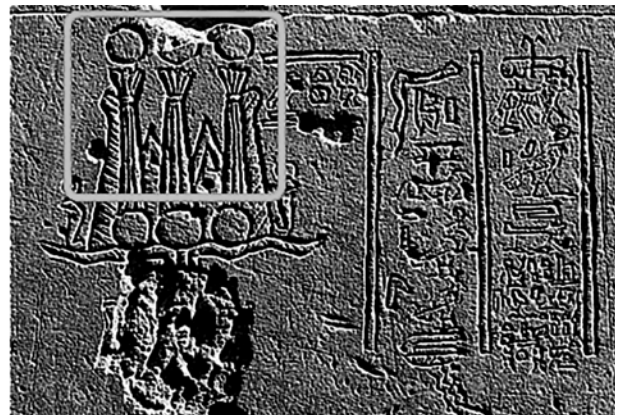
Domėjimąsi kriptografija galėjo veikti *Čiurlionio domėjimasis senomis kultūromis*, ypač Egiptu, su kuriuo jis galbūt turėjo progų susipažinti kiek rimčiau. Simbolių pasaulis yra universalus, ir Čiurlionis tą puikiai suprato. Būtent todėl jo kūryboje tiek daug archetipinių figūrų – apskritimų arba saulių, spiralių arba kylančių vingių, trikampių arba piramidžių, kvadratų arba stačiakampių, tiesių linijų arba laužtų žaibų ir t. t. Visas šias formas aptinkame ir egiptietiškuose hieroglifuose. Kodėl Čiurlionis piešia piramides ir obeliskus? Senose lietuviškose dainose jis išskiria išbaigtos architektūros, *piramidės* formos melodijas turinčias dainas, kurios yra „tarytum klausimas ir atsakymas, pakylanti ir nutylanti jausmo banga“ (Čiurlionis 1960: 304). Tokius grafinius elementus atrandame Čiurlionio muzikos kūrinuose (pvz., Preliude op. 33, Nr. 6, 1909; Fugoje in B, 1908), jo tapyboje, taip pat ir seniausiose sutartinėse, tautinių audinių raštuose, rišamuose šiaudiniuose soduose.

Tradicinės faraonų Egipto liturgijos vykdavo analogiška „klausimų ir atsakymų“ tarp ceremonijos vadovo ir auditorijos forma (Malingier 1978: 46). Toks antifoninis giedojimas gyvavo visų senųjų civilizacijų religiniuose kultuose, jį aptinkame ir sutartinėse, tik labiau persidengiančiu arba „tampriau surištu“ sekundinės polifonijos principu... Kodėl Čiurlionis piešia saules? Lietuvių kultūra, kaip ir Egipto, yra Saulės kultūra. Egiptiečiai kosminį gyvenimą suvokė kaip ciklą, kurio centrinė ašis – Saulė, suteikianti visatai ritmą. Jie tikėjo, kad „visa prisitaiko prie šio amžino ir niekada nekintančio jos ritmo. Džiaugsmingomis dainomis ji buvo pasitinkama, liūdnomis dainomis – palydima“ (Durville 1939: 68–70). O juk lygiai taip pat giedota ir Lietuvoje, su didžiausia pagarba Saulę pasitinkant arba ją palydint.

Egiptiečiams amžina tai, kas nuolat save kuria. Jie manė, kad Dievas nuolat save generuoja, nes nuo pat pradžių yra dvigubas (Durville 1939: 51). Dvigubas yra ir egiptietiškas kryžius (*Ankh*), sudarytas iš rato (deformuoto apskritimo arba kilpos) ir kryžiaus, todėl dažnai vadinamas „magišku mazgu“ (Durville 1939: 292–295), kurio aiškinimo versijų yra gana daug, bet jose bendra tai, kad, manoma, jis suriša dvasinę sferą su žemiškąja. Galbūt todėl jis vadinamas ir *gyvybės raktu*, nes tai pirmasis absoliuto (rato) veiksmas (kurį atspindi deformuotas apskritimas) tampant dualumu. Lietuvių tradicijoje mazgo simboliką yra nagrinėjusi Elvyra Usačiovaitė. Jis apima „įvairias prasmes: pradžios, gyvybės, tvirtumo, žinojimo, užrakto“. [...] Lietuvos kaime XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje išliko daug papročių, rodančių, kad paprastam virvutėje ar juostoje užmegztam mazgui būdavo suteikiama maginė *gyvybės mazgo* reikšmė“ (Usačiovaitė 2009: 57, 59). Todėl autorė siūlo ir ornamentus (susimezguosius žalčių, lelijos žiedo, augalo-žalčio, paslaptinas vertikalias figūras su rombų bei kilpų eilėmis stiebe ir žalčiškais atsišakojimais etc.) vadinti gyvybės mazgais.

Surišimo momentas svarbus ne tik sutartinėse, kuriose sekunda sukabina du balsus, dvi sferas ir dėl šio „magiško mazgo“ gimsta nesibaigianti, pati save tautoraščio principais generuojanti giesmė. Surišimas svarbus ir Čiurlionio muzikoje – sekundos intervalu jis sukabina kitus intervalus (plačiau žr. Daunoravičienė 2013), o muzikiniais – sąskambio, dermės, darnos, sutarimo, suderinimo, imitacijos, balsų polifonijos ir kontrapunkto – principais suriša visas savo raiškos sritis.

