

Giedrė JANKEVIČIŪTĖ

# FUTURIZMO PĖDSAKAI LIETUVOS DAILĖJE

## TRACES OF FUTURISM IN LITHUANIAN ART

On 20 February 2019, fans of Futurism across the globe celebrated its 110th anniversary. Our celebrations this year were rather quiet, much like those a decade ago for the centenary, which was marked by hundreds of exhibitions, and left us with a host of publications about all kinds of manifestations of Futurism in all corners of the world. Both these anniversaries passed almost unnoticed in Lithuania. However, we managed to hop on to the last carriage of the international Futurism train. In 2013, at the Conference of the European Network for Avant-Garde and Modernism Studies at the University of Helsinki, Ramutė Rachlevičiūtė and Giedrė Jankevičiūtė read papers on Futurism in Lithuania. An article based on Giedrė JANKEVIČIŪTĖ's paper was published in the International Yearbook of Futurism Studies, edited by Günter Berghaus, an expert on the history of Futurism. Rachlevičiūtė reviewed classic Lithuanian Futurism in the form of the almanac of the Lithuanian Futurist group *Keturi Vėjai* (Four Winds) in the Handbook of International Futurism, also compiled by Berghaus.

Filippo Tommaso Marinetti sveikinimo Lietuvos futuristams reprodukcija Juozo Tysliavos tarptautinio avangardo žurnale Muba: *Revue internationale*, 1928, Nr. 2



2019 metų vasario 20 dieną modernizmo gerbėjai visame pasaulyje minėjo futurizmo 110-ąsias metines. Mes šią sukaktį praleidome negirdomis, kaip ir prieš dešimtmetį nusiautusį futurizmo 100-metį, pramirgėjusį šimtais parodų ir palikusį šūsnį leidinių apie pačius įvairiausius futurizmo pasireiškimus visuose pasaulio kampeliuose. Abu jubiliejai praslinko beveik nepastebėti Lietuvoje, bet visgi į tarptautinio futurizmo traukinio paskutinį vagoną įšokome: 2013 metais Helsinkio universitete vykusioje Europos avangardo ir modernizmo tinklo konferencijoje pranešimus šia tema perskaitė Ramutė Rachlevičiūtė ir Giedrė Jankevičiūtė. Giedrės JANKEVIČIŪTĖS pranešimo pagrindu parengtas straipsnis buvo publikuotas futurizmo istorijos autoriteto Günterio Berghauso redaguojamame tęstiname leidinyje „Tarptautinis futurizmo tyrimų metraštis“<sup>1</sup>, o Rachlevičiūtė apžvelgė Lietuvos futurizmo klasikų grupuotės „Keturi vėjai“ almanacho pavidalu Berghauso sudarytoje futurizmo sintezėje „Tarptautinio futurizmo vadovas“<sup>2</sup>.

Gera, kad esame kritiškai savo meninio paveldo atžvilgiu, blogai, kad dėl to nusišaliname nuo didžiosioms Vakarų kultūroms svarbių įvykių. Lietuvos dailės istorikai ilgą laiką buvo įsitikinę, kad vietiniai menininkai nesuprato futurizmo siekių ir dėl to nesusižavėjo šia modernizmo kryptimi: buvo naivūs, jauni, pasimetę meno pasaulio įvairovės akivaizdoje, neturėjo orientyrų, kurie būtų padėję susigaudyti tarp viena su kita konkuravusių XX a. pradžios meninių krypčių, judėjimų ir programų. Iš tiesų, to gilesnio supratimo trūko, tačiau ne mums vieniems.

Kol Kaune nepradėjo veikti dailininkus rengianti Meno mokykla, šios srities profesionalus apskritai buvo galima suskaičiuoti ant abiejų rankų pirštų. Svajoję jie visi apie tą patį – savitą, originalų, Vakarams įdomų jaunos valstybės meną, kuris išreikštų lietuviškąją tapatybę. Tokiame kontekste modernizmas suvoktas kaip vieningas orientyras, sektina naujojo meno manifestacija, pernelyg nesigilinant į atskirų krypčių programas ir jų skirtumus. Kritikų tekstuose naujasis menas dažniausiai apibendrintai vadintas ekspresionizmu, nes XX amžiaus pirmąjį ir antrąjį dešimtmetį lietuvių kultūros branda buvo vertinama būtent pagal vokiečių meninės kultūros naujovės, o ekspresionizmas suprantamas kaip tų naujovių matomiausia, ryškiausia apraiška. Vis dėlto, jei atidžiau išsižiūrėsime į mozaiką, iš kurios buvo dėlijama nacionalinė literatūra ir dailė, tarp įvairių XX a. pradžios „-izmų“ išvėlgsime ir akiavaizdžius futurizmo pėdsakus. Tačiau tol, kol knygų dizainas, plakatai, scenografija ir piešiniai nebuvo pripažinti visaverte menine kūryba, t. y. iki XXI amžiaus pirmojo dešimtmečio, į šiuos pėdsakus niekas rimtai nežiūrėjo ir jų netyrė. Tyrimus apsunkino ir tai, kad futurizmo idiomą savo kūryboje taikė ne įtakingiausieji nacionalinės meno scenos veikėjai, bet labiau antraeilės asmenybės<sup>3</sup>.

Futurizmas stipriau paveikė ne Lietuvos dailę, bet literatūrą, tačiau šio straipsnio objektą lėmė tai, kad sisteminių žinių labiausiai stinga kaip tik apie futurizmą dailėje.

Futurizmas šiuo atveju suprantamas klasikine prasme, kaip Filippo Tommaso Marinetti, jo aplinkos menininkų ir jų šalininkų plėtota modernizmo kryptis. Nuo platesnių interpretacijų, kurias, pavyzdžiui, pasiūlė Pontusas Hulténas 1986 metais Venecijos *Palazzo Grassi* surengtoje parodoje „Futurismo e futurismi“, atsiribojama. Beje, ši paroda pati savaime Lietuvos dailės istoriografijai labai reikšminga. Kadangi Sovietų Sąjungos kultūros ministerija uždraudė išvežti iš Kauno į Veneciją Čiurlionio kūrinių originalus, kuratorius, pasitelkęs spalvotas reprodukcijas, surengė virtualų Lietuvos modernisto kūrybos pristatymą parodoje ir jos kataloge<sup>4</sup>. Tai buvo svarbus žingsnis siekiant integruoti Lietuvos, apskritai Vidurio ir Rytų Europos meninį paveldą į didįjį pasakojimą apie modernizmo raidą, nors jo reikšmė mūsų šaliai yra labiau simbolinė.

