

Muzika Mikalojaus Konstantino Čiurlionio Žodžio kūryboje – tiltas ar patiltė?

Music in Žodžio kūryba by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis – Bridge or Underbridge?

Rūta BRŪZGIENĖ

Mykolo Romerio universitetas, Ateities g. 20,

LT-08303, Vilnius, Lietuva

rutabru1@gmail.com

Anotacija

Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūryba yra įdomi ir originali savo sinesteziniu menų sąveikų suvokimu. Ypač plačiai tyrinėtas jo dailės kūrinių muzikalumas, muzikos kūrinių tapybiškumas, jų neoromantinės ir simbolistinės tendencijos, kiti aspektai (pagoniškosios kultūros elementų raiška, fantastiškumas, mistiцизм, archetipiniai kodai ir t. t.). Tačiau Čiurlionio žodinė kūryba, be *Laiškų Sofijai*, nėra plačiau nagrinėta. Mokslinėje literatūroje aptariama jo žodinės kūrybos vaizdinių simbolika (Nida Gaidauskienė ir kt.), atkreipiamas dėmesys į tekstų muzikalumą, jų formą, menų sąveikos ypatybes (Vytautas Landsbergis: „Čiurlionis rašydamas mato plastiškai, o formuoja pagal muziką“), bet jo literatūrinių tekstų muzikalumo specifika nėra plačiau analizuota. Straipsnyje siekiama pasiaiškinti, koks yra Čiurlionio tekstų muzikalumo pobūdis ir kaip juose pasireiškia sinestezija. Darbe remiamasi Wernerio Wolfo, Vytauto Landsbergio, Salomėjos Jastrumskytės, Nidos Gaidauskienės, Vladimiro Karbusickio, Viktoro Bobrovskio ir kt. veikalais, naudojami komparatyvine metodologija.

Esminiai žodžiai: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, literatūriniai tekstai, Žodžio kūryba, intermedialumas, muzika, literatūra, sinestezija, forma.

Summary

Works by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis attract interest for their synesthetic perception of correlating different forms of art. The musicality of his paintings, the picturesqueness of music, its neoromantic and symbolist approach and many other aspects (pagan culture elements, fantasy, mysticism, archetypal codes, and etc.) have been widely explored. But Čiurlionis's literary texts, besides *Letters to Sophia*, have not been widely analysed. While academic literature discusses the symbolism of images in Čiurlionis's literary texts (Nida Gaidauskienė et al.), as well as their form and the distinctive features of art correlation, the nature of his literary texts' musicality is still lacking in research.

The article aims to explain the musical nature of Čiurlionis's texts and how the synesthesia emerges in them. The analysis refers to theoretical works by Werner Wolf, Vytautas Landsbergis, Salomėja Jastrumskytė, Nida Gaidauskienė, Vladimir Karbusicky, Viktor Bobrovsky, and etc., comparative methodology is also applied.

Keywords: *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, literary texts, Žodžio kūryba, intermediality, music, literature, synesthesia, form.*

Literatūros ir muzikos sąveikos

Literatūros kūrinių muzikalumas, kaip vienas iš estetinės vertės kriterijų, ypač pradėtas akcentuoti XIX amžiuje, vadinamoje panmuzikalizmo epochoje. Teksto muzikalumo galima sąmoningai siekti įvairiais lygmenimis. Tai muzikinių įvaizdžių, motyvų, tradicinės „žodžio“ muzikos (sintaksė, intonacija, metrika, fonika), muzikos formų ir technikos analogų, naratyvumo strategijų, archetipinių modelių panaudojimas (Wolf, 2002). Kita vertus, ritmai, ontologiniai formų principai (Karbusicky, 1997), pagrindiniai muzikos modeliai (dviejų dalių, trijų dalių, variacijų, rondo, sonatos, ciklinė ir kt.) gali sąmoningai pasireikšti kaip emocinė meninio kūrinių muzikalumo projekcija, jo kompozicinis procesualumas. Kaip rašo Efimas Etkindas, „daugelio lyrinės poezijos kūrinių, o ypač lyginių poemų, negalima suprasti remiantis prozinio pasakojimo dėsninumuais, jiems suvokti reikia „privilioti“ muzikos kompoziciją“ (Эткинд, 1985, 490). Michailo Bachtino teigimu, „forma, naudodamasi vien medžiaga, pakylėja bet kokį įvykį bei etinę įtampą iki tapsmo pilnatvės“ (Bachtin, 2002, 377).

Būtų galima pateikti nemažai estetikos, menotyros, filosofų, kultūrologų teiginių, kuriuose pabrėžiama formos svarba ir akcentuojamas jos muzikalumas kaip vienas iš estetinės vertės kriterijų. Pavyzdžiui, kultūrologė ir filosofė Susanne Langer muzikos kompoziciją vertina kaip žmogaus jausmų formos analogus:

Toninės struktūros, kurias vadiname „muzika“, turi didelį loginį panašumą į žmogaus jausmo formas – į kilimo ir silpnėjimo, į tekėjimo ir telkimosi, į kovos ir susitaikymo, į greičio stabdymo, smarkaus susijaudinimo, ramybės, lengvo pagyvėjimo ir svajingų akimirkų formas, – ne tiek į džiaugsmą ir liūdesį, kiek į šių jausmų stiprumą, į visa ko gyvybiškai svarbaus didingumą, trumpumą ir amžiną slinktį. Tokia yra jausmo struktūra, arba loginė forma. Muzikos struktūra yra ta pati forma, įkūnyta grynuose, ritminguose garso ir tylos pasikartojimuose. Muzika – tai toninis emocinio gyvenimo analogas. Tokia formali analogija, arba loginių struktūrų atitikimas yra pirmoji ryšio tarp simbolio ir to, ką jis turi išreikšti, sąlyga. (Langer, 1980, 356)

Langer taip pat pabrėžia, kad „pamatinė menų vienybė glūdi ne tiek jų atitinkamų elementų paralelėse ar jų technikos analogijose, kiek visiems jiems būdingos prasmės kryptingume, kiekvieno ir bet kurio iš menų „reikšmingumo“ reikšmėje. „Reikšminga forma“ (kuri iš tiesų turi reikšmę) yra bet kokio meno esmė; ji yra tai, ką mes turime galvoje, vadindami ką nors menišku“ (354).

Muzikos forma suvokiama dviem aspektais: pirmasis – kaip schema (atitinka literatūros kūrinio architektoniką), antrasis – kaip procesas (tai vidinė literatūros kūrinio forma; plačiau žr. Brūzgienė, 2004). Viktoras Bobrovskis, išstobulinęs muzikologinį funkcinės analizės metodą, teigia, kad muzikos forma suprastina: 1) kaip meninės idėjos projekcija į intonacinę medžiagą (tai dramaturginis požiūris, taikytinas ne tik muzikai, bet ir literatūrai – R. B.) ir 2) kaip laiko matavimas intonacinių įtampų būdu (kompozicinis požiūris, irgi taikytinas laiko menams). Šie aspektai vienas kitą papildo ir išreiškia formos sampratą kaip konkrečios meninės idėjos funkciškai paslankų procesą, įkūnytą intonacijomis (Bobrovsky, 1970, 328).