Čiurlionio tapyboje saulės elementas yra viena pagrindinių figūrų ir simbolių galbūt dar ir todėl, kad mitologijoje saulei priskiriamas *tiesos* simbolizmas. Taigi saulių gausa jo kūryboje galėtų reikšti *tiesos ieškojimo procesą*, taip pat – dangišką ugnies atitikmenį (ugnis juk yra ir dvasinio (užsi) degimo simbolis!), nes „mituose ugniai atstovauja saulė, pakylanti nuo kalvos arba iš vandens“ (Laurinkienė 1990: 15). „Piramidžių sonatoje“ piramidės ir bokštai vaizduojami su saulėmis viršuje. Ar tokia dviguba figūra nesimbolizuotų nuolatinį tiesos paieškų per klausimus ir atsakymus? Ir ar ne dėl to Čiurlionio saulės visada yra dalinės – tai kylančios, tai besileidžiančios, nes jis suvokė žmogiškojo pažinimo ribas ir negalėjimą atsakyti į daugelį fundamentalių mūsų pasaulio sandaros klausimų? Tokį figūralizmą atrandame kai kuriuose Egipto hieroglifuose. Pavyzdžiui, saulėmis užbaigiamus augalinės formos „obeliskus“ matome paskutiniame, Filo saloje išlikusiame hieroglifiniame įrašė, ant vadinamųjų Hadriano vartų (394 m.; žr. 5 pav.).



5 pav. Filo saloje išlikusio hieroglifinio įrašo ant vadinamųjų Hadriano vartų (394 m.) fragmentas

„Piramidžių sonatoje“ obeliskus, kurie yra tarsi „siauros piramidės“, Čiurlionis atvaizduoja labai savitai, įterpdamas juos į piramidžių kekes. Prisiminkime, kad kekių konstrukcijos būdingos ir jo muzikinei kūrybai (plačiau žr. Daunoravičienė 2013). Obeliskas egiptiečiams yra save kuriančio dievo Atumo-Kheprio reprezentacija, o jo viršūnė, užsi- baigianti nedideliu švytinčiu aukso spalvos „piramidionu“, simbolizuoja Saulės dievą Ra. Taigi Čiurlionis, užkeldamas ant savųjų obeliskų ir piramidžių saules, faktiškai naudoja tiesioginį egiptietišką figūralizmą.

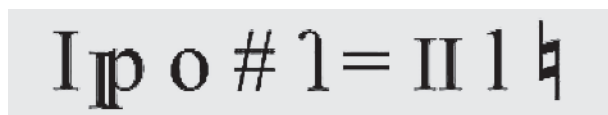
Sunku pasakyti, kiek giliai vis dėlto Čiurlionis suspėjo perprasti lietuviškąją tradiciją ir kiek išsamiai jis galėjo susipažinti su senojo Egipto paslaptimis. 1906 m. rugpjūtį jis leidžiasi į Bronislawos Wolman finansuojamą kelionę per Prahos, Dresdeno, Niurnbergo, Miuncheno ir Vienos muziejus ir būtent nuo tų metų jo paveiksluose atsiranda hieroglifinis kompleksiškas, o dažnai – ir hieroglifinis segmentų išdėstymas.

Raktą į Egipto paslapčių perskaitymą XIX a. pradžioje atrado prancūzų egiptologas Jeanas-François Champollionas, nuo 1814 m. leidęs knygas apie Egipto kultūrą ir religiją, o nuo 1822 m. – apie hieroglifų simboliką. Varšuva visuomet buvo gana arti Paryžiaus, dauguma lenkų muzikų ir menininkų joje gyveno arba studijavo, taigi Champolliono veikalai, arba bent jau jų santraukos, visiškai galėjo cirkuliuoti ir tarp lenkų menininkų. Dabar galime tik spėlioti, ar Čiurlionio pažintis su Egipto kultūra buvo labiau teorinė, ezoterinė ar muziejinė. Bet vien tai, kad jo šeimos slaptaraštyje beveik visi ženklai yra paimti iš egiptiečių ženklų sistemos, leidžia įtarti, kad su šia kultūra, bent jau vizualiai, jis buvo susipažinęs gana rimtai.

Lyginant egiptietišką rašmenų sistemas su čiurlioniškomis rašmenų sistemomis – o jų yra kelios – išryškėja kai kurios analogijos. Abiem atvejais rašmenys yra trigubos prigimties. Čiurlionio kūryboje jie tokie:

*Pirma*, tai užrašai lotyniškąja abėcėle, pavyzdžiui, į paveikslus – „Jūros sonatos“ (1908) Finalo ar „Vasaros sonatos“ (1908) Allegro dalyse – įkomponuoti jo autografai.

*Antra*, tam tikras stenografinis raštas, arba tam tikri žymenys, kurie tarnauja kaip santrumpos. Tokiais žymenimis galima laikyti muzikines serijas, kuriose užkoduoti jo paties ir jo draugų arba artimųjų vardai ir pavardės, taip pat, pavyzdžiui, vos įžiūrimą jo autografą „Žalčio sonatos“ (1908) Finale, kurį Povilionienė, remdamasi devynių simbolių sekos logika, šifruoja kaip įrašą „Czurlanis“ arba „Č(i)urlionis“: (žr. 6 pav.).

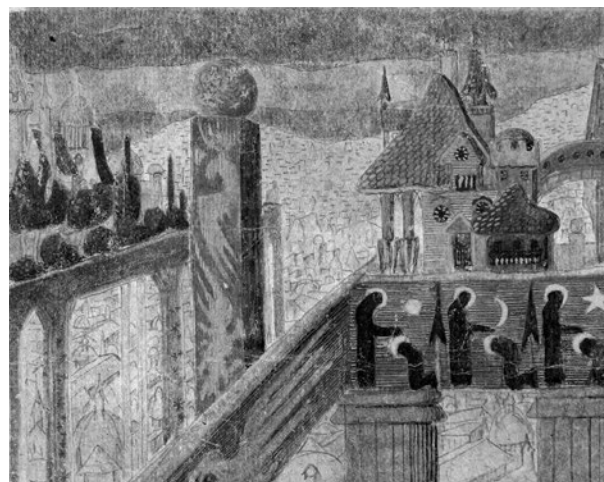


6 pav. Čiurlionio hipotetinis autografas „Žalčio sonatos“ (1908) Finale: devynių simbolių šifras kaip įrašas „Czurlanis“ arba „Č(i)urlionis“ (pagal Povilionienė 2013: 272).