#### KAS TAI YRA FUTURIZMAS: GANDAI, NUOGIRDOS IR NUOTRUPOS LIETUVOS MENO LAUKE

Vieną pirmųjų liudijimų, kad Lietuvos dailininkams futurizmas buvo įdomus, apie 1914-uosius pateikė būsimasis nacionalinės dailės galerijos direktorius Paulius Galaunė. Galaunė prisiminė, kaip į jo aiškinimus apie futurizmą reagavo Petras Rimša, išaugęs simbolizmo ir *art nouveau* stilistinių idiomų kontekste ir likęs joms ištikimas visą gyvenimą. Pirmojo pasaulinio karo išvakarėse Peterburge sutikęs tuo metu ten studijavusį Galaunę, Rimša užklausė kolegos, ką šis žinąs apie futurizmą. Rimšos smalsumą greičiausiai pažadino rusiškos spaudos atsiliepimai apie Filippo Tommaso Marinetti apsilankymą Rusijoje. Marinetti tris savaites – nuo 1914 m. sausio 26 iki vasario 17 d. – viešėjo Sankt Peterburge ir Maskvoje, keldamas ažiotažą tarp vietos menininkų ir visuomenės<sup>5</sup>. Galaunė, pasak jo, remdamasis Marinetti *Futurizmo manifestu* ir rusų literato Kornejaus Čiukovskio straipsniu apie futurizmą (beje, Čiukovskis futurizmu susidomėjo gyvendamas tuometinėje Kuokkaloje, Suomijoje, kuri, 1948 metais jau atitekusi Rusijai, buvo pervadinta į Repino, ir ten susipažino su Majakovskiu), išdėstė Rimšai naujosios meno krypties siekius<sup>6</sup>. Viską išklausęs Rimša supyko, išsiveidė, greit perbėgo į kitą gatvės pusę ir kuriam laikui nustojo su Galaune sveikintis<sup>7</sup>.

Tai, žinoma, anekdotas, bet jis liudija, kokia provinciali ir uždara bent jau iki 1918 metų buvo Lietuvos kultūra. Atsargų mūsų dailininkų požiūrį į naujoves vaizdžiai perteikia ir nacionalinės dailės klasiko Antano Žmuidzinavičiaus atsiminimų knygoje „Paletė ir gyvenimas“ aprašytas incidentas, kurio liudininku jis neva buvo 1905 metais Paryžiuje ir matė, kaip *École nationale supérieure des beaux-arts* studentai sudegino Henri Matisse'o iškamšą:

Matisse iškamša buvo nešama karste. „Dailininko“ kojos bent pusę metro buvo išsikišusios. Eisenoje ant milžiniškų teptukų ir palečių buvo nešami lozungai – šalin Matisse, šalin *futurizmas* (paryškinta mano – G. J.) ir t. t. Priešais karštą šokdami ir dainuodami slinko apsilvilkę keisčiausiais rūbais ir įvairiomis spalvomis veidus išsitemę studentai. Eisena sustojo Panteono aikštėje. Čia netrukus iš rėmų, molbertų, paveikslų, taburečių, popieriaus ir drobių buvo sukrautas laužas, ant kurio vargšas „Matisse“ karste ištiesė savo kojas. Triukšmas, šokiai, dainos, vaitojimai tęsėsi visą laiką, kol



Vladas DIDŽIOKAS. Senos vokietės portretas. 1922. Litografija. 44 × 29 cm. Lietuvos nacionalinis muziejus

liepsnos, siekdamas iki trečio aplinkinių namų aukšto, nesurijo to modernistinio meno atstovo.<sup>8</sup>

Žmuidzinavičiaus „prisiminimai“ – fikcija, nieko panašaus Paryžiuje nevyko. Tačiau kone toks pat incidentas dokumentuotas 1913-aisiais Čikagoje. Tai vadinamasis „*Henry O'Hair Mattress*“, teatralizuotas teismas, surengtas uždariant Čikagos dailės institute eksponuotą iš Niujorko atgabentą „*Armory Show*“ – pirmąją JAV vykusią didelę apžvalginę modernistinio meno parodą. Nuteisę Matisse'ą už tradicinių dailės vertybių išniekinimą, studentai sudegino kelių jo kūrinių kopijas<sup>9</sup>.

Be abejo, Žmuidzinavičius šią istoriją sovietmečiu rašytiems atsiminimams pritaikė norėdamas pademonstruoti savo lojalumą socialistinio realizmo doktrinai, kuri šeštojo dešimtmečio pabaigoje, kai pasirodė SSRS dailės akademiku išrinkto metro knyga, Lietuvoje kerojo visu gražumu, tačiau, kita vertus, pasakojimas nė kiek ne mažiau tiksliai atspindi ir XX a. pradžios Lietuvos nacionalinės dailės klasikų įtarumą modernistinių inovacijų atžvilgiu.

Iki Pirmojo pasaulinio karo Lietuva buvo atkampi Rusijos provincija, didžiausi jos miestai Vilnius ir Kaunas nepasižymėjo bent kiek gyvesniu intelektiniu bei kultūriniu gyvenimu. Pro Vilnių vedė Sankt Peterburgo–Varšuvos geležinkelio trasa, tad kartais koks nors naujovių skelbėjas keliaudamas iš Vakarų į Rytus trumpam išlipdavo iš traukinio ir apšviesdavo vietinius pasakojimais apie tai, kas vyksta Europos meno centruose. Keliautojai dažniau sustodavo Vilniuje, o ne karinės tvirtovės įgulos gyvenvietė paverstame Kaune, tad istorinėje sostinėje



Olga DUBENECKIENĖ. Autoportretas, apie 1920. Popierius, pieštukas. 23,2 × 29,7 cm. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

nusėdavo daugiau žinių apie Vakarų kultūros židinių naujienas. 1913 metais Vilniaus laikraštis „Przegląd Wileński“ net išspausdino į lenkų kalbą išverstą pirmąjį futurizmo manifestą. Anoniminėje įžangoje buvo paaiškinta, kad žodis „futurizmas“ vis dažniau skamba Rusijos imperijos miestuose, šios krypties šalininkų vieši pasirodymai išvirsta į skandalus, tad vilniškis savaitraštis suteikia žodį krypties pradininkui ir skelbia 1909 m. vasario 20 d. Paryžiaus „Le Figaro“ publikuoto Marinetti teksto vertimą, kuris „pats kalba už save“<sup>10</sup>. Publikacija didesnio įspūdžio savaitraščio skaitytojams, matyt, nepaliko, nes jokių atgarsių apie ją viešumoje nepasirodė, tad šį tekstą belieka priskirti ekstravagantiškiems epizodams, liudijusiems vietinės pastangas apčiuopti Vakarų gyvenimo naujovių kryptis. Šis epizodas ne vienintelis: tarp 1905-ųjų ir Pirmojo pasaulinio karo pradžios, Paryžiuje ar Berlyne grumiantis skirtingoms idėjoms ir plėtojantis karštoms diskusijoms dėl pasaulio ir meno ateities, Vilniuje surengta keletas tolimą naujovių aidą atnešusių parodų, perskaityta viena kita tas naujoves nušviečianti paskaita<sup>11</sup>.

Silpnas ir atsargias lietuviškosios kultūros ambicijas pakurstė Pirmasis pasaulinis karas. Būtent karas ir suvedė akistaton su futurizmu jauniausiąją meno kūrėjų kartą, kuri po 1918-ųjų įsiliejo į nepriklausomos Lietuvos dailės kūrėjų gretas. Artėjant frontui išstisios šeimos iš Lietuvos bėgo į Rusijos gilumą. Jaunimas susidomėjęs įsitraukė į Sankt Peterburgo, Voronežo, Kazanės ir Maskvos kultūrinį gyvenimą. Būsimieji

dailininkai Rusijos miestuose pamatė futuristų dailės kūrinius, menininkų vakarėliuose išgirdo futuristų poeziją ir patys pradėjo ją skaityti, lankė paskaitas apie futurizmą ir kitas ateities meno kryptis. Tiesa, retas skyrė futurizmą nuo kitų avangardo kryptių, paprastai tapatino jį su ekspresionizmu, vėliau ir su konstruktyvizmu.