Kūrinio formą veikia įcentrinė ir išcentrinė jėgos, kurių pirmoji apibūdinama nekontrastingumo siekiu, vienos temos įtvirtinimu (tonalioje muzikoje tai siekimas grįžti į pagrindinę tonaciją, į toniką, tai metro ir ritmo derinimas), antrąją išreiškia temų kontrastai, siekimas nutolti nuo pagrindinės tonacijos, harmonijos nepastovumas, metroritminis prieštaravimas. Su abiem formos sudaromosiomis jėgomis susijusios trys kūrinio plėtojimo stadijos (*i: m: t*). Impulso stadija (*i – impulsus*) grindžiama įcentrinė ir išcentrinė jėgų priešprieša visais lygmenimis, judėjimo (*m – motus*) pakopoje vyrauja išcentrinė kryptis, pabaigoje (*t – terminus*) – įcentrinė jėga. Jų poveikio kaita sukuria tam tikrą įsivaizduojamą sinusoidinę kreivę. Todėl forma, kaip procesas, būtų judėjimas kreive, o forma, kaip susikristalizavęs to proceso rezultatas, būtų pati kreivė. Kreivės forma, jos dalių nuolydžiai, bangų kaitos greitis, reljefo ir fono santykis priklauso nuo meninės idėjos. Teminės medžiagos raidos etapai (koncentravimas, plėtojimas, atomazga) sukuria temų sekos ritmą, greta kurio egzistuoja tonacijų (literatūroje atitinka nuotaikas) ritmas. Taigi formos tapsmą išreiškia temų sekos ir tonacijų kaitos ritmo vienovė, kuri sudaro kūrinio kompozicijos formavimosi ritmą (Bobrovsky, 1970, 31).

Apskritai teksto muzikalumui tyrinėti galima panaudoti daugybę įvairių metodų, strategijų (čia paminėta tik labai maža jų dalis) priklausomai nuo kūrinio meninės stilstikos, epochos, formos sampratos koncepcijų, tyrinėjamo kampo ir t. t. Tačiau, kad ir kokie būtų modernūs ir aktualūs

menų sąveikų tyrimo metodai ir aspektai, jie būtų pagrįsti iš esmės tradicini dviejų menų sąveikų analize, kai nagrinėjama „grynujų“, abstrahuotų sensorinių pojūčių raiška. Netgi aptariant sinesteziją mene, paprastai remiamasi dviem pagrindiniais pojūčiais, stipriausiai besireiškiančiais konkrečiame kūrinyje. Moderni sinestezijos samprata atskleistų originalias tyrinėjimo perspektyvas, todėl ją aptarsiu kiek platėliau.

M. K. Čiurlionis – sinestetas

Čiurlionio meninio palikimo tyrinėtojai dažnai nagrinėja jo dailės, žodžio kūryboje panmuzikalizmo ir menų sintezės specifinę raišką, tačiau nauja pakopa menų sąveikos tyrimuose būtų šiuolaikinės sinestezijos sampratos taikymas ir inovatyvi asmenybės-sinesteto traktuotė. Todėl norėtųsi pristatyti talentingos filosofės, sinestezijos tyrėjos ir menininkės Salomėjos Jastrumskytės kai kurias modernias šio fenomeno sampratos paradigmas, kurias ji išsamiai išanalizavo savo disertacijoje „Sinestezijos fenomeno konceptualūs virsmai XIX ir XX a. Vakarų meno teorijoje ir praktikoje (kritinė analizė)“, taip pat jos itin originalų Čiurlionio, kaip asmenybės-sinesteto, suvokimą ir jo kūrybos, kaip sinestezijos raiškos, traktuotę.

Mokslininkė savo darbe pabrėžia, kad panmuzikalizmas sinestezijos estetikai taip pat turėjo didelę reikšmę, be to, romantizmo laikotarpiu instrumentinė muzika buvo laikoma aukščiausia muzikos forma – absoliučia muzika. Būtent ši absoliučios muzikos samprata grindė „sinesteziją kaip muzikos ir tapybos ar poezijos sintezę ir formavo ilgalaikę šio principo sklaidą simbolizme ir modernizme“ (Jastrumskytė, 2011, 217). (Atkreipkime dėmesį, kad ji pabrėžia muziką kaip pagrindinę sinestezijos sudaromąją.) Muzika, anot tyrinėtojos, esanti „vienoda visiems sensoriniams potyriams – muzikinis modelis [...] yra įjuslintas (klausos pojūčio) universalus, archetipinis harmonijos modelis [...] simbolizme sensorinė erdvė jau užpildyta begale jutiminių reprezentacijų bei neišreiškiamų pojūtinių struktūrų ir jų ryšių“ (ten pat).

Filosofė taip pat originaliai traktuoja sinesteto sampratą, kuri „antropologiškai sujungia žmogaus kūną ir abstrahuotas, suestetintas, išskaidytas, dirbtinai sujungtas ir išpuoselėtas pojūčių struktūras. [...] Sinestetas nesąs nei sinestezinių pojūčių įkūnijimo visetas, nei hipotetinių pojūtinių abstrakcijų talpa, ribojanti savito kultūrinio sinestezijos principo sklaidą. [...] Atsiradus sinesteto sąvokai, sinestezija tapo lokali, susieta su konkretaus žmogaus sąmone, kūnu ir veikla“ (165). Mokslininkės teigimu,

kūno pojūčių struktūros yra daug sudėtingesnės ir painiau organizuotos nei „penkiašakis aristoteliškasis sensoriumas, kurio atskirti pojūčiai tampa akligatviais, kai susiduriame su tikrovės peržengimu“ (174). Taigi pamažu įsitvirtina samprata, kad sinestetas yra tam tikra žmogaus visuma, jog „tokio asmens būtyje sinestezija yra tikrovės suvokimą ir buvimą joje formuojanti jėga, todėl sinestezijos negalima atsieti nuo viso juntančio kūno“, o šiuo metu ryškėja dar viena nauja tendencija – „nebeskirti sinestezijos nuo ją patiriančiojo visos kasdienės būties“ (159).