Šiai kategorijai taip pat galime priskirti visus neįskaitomų brūkšnelių ir kitokių figūrų rašmenis, ilgesniais arba trumpesniais pavidalais inkrustuotus į paveikslus, pavyzdžiui, „Pavasario sonatos“ (1907) Finalo dalyje.

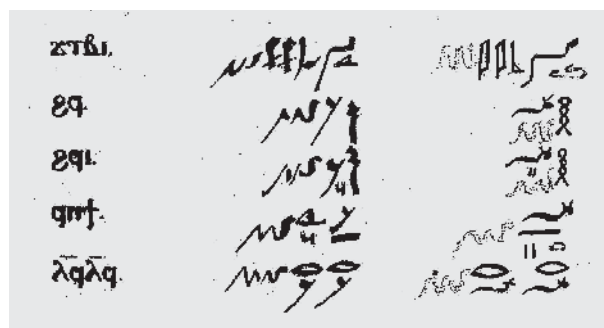
*Trečia*, egzistuoja tam tikros sudėtinės figūratyvinio arba hieroglifinio pobūdžio ženklų kekės, arba kompleksai, įslaptinti jo paveiksluose, kuriems išslaptinti rakto dar nebuvo rimčiau ieškota. Vėlyvuose jo darbuose aptinkame ne tik hieroglifinę elementų dispoziciją, bet ir egiptietiškus

simbolius, identiškai atkartotus iš Champolliono sudarytos egiptietišκών hieroglifų „Gramatikos“, išleistos 1836 metais. Pavyzdžiui, saulės, mėnulio, žvaigždės ir dangaus hieroglifinius egiptiečių simbolius (Champollion 1836: 3) aptinkame netgi identišku išsidėstymu Čiurlionio paveikslo „Miestas“ etiude (1908–1909; žr. 7 pav.).



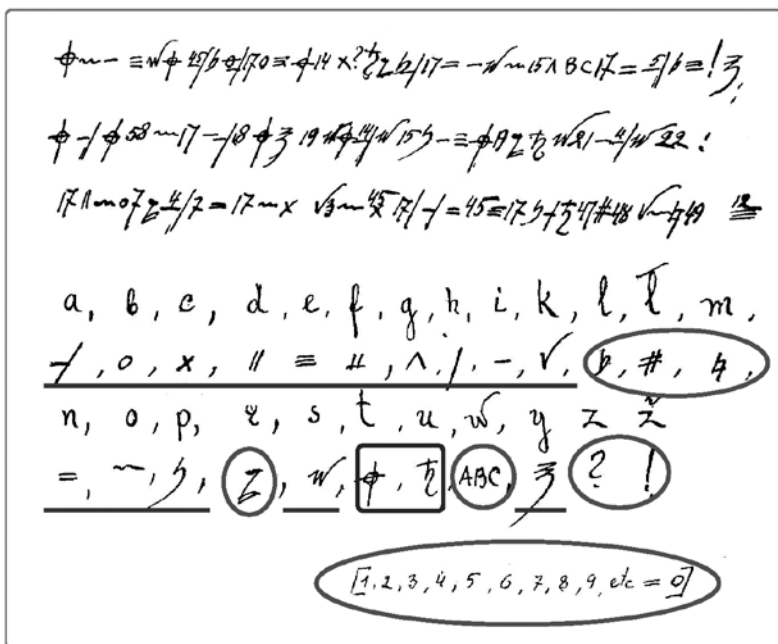
7 pav. Saulės, mėnulio, žvaigždės ir dangaus hieroglifiniai egiptiečių simboliai Čiurlionio etiude „Miestas“ (1908–1909)

Dangaus, kaip iš žvaigždžių sudėtos siauros linijos, simbolizmą atrandame ir kituose paveiksluose, pavyzdžiui, „Žvaigždžių sonatos“, Andante (1908) dalyje ir „Rex“ (1909). Šios trys Čiurlioniško rašto grupės atitinka tris egiptietiško rašto rūšis: demotininę, hieratinę, hieroglifinę (Champollion 1836: 87; žr. 8 pav.):



8 pav. Egiptietiško rašto rūšys: demotininis, hieratinis, hieroglifinis (Champollion 1836: 87)

Demotiniu raštu vadinama tautos vartojama kasdienė kalba (ji atitiktų lotyniškų Čiurlionio rašmenis), hieratinu – tautos vartojama ezoterinė, ritualinė kalba, kuri yra supaprastintas arba „stenografinis“ hieroglifų variantas (ji atitiktų Čiurlionio „stenografinius“, kartais runas primenančius įrašus), o hieroglifinis raštas buvo skirtas žiniams arba labiausiai išsilavinusiam visuomenės sluoksniui (jis atitiktų



Figures de la table hiéroglyphique	Signes équivalents des hiéroglyphes	Hiéroglyphes équivalents	PLATEAU
1	→	→	U
2	→	→	U
3	→	→	C
4	→	→	C
5	→	→	C
6	→	→	T
7	→	→	T
8	→	→	T
9	→	→	T
10	→	→	T
11	→	→	T
12	→	→	T
13	→	→	T
14	→	→	T
15	→	→	T
16	→	→	T
17	→	→	T
18	→	→	T
19	→	→	T
20	→	→	T
21	→	→	T
22	→	→	T
23	→	→	T
24	→	→	T
25	→	→	T
26	→	→	T
27	→	→	T
28	→	→	T
29	→	→	T
30	→	→	T
31	→	→	T
32	→	→	T
33	→	→	T
34	→	→	T
35	→	→	T
36	→	→	T
37	→	→	T
38	→	→	T
39	→	→	T
40	→	→	T

9 pav. Čiurlionių šeimos abėcėlė (iš M. K. Čiurlionio laiško broliui, 1905 m. balandis); hieratiniai egiptiečių ženklai.