Tų metų įspūdžius gerai perteikia dailininko Vlodo Didzioko pasakojimas, paskelbtas praėjus beveik dešimtmečiui po jo grįžimo į Lietuvą iš bolševikinio perversmo apimtos Rusijos; reikėtų paminėti dar ir tai, kad 1922–1923 metus jis praleido Vokietijoje, kur irgi susidūrė su avangardo paveldu. 1927-ųjų pabaigoje Didžiokas rašė: „Dar Petrapily karo metu vienoj novatorių parodoj man teko matyti vinim prikaltą prie lentos kaliošą ir surūdijusią virdulio triūbą. Ir tas viskas buvo pavadinta ‘miestu’. Bet šis šedevras visiškai dar menkas prieš tą, kurį teko matyti Berlyno žymioj parodoj. Tai buvo staugiantis paveikslas, medinėj dėžėj, kaip vitrinoj, apšviestoj iš šonų lempomis, judėjo blizgučiais apklijuoti trikampiai, o viduje staugė sirena. Neužmirštamas įspūdis!“<sup>12</sup>

Akivaizdu, kad nei rusų, nei vokiečių avangardistų programiniai siekiai Didzioko pernelyg nesudomino, bet maždaug apie 1920-uosius iki tol stropiai akademinį taisyklių laikęsis jaunuolis vis dėlto pradėjo taikyti rusų kubofuturistų stiliui būdingą formos skaidymą sugeometrtais segmentais. Matytų avangardo kūrinių įspūdžiai paveikė ne tik Didžioką; ta pačia

linkme po Pirmojo pasaulinio karo kelerius metus plėtojosi ir jo kolegos, kelionės po Vokietiją bendražygio Adomo Galdiko kūryba.

Identiškas išraiškos priemonės, pagrįstas formų apibendrinimu ir geometrine stilizacija, atpažįstame ir kai kurių kitų Pirmojo pasaulinio karo metų Rusijoje praleidusių, po 1918-ųjų į Lietuvą grįžusių dailininkų kūriniuose. Futurizmo svaiguliui buvo pasidavęs net santūrusis Kajetonas Sklėrius.

Sugeometrinti segmentai, nerami nuotaika, kapotas ritmas suteikė futurizmo bruožų architekto Vladimiro Dubneckio ir jo žmonos šokėjos bei tapytojos Olgos Švede-Dubneckienės trečiojo dešimtmečio piešiniams. Peterburgo dailės akademijoje architektūrą studijavusio ir teatro dailės srityje dirbusio Dubneckio kompozicijos perteikia jo susidomėjimą modernaus miesto gyvenimu, įtampos pritvinkusią didmiesčio atmosferą. Tai artima futurizmui tiek temiška, tiek pagal nuotaiką. Dubneckienė buvo nuosaikesnė, bet ir ji paliko keletą futuristiškų simultanizmo bandymų.

Pabėgusi nuo bolševikų teroro menininkų pora apsigyveno Kaune, čia abu Dubneckiai pasinėrė į praktiniam pritaikymui skirtą meninę veiklą. Dubneckienė daugiausia kūrė kostiumus ir dekoracijas teatro pastatymams, prisiminė ir savo kitą – šokėjos ir baletmeisterės – amplua, kuris praverė formuojant nacionalinę baletu trupę bei paskatino menininkę sutelkti dėmesį į išraiškos šokį, pritaikant vokiečių natūristų siūlomus kūno kalbos būdus. Dubneckis daugiausia reiškėsi kaip architektas, projektavo pirmuosius nepriklausomos valstybės visuomeninius pastatus ir, įsigyvenęs į jam tekusią atsakomybę, sėmėsi įkvėpimo iš klasikos, futuristinio siautulio malonumui epizodiškai pasiduodamas tik pieštuku pieštuose mažo formato eskizuose, kurių niekada neišplėtojo į didesnes kompozicijas, taip pat žodžio mene – labai įdomioje, bet beveik nežinomoje šio įvairiapusio menininko kūrybos srityje<sup>13</sup>.

#### POKYČIŲ VĖJAI

1922 metais Kauno visuomenė pagaliau išgirdo ne tik Marinetti vardą, bet ir gavo progą įvertinti futuristinės poezijos turinį bei skambesį. Metų pradžioje futurizmą kaip ateities meno pranašą pristatė vietinė avangardo grupuotė „Keturi vėjai“. Savo manifestą almanache „Keturių vėjų pranašas“ keturvėjininkai užbaigė autentišku futuristų šūkiu: „Meno dinamoma mašina milijonais prožektorių nušvies mūsų sutemas“<sup>14</sup>. Futurizmo idėjos ir vaizdinija, juos įkūnijantis žodynas, kapotas ritmas ir dinamiška įtampa atpažįstami daugumoje almanacho autorių tekstų. Naujovių išsiilgęs jaunimas, studentija energingai diskutavo apie grupuotės narių pasiūlytos literatūros tinkamumą Lietuvos kultūrai. Atsinaujinimo entuziastai permainų vilties ženklų palaikė žinutę, pasirodžiusią 1922-ųjų pabaigoje mokytojams skirtame žurnale „Švietimo darbas“ puslapiuose. Žurnalas skelbė apie Marinetti, „tarptautiško futuristiško meno kėlimo direktoriaus“, – kaip jį pavadino anoniminis autorius, – pasiūlymą surengti Lietuvoje šiuolaikinio meno parodą su paskaitomis ir kursais, kurioje dalyvautų kubistai, grupės „L'Esprit nouveau“ ir „Section d'Or“, taip pat italų ir vokiečių naujojo meno atstovai<sup>15</sup>. Paroda neįvyko, bet paviešintoji informacija liudija, kad Kaune būta žmonių, kuriems imponavo Marinetti asmenybė ir jo veikla, kurie buvo girdėję apie naujausius meno judėjimus ir ką tik Paryžiuje susibūrusius avangardistų susivienijimus bei vylėsi artimiau pažinti bent vieną naujojo



Vladimiras DUBNECKIS. Kompozicija. Apie 1920.  
Popierius, pieštukas. 28,5 × 22,4 cm.  
Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

Vladimiras DUBNECKIS. Kompozicija. Apie 1920.  
Popierius, pieštukas. 14,8 × 10,9 cm.  
Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus





Adomas GALDIKAS. Grėbėja. 1920. Litografija. 22 × 24 cm. Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus

meno pranašą ir iš pirmų lūpų išgirsti jo idėjas. Tai patvirtintų ir trumpas, bet gana ryškus futurizmo stilistikos populiarumas knygų grafikoje. Tarp 1920 ir maždaug 1924 metų Lietuvos knygų rinkoje pasirodė keletas vietos autorių ir verstinių knygų su futuristinės stilistikos viršeliais. Leidėjai telkėsi Kaune, tačiau knygos spausdintos Klaipėdoje ir Berlyne, nes karo metais nuniokota Lietuvos spaudos pramonė dar nebuvo atsigavusi; be abejo, naudotasi ir dėl krizės Vokietijoje nusmukusiomis spaudos kainomis<sup>16</sup>. Tarp tokių leidinių išsiskyrė Juozo Tysliavos poezijos rinkinys „Traukinys“ (Kaunas: Vaiva, 1923, spausdino Guido Hackebeillis Berlyne) su Vytauto Bičiūno viršeliu, Herberto Wellso romano „Pasaulių karas“ vertimas (1924, spausdino „Rytas“ Klaipėdoje) su nenustatyto autoriaus viršeliu, Butkų Juzės poezijos rinkinys „Žemės liepsna“ (Berlin: Gega, 1920) su Vladimiro Dubeneckio viršeliu, „Keturių vėjų“ grupuotės nario Kazio Binkio programinis eilėraščių rinkinys „100 pavasarių“ (Kaunas: Niola, 1923, spausdino Otto Elsner Berlyne) su itin spalvinga Kazio Šimonio kompozicija, suteikusia knygai įsimintiną išvaizdą. Šie taikomosios grafikos pavyzdžiai paliudijo, kad net keli jauni jauno Lietuvos meno kūrėjai trečiojo dešimtmečio pirmoje pusėje tapatinosi su futurizmui artimais ieškojimais, tikėjo, kad futurizmas gaivinausiai paveiks visuomenės požiūrį į kultūrą, ir bandė adaptuoti pa-

vienius futurizmui būdingus plastinius principus. Visi minėti knygų viršelių autoriai, be jokios abejonės, buvo susipažinę su futurizmu ir „matavosi“ jo galimybes, tačiau nuo tolesnių žingsnių šia linkme juos sulaikė šalta, o neretai net priešiška tėvynainių reakcija ir gal dar labiau – modernistiniams ieškojimams nepalanki kultūrinė bei ekonominė situacija.

Tipiška šiuo požiūriu dailininko, rašytojo, politiko ir žurnalisto Vytauto Bičiūno kūrybinė biografija. Didžiojo karo metais amžininkai, paveikti karingu tonu jo skelbtų naujojo meno šūkių, buvo praminę Bičiūną „futuristu“<sup>17</sup>. Kokiomis aplinkybėmis Bičiūnas persiėmė futurizmo ideologija, iš kur sužinojo apie šios krypties egzistavimą, kiek ir kaip taikė jos principus?

Paskatintas jo gabumus dailei pastebėjusio ir svajones apie dailininko profesiją rėmusio Šiaulių gimnazijos dailės mokytojo K. Mazino, Bičiūnas 1912 metais išvyko mokytis dailės į Kazanę. Jis įstojo į tenykštę aukštesniąją dailės mokyklą – Sankt Peterburgo imperatoriškosios dailės akademijos padalinį. Kazanės dailės mokykla buvo laikoma viena geriausių imperijoje, tad sutraukdavo nemažai talentingų jaunų žmonių, per tai tapo ir svarbiu meninių eksperimentų centru. Bičiūnas buvo vienas iš kelių lietuvių jaunuolių, pasiryžusių įgyti amžininkų požiūriu keistą ir neperspektyvią dailininko profesiją.

Žinia apie tai netruko pasklisti lietuvių kultūrinėje visuomenėje, ir jau 1913 metais Bičiūnas gavo užsakymų apipavidalinti lietuviškus leidinius. Per tai jis susipažino su lietuviškai rašančiais literatais, tarp kurių buvo naujovių troškimo apimtas Kazys Binkis. Tikėtina, kad kaip tik ši pažintis paskatino Bičiūną atidžiau išsižiūrėti į futurizmo pavyzdžius, apmąstyti futurizmo principų taikymo grafiniam dizainui, ypač plakatų ir reklamos kūrybai, galimybes. Pirma rimtesnė Bičiūno pažintis su futurizmu – rusų futuristų grupės „Gileja“ narių viešas prisistatymas Kazanėje 1914-ųjų vasario pabaigoje. Anot Bičiūno, renginyje dalyvavo ir kalbėjo ryškiausi rusų futurizmo atstovai Davidas Burliuukas, Vasilijus Kamenskis, Vladimiras Majakovskis<sup>18</sup>. Beje, pirmasis dailės studijas buvo pradėjęs toje pačioje Kazanės dailės mokykloje, kurią lankė ir Bičiūnas. Tų pačių metų vasarą atostogaudamas Žagarėje Bičiūnas įkvėptai dalijosi paskaitais ir futuristų kūrybos įspūdžiais su bendraamžiais, visiems primygtinai siūlė susipažinti su Masکوje 1914 metais išleista Henriko Tasteveno knyga „Futurizmas“<sup>19</sup> ir Kamenskio „Tango su karvėmis: gelžbetonio poemos“ (rus. „Танго с коровами. Железобетонные поэмы“)<sup>20</sup>. Pirmąjį veikalą Bičiūnas vertino kaip informatyvų, patikimą ir autoritetinę futurizmo programą, jo teorinių principų ir jų veikimo pristatymą, antrąjį – kaip išraiškingą futurizmo kūrinį, gyvai iliustruojantį krypties principų praktinį pritaikymą. Išspausdinta ant spalvotomis gėlėmis dekoruotų geltonų tapytų, nukirpus bloko viršutinį kampą, iš banalaus stačiakampio paversta netaisyklingu penkiakampiu, įmantrias tipografikos kompozicijas – Kamenskio eilėraščius – suderinusi su alogiškais brolių Burliuukų piešiniais, knyga kėlė ne vien naivių Lietuvos provincijos jaunuolių nuostabą ir susižavėjimą, – ji tapo kultiniu leidiniu, meno projektu, buvo perleista kelis kartus<sup>21</sup>.

Šį Bičiūno gyvenimo epizodą atmintyje išsaugojo Juozas Žlabys-Žengė – vienas tuometinių jo klausytojų, vėliau tapęs poetu ir pats įsiliejęs į trečiojo dešimtmečio avangardistų gretas. Prisiminimuose apie Bičiūną, kuriuos paskelbė 1936-aisiais, Žlabys-Žengė apgailestavo, kad, dėl aistringos susižavėjimo futurizmu 1914 metais gavęs „futuristo“ pravardę, Bičiūnas jau apie 1925-uosius išdavė šios krypties kūrėjus ir apskritai naujovių šalininkus, viešai pasmerkdamas ir futuristus, prie kurių savęs jau nebeprisikyrė, ir modernizmą apskritai<sup>22</sup>.

Bičiūno meninių pažiūrų metamorfozė, be abejo, paveikė jo politinę veiklą krikščionių demokratų partijoje, dalyvavimas Seimo darbe. Trečiojo dešimtmečio realybė – bolševikinės invazijos pavojus paskatino jį kitaip pažvelgti į kūrybinius eksperimentus, kurių vienas tikslų buvo išklabinėti politinį stabilumą, kvestionuoti visuotinai priimtas vertybes, kviesti maištui, kovai, radikaliai visuomenės ir jos veiklų pertvarkai. Pajutęs įsipareigojimą visuomenei ir valstybei, Bičiūnas atidavė savo simpatijas politiškai nepavojingo, revoliuciniais šūkiiais nemanipliuojančio, bet pakankamai vizionieriško simbolizmo romantikai. Žengė šį žingsnį jau po to, kai išbandė futurizmą tiek vizualinės, tiek žodinės kūrybos srityse.