Kalbėdama apie Čiurlionį, Jastrumskytė pabrėžia, kad jo kūrybiniame palikime viena autentiškų sinestezinės asmenybės patirčių yra *šviesos/regos* ir *lytėjimo* pojūčių sintezė, kuri pasireiškia ir jo tapyboje, ir literatūros kūriniuose. Menotyrininkė ypač pabrėžia sinestezinį šviesos jutimą; jos nuomone, sinesteto patiriama šviesa kupina įvairiausio medžiagiškumo kokybių: „taktilinė iliuminacija – šviesos ir lytėjimo sinestezija Čiurlionio kūryboje yra ypatingas, intymus sinesteto antspaudas. [...] Čiurlionio paveikslų šviesa yra liečiama kaip lipni, tąsi, aštri, šilta, sausa“ ir pan. (168). Tyrinėtoja teigia dar daugiau – kad „sinestezinis pojūtis imasi reprezentuoti tai, kam nėra nei įpročio, nei lūkesčio – transcendentinį anapustinės, užpojūtinės tikrovės švytėjimą“ (ten pat). Todėl Čiurlionio kūriniuose, anot mokslininkės, kaip ir Dante atveju, „sinestezijos pavidalu pasireiškiančios mistinės ir teologinės sampratos [...], o jo tapybos darbuose pateikiami ne apšviesti daiktai, o paties sinesteto asmenybės patiriama šviesa, kurią daiktai parodo kaip nesibaigiančiai švytinčią iš vidaus, tūrinę, srūvančią iš pačios erdvės ir daiktų vidaus, galiausiai iš paties vidinės regos lauko vidaus“ (ten pat). Ši šviesa galinti „vytis kitus pojūčius arba būti jų sekama – ne tik *regos*, bet ir *klausos* (himnas, sonatos), *lytėjimo*, taip pat vadinamojo *haptinio* pojūčio, leidžiančio justti erdvę, jos apimtį“ (ten pat). Čiurlionio tapyboje šviesa aprėpianti nuo tylos iki muzikinio kūrinio kulminacijos: *Himnas* (1906–1907), *Saulės sonata* (1907), *Žvaigždžių sonata* (1908); šviesa čia esanti „kaip garso ir džiaugsmo jėga – emocinė sinestezija“. Šviesa jo paveiksluose taip pat pasirodo kaip „sinestezinė *aukščio* išraiška, nes aukščio išspūdis dažnai būna perteikiamas be erdvinio santykio, bet tarsi iš vidaus“ (ten pat).

Jastrumskytė taip pat teigia įdomią ir originalią mintį, kad „aukštis iš esmės yra afektas, o ne euklidinė metafora“, todėl aukščio vaizdavimas, „neapeliuojant į savitas pojūčių jungtis, lygiai taip pat yra neįmanomas“ (174); be to, jis suvoktinas kaip tikrovės peržengimo būdas: „Vienos tikrovės peržengimas į kitą vyksta didžiuliame aukštyje. Aukštis yra per-

žengimų – transcendencijos, netgi transgresijos – pasienis“ (178). Šiomis sinestezinių potyrių prielaidomis remdamasi, Jastrumskytė prieina svarbią Čiurlonio žodinės kūrybos analizei išvadą, kad menininko tapyboje „sinesteziškai sugestijuojama muzika yra erdvinio aukščio matmuo“ (ten pat). (Vadinasi, Čiurlonio literatūrinei kūrybai galioja ir „atvirkštinė“ sinestezinės pojūčių raiškos kryptis: aukštis išreiškia sinesteziškai sugestijuojamą muziką.) Mistinį aukščio kategorijos turinį tyrinėtoja suvokia kaip esminę Čiurlonio paveiksluose: „Aukštis regimas kaip mistinė visu gamtos jėgų pusiausvyra bei suma. Jis pasirodo kaip ypatingo čiurlioniškai suvokto totalaus meno kūrinio principas. [...]. Visa aukščių amplitudė yra haptiškai aktyvi. [...] Aukščiu išgyvenama erdvė yra pirmapradė“ (ten pat). Daugelis šių ir kitų Jastrumskytės pateiktų sinestezijos ir sinesteto asmenybės konceptų yra tokie originalūs ir novatoriški, kad jie suponuoja naujų metodologinių prieigų galimybę komparatyvistiniams menų sąveikų tyrimams ir tuo būdu gali praturtinti muzikinės ir literatūrinės Čiurlonio kūrybos sampratos ir interpretacijų spektrą.

Sinestezinis aukščio afekto ir erdvės girdėjimas siejasi su Vladimiro Karbusickio ontologiniais muzikos formų sudarymo principais, kuriuos jis plačiau apibūdina straipsnyje „Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje“ (Anthropologische und naturgegebene Universalien in der Musik). Pirmasis principas (nulinė forma), anot jo, yra nulinė pradinė situacija – tyla, chaosas, beformė būseną (kūrybinis impulsas pasireiškia iš gamtos medžiagų padarytų primityviųjų instrumentų skambesys). Antaris (I forma) – tai begalybės produkavimas, garso struktūrų tėkmė laike; laikas teka pagal energinį principą: pakartojimas – variacija (kultūrinėje evoliucijoje tai begalinio kartojimo transas, pop muzika, tema su variacijomis). Trečiasis principas (II forma) – tai tektoninė eilė, sudaryta adityviniu principu (garso/tono erdvės) išplėtimas (tai aidas, elementari imitacija ar heterofonija, kanonas, fugato, fuga). Ketvirtasis principas (III forma) – sukimasis nuolatos sugrįžtant; esminis energinis judesys čia yra judėjimas ratu (šios formos ištakos glūdi orgiastiniame šokyje – išlikusi šokama baladė, vėliau susiformavo rondo). Penktojo principo (IV formos) pagrindas: išeities taškas – sumaišymas – grįžimas; tai ABA simetrija (Hegelio triadoje – tai tezė – antitezė (neigimas) – sintezė (neigimo neigimas)); šituo pagrindu susidarė trijų dalių forma ABA, sonatos forma kaip tridale komplikuotos sandaros struktūra. Šeštasis principas (V forma) remiasi mitologiniu keturdalumu, kuris modifikuojamas egzistenciniame lygmenyje (I dalis – ontologinė dialektinė situacija; II dalis – nerimo, kančios medi-

tacija; III – jėgos sutelkiamos kovai su blogiu; IV – utopinė pabaiga kaip švytinti ateitis); tai sonatos ciklo struktūra (Karbusicky, 1997).