Čiurlionio kompleksines erdvinės struktūras). Henri Durville'is, nagrinėjęs paslaptinę Egipto civilizacijos pusę, teigia, kad, be šių trijų, buvo ir kitokių slaptų rašto sistemų, skirtų tik uždaram, pavyzdžiui, *vienos šeimos*, ratui arba riboto skaičiaus bendruomenės reikmėms (Durville 1939: 278). Šią kategoriją matome minėtoje Čiurlionio šeimos abėcėlėje (9 pav.), kurioje jis jungia skirtingos prigimties ženklus – egiptietiškus, beveik idealiai atitinkančius hieratinį raštą [pabraukta] (Champollion 1828: VIII), lotyniškas raides, ženklus ir skaičius, kurie būtų tarsi demotinio rašto atitikmuo, muzikinius ženklus, kurie yra jo garsinio mąstymo atributai, ir du astrologinius planetų simbolius – Saturno ir Žemės (arba Šviesos; pastarasis ženklas – ratu apibrėžtas kryžius – atitinka ir keltišką kryžių; žr. 9 pav.).

Čiurlionio grafiniame figūralizme taip pat atrandame kai kuriuos egiptietiškus ženklų atitikmenis. Pavyzdžiui, gėlių žiedų tridalumą augaliniuose ornamentuose (Champollion 1836: 4), kurį matome ir Čiurlionio „Inicials K“ (1908) su geometrinėmis figūromis fone (žr. 10 pav.).

Taip pat – vingiuotą liniją, atvaizduojančią vandenį arba dangų, arba į žemę nukreiptus saulės spindulius, kurie analogiškai atvaizduojami Čiurlionio „Piramidžių sonatos“ Finale ir kurie hieroglifuose reiškia „šviesą“ (Champollion 1836: 56; žr. 11 pav.).

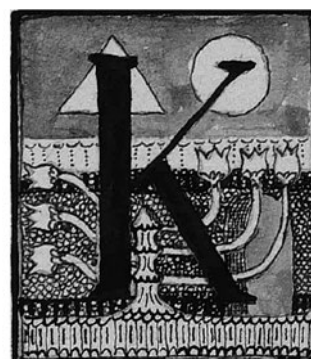
Kai kurios čiurlioniškos konstrukcijos (paveikluose „Karalaičio kelionė“ – II (1907), „Laivas“ (1906), „Vartai“ (1905–1906), „Tvirtovė (1909), „Piramidžių sonatos“ (1909) Scherzo dalyje...) primena egiptietišką konstrukcijų figūralizmą. Pavyzdžiui, vartai į šventyklą vadinami propilėjais, laivas, obeliskas, karaliaus sostas, stela (antkapis), aukurai (Champollion 1836: 5; žr. 12 pav.).

Propilėjai atskiria profanišką erdvę nuo sakralios, o jo variantas „naosas“ simbolizuoja šventyklos, kurioje įkurdinama dievybė, vidų; japonų tradicijoje analogiška konstrukcija vadinama Toriju (*Torii*) ir simbolizuoja šventą erdvę (*Encyclopédie des symboles* 1996: 685).

Čiurlionio paveikluose įslaptintai „žiniai“ perskaityti galėtų pasitarnauti taip pat ir specifinis egiptiečių hieroglifų

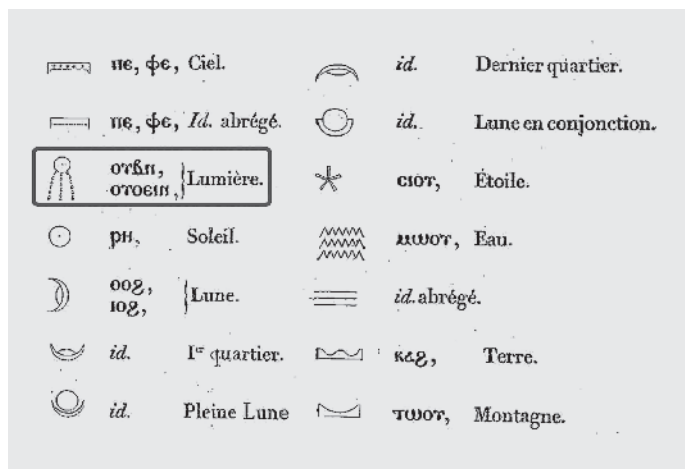


10 pav. Augaliniai ornamentai (Champollion 1836: 4) ir Čiurlionio „Inicials K“ (1908)

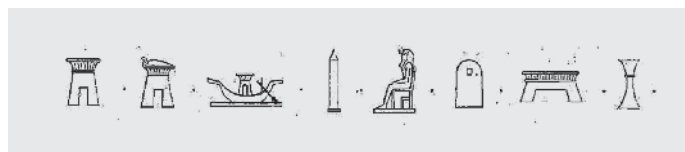




11 pav. „Šviesos“ hieroglifas (Champollion 1836: 56)



