



SALOMĖJA JASTRUMSKYTĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

SINESTEZIJA FUTURIZMO MANIFESTUOSE IR MENE

Synesthesia in the Futurism Manifestos and the Art

SUMMARY

The article focuses on the phenomenon of synesthesia as the principle of redesigning of sense perceptions in futurism manifestos, aesthetic programs and artistic practice. The manifestos could be treated as independent art pieces, peculiar prototypes of conceptual art. Futurist art had demanded a new aesthetic program which was defined in terms of synesthesia project. In futurist manifestos synesthesia was characterized as a deliberate method and hypothetical field of aesthetics but not as actual realization of peculiar perception. The roots of synesthesia as redesign of sense perceptions are seen in symbolism, which greatly influenced the majority of modern art branches. Influenced by symbolism some of them tried to realize synesthetic projects applying the Luis-Bertrand Castel's (18th century mathematician) *clavesine oculaire* idea according to which aesthetic perception should unify sounds, colors and philosophical thinking.

SANTRAUKA

Straipsnyje pagrindinis dėmesys sutelkiamas į sinestezijos fenomeno sklaidą futuristiniuose manifestuose, futuristų estetišose programose ir jų meninėje praktikoje. Futuristinius manifestus galima traktuoti kaip savarankiškus meno kūrinius, savotišką konceptualiojo meno prototipą. Futuristų kūrybinę raišką pareikalavo naujos estetiškos programos, kuri buvo apibrėžiama kaip sinestezijos projektas. Tiek futuristų manifestuose, tiek jų meno praktikoje sinestezija dažniausiai apibūdinama kaip išmąstytas metodas, hipotetinis estetiškas laukas, bet ne kaip aktuali savitos percepcijos realizacija. Sinestezija, kaip konceptualesnų jausmų (per)konstravimo principas, savo ištakas randa simbolizme, kuris įtakojo daugumą moderniojo meno krypčių. Simbolizmo paveiktos kai kurios iš jų sinestezinius projektus bandė įgyvendinti taikydamos XVIII a. matematiko Louis-Bertrand'as Castel'io *clavesine oculaire* idėją. Šiuose projektuose spalvų muzika vaizdų ir garsų pagalba turėjo apjungti filosofinį mąstymą ir estetinį suvokimą.

RAKTAŽODŽIAI: sinestezija, futurizmas, menas, Marinetti, Castelis, *clavesine oculaire*.

KEY WORDS: synesthesia, futurism, art, Marinetti, Castel, *clavesine oculaire*.

XXa. pradžioje Italijoje triukšmingai išsiskleidęs futuristinis sąjūdis įnešė svarų indėlį į sinestezijos estetinių idėjų ir meno praktikos plėtotę. Gvildenant futuristinį sąjūdį, dažniausiai jų šalininkų perspektyvios novatoriškos idėjos ir ieškojimai menų sąveikos, taip pat ir sinestezijos srityje yra užgožiamos jų revoliucingų manifestų paskleistos efektingos dūmų uždangos. Todėl šio sąjūdžio tyrėjai dažniausiai sutelkia dėmesį į manifestuose išsakomų kvazirevoliucingų idėjų analizę. Čia iškart norėčiau pastebėti, kad jų publiką šokiravę nihilistiniai teiginiai, pabrėžtinis atsiribojimas nuo didingų anksčiau Italijoje gyvavusių meno tradicijų dažniausiai buvo vienas iš būdų įveikti modernistinės pakraipos italų menininkams būdingus psichologinius kompleksus ir įtvirtinti save kelis šimtus metų trukusios galingos prancūzų meno tradicijos spaudimo sąlygomis. Iš čia plaukė daugelio futuristinių idėjų ir meno praktikos reiškinių, turint omenyje ir sinestezijos sritį, radikalumas.

Raiškaus futuristinio sąjūdžio estetinių idėjų ir meno praktikos sklaida retrospektyviai žvelgiant buvo trumpas utopinis ankstyvojo modernizmo raidos tarpsnis, kai menininkai jautėsi esą ant naujo modernaus amžiaus slenksčio, kuris neva būsiąs įdomesnis, įspūdingesnis, daugiau žadantis. Germano Celantas teigia, jog futurizmas buvo pirmasis meninis masinės visuomenės judėjimas, apimantis įvairias kultūrinės plotmes, panaikinantys skirtumus tarp aukštosios ir žemosios kultūros, kitaip tariant, futurizmo struktūra visada buvo totali, sulyginanti meną ir gyvenimą. Futuristų

įsivaizduojama ateitis, Antonio Gramscio žodžiais tariant, atrodė sugriauta, nesirūpinant, ar nauji kūriniai pranoksta tai, kas sugriauta.

Į futurizmo sąjūdį, jo ieškojimus ir atradimus sinestezijos srityje reikia žvelgti kaip į konkrečių socialinių, kultūrinių, meninių aplinkybių sukurtą reiškinį, tuomet ir jo radikalumas atsiskleis kitaip. Iš tiesų mus labiausiai dominančiu sinestezijos aspektu futurizmas atsi-
veria kaip vientisas darinys, tiek idėjų, tiek meno istorijos kontekste spinduliuojantis labai netikėtu avangardinio meno, estetinio mąstymo, naujų menų sąveikos galimybių, drąsių eksperimentų šioje srityje proveržiu.

Futurizmo sąjūdžio trukmė dažnai nusakoma sąlygiškai. Paprastai jo pradžia siejama su Filippo Tommaso Marinetti manifesto paskelbimu 1909 m., o pabaiga nukeliama tiek iki Pirmojo pasaulinio karo pradžios, tiek ir iki ketvirtąjo dešimtmečio pabaigos, prieš prasidedant Antrajam pasauliniam karui, kai išsisėmusios futurizmo idėjos galutinai išblėso, nepaisant Marinetti pastangų jas toliau skelbti ir plėtoti.