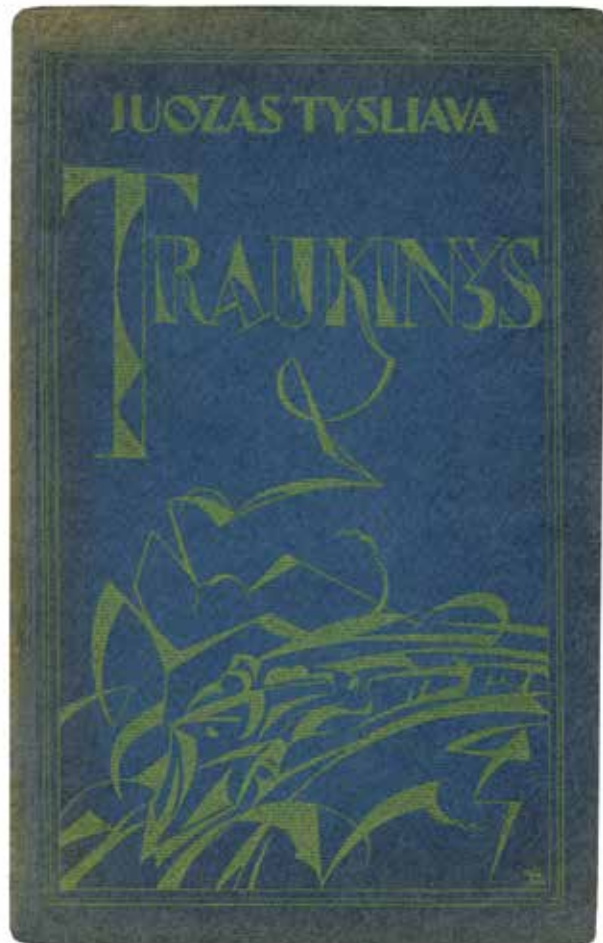
1916–1917 metais gyvendamas Peterburge, kur apie futurizmą sužinojo daugiau negu Kazanėje, Bičiūnas pradėjo rašyti eksperimentinius eilėraščius. Taip pat jis ėmėsi publicisto plunksnos ir parašė knygėlę „Lietuvių visuomenės srovės“ (Sankt Peterburgas, 1916). Įdomu, kad amžininkai šią apybraižą įvertino pasitelkę būtent futurizmo dailės įvaizdį. Recenzentas A. Kelmūtis Peterburgo lietuvių laikraštyje „Lietuvių bal-

sas“ rašė: „<...> beskaitant šią knygutę man prisimena kažkur matyti futuristų piešti paveikslai, kuriuose žmogus buvo norėta nupiešti taip, kad žiūrėtojas galėtų jį matyti iš visų pusių“<sup>23</sup>.

Futurizmas tarsi buvo persmelkęs Bičiūno ir jo amžininkų aplinką, tad natūralu, jog futuristinės stilizacijos principus atpažįstame net Bičiūno iliustracijose ypač kukliai išleistai rašytojo simbolisto Motiejaus Gustaičio eiluiotai pjesei oratorijai „Aureolė“ (Jaroslavlis, 1917).

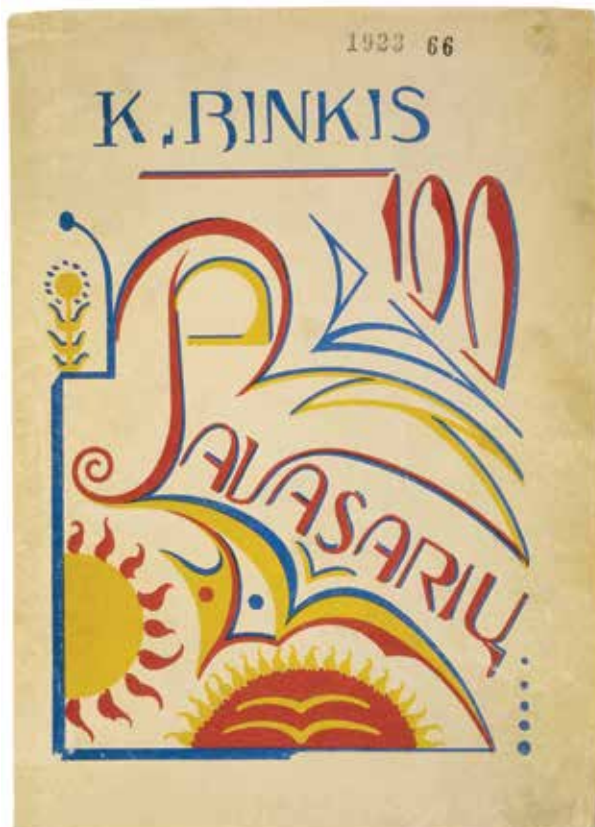
Bičiūno archyve išliko 1918 m. vasario 28 d. datuotas jo paskaitos apie futurizmą planas, parašytas rusų kalba<sup>24</sup>. Tyrinėtojas nepavyko nustatyti, kam ir kur jis ketino skaityti (skaitė?) šią paskaitą, tačiau jau pats tokios paskaitos plano egzistavimas leidžia kalbėti apie pastangas apmąstyti futurizmo esmę ir perspektyvas. Paskaitos pradžioje Bičiūnas ketino kalbėti apie savo santykį su futurizmu. Įžanga vadinasi: „Aš ir futurizmas“, o dėstymas užbaigiamas išvada, kad futurizmas – tai „Savaimingai veikiantis menas, valdžios jėga ir laisvė nuo sentimentalios estetikos“. Bičiūnas pripažįsta, kad giliausią įspūdį jam daro futurizmo ambicijos persmelkti žmogaus mintis ir visą jo veikimą, vietoje smulkių emocijų siūlant didingą utopiją. Toks sumanymas atitiko romantiškus Bičiūno užmojus, kurių išplėtoti į stambios formos kūrinius jis nespėjo. Tačiau keletas eskizų liudija apie intencijas tęsti šią kūrybos

Vytautas BIČIŪNAS. Juozo Tysliavos eilėraščių rinkinio „Traukinys“ viršelis (Kauņas: „Vaiva“, 1923; spausdino Guido Hackebeilio spaustuvė Berlyne)





Nenustatytas dailininkas. Herberto G. Wellso romano „Pasaulių karas“ viršelis (Klaipėda: „Rytas“, 1924)



kryptį. Pavyzdžiui, spaudoje ir paties dailininko sudarytame kūrinių sąrašė minima apie 1920 metus nutapyta kompozicija „Aeroplanai“<sup>25</sup>. Kūrinys neišliko, bet pagal pavadinimą ir analogiją su kitais tuo pačiu metu sukurtais darbais galima spėti, kad jis turėjo turėti futurizmo bruožų. Tikėtina, kad būtų sudaręs vieną grupę su Nacionaliniame M.K. Čiurlionio dailės muziejuje saugomu vagneriškos dvasios ir futuristiškos plastikos kompozicijos „Parsifalis“ (1921) eskizu. „Parsifaliui“ stilistiškai artimas ir plakato 1921 metų Lietuvos meno parodai Rygoje projektas iš to paties muziejaus rinkinio.