12 pav. Egiptietiški simboliai (Champollion 1836: 5)



skyrimas į tris rūšis: figūratyvinius, simbolinius ir fonetinius. Figūratyviniai, arba ideograminiai, ženklai tiesiogiai atvaizduoja objektą, formą arba metonimiškai – veiksmą, fonetiniai, arba fonograminiai, užrašo garsą (pavyzdžiui, nupieštas Kalnas reikštų garsą K), o simboliniai, dar vadinami tropiniais, enigmatiniais arba „nebyliais ženklais“, išreiškia, tiesiogiai arba netiesiogiai, idėją arba leksikinių lauką, kuriam priklauso perteikiamas žodis. Visos šios funkcijos egiptiečių hieroglifuose derinamos kartu ir netgi toje pačioje hieroglifų komplekso erdvėje: vienas hieroglifinis simbolis gali turėti fonetinę funkciją, kitas – figūratyvinę, trečias – simbolinę. Fonetiniai ženklai taip pat gali būti derinami tarpusavyje ir sudaryti alfabeto raides, iš kurių suformuojami žodžiai be vidurinių balsių, kaip arabų, hebrajų ar finikiečių kalbose. Pavyzdžiui, minėtoje „Vasaros sonatos“ (1908) Allegro dalyje matome skirtingos prigimties ženklų derinį: lotyniškais raidėmis įrašyti MKČ inicialai, trikampis arba piramidė, kuri gali būti traktuojama kaip figūratyvinis, arba ideograminis, ženklas, į ją nukreipti saulės spinduliai, kurie analogiška, žemyn einančių spindulių dispozicija hieroglifuose simbolizuoja šviesą, ir visa tai sujungiantis aukuras su atvira liepsna, kuris gali būti traktuojamas kaip leksinį ženklų visumos perskaitymo lauką kuriantis elementas.

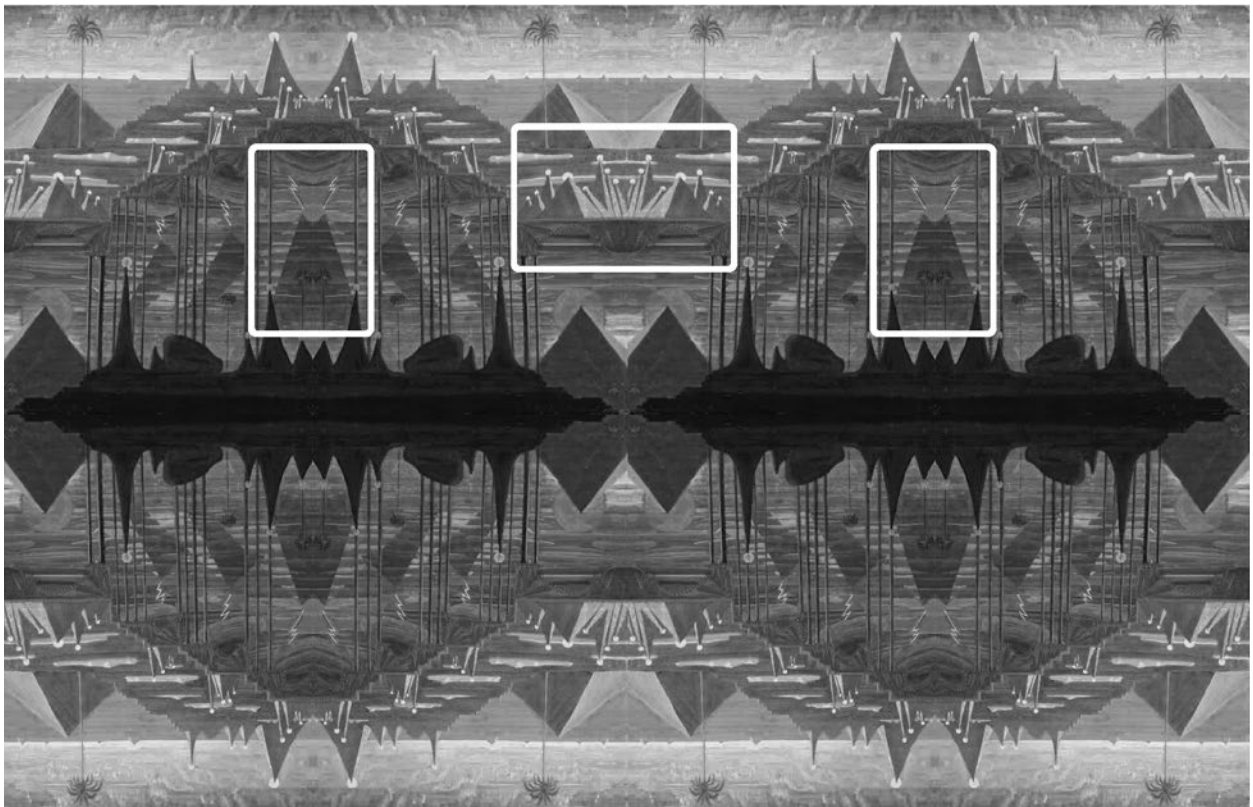
Arba minėtoje inicialo K grafikoje yra jungiamas lotyniškas raidynas (K raidė), geometrinės figūros (trikampis ir apskritimas) ir augalinis elementas (tridaliai žiedai). Netapatus žiedų išsidėstymo kryptingumas ir metonimimis žiedų palinkimas į kairę taip pat turi tam tikrą reikšmę. Analogiškus žiedų variantus matome ir hieroglifuose.