Keblus yra futurizmo ieškojimų sinestezijos srityje originalumo klausimas. Propagandinis futuristinių manifestų tonas, regis, besąlygiškai reikalauja absoliučiai naujos estetinės programos ir lygiavertės originalios jos platinės išraiškos, kuriose išskirtinę svarbą įgauna savitai traktuojamos menų sąveikos galimybės. Umberto Boccioni jau 1912 m. paskelbė, jog futurizmas yra visiškai kubizmo priešingybė. Iki šių dienų yra nusistovėjusi tendencija skirti „dvi estetikas“, kurios buvo iš esmės priešingos,

priverčiančios rinktis tarp kubizmo klasicistinės *l'art pour l'art* pozicijos ir futurizmo ekspresionistinio dinamizmo. Tačiau dar savo egzistavimo metu futurizmo originalumas Europoje tapo labai ginčytinas. Guillaume'as Apolinaire'as teigė, jog „futurizmas yra itališka dviejų prancūzų tapybos mokyklų imitacija: fovizmo ir kubizmo“¹. Futurizmo menas, nepaisant skelbtų idėjų išraiškiningumo ir įtakingumo, nepateikė stiprių ir ryškių kūrinių. Jau Franzas Marcas, 1912 m. rašydamas Vasilijui Kandinskiui, pastebėjo keistą futurizmo idėjų ir meno nederbę: „negaliu išsivaduoti iš keisto prieštaravimo, kurį randu jų idėjose, kurios dažniausiai yra nuostabios, ir [...] jų kūrinių vidutiniškumo“².

Daugelis futuristų kūrinių tiesiog nepriylgsta jų manifestuose išdėstytoms meninėms programoms. Tačiau susitelkus į pačius futurizmo manifestus, juose galima išžvelgti nuostabių ir gana nuoseklių sinestezijos idėjų, kurios nebūtinai turėtų įgauti materialų pavidalą. Pavyzdžiui, Rosalinda Krauss mano, jog *futuristų manifestai turėtų būti vertinami kaip savarankiški meno kūriniai*.

Daugelis žodine forma artikuliuojamų futuristų projektų pasirodo esą neįgyvendinami konkrečioje meninėje materijoje. Ši problema, be kita ko, paliečia ir sinesteziją skelbiančius futurizmo manifestus – tai fiktyvių meno ir tikrovės dėsnių kūrimas, sakykim, meno iliuziškumo tradicijos tęsimas, tačiau susiduriama su idėjai adekvačių meninės išraiškos priemonių, technologijų, metodų stoka siekiant įgyvendinti šias programas meno medžiagose. Beje, susidaro įspūdis, jog *meno objektas futuristams, kaip*

vėliau ir daugeliui postmodernistų, buvo antrinė, tarsi nebūtina, atsitiktinė manifeste skelbiamos tikrovės pasekmė – tai sukuria įtampas tarp kūrinių kokybės ir manifestų originalumo. Visa futurizmo estetika yra mąstinio estetika, kuriai, kaip ir spalvinių vargonų projekto kūrėjui Bertrand'ui Casteliui, visiškai nebūtinai amato tarpininkavimas mintį perkeliant į materiją. Thomas L. Hankinsas ir kiti tyrėjai, remdamiesi istoriniais šaltiniais, parodo, jog Casteliui *clavecin oculaire* tebuvo mąstymo konstruktas, beje, tuo metu realiai ir neįgyvendintas³. Castelio spalvinių vargonų atvejis yra labai svarbus modelis suvokiant daugelio modernistinių sinestezijos projektų sąlygiškumą arba neįgyvendinamumą.

Būtų galima išvesti įdomią lygiagrebę tarp Castelio projektų ir futuristinių manifestų estetikos – abeji steigė ir plėtojo savo objektą išskirtinai mąstymo plotmėje, savo ruožtu parodydami, kad ir *sinestezija gali būti ne tik meninė medžiaga ar metodas, bet ir mąstymo įrankis*⁴. Todėl atsižvelgdami į autentišką Castelio pavyzdį – *clavecin oculaire* traktavimą kaip mąstinį, su šia naujai atsiskleidžiančia tradicija galime susieti daugelį neįgyvendintų arba netapačiai įgyvendintų sinestezijos projektų, taip pat ir futuristų manifestus.

Nors net ir žymiausi futuristiniai paveikslai, kaip, pavyzdžiui, Boccioni *Miestas bunda* (1910) ar Carlo Carrà *Anarchisto Galli laidotuvės* (1911–1912), buvo nupiešti *po* manifesto paskelbimo, „kad nyčiškos Marinetti pranašystės išsipildytų“, jų plastikoje dar juntama simbolistinio vaizdavimo inercija, aiškių stilistinių principų stoka. Paaikšėja, jog futu-

ristams aktuali idėja iškeliamą ir realizuojama mąstymo plotmėje, o medžiaginis meninis objektas yra antrinis ir tarsi nebūtinasis.

Toks akivaizdus manifestuose skelbiamų idėjų ir meninio objekto neatitikimas futurizme rodo, jog šiame judėjime buvo apmąstomos estetikos ir meno prielaidos, kurios nebuvo susijusios su atskirų meno sričių, jų potencinių sąveikų specifinėmis ypatybėmis, kurios yra būtinos praktiškai įgyvendinant sinestezinius projektus, bet daugiau grindė ar teoriškai pateisino jų hipotetinį ar realų egzistavimą. Nuosekliai tęsdami šią mintį, galime atrasti dar labiau gluminantį dalyką: ar kartais pati sinestezija nėra ypatingas konstruktas, kuris gali pasireikšti tik apylanka, tariamai, fiktyviai meno kūriniuose arba gana hermetiškoje šiuolaikinio mokslo koncepcijose, pasirodyti kaip *kūrinys* ar *mąstinys*. Sinestezija tarsi Castelio *clavecin oculaire* yra „nepagaminama“, tačiau per ją mąstomi ir kuriami originalūs ir revoliucingi dalykai – ji taip pasirodo ir vyksta kaip estetinis, meninis bei mokslinis eksperimentas, ypač svarbiu tapęs modernizmo laikotarpiu.

Pavyzdžiui, nederėtų pamiršti *sinestezijos estetikos ir meno teorijos raidoje nuolat pasikartojančios mąstymo eksperimento linijos*, vedančios nuo paties Castelio *clavecin oculaire* kaip mąstinio, o ne realios konstrukcijos akcentavimo ar Aleksandro Skriabino *Prometėjo* bei *Misterijos*, kurių vienas, kaip anuomet techniškai neįgyvendinamas projektas, adekvatų pavidalą įgijo tik praėjus daugiau nei pusšimčiui metų, o antrasis taip ir liko nebaigtas. Taip pat didžioji dalis Kan-

dinsio *Über Geistige in Kunst* idėjų sudaro utopinės mąstymo sferos išpūdi, bet lieka materialiu pavidalu neįkūnyta net radikaliai naujų abstrakčiosios tapybos plastikos metodų. Vadinasi, tokiam idėjiniame kontekste į futurizmo manifestus, ypač tuos, kurie pabrėžia sinestezijos idėjas, galime drąsiai žvelgti kaip į itin savitą sinestezijos estetikos teorinių spekuliacijų tąsą.