M. K. Čiurlionio literatūrinė / žodžio kūryba

Muzikologas Vytautas Landsbergis, 1997 metais parengęs Mikalojaus Konstantino Čiurlionio *Žodžio kūrybą*, įvade aptaria leidinio sudarymo specifines ypatybes ir atkreipia dėmesį į išsamiau netyrinėtą Čiurlionio literatūrinę kūrybą. Knygoje išspausdinti įvairaus pobūdžio ir struktūros tekstai: „Daina“, „Iš dienoraščių“, „Pasaka“, „Psalmė“, „Laiškai Dievotakėliui“, „Jūra“, „Sonata“, „Nuotrupos“, „Aforizmai“ (išvardyta pagal turinio tvarką). Mokslininkas teigia, kad šiuose ir kituose, deja, neišlikusiuose Čiurlionio literatūriniuose bandymuose, prie kurių jis vis žadėdavęs prisėsti ir jų „rimtai griebtis“, pulsuoja „tikrų ir imperatyvių kūrybos jėgų balsas. Visą Čiurlionio publicistiką, o ypač laiškus, žymi ryškus žodis ir talpus vaizdas; juose matome tokias jausmo, vaizdo, stiliaus potencialijas, kurios ir galėjo, ir turėjo ieškoti sau tinkamos išraiškos rašytinio žodžio mene“ (Landsbergis, 1997, 5). Šiuose laiškuose pasitaiko siužetinių vaizdų improvizacijų, kurios dažnai ne vien raiškiai improvizuotos, bet ir „ritmingai organizuojamos, mažą meninę formą“ (ten pat). Įdomu, kad Ignas Šlapelis, kuris turėjo Čiurlionio rankraščius (daugelio jų originalai neišliko), taip pat mini, kad menininkas „[n]emaža darbavosi ir paliko savo darbo vaisių literatūroj. [...] Yra beletristikos darbų laiškų formoje, yra platūs dienininkai, yra ir šiaip jau visokių vaizdelių. Visi jo darbai, visi jo rašiniai toje pačioje dvasioje kaip tepliorystė tvirti, giliai lyriški, simboliški, muzikaliniai“ (cit. Landsbergis, 1997, 8).

Taigi Čiurlionis buvo vienas pirmųjų lietuvių autorių, kurie pradėjo taikyti muzikos formos principus žodžio kūryboje. Įvadiniame straipsnyje Landsbergis pateikia poros tekstų muzikalumo įžvalgas, jas pagrindžia muzikos formų analogais. Šios analizės, unikalios savo drąsiu, giliu, jautriu esteto ir muzikologo žvilgsniu, turi savo vertę ir šiandien, tačiau jos neišbaigia visų teksto muzikalumo raiškos galimybių. Savo interpretacijose Landsbergis tarsi intuityviai apčiuopia galimą sinesteziniam žvilgsniui bręstančių „pumpurų“ išsprogimą ateityje.

Vertėtų paminėti ir kai kuriuos menotyrininkės Nidos Gaidauskienės „muzikalius“ pastebėjimus apie rašytinę Čiurlionio kūrybą straipsnyje „Simbolio ir metaforos transformacijos vizualiojoje M. K. Čiurlionio kūryboje ir rašytiniame palikime“. Mokslininkė kalba apie greito ir lėto tempo kaitą Čiurlionio tekstuose (Gaidauskienė, 2008, 50), o šią sieja su sakinių struk-

tūromis, pabrėžia dekoratyvumą („Geltonas laukas – didelis, galo nematyti, vidury sfinksas ramiai žiūri į priekį, o aplinkui, kiek tik akis užmato, griaučiai, apnešti smėliu ir briliantais“ (Čiurlionis, 1997, 51)), mini prisodrintus „stipraus erdvės ir koloratūros pojūčio (anot Jastrumskytės, tai būtų aukštis? – R. B.), kvapo, lytėjimo, akustinių asociacijų“ tekstus (69). Tyrinėtoja atkreipia dėmesį į simbolio ir metaforos skirtį, kurią interpretuoja kaip naracinio ir emocinio turinio persvarą įvairių tekstų struktūrose. Menotyrininkės nuomone, Čiurlionio kūrybą būtų galima pateikti „kaip pavyzdžius Jungo prielaidoms apie menininkus vizionierius, kurie intuityviai susisiekiama su giluminiu simbolių tinklu. Bet pati vizija yra dinamiška, poetiška, metaforiška“ (86). Paulio Ricoeuro nuomone, metafora „savo šaknimis yra susijusi su giliomis tikrovės struktūromis“ (cit. iš Gaidauskienė, 2008, 76); šis remiasi Philipo Wheelwrighto teiginiu, jog esama tokių metaforų, kurios iškyla visuose žmonijos diskursuose, šios vadinamos archetipais, ir jų nebeįmanoma atskirti nuo simbolinių paradigmu (ten pat). Kaip matyti iš šių pastabų, Čiurlionio žodžio kūryba, nors iš pirmo žvilgsnio ir neatrodo labai sudėtinga ar daugiasluksnė, tačiau, patyrinęs ją modernesniu sinestezijos, simbolio, metaforos archetipinės savasties, muzikalumo raiškos žvilgsniu, tikėtina atrasti netikėtų įžvalgų, metaforikos gelmenų, sinestezinio aukščio ir šviesos muzikalumo, transcendencijos begalybės mistikos.

Konkrečiau kalbėdami apie Čiurlionio *Žodžio kūrybos* muzikalumą, galėtume kūrinius sąlygiškai suskirstyti į intuityvaus, pašąmoninio muzikalumo kompozicijas ir sąmoningai muzikos formos menu paremtus. Muzikos modeliai yra archetipiniai, jie glūdi, anot Karlo Gustavo Jungo, pašąmonės gelmėje (Knapp, 1988), be to, kompozicijos mokslus baigęs kūrėjas, sinestetas, tiesiog jau nebegalėtų „išmesti“ iš galvos muzikos kompozicijos mokslo, kuris būna tiesiog augte įaugęs į pašąmonę kaip kūrybinio mąstymo būdas.

Visiems anksčiau minėtiems kūriniams būdinga vaizdinga, metaforiška, simbolinė, plastiška, skambi, muzikali kalba, turtinga intonacija, dekoratyvus, tapybiškas, o kartu emociingas ir prakilnus stilius, įvairi sakinių struktūra ir ritmika. Muzikalumas juose pulsuoja tarsi iš vidaus, ne taip, kaip ne visada aiški kūrinio muzikinė kompozicija. Pasiremdami Karbusickio antropologinėmis muzikos universalijomis, atpažintume vieną ar kitą vyraujančią formos sudarymo principą, galėtume paanalizuoti temų dinaminę kaitą, jų dramaturgiją, intonacijos ir ritmikos ypatybes. Visa tai galima nagrinėti bet koku lygmeniu – visumos, padalos, sakinio, teminio motyvo ar jo branduolio plėtotės požiūriu, taip pat fonikos ir instrumentuotės aspektu.