Čiurlionio paveiksluose paslėptą žinių galbūt reikėtų šifruoti ne tik ieškant tiesioginių vizualinių nuorodų, bet ir siejant jas su tautoraščio simetrijos principais. Jungtis tarp tautoraščio konstravimo, tai yra segmentų multiplikavimo,

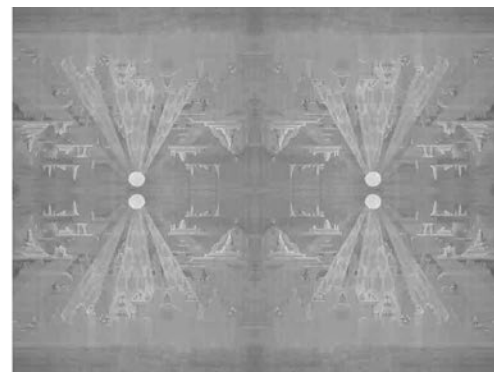
ir hieroglifinio ar hieratinio slapyraščio gali būti tikslinga tuomet, kai ji padeda išryškinti ženklus, nematomus originaliame paveikslo pavidale. Pavyzdžiui, pirmajame „Piramidžių sonatos“ ciklo paveiksle (Allegro) pradinį segmentą multiplikavus pagal tautoraščio principą, tai yra apvertus horizontaliai ir vertikalčiai, atsiranda karūna ir aukuras, du svarbūs čiurlioniškieji simboliai (13 pav.). Karūna galėtų nurodyti į karalių, o obeliskai su saulėmis – į Saulės dievą Ra, remiantis tuo, kad Egipte tik karalius buvo Saulės sūnus (Mallinger 1978: 41). Karūną supa žaibai, jų jungtys sukuria aukurą, o žaibas su karūna ir kai kuriuose kituose Čiurlionio paveiksluose naudojami kartu (pavyzdžiui, dviejuose „Rūtos“ draugijos salės uždangos eskizuose (1908)).

Žaibai, kurių simetrinė jungtis Piramidžių sonatos Allegro dalyje suformuoja aukurą, simbolizuoja garsą, veiksmą, ritualą. O paskutinis ciklo paveikslas ir savo spalva, ir figūromis pateikiamas kaip saulės sublimacija. Tai įėjimas į šventyklą, kuri Egipto tradicijoje yra stačiakampio formos, pro propilėjų vartus (Mallinger 1978: 15).

Prieš įšventinimą Egipte „karalius turi būti išgryninamas vandeniu, ugnimi, smilkalais“ (Mallinger 1978: 42), taigi visą ciklą galima perskaityti kaip karaliaus įšventinimo ritualą, karaliui tampant Saulės sūnumi. Paskutinis ciklo paveikslas yra absoliuti saulės ir šviesos sublimacija, kurioje galime įžvelgti ir paties Čiurlionio siekį „rasti kažką šviesiausią savo kelionės gale“ (Čiurlionis 1997: 35). Sudėjus visą ciklą tautoraštiniu principu, matomas materijos išnykimo efektas: nuo tankios ir kontrastingos, dualios medžiagos, arba aiškaus figūratyvumo, iki vienalytės šviesos ir abstrakcijos. Trijų dalių progresija – spalvinių kontrastų išnykimo link – muzikine prasme atitiktų garso virtimą aidu. Ypač tai matoma spalvinio ryškumo susilpnėjime tarp pirmos ir



13 pav. M. K. Čiurlionis, Sonata Nr. 7 („Piramidžių sonata“), Allegro (1909): tautoraštinė versija



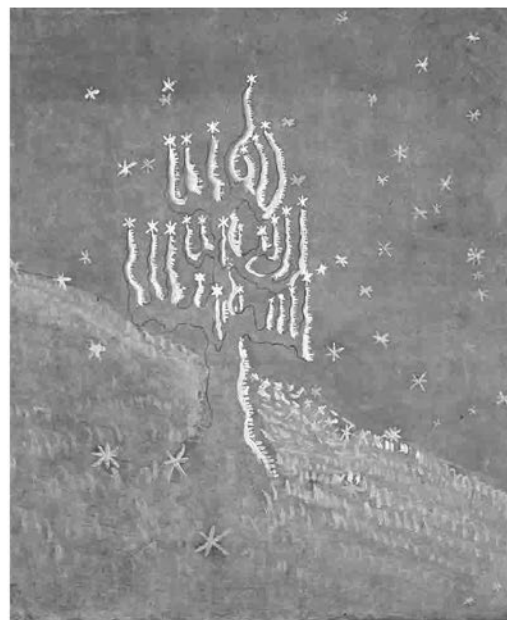
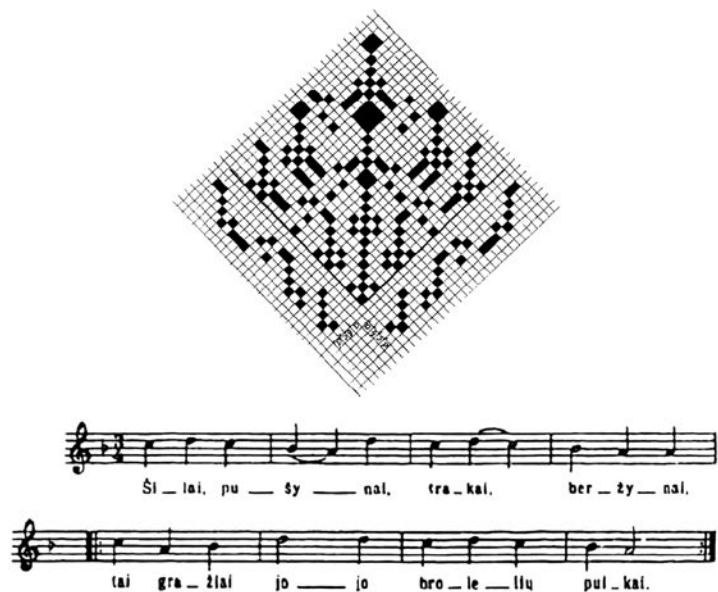
14 pav. „Piramidžių sonata“, Allegro-Andante-Scherzo: tautoraštinė versija