Akivaizdu, jog *futurizmo manifestų estetikoje prasiveržė Vakarų meno nerimas dėl jo paties esminių sinestezinių konceptų sąlygiškumo*. Todėl šiame etape vien vaizdavimo problemomis susirūpinusios naujos meno kryptys nebūtų buvusios aktualios. *Moderniojo meno revoliucijos pirma turėjo įvykti kaip mąstymo eksperimentai, o paskui (bet jau nebūtinai) išsikūnyti naujo pobūdžio meno objektuose*. Modernizmo laikotarpiui apskritai būdingas nepaprastai intensyvus sinestezijos fenomenų analizės savi-reflektyvumas, savo prielaidų apklausimas, ir futurizmo manifestų gausa yra vienas iš daugelio šios intelektualinės Vakarų meno būklės įrodymų.

Pirmasis futuristų manifestas, *Fondation et manifeste du futurisme*, parašytas Marinetti, buvo paskelbtas Paryžiuje, *Le Figaro* 1909 m. balandžio 20 d. Šis manifestas taip pat atspindi veikiausiai Marinetti ateities programą nei kad jo realią poetinę praktiką. Kaip lyrinis poetas, jis buvo niekuo neišsiskiriantis vėlyvasis simbolistas; kaip mąstytojas taip pat buvo ne itin originalus, todėl jo ekstravagantiškus pareiškimus galima be ypatingų pastangų suvesti į Friedricho Nietzsche's ar Henri Bergsono, Alfredo Jarry ar Georges Sorelio išsakytas idėjas. Bet jei jį laikytume tuo, kas dabar vadinama kon-

ceptuali menininku, Marinetti būtų neprilygstamas, jo manifestų, performansų, deklamacijų strategijos savotiškai transformavo politiką į tam tikrą lyrinį teatrą. Ši transformacija tampa akivaizdi, jei palyginame 1909 m. manifestą su meninių manifestų tradicijos vieno dešimtmečio atkarpa nuo XIX a. pabaigos, kaip antai Saint-Georges de Bouhélierio *Manifeste naturiste* (*Le Figaro*, 1897), Juleso Romainso manifestą *Les Sentiments unanimes et la Poésie* (*Le Penseur*, 1905) ir Ernsto Ludwigo Kirchnerio *Program für die Brücke* (1906), kuris buvo pirmasis manifestas, parašytas tapytojo. Kiekvienas iš šių manifestų jau numato temas, kurios pasirodo Marinetti tekstuose. Suteikti manifesto formą kokiam nors tekstui, anot Marinetti, reišė sukurti iš esmės naują literatūrinį žanrą, kuris atlieptų masinės auditorijos poreikius. Futuristinis manifestas žymi transformaciją to, kas tradiciškai buvo politinės išraiškos įrankis, į savitą kvazipoetinį konstrukta.

Kad manifestas turėtų būti laikomas pagrindiniu futurizmo žanru, mano ir Martinas Pucheris⁵. Nors Marinetti savo veiklos pradžioje dar teigė, kad manifestus ir polemiką turėtų lydėti faktai – meno kūriniai, tačiau pamažu nusistovėjo manifesto pirmumo meno atžvilgiu nuostata. Tad ir pats futuristų lyderis ilgainiui ėmėsi ne tik drąsinti kitus futuristus rašyti manifestus, bet tiesiogiai veikė jų formuluotes, skatindamas tai, ką pats įvardijo kaip *arte di far manifest* (manifestų kūrimo menas). Marinetti sudarydavo futuristinių žodžių ir sąvokų sąrašus, tam tikrą leksikoną, kuriuo manifestai turėjo būti kuriami. Nuo pat futurizmo pradžios gyvavo savotiška

konkurencija tarp manifesto ir sinestezinių ambicijų turinčio vaizdinio, žodžių ir muzikinių garsų sąveiką iškeliančio meno, nes jie buvo nepaprastai panašūs. Futuristiniuose manifestuose užbėgama už akių technologijoms. Luigi Russolo *Triukšmų menas* (1913), persmelktas sinestezinių idėjų, nubrėžė „futuristinio orkestro“ naujų garsų kontūrus dar iki tol, kol buvo sukurtos mašinos, galinčios skleisti šiuos publiką gluminančius garsus. Giovanni Lista atkreipia dėmesį į futuristams būdingą projekto pirmumą meno objekto kūrimo atžvilgiu, tam tikros metakalbos buvimą. Kalbėjimas apie meną futuristams tampa lygiaverčiu jo sukūrimui, ir iš tikrųjų dauguma meno istorikų sutinka, kad manifestų serijos, paskelbtos nuo 1909 m. iki 1915 m., buvo šio judėjimo literatūrinė forma.

Išlikusiame pirmojo futuristų manifesto rankraštyje yra teiginys, atskleidžiantis neapsisprendimą dėl šios konkurencijos. Marinetti juo skelbia smerkiant visą meną, nes šis viską pateikia tik eskiziškai. Tuo tarpu menas turėtų būti tiesioginė galimybė sugriebti absoliutą. Nors šias mintis Marinetti vėliau iš manifesto išbraukė, tačiau tai rodo, jog jis modeliaavo visą būsimą estetiką kaip manifestą, meno kūrinių realizavimą paversdamas antraeilium dalyku⁶.

Futurizmo sinestezinių projektų simbolistinės šaknys yra neabejotinos. Lista teigia, jog ištisa simbolistų karta, kuriai priklausė Emile Verhaerenas, Gustave Kahnas, Paulis Adamas bei kiti, tiesiogiai paveikė Marinetti idėjas, o per tai ir visą futurizmo estetiką. Lista taip pat tvirtina, jog pagrindinės futuristinės estetikos idėjos – polifonija ir dinamizmas – pir-



1 pav. Giacomo Balla, *La mano del violinista* (Smuikininko ranka), 1912

miausia susiformavo literatūroje ir buvo paveiktos simbolizmo įtakos. Futuristai savitai atgaivino simbolizmo estetikos sinestezinius aspektus, perėmė iš jos nemažai metaforų ir alegorijų. Futuristų tekstai kupini naivaus vizijų entuziazmo, tikėjimo ateitimi, atsinaujinimo simbolių, vaizdinių, žodžių ir muzikinių garsų sąveikos idėjų, kurios sumišo su lakia romantine ir simbolistine vaizduote.