Apsigyvenęs Lietuvoje Bičiūnas suartėjo su teatralais, susibūrusiais į klubą „Vilkolakis“. 1922 ar 1923-iaisiais jis perskaitė klubo nariams paskaitą apie ateities meno perspektyvas. Įmantrus ir provokuojantis paskaitos pavadinimas „Ausų šukavimas, smegenų čiudėjimas ir kaliošų laizymas“ atitiko kai kurių „Vilkolakio“ suvaidintų pjesių pavadinimus. Pavyzdžiui, 1920 metų repertuare randame spektaklius „Neatmezgamojo mazgo keturypė sintezė“, „Mazgot-filmas“, kuris apibūdintas kaip „ne tai mazgotė, ne tai filmas“, „Kudakuotės tupikuotė“ ir kt. 1923 metais Bičiūnas išitraukė į menininkų kooperatyvo „Gairės“ veiklą, ši pareikalavo iš jo organizacinių gebėjimų ir taikomosios paskirties dailės įgūdžių. Bičiūnas suprojektavo keletą dinamiškų, aiškių formų futuristinės stilistikos reklamų kooperatyvo leidžiamam to paties pavadinimo kultūros žurnalui, tais pačiais metais nupiešė ir futuristišką viršelį Juozo Tysliavos poemai „Traukinys“. Betgi čia pat pasidavė ir romantizmo gundymams – iliustruodamas į lietuvių kalbą išverstą XIX amžiaus lenkų poeto Juliuszo Słowackio apsakymą „Anhelli“ atsigrėžė į rusų simbolizmą, neslėpdamas susižavėjimo pastarojo misticismu. Knygos pabaigoje publikuotame straipsnyje priminęs skaitytojui, jog Słowackis gyveno toje pačioje epochoje kaip rusų poetas Michailas Lermontovas, Bičiūnas paaiškino, kad kurdamas iliustracijas nutarė, jog prasmingiausia bus remtis rusų dailininko simbolisto Michailo Vrubelio iliustracijomis Lermontovo poemai „Demonas“ (1890). Jis teigė: „Vrubelio piešinių technika juoba tinka mirtinajam trapumui ir glūdžiamajam sielos slėpiningumui bei filosofiniam alegoringumui reikšti“<sup>26</sup>. Šiuo atveju klausimas, kaip sėkmingai Bičiūnas pasinaudojo nurodytu provaizdžiu, nėra svarbiausias. Svarbiau pastebėti, kad posūkis atgal į romantizmą ir simbolizmą meninėje kūryboje kurį laiką netrukdė Bičiūnui toliau propaguoti futurizmą spaudoje. 1924 metais žurnale „Gairės“ aptardamas literatų grupės „Keturi vėjai“ pasirodymą viešumoje, iš pradžių įvardijęs italų futurizmo programinius siekius, jis bandė juos identifikuoti Lietuvos poetų kūrinuose<sup>27</sup>. Tų pačių metų kovą oficiozas „Lietuva“ išspausdino Bičiūno paskaitą „Keturi vėjai ir ekspresionizmas“, kurioje išskiriamos įvairios futurizmo atmainos, nubrėžta futurizmo ir konstruktyvizmo skirtis<sup>28</sup>. Bičiūnas komentuoja Marinetti ratelio ir Maskvos futuristų pažiūrų bei veiklos skirtumus, apibūdina konstruktyvizmą kaip „meno mašinizaciją“ ir šios idėjos autoriumi pristato Ilją Erenburgą, pamini jo redaguotą ir Berlyne 1922-aisiais leistą žurnalą „Vešč = Objekt = Gegenstand“. 1928-ųjų rugsėjį pakomentuoti naująsias meno sroves ir konkrečiai futurizmą Bičiūną pakvietė Kauno radijas, tačiau tai buvo jau lūžio metai.

Kazys ŠIMONIS. Kazio Binkio poezijos rinkinio „100 pavasarių“ pirmojo leidimo viršelis (Kaunas: „Niola“, 1923; spausdino Otto Elsnerio spaustuvė Berlyne)



Kazys ŠIMONIS. Vėjas. 1926. Kartonas, aliejus. 48, 4 × 37,3 cm. Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus

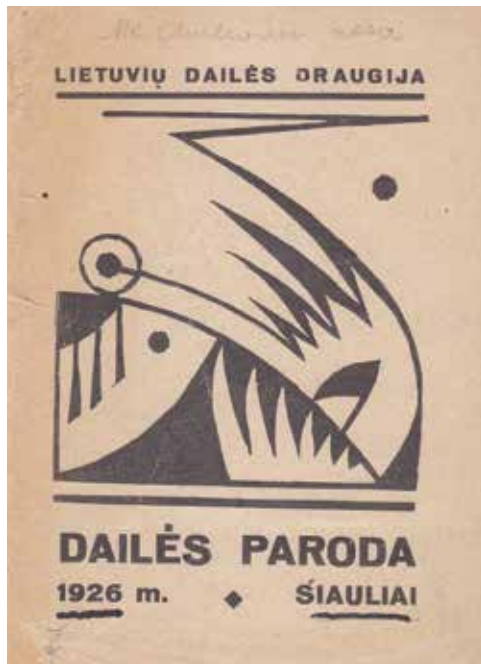
1930-aisiais Bičiūnas jau citavo rašytojo aktyvisto Bronio Railos posmą: „Pasauli, bulvėm penimas! / Tau švinta naujas nuostabus gyvenimas!“<sup>29</sup>, ir pradėjo įtikinėti savo skaitytojus ir klausytojus, kad futurizmas, kuris Rusijoje žadėjo „artėjimą kosminio momento, nulemsiančio valstybės ateitį“, Lietuvoje tegali „atverti dvasios tuštumą“, nes čia nebuvo nei Aleksandro Puškino, nei juo labiau Immanuelio Kanto, nėra nei literatūrinės kūrybos, nei filosofavimo klodų, tik „bulvės kultūra“, kuri prašosi ne reformų, bet rūpestingo kultivavimo<sup>30</sup>. Šios mintys buvo aktualios tuo atžvilgiu, kad nepriklausomybės dešimtmetį atšventusi Lietuva, kaip, beje, ir daugelis kitų jaunų Europos valstybių, pažabojo meninių eksperimentų dvasią. Viena vertus, meno naujoves visuomenės daugumos akimis puikiai reprezentavo įvairių avangardo kryptių atradimus ir pasiūlytas naujoves adaptavęs *art deco*, nesiūlantis jokių radikalių pertvarkų ir revoliucijų, mielas ir patrauklus masiniam skoniui. Kita vertus, susirūpinta visuomenių vienijimu, šiam tikslui pasitelkiant tradicijoje įsišaknijusią dailę. Futurizmui tokioje konjunktyroje vietos nebeliko. Net kilmės šalyje Italijoje jį pakeitė *art deco* ir pastarajam stilistiškai labai artima vadinamoji *aeropittura* – vaizdai iš lėktuvo arba su lėktuvais.

Aptartąjį posūkį nuo radikalaus futurizmo nuosaikiojo *art deco* linkme puikiai perteikia ir vieno populiariausių tarpukario Lietuvos dailininkų Kazio Šimonio kūryba. Šimonis laikomas pusiau savamokslu. Savo profesinę karjerą jis pradėjo

kaip simbolizmo išpažinėjas, trumpam susižavėjęs kubizmu ir futurizmu, sukūrė šios stiliškos knygų grafikos, plakatų, tačiau labiausiai pagarsėjo savo simbolinio turinio figūrinėmis *art deco* stiliaus kompozicijomis, kurias amžininkai vertino kaip nacionalinio stiliaus įsikūnijimą. Iš futuristinio pobūdžio Šimonio tapybos kūrinių autentiškiausia ir išpūdingiausia jo kompozicija „Vėjas“ (1926), dvelkianti avangardo dinamika ir permainų troškimu. „Vėjas“, beje, stilistiškai kiek primena Giacomo Ballà, futurizmo klasiką. Vėlesni Šimonio tapybos ir grafikos darbai su futurizmu ir apskritai avangardu sietini tik tiek, kiek kiti panašią strategiją pasitelkę *art deco* kūriniai, pagrįsti geometrinės stilizacijos principais ir sugeometrinią paryškinančiu kontrastingu koloritu.