antros dalių. Žaibas čia gali būti suvoktas kaip jį lydintios perkūnijos, sukeliančios garso bangą, simbolis. Tamsios spalvos burdonas, arba *basso continuo*, esantis tarsi atraminis pirmų dalių pagrindas, atitiktų Čiurlionio muzikinių kūrinių konstrukcinę logiką. Jis taip pat galėtų simbolizuoti žemę, kuri hieroglifų sistemoje atvaizduojama vingiuota linija. Taigi „Piramidžių sonatos“ vyksmas ir virsmas vyksta nuo apčiuopiamo, žemiško, materialaus, girdimo dualizmo, kurį nušviečia dar tik kylanti, nematoma, bet numanoma saulė, per dualumo silpnėjimą virstant pastelinais atspalviais, link dangiškos šviesos manifestacijos ir nušvitimo. Paskutinėje dalyje nebelieka burdono (garso bangos arba žemės dimensijos), lieka tik akinantis geltonumas. Viduryje

susiformuoja egiptietiškos šventyklos simbolis – stačiakampis. Propilėjų arba naoso vartai supa šventovę – Dangiškasis miestas realizavosi.

Apie Čiurlionio meninės kalbos ir tautinių raštų asociacijas dar 1997 m. užsiminė Dainius Valionis, sulyginęs liaudiškos melodijos grafiką, paverstą tautiniu ornamentu (15 pav.), su Čiurlionio paveikslo „Žiema“ (1907) grafika. Vadinas, asociacijų su tautiniu menu, tautiniu raštu ir tautoraščio kūrimo principais, juos taikant kaip generuojantį mechanizmą, gali būti ne vienas. O atitikmenų formos gali būti įvairios.

Beje, jau tuo metu savo straipsnyje Valionis atsakė į turbūt visiems išskylantį klausimą, ar bet kokią kūrybą,



15 pav. Dešinėje: liaudiška melodija ir jos grafinė stilizacija; kairėje: M. K. Čiurlionis, „Žiema“; pirmasis iš 8 paveikslų ciklo (1907)

pavyzdžiui, ir Mozarto muziką, galime paversti grafiniu raštu: „Nederėtų pamiršti, kad laikui bėgant sinkretiškasis ritualinis menas „susikilo“ į atskiras meno šakas su savais dėsniais ir kriterijais. Buvę glaudūs ryšiai tarp meno šakų suiro. Galbūt kiek lengviau išvelgti šį ryšį tik paveiksluose tų dailininkų, kuriuose jaučiamas ornamentinis pradas. Tokie yra kai kurie M. K. Čiurlionio paveikslai“ (Valionis 1997: 30, 33).

### Išvados

Lietuviškojo tautaraščio arba senųjų civilizacijų ženklų sistemų struktūriniai principai, kurių atgarsius galime išvelgti ir apčiuopti Čiurlionio kūryboje, gali tapti įrankiu, padedančiu atverti paslėptąją menininko kūrybos pusę. Bet šias numanomas įtakas jo meninei raiškai veikiausiai reikėtų vertinti taip pat, kaip ir jo įgytas akademinės žinias, ir visų pirma polifoninę kontrapunkto techniką, kurią jis naudojo labai savitai, pritaikydamas savo reikmėms ir suteikdamas individualias formas originalioms idėjoms. Čiurlionis niekuomet nieko neimitavo tiksliai, dirbtinai ar be vidinės būtinybės, bet, atradęs tam tikrus funkcinius ir generatyvinius principus, sujungė visą jam žinomą informaciją į labai savitą derinį, kurio prasmė gali atsiskleisti vertinant šį kompleksinį kūrybinį lauką ne per įvairios prigimties skolinių koliažo prizmę, bet kaip labai individualią kalbą, susiformavusią nuosekliai atsižvelgiant į vidinius menininko poreikius.

### Literatūra

- Andrijauskas Antanas, *Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2021.
- Cage John, *Silence* (pranc. vert. Vincent Barras), Genève: Éditions Héros-Limite, 2003.
- Champollion (le Jeune) Jean-François, *Précis du système hiéroglyphique des anciens égyptiens*, Paris: Imprimerie Royale, 1828.
- Champollion (le Jeune) Jean-François, *Grammaire égyptienne ou principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne*, Paris: Typographie de Firmin Didot Frères, 1836.
- Charles Daniel, *Musiques nomades*, Paris: Kimé, 1998.
- Čelkis Tomas, Kirviu ir kalnu: nekilmingųjų ženklai Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės XV–XVI a. šaltiniuose, in: *Istorijos šaltinių tyrimai*, t. 6, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2018, p. 309–332.
- Čiurlionis Mikalojus Konstantinas, *Apie muziką ir dailę*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960.
- Čiurlionis Mikalojus Konstantinas, *Žodžio kūryba* (sud. V. Landsbergis), Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla, 1997.
- Čiurlionytė Jadvyga, *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*, Kaunas: J. Petronis, 1994.
- Daunys Vaidotas, Putinas ir Čiurlionis, in: *Krantai*, Vilnius, 1995, balandis–rugsėjis, p. 5–7.
- Daunoravičienė Gražina, Čiurlionio modernistinė aiškiaregystė: kompozicijų paraščių atodangos, in: *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas*, sud. Gražina Daunoravičienė, Rima Povilionienė, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 191–255.
- Di Milia Gabriella, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, in: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, N°3, Paris: Editions du Centre Pompidou, 1981, p. 49–59.
- Di Milia Gabriella, Vizijos – troškimų tvariniai, in: *Krantai*, Vilnius, 1995, balandis–rugsėjis, p. 24–29.
- Durville Henri, *Le Mystère de l'Amour, Egypte*, Vol. 1, Paris: Bibliothèque Eudique, 1939.
- Encyclopédie des symboles*, éd. Cazenave, Michel, Paris: Le livre de poche, 1996.