Iki 1910 m. ne tik pats Marinetti, bet ir nemaža kitų jo sinestezines idėjas plėtojusių sekėjų buvo vis dar susiję su simbolizmu, metafizinėmis ir net okultinėmis idėjomis, taip pat *Art Nouveau*, puantilizmo estetika bei kultūrine ir menine atmosfera, sklindančia iš Edvardo Muncho, Odilono Redono, Ferdinando Hodlerio, Paulio Signaco, Giulio Sartorio, Gaetano Previati ir kitų menininkų, kuriems itin svarbios buvo glaudesnės menų sąveikos idėjos, kūrinių. Nors skelbdami savo manifestuose glaudesnės menų sąveikos būtinybę, visišką angažuotumą ateities technologinėms sinestezinėms transformacijoms, savo kūriniuose futuristai šiam polėkiui suteikė tik paviršutinišką reprezentaciją. Tik nedaugelis jų, o būtent Umberto Boccioni, Giacomo

Balla, Gino Severini ir Enrico Prampolini, suteikė technologinio progreso ir menų sąveikos idėjoms atitinkamą formalią išraišką. Jie ryžtingai nusimetė XIX a. realistinės, romantinės, simbolistinės, dekadentinės meno tradicijų grandines, siekdami išsemti savo vaizduotės išteklius naujame brėkšančios ateities dinamizmo idėjų įkvėptame, žodžių ir muzikinių garsų sąveiką skelbiančiame mene. Kitų modernistinių judėjimų ir asmenybių įtakos – kubizmo, Roberto Delaunay, Jeano Villono, Marcelio Duchampo, Michailo Larionovo, Natalijos Gončarovos, Vladimiro Tatlino, Kazimiro Malevičiaus, taip pat vokiečių ekspresionistų ir dadaistų – įnašas irgi praplėtė futuristinę formalių sensorinių elementų prisodrintą estetiką, tarpininkaujant Boccioni'ui, Ballai, Severini'ui ir Prampolini'ui.

Futurizmo estetikos, taip pat ir sinestezijos, prielaidose glūdi simbolizme užsimezergusios formalių sensorinių elementų sampratos. Kad René Ghilo *Traité du verbs* veikale išdėstyta teorija, siekusi praplėsti Charles'o Baudelaire'o ir Athuro Rimbaud *correspondances* sampratą, darė įtaką Marinetti, tai dar 1917 m. pripažino Albertas Gleizesas. Beje, Ghilo idėjų tęstinumą Lista tvirtina buvus ir rusų suprematizme. Ypač stipraus atgarsio futurizmo estetikoje sulaukė Ghilo idėjos, pabrėžusios žodžių garsų ir muzikinių instrumentų koreliacijas. Garsas ir ritmas tapo svarbiausiais multisensorinės futurizmo estetikos akcentais, pasirodančiais ne tik literatūroje, bet ir tapyboje, skulptūroje, teatro, ankstyvojo futuristinio kino apraiškose (*Vita futurista*, 1916 m., režisierius Arnaldo Ginna).

Pagrindinės futurizmo idėjos, formavusios ypatingą šio meninio judėjimo estetinį braižą, kaip, pavyzdžiui, totalios technologinės ateities, vaizdų, žodžių ir muzikos garsų sąveikos idėjų prielaidos taip pat nebuvo originalios. Nors futurizmas buvo pirmasis Europoje meninis judėjimas, technologiją ir mašinas pastatęs meninio ir filosofinio dėmesio centre, kaip teigia Günteris Berghausas, tačiau tokios mechanicinės, glaudžios menų sąveikos būtinybę pabrėžiančios vaizduotės ištakas galime aptikti jau simbolisto Verhaereno kūryboje.

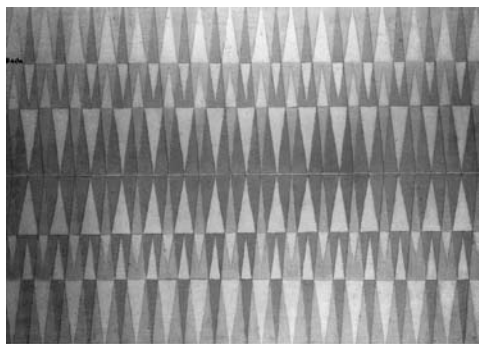
Kita vertus, sinestezinio tikrovės suvokimo svarbą iškeliančiai futuristinei estetikai būdingas konceptualus meno sisteminio skirstymo, ribų atmetimas. Į tai, nagrinėjant sinestezijos idėjų metaformozes klasikinio modernizmo estetikos iškilimo metu, būtina atkreipti dėmesį, nes futuristai skelbia ne autonomiškų menų sintezę, bet teigia, jog bet koks menų (kaip ir juslių) atskyrimas yra nebūtinai, netgi neįmanomas ir bevertis. Bruno Corradini ir Emilio Settimelli teigia, jog nesą „jokios priežasties, kad kiekviena veikla būtų uždaryta kurioje nors iš tų juokingų ribų, vadinamų muzika, tapyba, poezija ir pan.“⁷⁷. Boccioni tekstuose – kurie rodo istoriškesnę perspektyvą, nei Marinetti rašiniai – genialaus menininko valia yra projektuojama į aplinką herojiškai išlipdant ją menų sąveikos idėjomis persmelktuose kūriniuose, kurių neįmanoma priskirti jokiai nustatytai kategorijai – *Techniniamo Futuristinės skulptūros manifeste* 1912 m. jis atvirai paskelbia meno sisteminę ribas niekinėmis: „Nėra skulptūros nei muzikos ar tapybos: yra tikrai kūrinys!“⁷⁸ Tai



2 pav. Luigi Russolo, *Musica* (Muzika), 1911–1912

reiškia, jog futurizmas linkęs peržengti klasikinės estetikos ir meno filosofijos pedantiškai nubrėžtas skirtingus menus dirbtinėmis cechų sienomis atskiriančias meno morfologijos ribas ir netgi užbėgti už akių antiesencialistinėms meno teorijoms. Toks futuristinės estetikos ir meno teorijos išsisluoksniavimas, nestabilumas nestebina – ji juk ginčija pamatinius bet kokios estetikos postulatus, išjudina dirbtinai fiksuotus įvairias meno rūšis skiriančius darinius, ant kurių laikosi visas estetikos statinys.