Kai kuriuose Čiurlionio literatūros kūriniuose, anot įtikinamos Landsbergio interpretacijos, gana akivaizdi muzikinė kompozicija, pavyzdžiui, sonatos forma „Jūroje“. Šiai būdinga dvi temos ekspozicijoje, jų perdirbimas vidurinėje dalyje, dinamiška sintetinė (apibendrinamoji) repriza. Sonatos ciklo struktūra įžvelgiama „Sonatoje“; ji paties muzikologo pagrįstai suskirstyta padalomis ir joms, kaip ir visam kūriniui, pasiūlyti muzikiniai pavadinimai „Allegro“, „Andante“, „Scherzo“, „Finale“ (derėtų prisiminti, kad nemažai Čiurlionio paveikslų pavadinimų taip pat sugalvojo ne pats autorius). Tačiau Landsbergio atliktos „Jūros“ ir „Sonatos“ analizės nėra itin išsamios, jose pateikti tik reikšmingiausi akcentai, svarbūs muzikos formų analogams atpažinti bendrais bruožais; daugiausiai remiamasi semantika, įvaizdžių kontrastais. Detalesnes šių kūrinių muzikalumo ypatybes įmanoma būtų pateikti, aptarus temos branduolį ir jo plėtotę *i: m: t* struktūros požiūriu (taip pat padalos ar viso kūrinio rakursais). Nagrinėdami dramaturginės kompozicijos ritmą, turėtume jį sieti ne tik su temos semantika, jos transformacijomis, bet ir su jos ritmine struktūra, nes tema (ar jos branduolys) yra semantinis-ritminis-foninis darinys (Wolf, 2002). Taip pat kūrinių erdviškumo/muzikalumo paradigmai praplėsti ir sinestezinio žvilgsnio raiškai aktualus būtų teksto intonacinio-sintaksinio ir stilistinio skambėjimo, instrumentuotės analizė („žodžio muzika“), žodžio energija šviesos/tamsos, valinės intencijos požiūriu (Bachtin, 2002, 378).

Moderni ir inovatyvi metodologinė tyrimo prieiga taip pat galėtų tapti Čiurlionio žodinės kūrybos interpretacija sinestezijos požiūriu – šviesos, aukščio transcendentalumo ir muzikalumo, haptinio skambėjimo aspektais, kartu suvokiant ir patį Čiurlionio asmenį kaip sinestetą, kuris pasaulį jaučia kitaip. Tokiu būdu šiuose tekstuose išryškėtų ir haptinis erdviškumas, ir šviesos/tamsos bei aukščio emocinė dinamika, susijusi su perėjimo į transcendentalumą filosofija. Sinestezinis žvilgsnis leistų Čiurlionio tekstams kitaip skambėti erdvėje, skambėti būtyje – ir garsais, ir spalvomis, ir „povandenine“ punktyrinio muzikinio procesualumo begalybėje forma (būti tarsi nešamiems emocinės – muzikinės dinamikos energijos), kurioje patiriama spalvų, šviesos/tamsos, teologinių slėpinių mistika.

„Psalmės“ analizė

Daugeliu šių minėtų aspektų būtų galima plačiau aptarti Čiurlionio literatūrinius kūrinius, tačiau apsiribosiu mažiau nagrinėtos „Psalmės“ muzikalumo analize. Graikų kalba „psalmos“ (giesmė) – tai senovinė ju-

dėjų giesmė, vėliau perimta ir paplitusi tarp krikščionių. Psalmynas (150 psalmių rinkinys, iš jų 73 psalmių autoriumi laikomas Izraelio karalius Dovydas) yra *Senajo Testamento* dalis. Giesmių turinys įvairus – tai Dievo šlovinimas, padėka, skundas, atgaila, meldimas, gedulas, pranašystės ir pan., o metrika ir poetika pagrįsta sintaksiniais paralelizmais; atlikimo būdas – rečitatyvinis giedojimas (psalmodija). Psalmės žanras suvokiamas ir kaip religinė giesmė, ir kaip poetinė stilizacija atgailos, skundo, padėkos, šlovinimo motyvais. Lietuvių literatūroje psalmės verstos nuo XVI amžiaus: kartais jų poetikos elementai būdavo panaudojami kituose žanruose – trėnose, herojinėse poemose ir pan. XX. a. lietuvių poezijoje psalmių parafrazes ar stilizacijas kūrė Jurgis Baltrušaitis, Bernardas Brazdžionis, Jonas Aistis, Alfonsas Nyka-Niliūnas, Kazys Inčiūra, Antanas Miškinis, Sigitas Geda ir kt.

Psalmėms būdinga ne tik teocentrinė tematika, bet ir dvinarės kompozicinės struktūros principai ir vadinamasis (sąnarių) paralelizmas (*parallelismus membrorum*) (Vilimas, 2007, 156). Ši poetikos ypatybė pagrįsta teiginio išdėstymu ne vienu, bet dviem ar keliomis frazėmis ar sakiniais, taip atskleidžiant jį iš įvairių pusių: „Iš nevirties gelmių šaukiuos tavęs, Viešpatie! / Viešpatie, išgirsks mano balsą! / Tegu tavo ausys atsiveria mano maldavimui, / Išgirsks jį ir būk gailestingas“ (Ps. 130, 1–2). Tokia poetinė forma turėjo įtakos susiklosčiusiam muzikiniam psalmių atlikimui, dažniausiai antifoninei psalmodijai. Pati paprasčiausia psalmodijos struktūra sudaryta iš *rečitacijos* ir *kadencijos*. Vėliau įsigalėjo 4 komponentų 4 tonai, nulemti poetinės struktūros, pagrįstos sąnarių paralelizmu. Eilutė (dažniausiai 2 narių) pradeda išangėle (lot. *initium, intonatio*), įvedančia į pagrindinį rečitavimo toną (*recitatio, tenor* ar *tuba*), kuriuo giedama pirmoji eilutės dalis (I narys). Ji užbaigiama vidurine kadencija (*meditatio*), po kurios tuo pačiu tonu rečituojamas psalmės eilutės II narys, kuris (ir sykiu visa eilutė) užsibaigia baigiamąja kadencija (*terminatio, differentia, distinctio, divisio*). Grafiškai išdėstyta eilutės struktūra atrodo šitaip (ten pat):

Initium / intonation + *tenor / recitatio* + *meditatio* + *tenor/recitatio* + *terminatio*
 (Išangėlė) + (I narys) + (I narys + II narys) + (II narys) + (baigiamoji kadencija)

Kokiais aspektais derėtų analizuoti Čiurlionio „Psalmės“ muzikalumą? Visų pirma, paieškoti tradicinių bendrojo literatūrinio-muzikinio vokalinio žanro (psalmės) atitikmenų; antra – žodinės muzikos (sintaksinė intonacija, fonika ir t. t.) ypatybių. Trečia – aptarti muzikos formos ana-

logo variantu požymius, atkreipti dėmesį į temos plėtotės (kūrinio vidinės formos – procesualumo) savitumą. O ketvirta – interpretuoti tekstą sinestetizacijos požiūriu. Išsami analizė būtų labai didelės apimties, todėl šiame straipsnyje bus atkreiptas dėmesys tik į kai kuriuos svarbiausius šių muzikalumo aspektų bruožus.