- Kašinskas Virginijus, Neįmanoma sugriauti to, ko nežinai, in: *Tautoraštis* (1/6) (serija „Lietuvių etninė kultūra“), virtuali edukacinė biblioteka, 2013. [https://www.youtube.com/watch?v=CpY\\_Hmspygw&list=PLzW0wV11tj-AtRziz55dfQyS6r47DfPrG&fbclid=IwAR397vfSPc6fhyOIXxi\\_fHPVC85C3uX7Ut6hPvN7A0QN62ZVt\\_KHlbWtBcU](https://www.youtube.com/watch?v=CpY_Hmspygw&list=PLzW0wV11tj-AtRziz55dfQyS6r47DfPrG&fbclid=IwAR397vfSPc6fhyOIXxi_fHPVC85C3uX7Ut6hPvN7A0QN62ZVt_KHlbWtBcU).
- Laurinkienė Nijolė, *Mito atšvaitai lietuvių kalendorinėse dainose*, Vilnius: Vaga, 1990.
- Malingier Jean, *Les origines égyptiennes des usages et symboles maçonniques*, Lille: F. Planquart Imprimeur, 1978.
- Pivoriūnas Juozas, A Lithuanian Individualist: The Art of M. K. Čiurlionis, in: *Lituanus: Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences*, Vol. 11, N°4 (Winter), 1965.
- Povilionienė Rima, Čiurlionio autografo ir dedikacijos tyrimai. Fuga in b: struktūrinė ir semantinė analizė, in: *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas*, sud. Gražina Daunoravičienė, Rima Povilionienė, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 268–301.
- Shattuck Roger, *Les primitifs de l'avant-garde*, Paris: Flammarion (coll. Champs), 1998.
- Usačiovaitė Elvyra, Kristupas Hartknochas apie prūsų religiją, in: *Tai, kas išlieka: senovės baltų kultūra*, sud. Elvyra Usačiovaitė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, p. 39–65.
- Valionis Dainius, Liaudies muzika ir ornamentas, in: *Liaudies kultūra*, 1997, Nr. 6, p. 28–38.

## Summary

It is unlikely that any researcher examining Čiurlionis's work has overlooked his tendency to classify and encode information. In his musical works, it is encrypted through series of names and palindromes; in his paintings, through hidden autographs, strange ornaments, or inscriptions resembling runes. We could consider these encryptions of different and seemingly unrelated sign systems as a kind of complex language—an additional layer that complements Čiurlionis's unique syncretism.

Čiurlionis worked syncretically, implementing the same ideas across multiple forms simultaneously. He also worked in series, extending his ideas over time. It is precisely these characteristics that allow us to perceive the linearity of his series as a continuous transmission of information and his syncretism as a hieroglyphic, spatial arrangement of diverse signs and characters. This global exploitation of the vertical and the horizontal forms a defining feature of Čiurlionis's work, which stems from his perception of time and space, his specific syncretism, and his distinctive aesthetic. What factors might have influenced Čiurlionis to encode his work as cryptographic language?

Firstly, the links with archaic Lithuanian culture. Čiurlionis spent his life trying to find the key to Lithuania's national heritage, suspecting or sensing that there was something fundamentally encrypted within it. His own practice

of cryptography can be seen as an extension of this tradition and in line with its internal principles, expressed through symmetry and the spatial manipulation of segments. The symmetrical principle in Čiurlionis' work is twofold. On the one hand, it is a visual segment, taught in an imitative and polyphonic way, and on the other hand, it is like a secret structural charge, which, when «activated,» has the capacity to transform his paintings (particularly his late works) into theoretically infinite wholes, capable of generating larger visual and semantic canvases.

Secondly, Čiurlionis' interest in cryptography may have been directly influenced by his attraction to mysticism. He was not only interested in, but also tried out various esoteric practices himself. The Italian art historian Gabriella Di Milia has hypothesized that Čiurlionis may have been familiar with the theories of art and color that Rudolf Steiner developed in his study of Johann Goethe's works, through connections with Warsaw circles that dealt with esoteric and psychological problems. It is also possible that his ideas of constant change, endless creation and never-ending movement, reminiscent of the action of life forces, were by Steiner's theosophy, according to which everything in the spiritual world is a constant activity, an unceasing creation. Di Milia also argues that while studying at Kazimierz Stabrauskas' school, which had a collection of folk art, Čiurlionis discovered the aesthetics of this art, and it is therefore not surprising that, while delving deeper into the «archaic,» especially during his last years in Warsaw (1901–1907), he became interested in astronomy, the seven philosophico-religious systems in India, and the cult of the sun in ancient Egypt.

Finally, Čiurlionis' interest in cryptography may have been influenced by his interest in ancient cultures, especially Egypt, which he may have had the opportunity to explore more deeply. He recognized the universal nature of symbols, which is evident in the archetypal forms—circles or suns, spirals or ascending curves, triangles or pyramids, squares or rectangles, straight lines or broken lightning bolts, etc.—all of which also appear in Egyptian hieroglyphs.

Čiurlionis never or imitated anything precisely, artificially or without inner necessity. Instead, having discovered certain functional and generative principles, he integrated all the information known to him into distinctive combination. The meaning of his encoded language can be revealed by looking at this complex creative field not through the prism of a collage of borrowings of various natures but as a highly individualised language, formed consistently according to the artist's inner needs.