Išskirtinis glaudžios menų sąveikos idėjų įkvėpto italų futurizmo bruožas buvo siekis modernizuoti dailės, literatūros, muzikos, fotografijos turinį bei formą, kad jie taptų tinkamais skelbti



3 pav. Giacomo Balla, *Compenetrazione iridescente numero 4*, (Vaivorykštės skverbimasis, numeris 4), 1913

naujo, technologijos amžiaus žinią. Tačiau futurizmas neapsiribojo troškimu atnaujinti meną – jis siekė „performuoti visą visatą“, kaip teigė ne vienas futuristinio manifesto autorius. Daugiausia dėmesio šioms skirtingų menų ir jų išraiškos priemonių sampynos idėjoms skyrė Marinetti ir Boccioni. Jie mėgino išspręsti kintančio meno ir kintančio gyvenimo tarpusavio atitikimo problemą, pasitelkdami romantinės kilmės sąvoką „jautrumas“ (*sensibilità*) ir priskirdami jai pagrindinį vaidmenį futuristinio judėjimo sintetinių siekių propagandoje, besirūpinančioje naujojo meno ir naujojo žmogiškumo gimimu. Be abejo, naujasis pasaulis dar nebuvo išsąmoninęs technologinio sąvokos „progresas“ pobūdžio. Marinetti šią sąvoką vartojo gana taupiai ir ši jam neatrodė turinti pozityvistinio turinio. Marinetti progresas reiškė absoliučią vertę, sinonimišką nesiliaujančiai kovai ir nenutrūkstam *elan vital*, susijusiam su „tapsmo kliedesiu“.

„Futuristinis jautrumas“ (*sensibilità futurista*) yra savita tiesiogiai su sinestezine problematika ir glaudžios skirtingų menų sąveikos ateities mene programa

susijusi šio meninio judėjimo sąvoka. Jos pasirodymas atspindi fundamentalų sinestezijos idėjų sklaidos kelią, kurį Marinetti pasirinko savo sukurtam meno judėjimui. Sąvoka *sensibilità* futuristų tekstuose pasirodo apie 1910 m. konceptualizuojant menininko, kaip tarpininko tarp naujojo gyvenimo ir naujojo meno, vaidmenį. Ši sąvoka pasirodo daugelyje futuristų tekstų, straipsnių, manifestų, kurie plito ne tik tarp futuristų, bet ir kitose modernistinio meno kryptyse. *Sensibilità* buvo pagrindinio futuristų ideologinio siekio šerdis: nepalaujamas kūrimas naujojo žmogaus, kuris visapusiškai – savo sąmone, pojūčiais, veikla – bus prisitaikęs prie naujojo pasaulio, pakeisto mokslo ir technologijų. Futuristai skelbė žmogaus performavimą visais dvasiniais, psichologiniais bei fiziologiniais aspektais, o tai futuristinį sinestezinį projekto mastą nukėlė toli už estetiškos srities į etinę, politinę ir antropologinę. *Sensibilità* buvo esminė futurizmo sąvoka, teigia Serge Milanais⁹. „Mes esame naujo, visiškai perkeisto jautrumo, pirmykščiai“, – vis rašė futurizmo tapytojai, ypač Boccioni¹⁰.

Šios naujos percepcinės struktūros, kurias steigia atsinaujinusios žmonijos pakitę pojūčiai, vertybės, nuostatos, lėmė universalios sinestezijos idėjos persmelktą futuristinį meną. Marinetti viename iš žinomiausių savo manifestų *Sintaksės destrukcija – vaizduotė be išlygų – laisvi žodžiai* pateikė išsistatą „naujojo futuristinio jutimo elementų“ sąrašą. Carrà savo manifeste, parašytame kiek vėliau, futuristinio meno savitumą taip pat išveda iš šios sudėtingai susipynusios, esmiškai transformuotos pojūčių ir emocijų sferos:

„Vaizduotė be išlygų, laisvi žodžiai, sisteminis onomatopėjų naudojimas, nemaloni muzika be ritminės kvadratūros ir triukšmų menas gali būti išvesti iš to paties jautrumo, kuris pagimdė garsų, triukšmų ir kvapų tapybą“, – 1913 m. teigė Carrà¹¹. Akivaizdu, jog Carrà nedviprasmiškai susieja futuristinio jautrio sąvoką su sinestezine geba. Pats Marinetti savo manifeste *Geometrinė ir mechaninė didybė ir skaitmeninis jautrumas* dar pagilino šią genealogiją, susiedamas naujuosius jutimus su naujuoju grožiu. Kitaip tariant, futuristinės estetikos kūrėjai gana aiškiai suvokė sinestezijos estetinį potencialą, galintį išplėsti suvokimą net tokių konservatyvių tradicinės estetikos sąvokų kaip grožis reikšmės lauką. Marinetti minėtame manifeste pareiškia, jog jo „futuristiniai pojūčiai“ jau apčiuopia šį naująjį grožį.

Genealoginis ryšys sieja naują futuristų skelbiamą estetiką ir jos matricą – naująjį jautrumą. Marinetti meną visur apibūdina kaip turintį su šaknimis išrauti viską, kas nesiekia išreikšti futuristinio jautrumo pačia novatoriškiausia geometrijos ir mechanikos prabanga¹².

Sąvoka „jautrumas“, *sensibilità*, futuristų tapusi susieta su naujumo samprata istorinio estetikos diskurso, teigiančio meno ir materialinės produkcijos ryšį, pagrindu, buvo vartojama ir kituose kontekstuose, kur kas labiau atspindinčiuose romantinę šios sąvokos prigimtį. Boccioni išvelgė jautrumą, jutimiškumą esant tam tikru vidurio keliu tarp materialaus gyvenimo ir meninės kūrybos. Šios sąvokos atžvilgiu meno ir aplinkos, *ambiente*, santykis futurizmo estetikoje tampa dialektiškas. Meninė produkcija



4 pav. Luigi Russolo, *Profumo* (Kvepalai), 1910

gimdo naują jutimiškumą, savo ruožtu apdovanojantį naujus kūnus naujais pojūčiais, iš kurių plaukia kiti meno kūriniai. Boccioni manifeste *Futuristinė tapyba ir skulptūra* paskelbia šio naujojo jutimiškumo pretenzijas peržiūrėti visos meno istorijos reikšmę. Boccioni teigė, jog visi prancūzų menininkai, nuo Eugène Delacroix iki šių dienų, grindė kelią ateiti šiam jautrumui, visiškai nežinomam Italijoje, ir jog jis turi suteikti pojūčiams tokias jautimo galias, kokiomis iki šiol nebuvo pajausta. Ardengo Soffici tekste *Pirmieji futuristinės estetikos principai*, paskelbtame 1920 m., atitinkamai teigia, jog meno paskirtis yra tobulinti ir aštrinti šį jautrumą¹³.