Psalmė¹

O Viešpatie! Nušviesk, maldauju, kelią mano, nes jo nepažįstu.

Išėjau priekin mūsų procesijos², o žinau, kad ir kiti paskui mane eis, bet kad tik ne šuntakiais.

Klaidžiojame po tamsius miškus, perėjome slėnius ir suartus laukus, o procesija buvo ilga kaip amžinybė.

Kai išvedėme procesiją ant tylios upės kranto, tik tuomet jos galas pasirodė iš tamsaus šilo.

– **Upė!** – šaukėme. Tie, kurie arčiausiai buvo, kartojo: **Upė! Upė!**

O tie, kurie lauke buvo, šaukė: **laukas, laukas, laukas!** *Gale einantieji* kalbėjo: **Miške** esame, ir stebėtina, kad *priekyje einantieji* šaukia – **laukas, laukas, – upė, upė.**

– Mes **mišką** matome, – kalbėjo ir nežinojo, jog jie yra *gale procesijos.*

Bet nūnai, Viešpatie, kelias kaskart sunkesnis.

Prieš mane aukščiausiai kalnai, plikos uolos, bedugnės. Tai gražu. Tai be galo gražu. Bet kelio nežinau, ir bangu man. Ne dėl savęs, o ne. *Aš einu*, ir jie jau *paskui mane eina*. **Viešpatie, jie** irgi *paskui mane eina*, visa procesija – **ilga ilga!** Galva prie galvos per visą slėnį ir **ilguoju upės** krantu, ir per tylų, suartą, didį **lauką**, o **galas** tos *procesijos* slepiasi **miške**, ir **galo** jos nėra³.

Kur yra tiesa, Viešpatie? Jau einu, einu.

Išdėstai prieš mane savo stebuklus ant rausvų kalnų viršūnių, ant pilkai žalsvų uolų – fantastiškų, kaip užburtų karalaičių rūmai.

Arčiau einantieji aiškiai regi, bet tie, kurie prie **upės** arba **lauke** tebėra, kuomet jie *išsvys tuos Tavo stebuklus?* O tie, kurie nėra iš **miško dar neišėjo?** **Man jų gaila, Viešpatie!** Jie negreit išsvys tuos *Tavo stebuklus*, kuriuos taip dosniai aplink eikvoji.

Ar ilgas dar bus mūsų kelias, Viešpatie? Tu liepi to neklausti?

Bet kurlink mes einame, Viešpatie? Kame to kelio galas?

¹ „Psalmės“ tekste (53) kursyvas, pajuodintas šriftas, kiti šriftai, pabraukimai mano; jų tikslas – atkreipti dėmesį į besikartojančius motyvus, paryškinti jų muzikinio skambėjimo mozaiką – R. B.

² I. Šlapelio rankraštyje išbrauktas jo vertimo ankstesnis tekstas: *išsirengiau su procesija* (Čiurlionis, 1997, 53).

³ I. Šlapelio rankraštyje išbrauktas jo vertimo ankstesnis tekstas: *galo jos nesimato* (Čiurlionis, 1997, 53).

Viena iš tradicinių psalmiškumo ypatybių būtų kreipimasis į Viešpatį tris kartus (pajuodinta) su malda ir variantiškais klausimais, o paskutinis, ketvirtasis, kreipimasis-klausimas, kuris skamba tarsi užbaigiamoji kadencija. Kūrinyje taip pat akivaizdus biblinės (būdingos ir giesmėms) leksikos varijavimas (ilgų klajonių, kalnų viršūnių, uolų, tamsaus miško, laukų, upės, stebuklų, karaliaus rūmų, amžinybės, Viešpaties dosnumo ir kt.). Toks įvaizdžių-motyvų varijavimas primena muzikinę rečitaciją, kai natos (ir semantiniai elementai) plėtojami varijuojant veržliais tonais aukštyn/žemyn ir tarsi apdainuojant pagrindinius, atrامينius muzikos tonus. Tai artima ir (są)narių paralelizmo struktūrai, kuriuose pirmasis rečitavimo narys vidurinės kadencijos (meditacijos) metu pereina, persilieja į antrąjį narį, o šis toliau rečituojamas ir užbaigiamas baigiamąja kadencija. Čiurlionio „Psalmėje“ yra tokių sąsajų su minėtomis muzikinėmis struktūromis, tačiau poetikos principai skiriasi: nors varijuojami panašūs į giesmių motyvai, jų filosofinis pagrindas ir interpretacija (nežinojimas, kelio ieškojimas, procesijos įvaizdis, aiškiai įvardyta amžinybės dimensija) artimesnė modernistinei pasaulėjautai.

Pirmoji kūrinio eilutė būtų tarsi temos įžanga; paprastai joje pasirodo svarbiausi teminiai motyvai⁴:

O Viešpatie! Nušviesk, maldauju, kelią mano, nes jo nepažįstu.

Išėjau priekinė mūsų procesijos (tai būtų I narys), o žinau, kad ir kiti paskui mane eis (rečitacija – plėtojami I nario motyvai), bet kad tik ne šuntakiais (I nario meditacija – apmąstomi keliai).

Klaidžiojome po tamsius miškus (meditacija – kelio ieškojimo, tamsos motyvą perima ir plėtoja II narys), perėjome slėnius ir suartus laukus (II nario rečitacija), o procesija buvo ilga kaip amžinybė (užbaigiamoji kadencija).

Įžangoje ir I naryje akcentuojamas buvimas pirmam, (ne)žinojimas, procesija, ėjimas, galimi klystkeliai. II naryje kelio erdvė plečiasi iš tamsių miškų – į slėnių (atvirų erdvių) – ir į ilgą procesiją, pranykstančią erdvėje ir laike (amžinybės dimensija). Tolesnėse eilutėse varijuojami I ir II nario motyvai: judėjimo (procesijos), erdvių (upė, laukas, miškas), ėjimo, ieškojimo („nežinojome“), tįsumo laike ir erdvėje (procesijos priekis, galas), tamsumo (tamsus šilas), garsumo variacijų (tyla, kalbėjimas, kartojami šūksniai):

⁴ Toliau teksto komentarai bus skliaustuose, pabraukti.

Kai išvedėme procesiją (variantiška temos – I nario – plėtotė) ant tylios upės kranto (atsiranda naujas motyvas – upės), tik tuomet jos galias pasirodė iš tamsaus šilo (varijuojama II nario meditacija).

– **Upė!** – šaukėme. Tie, kurie arčiausiai buvo, kartojo: **Upė! Upė!** (Plėtojamas ir pabrėžiamas naujasis upės motyvas.)