Futurizmo vaizdinį nuosekliausiai plėtojo ir ilgiausiai išlaikė literatų grupuotės „Keturi vėjai“ nariai bei jiems artimi menininkai, tarp kurių buvo vilnietis tapytojas Vytautas Kaičiukaitis. Dangoraižiai, fabrikai, automobiliai, motociklai, kulkosvaidžiai, tankai, traukiniai ir lėktuvai valdė keturvėjininkų ir jų publikos vaizduotę. Jų tekstai kupini alogizmų, naujadarų, gatvės žargonų, o kapotą ritmą ir dažnas šauksmininko intonacijas perteikia atitinkamos tipografikos priemonės – išdidintos ir pajuodintos raidės, horizontalių teksto judėjimą netikėtai perkertančios vertikalios eilutės, išdidinti skyrybos ženklai – taškai, daugtaškiai, skliaustai, šauktukai. Šios inovatyvios tipografikos autorius – grupės branduoliui priklausęs dailininkas





Kazys ŠIMONIS. Lietuvių dailės draugijos parodos Šiauliuose katalogo viršelis (Kaunas: „Raidė“, 1926)

ir literatas Juozas Petrėnas. Grupotės leisto žurnalo „Keturi vėjai“ pirmojo numerio pradžioje 1924 metais paskelbtas grupės manifestas „Žengte marš“ pavadinime akivaizdžiai parafrazuoja futuristų perimtą Gabriele's D'Annunzio lozungą „*Marciare non marcire!*“ – „Žygiuoti, o ne pūti!“, tačiau pagrindinė jo mintis – „Mes kuriame naujus būtinus daiktus“ – jau priklausytų labiau konstruktyvistų propaguotiems siekiams. „Keturių vėjų“ nariai buvo nusiteikę ryžtingoms reformoms, kita vertus, pakankamai aiškiai suprato, kad jų idėjos ir naujųjų autoritetų – „Dada“, „De Stijl“, „L'Esprit nouveau“, „Unovis“, „Lef“ – vardai nepriklausomos Lietuvos laikinojoje sostinėje vargiai ras daug šalininkų ir gerbėjų. Taip ir atsitiko. Futurizmo ir konstruktyvizmo idėjos pakibo Kauno rūke. Laikinoji sostinė turėjo kitų problemų ir idealų. Kaip rašė vienas anoniminių „Keturių vėjų“ autorių, Karo muziejaus varpinėje kabančio Laisvės varpo dūžiuose išsiskyrė žodis „ban!-kai!“. Naujasis Kaunas rūpinosi valdžia, įtaka, karjera, pinigais, nuosavybe. Menas turėjo puošti, linksminti, reprezentuoti, konsoliduoti. Modernistiniai eksperimentai buvo palikti patiems modernistams. Ypač kad dalis amžininkų taip pat, kaip politikos keliu pasukęs Vytautas Bičiūnas, matė šiose šėlionėse politinės kairės invazijos pavojų.

Vis dėlto „Keturių vėjų“ nariai nebuvo linkę pasiduoti. Išjuokę lietuvių tapytojus kaip „skustų ir neskustų bulvių piešėjus“<sup>31</sup>, jie užmezgė ryšius su Vilniuje gyvenusiu lenkų ir lietuvių avangardistu Kairiūkščiu ir į modernizmo pusę besizvalgiusiu kauniečiu architektu Vladislavu Kopylovu. Kairiūkštis, 1924 metais lankydamasis Italijoje, pamėgino užmezgti ryšius su Marinetti, Ruggeru Vasari ir Enricu Prampolini, vėliau tęsė šiuos bandymus padedamas Umberto Barbaro, su kuriuo susirašinėjo<sup>32</sup>. „Keturių vėjų“ grupotės nariai irgi nesnaudė. 1927 ar 1928-aisiais vienas jų – Juozas Tysliava Paryžiuje susitiko su Marinetti ir net išgavo iš jo sveikinimą futurizmo bičiū-

liams Lietuvoje, kurį išspausdino savo redaguojamame žurnale „Muba“. Identišką sveikinimą – Marinetti autografą ant futuristiško teksto laužinio su italų futuristų *logo* – Giacomo Ballà kompozicijos „Il pugno di Boccioni“ („Boccioni kumštis“) piešinio reprodukcija ir jau minėtu lozungu „*Marciare non marcire*“ metais vėliau čekų avangardo žurnale „ReD“ – „*Revue Devětsilu*“ (1929, Nr. 6, p. 174) publikavo jo redaktorius Karelas Teige.

1928-ieji paženklino lietuviškų modernistų pastangų įkvėpti nacionalinei kultūrai noro atsinaujinti ir keistis pabaigą: Kaune išėjo paskutinis, ketvirtasis, „Keturių vėjų“ žurnalo numeris, nutrūko vien ekonominius nuostolius nešusi „Keturių vėjų“ knygų leidyba ir tokie pat nuostolingi jiems simpatizavusių spaustuvininkų tipografiniai eksperimentai: nesulaukęs iš tėvynės moralinio, o svarbiausia – finansinio palaikymo, prasi-dėjo ir baigėsi Tysliavos bandymas Paryžiuje leisti tarptautinio avangardo žurnalą keliomis, tarp jų ir lietuvių, kalbomis.

Vytautas Bičiūnas būtent 1928 metais sukūrė scenografiją Kauno teatro spektakliui pagal Carlo Rösslerio pjesę „Batas“. Viename eskizų iškalbingai susiduria dvi meninės idėjos – ant kambario sienos vienoje pusėje kaba futuristiniame kūryje skriejančių abstrakčių formų paveikslas, kitoje – architektūros projektas su klasikomis formomis kartojančiais pastatais<sup>33</sup>. Kautietiškoje tikrovėje pirmąjį nustelbė antrasis. Kitaip sakant, 1928-aisiais tapo labai aišku: visi klasikinio modernizmo pasireiškimai Lietuvoje, kaip ir daugelyje Europos periferijos šalių, mutavo į modernų, ne pasaulio pertvarka, bet tik naujumo imitacija pagrįstą *art deco*. Amžininkai sveikino šios krypties principus savo kūryboje įdiegusių jauniausios kartos dailininkų kūrinius, o vienu madingiausių dailininkų šalyje tapo trumpalaikį susižavėjęmą futurizmu į *art deco* iškeitęs Kazys Šimonis. Prisiminus futurizmo klasikų Giacomo Ballà ir Fortunato Depero karjerą, kuri juos, baigiantis trečiajam dešimtmečiui, lygiai taip pat atvedė į *art deco* kūrėjų gretas, Lietuvos dailės procesus galima vertinti kaip savalaikius ir universalius.

## Giedrė JANKEVIČIŪTĖ

<sup>1</sup> G. JANKEVIČIŪTĖ. Manifestations of Futurism in Lithuanian visual art of the 1920s // International yearbook of futurism studies, t. 6 / Sudarė G. Berghaus, De Gruyter. – 2016, p. 169–197.