Futuristų aistringas į ateitį nukreiptas siekis „viską perkurti iš naujo“ ir sinestezijos įtraukimas į šį visuotinį meno atnaujinimo projektą dar kartą įrodo, jog sinestezija iš tiesų yra imanentiškai susijusi su meno naujumo daros procesais. Fundamentalų meno atsinaujinimą futuristai steigia juslių lygmeniu, skelbdami save naujo ir visiškai transformuoto ju-

timiškumo pradininkais. Marinetti manifeste *Sintaksės destrukcija – vaizduotė be išlygų – žodžių žaismas* 1913 m. visų pirma kalba apie futuristinį jautrumą, kurį lemia daugybė technologinių atradimų, o pastarieji visiškai naujai formuoja atskiras žmogaus jusles. Tai drąsiai pasitinkama bei inspiruojama modernistinio jutimiškumo tendencija – visų pojūčių apgultis. Marinetti, kaip ir kiti futurizmo manifestų kūrėjai, skelbdamas atskirų meno šakų atsinaujinimą, nuosekliai apeliuoja į sensorinę seką, pavyzdžiui, apie žodžių žaismo galią poezijoje jis kalba kaip apie chronologišką sensorinį antpuolį: „sulaikęs kvapą jis [naujasis poetas] užpuls jūsų nervus regimaisiais, girdimaisiais, uodžiamaisiais jutimais“¹⁴. Tokia pojūčių triada ar ilgesnės sekos kaip meną atnaujinantis įrankis pastebimas ne viename futuristų manifeste, o tai verčia kelti klausimą, ar futuristinės estetikos idėjos, persiėmusios sinestezija, nėra visų pirma siekis peržengti Vakarų estetikoje nusistovėjusią juslių tvarką? Nes būtent šiuo aspektu futuristų skelbiamas meno perkūrimas įgautų nepalyginti gilesnį pagrindą. Antai Marinetti apskritai gina ne tik ontologinę juslių vienovę, bet ir jų daugybiškumą, teigdamas, jog esą daug lytėjimo pojūčių rūšių, kurias dar reikia nustatyti. Marinetti buvo įsitikinęs, jog taktilinis menas suteiks gilesnį intuityvų tikrovės, materijos pažinimą.

Mario Recchi straipsnyje apie estetinį skonio ir uoslės juslių potencialą, kurį Prampolini 1919 m. sausį išspausdino futuristų apžvalginiame leidinyje *Noi*, lytėjimą lygina su kitomis juslėmis, taip pat ir su rega. Futuristinėje estetikoje be

išlygų sąmoningai griaunamos ne tik senosios meninės konvencijos, bet ir hierarchinės sensorinės struktūros, teikiančios pagrindą tradiciniams estetiškiems postulatams egzistuoti. Galime drąsiai tvirtinti, jog futuristinė estetika buvo išties gili, argumentuota tradicinių sensorinių pozicijų mene kritika, aiškiai suvokiant, jog naujoji estetika neįmanoma be juslinių struktūrų esminio pertvarkymo. Todėl sinestezija, kurios samprata buvo savitai praplėsta, futurizmo estetikos ir meno teorijos nuostatose užėmė nelygstamą vietą.

Akivaizdu, kad futurizmo manifestuose išsiskleidžianti sinestezijos samprata iš dalies yra artima simbolistiniams panmuzikaliai universumui. Tačiau būtina pastebėti, kad futuristai į transformuojančią estetinę sinestezijos gebą įtraukia ir kitus pojūčius, ne vien regą ir klausą. Nors likusioji sensoriumo dalis tarsi akompanuoja pagrindinėms dviem juslėms, tačiau būtent visų pojūčių visuma yra futuristinę estetiką skelbiančių manifestų akcentas. Todėl juslės tampa prisodrintos maisto energijos, būdingos visai futurizmo estetikai, ir futuristiniuose manifestuose pasirodo ypatinga Vakarų estetikos atvertis, kai dar kartą parodoma, kokie autonomiški, konfliktiški, dirbtinai atplėšti yra pojūčiai ir kaip mechanškai jie gali būti jungiami į realius ar hipotetinius meninius agregatus. Suskaidymas į sensorinius elementus futurizmo manifestų estetikoje yra panašus į simbolizmui būdingą, tik čia ryškiau pasireiškia ypatingas mechanizmas, savotiški Apšvietos epochos projekto aidai, kurie juslių vaidmenį įsivaizduojamuose meno kūriniuose, jų tendencijose įtvirtina

per pabrėžtinai aktyvias mašinos ir naujumo pozicijas. Per futuristinį įkarštį aiškiai persismelkia romantinė vagneriškoji visuotinio meno kūrinio vizija¹⁵.

Judesio, veiksmo nedalumas, kurį futuristai skelbė remdamiesi Bergsono idėjomis, savo ruožtu numatė ir juslių nedalumo perspektyvą, kuri labai saviškai išreiškiama futuristinių manifestų projektuose. Marinetti buvo įsitikinęs, kad Bergsono antideterministinė filosofija, apibrėžianti ateitį ne kaip pasyvų praeities padarinį, bet kaip žmogaus, aktyviai veikiančio čia ir dabar, pastangų rezultata, geriausiai atspindi futuristinį voliuntarizmą. Pavyzdžiui, *Techniniai manifeste*, 1910 m. išspausdintame žurnale *Poesia*, susipina Nietzsche's, Bergsono, simbolistų idėjos bei to meto moksliniai žmogaus proto, jutiminio suvokimo tyrinėjimai. Boccioni manifeste *Plastiniai futuristinės skulptūros ir tapybos pagrindai* 1913 m. taip pat teigia, jog bet koks objekto judėjimo dalijimas yra sutartinis veiksmas, savo žodžius patvirtindamas Bergsono teiginiais apie judesio, trukmės nedalumą. Kadangi į futuristų menines teorijas tiesiogiai ar netiesiogiai įtraukiama sinestezinė patirtis, ji taip pat suvokiama kaip viena iš materijos ir percepcijos nedalumo išraiškų.