O tie, kurie lauke buvo, šaukė: **laukas, laukas, laukas!** (Varijuojamas ir akcentuojamas II nario rečitacijos elementas – laukas.) *Gale einantieji* kalbėjo: **Miške** esame, ir stebėtina, kad *priekyje einantieji* šaukia – **laukas, laukas, – upė, upė.** (Dinaminė skalė stiprėja, intonacija kyla, pramaišui kartojami, pabrėžiami I, II narių meditacijos ir rečitacijos – erdviniai lauko, upės, miško – įvaizdžiai.)

– Mes **mišką** matome, – kalbėjo ir nežinojo, jog jie yra *gale procesijos.* (Pasikartoja II nario – miško, I nario (ne)žinojimo motyvai, abiejų narių užbaigimo elementai (procesijos galias).)

Kaip skamba šitos padalos, o kartu ir viso kūrinėlio muzika? Ar ji artimesnė psalminei giedojimui, kai rečituojami tonai, nedaug nutolstantys vieni nuo kitų, ar labiau primena grigališkojo choralo neumų raštą, kai tarp atraminių natų yra perbėgančių, tarsi persiliejančių į kitas atramines natas smulkių gaidelių girliandos? Ar gal joje pasireiškia fugos principai, kai bent dviejų temų (I ir II nario) motyvai plėtojami varijuojant, transformuojant, „užplaukiant“ vieniems ant kitų, pratęsiant iki erdvinio begalybės skambėjimo? Kaip interpretuosime pasikartojančius žodžius, pažymėtus šauktukais („upė, upė! [...] laukas, laukas, laukas!“)? Ar šitas pasikartojimas – vienu tonu – tai polifonijai būdingas vargonų punktas, ostinatinis bosas? Ar tiesiog tai tas pats rečitavimo tonas, tik atliekamas pabrėžiant?

Šiaip ar taip, kūrinio dvidalumas yra akivaizdus; jis artimas antifoniniam, kuriuo pagrįstas ir psalmis giedojimas, ir galima polifoninė plėtotė (tuo labiau, kad fugos elementai itin dažni Čiurlionio tapyboje). Kūrinio antrojo plano forma (kaip instrumentinės rondo formos analogas) galėtų būti rondo variantas ABACADA, kur A – tema-refrenas (kreipimasis į Viešpatį), o B, C, D – variantiniai epizodai (atskiros padalos). Beje, rondo principas dažnas ir polifoninėje struktūroje, ypač išplėtoje Renesanso laikais; fugos tema pakartotinai sugrįžta po vystomojo pobūdžio intermedijų. Ir psalmė, ir rondo yra muzikiniai-poetiniai žanrai, bet rondo baroko epochoje transformavosi į grynąjį poetinį ir į instrumentinį žanrą, todėl rondo tipų ir formų yra labai daug. Šis tekstas artimesnis vokaliniam rondo variantui, gal renesansinei polifoninei motyvų kaitai nei instrumentinės muzikos rondo formos analogui. Apskritai kartojimas yra transinės

muzikos pagrindas (prisiminkime cituotą Karbusickio formų universaliųjų principų klasifikaciją), tai tarsi sukimasis magišku ratu vis grįžtant. Šioje psalmėje nuolatinis grįžimas prie kreipinio į Dievą primena tokią cirkuliarinę formą (beje, ir Taizė giedojimai pagrįsti daug kartų besikartojančia vieno ar dviejų sakinių giesme, kuri, įvesdama į transo būseną, turėtų padėti pagilinti Dievo pojūtį, maldą ir atsiverti Viešpačiui).

Žodinio muzikalumo, t. y. intonacinio-sintaksinio, instrumentuotės ir kt. aspektais aptariant eilėraščių, norėtuši atkreipti dėmesį į ilgųjų balsių, dvibalsių ir mišriųjų dvigarsių gausumą (pabraukta): iš 19 skiemenų net 11 yra ilgųjų, o 8 trumpieji („O Viešpatie! Nušviesk, maldauj, kelią mano, nes jo nepažistu“), kurie jau nuo pirmos eilutės (joje užfiksuojami svarbiausi temos branduoliai) tarsi užkoduoja tęsimo intonaciją visame kūrinėlyje, sąveikauja su ėjimo, ieškojimo ir kitais motyvais. Įdomu, kad 9 skiemenys tariami minkštai (pagrįsti priešakinės eilės balsiais *e*, *i*, *ė* arba prieš minkštumo ženklą *i*, po minkštojo *j*), iš jų 7 ilgieji; o iš 9 kietųjų (jie paremti užpakalinės eilės balsiais *a*, *o*, *u*) tik 4 yra ilgieji skiemenys. Nagrinėdami eilutę žodžio energijos ir šviesos/tamsos požiūriu, fonikoje tarsi matytume užkoduotas šviesias spalvas, ėjimą šviesos link. Tokia instrumentuotės analizė visame tekste išryškintų vaizdinių ir viso teksto poliariškumą šviesos/tamsos požiūriu – ir ne tik kaip spalvinį ir dinaminį temų kontrastą, bet ir kaip sinestezinį šviesos/tamsos tapybinį žaismą.

Aptariant Čiurlionio „Psalmę“ sinestezijos požiūriu, visų pirma krinta į akis kūrinio tapybiškumas, jo sąveika su dailės kūriniais. Tai tradiciniai, sakyčiau, archetipiniai ir simboliniai menininko kūryboje motyvai: besidriekianti ilga mistiška procesija, vingiuota, aukštyn kylanti judėjimo kreivė, tamsus miškas, aukšti kalnai, karališki rūmai, švytinčios anapusybe erdvės, šviesos/tamsos kontrastai, polifoniniai variantiški motyvų atsikartojimai. Po kiekvieno kreipinio į Viešpatį pasirodo vis kitokie vaizdai, visus juos sieja ėjimo ir procesijos motyvas. Vaizdiniai tampa vis šviesesni, atviresnių erdvių (haptiškumo požiūriu), kylantys į aukštį, vis didingesni ir pasakiškesni, kartu atsiranda dar didesnės bedugnės (atsivėrimas „aukštybėms“ visuomet susijęs su dar gilesnėmis prarajomis). Visose kūrinėlio padalose transformuojamas ėjimo motyvas per įvairias erdves – miškus, laukus, paupius, kalnus (sinestezinis haptinis erdvės plėtimas ir krypties aukštėjimas kartu), o išsėtusai vingiuojanti procesija primena mitinę gyvybės gyvatę ar biblinį nuodėmingąjį gundytoją žaltį („Psalmėje“ atveriamą neribotą epinę, mitinę perspektyvą“ (Landsbergis, 1997, 10)). Teminiai ėjimo ir amžinybės motyvai kontrastiški (kelio ieš-

kojimo dinamika ir kosminio stabilumo priešprieša), procesijos įvardijimas („ilga kaip amžinybė“) yra viena iš galimos teologinės mistikos nuorodų.