<sup>2</sup> R. RACHLEVIČIŪTĖ. Lithuania // Handbook of international futurism / Sudarė G. Berghaus, De Gruyter. – 2019, p. 669–683.

<sup>3</sup> Plg.: Г. ЯНКЯВИЧЮТЕ. Каунас. Энциклопедия русского авангарда / Sudarė В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов. Т. 3. – Москва, 2014, с. 265–269.

<sup>4</sup> Futurismo e futurismi katalogas / Sudarė P. Hulthen. – Milano, 1986. Taip pat žr.: R. ANDRIUŠYTĖ-ŽUKIENĖ. M.K. Čiurlionis: tarp simbolizmo ir modernizmo. – Vilnius, 2004, p. 42.

<sup>5</sup> Н.Р. АЛЯКРИНСКАЯ. Маринетти в зеркале русской прессы // Вестник Московского университета, серия 10: Журналистика. – 2003, № 4, с. 77–89.

<sup>6</sup> 1914 m. Čiukovskis paskelbė kelis tekstus apie futurizmą rusų literatūroje: tai straipsnis leidyklos „Šipovnik“ literatūros ir meno almanache (К. ЧУКОВСКИЙ. Эгофутуристы и кубофутуристы // Литературно-художественный альманах издательств „Шиповник“, кн. 22. – Санкт-Петербург: Шиповник, 1914, с. 95–135) ir skyriaus apie rašytojus futuristus knygoje „Veidai ir kaukės“ (К. ЧУКОВСКИЙ. Лица и маски. – Санкт-Петербург: Шиповник, 1914).

<sup>7</sup> Plačiau žr.: J. MULEVIČIŪTĖ. Modernizmo link. Dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje (1918–1940). – Kaunas, 2001, p. 87.

<sup>8</sup> A. ŽMUIDZINAVIČIUS. Paletė ir gyvenimas. – Vilnius, 1961, p. 99–100.

- <sup>9</sup> J. O'BRIAN. Ruthless hedonism: the American reception of Matisse. – Chicago University Press, 1999, p. 6. Už nuorodą dėkoju kolegai Gūnteriui Berghausui.
- <sup>10</sup> Manifest futurystów // Przegląd Wileński. – 1913-12-07 (20), Nr. 48–49, s. 20–22.
- <sup>11</sup> L. LAUČKAITĖ. Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje. – Vilnius, 2002, p. 154–165.
- <sup>12</sup> V. DIDŽIOKAS. Šimonies ir Varašiaus darbų paroda // Lietuvis. – 1927-12-10.
- <sup>13</sup> Avangardo žurnalas „Keturi vėjai“ 1924 išspausdino Dubeneckio 99 temas būsimiems romanams, žr.: 99 romanai vieno žmogaus širdy. Atminimui. Ne viskas dar apgalvota // Keturi vėjai. – 1924, Nr. 2, p. 3.
- <sup>14</sup> Keturių vėjų pranašas. – 1922, p. 2.
- <sup>15</sup> Tapybos meno paroda // Švietimo darbas. – 1922, Nr. 12, p. 511.
- <sup>16</sup> Žr.: G. JANKEVIČIŪTĖ. Lietuvos grafika / The Graphic Arts in Lithuania, 1918–1940. – Vilnius, 2008, p. 28–41.
- <sup>17</sup> Pirmasis apie Bičiūno susidomėjimą futurizmu išsamiau rašė spaudos istorikas Leonas Gudaitis (L. GUDAITIS. Permainų vėjai. Lietuvių literatūrinė spauda 1923–1927 metais. – Vilnius, 1986, p. 20–21), į šią temą gilinasi ir dailėtyrininkė Živilė Intaitė (žr. bakauro baigiamojo darbo pagrindu parengtą jos straipsnį: Ž. INTAITĖ. Tarp tradicijų ir modernumo. Vytauto Bičiūno (1893–1942) kūryba // Krantai. – 2014, Nr. 4, p. 12–15).
- <sup>18</sup> V. BIČIŪNAS. Literatūros gairės // Gaisai. – 1930, Nr. 8, p. 338.
- <sup>19</sup> Greičiausiai turima omenyje 38 p. apimties Henriko Tasteveno brošiūra „Futurizmas. Naujojo simbolizmo keliu“ su Marinetti svarbiausių manifestų vertimu į rusų kalbą: Г. ТАСТЕВЕН. Футуризм, на пути к новому символизму (С приложением перевода главных футуристских манифестов Маринетти). – Москва: Ирис, 1914.
- <sup>20</sup> L. GUDAITIS. Permainų vėjai. Lietuvių literatūrinė spauda 1923–1927 metais, p. 20–21.
- <sup>21</sup> G. J. JANECEK. The look of Russian literature: avant-garde visual experiments 1900–1930. – Princeton University Press, 1984, p. 123–147.
- <sup>22</sup> J. ŽENGĖ. Prasilenkimas su jubiliumu // Literatūros naujienos. – 1936-04-08.
- <sup>23</sup> A. KELMUTIS. Mūsų raštai: Vytautas Bičiūnas. Lietuvių visuomenės srovės // Lietuvių balsas. – 1917-01-19.
- <sup>24</sup> Vilniaus universiteto bibliotekos Rankraščių skyrius, f. 1, b. 242, l. 351.
- <sup>25</sup> V. BIČIŪNAS. Mano piešiniai ir paveikslai. – Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyrius, f. 189, b. 70, l. 2.
- <sup>26</sup> V. BIČIŪNAS. Dėl mano piešinių-iliustracijų J. Slovackio „Anhelli“ui“ // J. SLOVACKIS. Anhelli's / Vertė M. Gustaitis. – Marijampolė, 1923, p. 50.
- <sup>27</sup> V. BIČIŪNAS. Keturi vėjai, 1924, Nr. 1 // Gairės. – 1924, Nr. 1, p. 69–71.
- <sup>28</sup> V. BIČIŪNAS. Keturi vėjai ir ekspresionizmas // Lietuva. – 1924-03-13.
- <sup>29</sup> B. RAILA. Barbaras rėkia. – Kaunas, 1930, p. 36.
- <sup>30</sup> V. BIČIŪNAS. Literatūros gairės // Gaisai. – 1930, Nr. 8, p. 337–339.
- <sup>31</sup> Mūsų laboratorija // Keturi vėjai. – 1924, Nr. 1, p. 4; t. p. žr.: J. MULLEVIČIŪTĖ. Modernizmo link. Dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje (1918–1940). – Kaunas, 2001, p. 90.
- <sup>32</sup> Plačiau žr.: Vytautas Kairiūkštis ir jo aplinka. Katalogas / Sudarė V. Liutkus ir kt. – Vilnius, 2010; G. JANKEVIČIŪTĖ. Kelionė į Italiją ir jos atspindžiai XX a. pirmos pusės Lietuvos dailėje // Po Italijos saule. XVIII a.–XX a. pirmos pusės Lietuvos dailininkai Italijoje. Katalogas / Sudarė D. Tarandaitė ir kt., t. 1. – Vilnius, 2019, p. 115–119.
- <sup>33</sup> Už šio eskizo nuorodą dėkoju Živilei Intaitei.

Vytautas BIČIŪNAS. Carlo Rösslerio pjesės „Batas“ scenovaidis pastatymui Valstybės teatre Kaune. 1928.  
Mišri technika. 48,2 × 70,7 cm. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