Nors sinestezijos estetikos ir teorijos atžvilgiu reikšmingais galime laikyti Carrà *Garsų, triukšmų ir kvapų tapyba* (1913), Prampolini'o *Chromofonija – garsų spalvos* (1913), Bruno Corros *Abstraktus kinas – chromatinė muzika* (1912) manifestus, tačiau įvairialypės sinestezijos apraiškos pastebimos didžiojoje visų futurizmo manifestų dalyje. Daugiau nei 500

manifestų, parašyti nuo judėjimo pradžios iki ketvirtąjo dešimtmečio, kai futurizmo idėjos beveik visiškai išblėso ar pasikeitė, atspindi nepaprastai intensyvią kūrybos formą, kuri iš tiesų siekė keisti ne tik meną, bet visą visatą. Daugelį šių manifestų esmiškai vienija saviškai „futuristinio jautrumo“ sąvoka, nukalta pačių šio judėjimo atstovų. Ši sąvoka, apimanti platų estetinio patyrimo spektrą nuo paprasto pojūtinio jutimo iki visa apimančios, neapibrėžtos emocinės jausenos, suvienija futuristinę pasaulėžiūrą ir suteikia jai išskirtinį profilį. Svarbu tai, jog futurizmas aiškiai artikuliuavo jutiminę žmogaus būtį ir siekė ją įpavidalinti naujo meno, pakeistos tikrovės reiškiniais. Šiuose nuolat iškylančiuose jutimiškumo reljefuose, kurie priverčia sinesteziskai raibuliuoti jau pačius tai skelbiančius futuristų manifestus, galime atsekti romantinio panestetizmo idėją, nesvarbu, kad futuristai estetinį patyrimą nuo klasikinių objektų perkėlė į tai, ką tuo metu dar buvo galima vadinti sensoriniais iššūkiiais ir eksperimentais – fantastines mašinas, anonimiškus mechanizmus, gaminančius iki tol neegzistavusius juslinės patirties elementus. Būtent giluminis, pirmapradis estetikos prigimties lygmuo – būti neaprepiamu, gal net nediferencijuotu jutiminiu patyrimu – smelkiasi iš futuristų meninių programų, projektų, utopijų, kurios negali būti realizuotos jau vien todėl, kad aiškiai konfrontuoja su tradicine estetika, kol kas tegalinčia parūpinti meninių formų arsenalą.

Tikėtina, kad futuristinio meno nesėkmė, jau anuomet įžvelgta Marco, iš tiesų buvo nulemta šio neatitikimo, prasi-

lenkimo tarp dviejų estetikos sanklodų – dar nepasitraukusios klasikinės, ir dar nesusiformavusios sinestezinės. Jau pati mašina kaip sensorinio patyrimo objektas yra prieštaringa – teikdama daugybę jutiminių patirčių ir tarsi aprėpdama visą pojūčių visumą Vakarams nebūdingu mostu, vis dėlto gražina į suskilusį sensoriumą. Mašina, provokuodama ar vėliau simuliuodama žmogaus juslinį patyrimą, tai daro iš pradžių atsiedama ir išgrynindama atskiras jusles tam, kad vėliau sujungtų. Kitaip tariant, futurizmas, į pirmą planą iškeldamas jusles provokuojančią mašiną, mechanizmą, iš tiesų sukuria klasikinės Vakarų estetikos muliažą, kurį ir siekia nustumti, paneigti, sunaikinti sinestezinių jungčių jutiminiame patyrimo deklaravimu.

Boccioni, regis, aiškiai mato šią Vakarų estetikoje ir mene išsiplėtusią dykybę, kurią jis aptinka ne tik stokodamas išraiškos formų, bet ir suvokdamas jos priežastį. Boccioni 1914 m. detaliai apibūdina du esminius futuristinio jautrumo principus. Visų pirma, meno išraiškos priemonės, kurias mums perdavė kultūra, yra nusidėvėjusios, nebepritaikytos suvokti ir perteikti emocijas, ateinančias iš pasaulio, kurį visiškai perkeitė mokslas. Antra, naujos gyvenimo sąlygos, kuriomis gyvename, sukūrė begalę visiškai naujų natūralių elementų, kurie niekada nebuvo peržengę meno valdų ir dėl kurių futuristams derėtų surasti naujus išraiškos būdus „bet kokia kaina“¹⁶.

Carrà manifestą *Garsu, triukšmų ir kvapų tapyba* galime laikyti ne tik futurizmo, bet apskritai sinestezijos manifestu, nuostabiu sinestezinės estetikos artikuliuojimo, idėjinio ir meninio, pavyzdžiu. Jame su-

telkta sinestezijos estetikos įtampa, kuri ilgainiui tapo nukreipta į tradicinės Vakarų estetikos struktūras. Čia reikėtų priminti, kad Marinetti išivaizdavo visų pojūčių šaknį esant vienoje juslėje, tačiau net jei tai ir atvirkščia hierarchija – skelbiant pagrindine genealogine jusle lytėjimą (tai vėliau itin išplėtos prancūzų įvairių estetikos krypčių atstovai) – ji skelbia visų pojūčių sinestezinį giminumą: „kiekvienas jaučia, kad rega, uoslė, klausia, lytėjimas ir skonis yra modifikacijos vienos labai aktyvios juslės, būtent lytėjimo, įvairiai suskilusio ir išsidsčiusio daugybėje taškų“¹⁷. Kiek kitaip į šią problemą žvelgė kiti futurizmo adeptai, artimiausios susiję ne su idėjų, o su meno praktikos pasauliu.

„Praėjo laikas, kai mūsų pojūčiai paveiksluose tik šnabždėjo. Mes trokštame, kad jie dainuotų ir aidėtų virš mūsų drobių kurtinančiais ir triumfuojančiais fanfarų garsais“, – 1910 m. skelbia Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini savo propagandiniame kūrinyje *Futuristinė tapyba: techninis manifestas*¹⁸. Kaip matome, jau judėjimo pradžioje sinestezija futurizmo ideologijoje įsikuria dviem lygmenimis – kaip tai, kas skelbiama, ir kaip skelbimo būdas. Tokios „dvilypės sinestezijos“ pavyzdžių futuristų raštuose galime rasti gana daug. Galime spėti, jog futurizmo menininkai, dėdami viltis į sinestezinį suvokimo būdą, numatė jį būsiant ne tik kūrimo priemone / medžiaga, bet ir refleksijos būdu. Minėtame manifeste paskelbiamas ir naujasis jutimiškumas, kuris yra „paaštrėjęs ir daugialypis“.