Visame kūrinyje akivaizdžiai jaučiama krikščioniškosios pasaulėjautos paradigma, bet ties platesne religinių motyvų „Psalmėje“ interpretacija neapsistosime, kadangi straipsniui aktualiau sinestezinės pojūčių sampranos ir raiška. Beje, Čiurlionis 1906.X.1 laiške broliui Povilui rašo: „Kalnai, nors ir neaukšti, bet labai melodingi“ (cit. Gaidauskienė, 2008, 71). Būtent per sinesteto pojūtyną čia atsiskleidžia mistinių dieviškųjų stebuklų regėjimas ir jų siekiamybė. Kūrinio sinesteziniame audinyje persilieja sensoriniai dialoginiai garso efektai (subjekto balsas ir minios balsai), begalinio ir vingiuoto procesijos judėjimo dinamika, tamsos ir šviesos priešprieša, ryškėja spalvinis koloritas paskutinėje padalijoje (rausvos kalnų viršūnės, pilkai žalsvos uolos ir kt.), plėtėjantys ir kylantys horizontai – erdvės ir aukščio vertikalės, stebuklingai skambantis aukštųjų erdvinių dimensių švytėjimas. Kaip minėjo Jastrumskytė, sinestetai ne atvaizduoja daiktus, bet daiktai jų žvilgsnyje švyti iš vidaus ir realaus gyvenimo jūtime. Suvokiant šį kūrinėlį kaip sinestezinį, tapybišką, skambantį ir švytintį patį iš savęs, kai daiktai kiekvienas neša savąją būties tiesą dieviškojoje dimensijoje, atsiveria teksto kosminis muzikalumas (Algio Mickūno sąvoka), kuris susijęs su gyvenimo kelio ir prasmės paieška ir dievoieškos apmąstymais realybėje. Taigi tokiu žvilgsniu žiūrint, „Psalmė“ prisipildo sinestezinės skambančios muzikinės šviesos; būtent toks žvilgsnis leidžia pajusti jo erdvinį tūrį ir dinaminę kilimo kreivę, paremtą muzikaliumi motyvų transformacija, artima senosioms muzikinėms tradicijoms.

Belieka atsakyti į vieną pagrindinių straipsnio klausimų, tegu ir metaforinį, kas yra muzika Čiurlionio kūryboje – tapyboje ir žodinėje – tiltas ar patiltė? Drįsčiau manyti, kad Čiurlionis, kaip sinestetas, spalvas girdi, o muziką mato, galbūt visa judesyje, aukščio ir haptiškumo dimensijose, dinamiškoje šviesos/tamsos motyvų kolorito kaitoje. Muzika jo kūryboje kartais yra tarsi ne visada matomas konstrukcijos (formos) pamatas, išpuoštas persiliejančiomis skambesiu girliandomis. Taigi muzika Čiurlionio kūryboje – tai stebuklingų karališkųjų rūmų pagrindinės (mąstymo) sijos, ant kurių skleidžiasi nuostabus, švytintis būties spalvų brangakmeniais ir kosmine teologine mistika Dievo pasaulis.

Išvados

1. Muzikos, dailės, literatūros (intermedialumo) sąveikų tyrimas turi senas tradicijas, daugybę galimų tyrimo aspektų, strategijų, metodologinių nuostatų. Novatoriška šių tyrimų pakopa būtų modernios sinestezijos sampratos ir asmenybės sinesteto konceptų taikymas meno kūriniių analizei. Tokia metodologinė nuostata, kai remiamasi ne pojūčių išgryninimu ir abstrahavimu, o sinestezinio pojūtyno skambėjimu kasdienėje būtyje, leidžia turtingiau suvokti bei interpretuoti meno kūrinius, išvelgti jų gelmiškumą, struktūrinį poteksčių skambėjimą.
2. Mikalojaus Konstantino Čiurlionio *Žodžio kūryba* yra reikšminga kaip menininko daugiašakių kūrybinių potencijų literatūrinė raiška. Šie tekstai leidžia paryškinti ne tik dailės kūrinių muzikalumo projekcijas, bet ir pačių tekstų formoje išgirsti sinesteziskai būtyje skambančias muzikos ir tapybos, grafikos ir judesio slinktis, kurios nusitęsia nuo bedugnių gelmių iki mistinių erdvių švytėjimo.
3. Sinestezinė tyrimo prieiga yra nauja pakopa menų sąveikos tyrimuose, itin aktuali modernizmo epochos menams. Įvairių menų dinaminė konstrukcija ir procesualumas remiasi bendraisiais laiko menams būdingais kompozicijos dėsniais, labiausiai ištobulintais muzikos mene. Sinesteto asmenybės sensorikai būdingas pojūčių persiliejo ir raiškos vienių per kitus fenomenas, todėl sinesteto kūrybiškumui savitai atsiveria egzistencinės ir mistinės patirtys.

Literatūra

- Bachtin, Michail.** *Autorius ir herojus. Estetikos darbai.* Vilnius: Aidai, 2002. Spausdintas.
- Brūzgienė, Rūta.** *Muzika ir literatūra: paralelės ir analogai.* Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004. Spausdintas.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas.** *Žodžio kūryba.* Įvadinis žodis ir parengimas Vytauto Landsbergio. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1997. Spausdintas.
- Gaidauskienė, Nida.** „Simbolių ir metaforos transformacijos vizualiojoje M. K. Čiurlionio kūryboje ir rašytiniame palikime“. *Kultūrologija* 15. Vilnius: KFMI, 2008. Spausdintas.
- Jastrumskytė, Salomėja.** *Sinestezijos fenomeno konceptualūs virsmai XIX ir XX a. Vakarų meno teorijoje ir praktikoje (kritinė analizė).* Disertacija. Vilnius: VDA, 2011.
- Karbusicky, Vladimir.** „Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje“. *Baltos lankos* 9 (1997), Vilnius: Baltos lankos. Spausdintas.

- Knapp, Bettina L.** *Music, Archetype and the Writer. A Jungian View.* University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1988. Spausdintas.
- Landsbergis, Vytautas.** „M. K. Čiurlionio žodžio kūryba“. Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Žodžio kūryba.* Parengė Vytautas Landsbergis. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1997. Spausdintas.
- Langer, Susanne.** „Jausmo simbolis“. *Grožio kontūrai.* Vilnius: Mintis, 1980. Spausdintas.
- Vilimas, Jonas.** „Psalmė“. *Muzikos enciklopedija, O–Ž. I–III tomo papildymai.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007. Spausdintas.
- Wolf, Werner.** „Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality.“ *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage.* Amsterdam, New York: Rodopi, 2002. Spausdintas.
- Бобровский, Виктор Петрович.** *О переменности функций музыкальной формы.* Москва: Музыка, 1970. Spausdintas.
- Эткинд, Ефим Григорьевич.** *Материя стиха.* Изд-е 2-е, исправл. Париж: Institut d'Etudes Slaves, 1985. Spausdintas.