Kita vertus, daugelyje menų sąveikos problemas aptariančių futurizmo manifestų aptinkame savitai transformuotą

romantinę genijaus figūrą; čia ji taip pat siejama su naujaisiais percepcijos, kūrybingumo būdais ir priešinama plastiškai, performatyviai, genijaus kūrybinėms jėgoms ir nesiliaujančiai kovai pasiduodančiai tikrovei. Francesco Balilla Pratella, oficialusis futurizmo judėjimo kompozitorius, savo *Futuristų muzikų manifeste* 1910 m. muzikos kūrėjas ir „jų bebaimius brolius poetus ir tapytojus“ apibūdina kaip „gražius jėga, drąsius maištu ir įdvasintus genijaus šviesa“¹⁹.

Juslinės patirties svarba futurizmo manifestų skelbiamoje estetikoje sureikšminama iki būtino moderniosios tapybos atsinaujinimo pagrindo. Grupė futuristų

manifeste *Eksponentai publikai* 1912 m. deklaruoja, jog modernioji tapyba neišmanoma be absoliučiai modernaus jūtimu kaip išeities taško, ir niekas negalys prieštarauti, kad *tapyba* ir *pojūtis* yra du neatsiejami žodžiai²⁰. Muzikalumas futurizmo tapybos manifestuose pasirodo kaip viena iš sinestezinės meno kūrimo ir patirties sąlygų. Futuristai atkreipia dėmesį į šią skirtį tarp sinestezijos kaip kūrejo nuostatos ir suvokėjo patirties uždavinio. Aukščiau minėtame manifeste autoriai teigia: „nepiešiame garsų, tik jų vibruojančius intervalus“, o muziką suvokėjo atžvilgiu įvardija kaip matematinę-emocinį stiprintuvą.

VIETOJE IŠVADOS

Taigi šis glaustas ekskursas į svarbų dažniausiai akademinio mokslo periferijoje atsiduriantį futuristinį sinestezijos teorijos ir meno praktikos raidos tarpsnį, apnuogintos futurizme išryškėjusios naujos modernistinio meno tendencijos ir perspektyvos rodo, jog pradendant ankstyvojo modernizmo krypčių iškilimo laikotarpiu, *nuosekliai auga ir stiprėja dar romantizmo ir simbolizmo sąjūdžių iškilimo metu išryškėjusi sinestezijos reikšmė*

bei kristalizuojasi ypatinga sinestezijos estetikos plotmė, kuri ne tik giliai šaknijasi, bet ir atveria klasikinės Vakarų estetikos nenuoseklumus, prieštaravimus, konservatyvumą ir inerciją. Tad triukšmingai naujumo ir dinamizmo svarbą iškeliantį futurizmo sąjūdį, jo naujus karštligiškus ieškojimus sinestezijos srityje galėtume laikyti vienu iš radikaliausiu pasipriešinimu Vakarų sinestezijos teorijos ir meno praktikos modernistiniam kritikos ribotumui.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ *Futurist Manifestos*. Sudaryt. Umbro Appolonio. – London: Thames and Hudson, 1973, p. 18.
- ² Ten pat., p. 7.
- ³ Thomas L. Hankins. *The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel or The Instrument That Wasn't*. // *Osiris*, 1994, vol. 9, p. 141–156.
- ⁴ Paprastai Bertrand'o Castelio *clavecin oculaire* įvairiose sinestezijos teorijose pateikiamas kaip įrodymas vieno anksčiausiai sinesteziją įgyvendinusių artefaktų. Tai yra tapę teorine kliše, ir

Castelio kūrinys nurodomas kaip *baigtinis objektas*. Tačiau istoriniai šaltiniai rodo ką kita. 1725 m. Castelis *Mercure de France* paskelbia straipsnį *Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons, et toutes sortes de pieces de musique*, kuriame aprašo savo *clavecin oculaire*; jo nuomone, tai turėtų būti „universalus juslių instrumentas“. 1726 m. *Mercure de France*, atsakydamas į įvairią kritiką, Castelis teigė: „Aš esu matematikas, filosofas [...] ir netrokštu paversti savęs

mūrininku, kad būtų galima sukurti architektūros pavyzdžius.“ *Clavecin oculaire* buvo tam tikras „mąstymo eksperimento“ būdas, įsivaizduojamo instrumento įgyvendinimas. Castelio įsitikinimu, tokio instrumento realus pagaminimas neįrodytų santykio tarp spalvos ir garso.

⁵ Martin Pucher, *Poetry of the revolution – Marx, manifestos, and the avant-gardes*. –Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 74.

⁶ Ten pat., p. 76.

⁷ *Futurist Manifestos*, p. 146.

⁸ Ten pat., p. 64.

⁹ Serge Milan. The „Futurist Sensibility“: The Anti-philosophy for the age of Technology“. // *Futurism and the technological imagination*. Ed. G. Berghaus. – Amsterdam: Rodopi, 2009, p. 63.

¹⁰ *Futurist Manifestos*, p. 94.

¹¹ *Futurist Manifestos*, p. 112.

¹² Ten pat., p. 70.

¹³ Ten pat., p. 71.

¹⁴ *Futurist Manifestos*, p. 98.

¹⁵ Rasa Andriūšytė-Žukienė kelia įdomiais pavyzdžiais paremtą mintį, jog Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrybą tam tikrais atžvilgiais

galima gretinti su 1909 m. savo manifestą paskelbusiu futurizmo sąjūdžiu. Nuo pat pirmųjų kūrybinių darbų Čiurlionis daug dėmesio skiria kaitai pavaizduoti. Vienas būdingiausių jo kūrybos bruožų yra simultaniškumas – vienalaikiškai, tačiau iš įvairių žiūros taškų plėtojami vaizdai bei erdvės. 1986 m. Italijoje vykusios futurizmo parodos *Futurismo e futurismi* rengėjai neturėjo galimybių parodoje eksponuoti Čiurlionio paveikslų, todėl demonstravo jų reprodukcijas. Taip buvo parodyta, kad dailiniko vėlyvoji kūryba reikšminga futurizmo istorijai. Parodos kataloge (*Futurismo e futurismi*. Katalogo, a cura di P. Hulthen. Milano: Bompiani, 1986) Čiurlionio paveikslai priskirti prie šio meninio judėjimo pirmtakų.

Rasa Andriūšytė-Žukienė. *M. K. Čiurlionis: tarp simbolizmo ir modernizmo*. – Vilnius: Versus Aureus, 2004, p. 191.

¹⁶ *Futurist Manifestos*, p. 71.

¹⁷ Ten pat., p. 56.

¹⁸ Ten pat., p. 87.

¹⁹ Ten pat., p. 84.

²⁰ Ten pat., p. 76.