

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΕΒΔΟΜΟΣ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ — ΙΟΥΝΙΟΣ

1940

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & ΣΙΑ Α.Ε.
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ",
46 — ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ — 46
ΑΘΗΝΑΙ

Ε.Υ.Δ. της Κ.τ.Π.
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008



Ο ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ*

Έκανε το μεγαλύτερο θόρυβο, αλλά σχετικά με τον Έξπρεσιονισμό και τον Κυβισμό έχει — τουλάχιστον για τη Ζωγραφική, που μᾶς ενδιαφέρει ἐδῶ — ὠρισμένως τὴ μικρότερη σημασία. Δὲν εἶναι τυχαίον τὸ γεγονός, ὅτι ὁ ἀρχηγὸς τοῦ Φουτουρισμοῦ δὲν εἶναι ζωγράφος, ὅπως στίς ἄλλες σχολές, ἀλλὰ ποιητής: ὁ F. T. Marinetti. Αὐτὸ συμβαίνει καὶ μετὸν Ὑπερρεαλισμὸ καὶ δὲν εἶναι τοῦτο μόνον τὸ σημεῖον, πού ἔχουν κοινὸ οἱ δύο σχολές. Ἡ ἀξία του εἶναι περισσότερο φιλολογικὴ στὴ Ζωγραφικὴ, μετὸλο τὸ μεγαλόστομον καὶ τὴν ἔμφαση τῶν μανιφέστων του, δὲν ἔχει νὰ παρουσιάσῃ ἔργα πού νὰ σημειώνουν ἐποχὴ καὶ ν' ἀντέχουν στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Εἶναι ὡστόσο κίνημα ἐξαιρετικὰ ἀντιπροσωπευτικὸ, χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ψυχικὴν ἀτμόσφαιρα καὶ τίς πνευματικὲς ἀνησυχίες τῆς ἐποχῆς μας. Στὴ Ζωγραφικὴν ἡ κυρία ἐπιδίωξη τοῦ Φουτουρισμοῦ εἶναι αὐτό, πού ὁ Marinetti ὠνόμασεν ἐντυπωσιακά: *dynamismo pittorale*, δηλ. ἡ ζωγραφικὴ ἀποθέωση τοῦ δυναμισμοῦ πού εἶναι τὸ βασικὸ γνώρισμα τοῦ μηχανικοῦ πολιτισμοῦ τοῦ αἰῶνα μας.

Τὰ μηχανικὰ θαύματα τῆς σημερινῆς Τεχνικῆς, λέγουν οἱ Φουτουριστές, καὶ προπάντων ὁ ἱλιγγὸς τῆς ταχύτητας ἔχουν ἀλλάξει γιὰ τὸ σύγχρονον ἄνθρωπον τὴν ὄψη τοῦ κόσμου καὶ τὴν αἴσθηση τῆς ζωῆς. Ὁ τηλεγράφος, τὸ τηλέφωνο, τὸ γραμμόφωνο, τὸ *express*, ἡ μοτοσυκλέττα, τὸ αὐτοκίνητο, τὸ ἀεροπλάνο, ὁ κινηματογράφος καὶ ἡ μεγάλη καθημερινὴ ἐφημερίδα δὲν ἔδωκαν μόνον στὸ φυσικὸ μας τοπίον μιά νέα, ἐντελῶς διαφορετικὴ φυσιογνωμία, ἀλλὰ μᾶς ἔκαναν καὶ νὰ αἰσθανόμαστε ἀλλιώτικα τὴ ζωὴ. Αὐτὴ ἡ βαθειὰ μεταβολὴ πού ἔγινε ἔξω καὶ μέσα μας ἐπηρέασε σὲ τέτοιο βαθμὸ τὴν εὐαισθησίαν μας, πού αὐτὴ θέτει πιά στὴν Τέχνη νέες, δύσκολες ἀπαιτήσεις. Πρῶτα ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενον: δὲν ἀνεχόμαστε πιά θέματα εἰδυλλιακά παλαιοῦ στυλ — τὸ παραδεισιακὸ τοπίον, τὸ γυμνὸ — ὄπτασιον ἀχόρταγης περιέργειας,

τὴ *nature morte* μετὴν ἀπλοϊκὴν ἀκίνησιον τῆς. Ἡ μεγαλούπολι μετὴν πολύβοη ζωῆς τῆς, ὁ μοντέρνος ἄνθρωπος μετὴ τίς ἐπιχειρήσεις, τοὺς ἀντιρωμαντικοὺς ἔρωτες, τὰ σπὸρ του, πρὸ πάντων ἡ μηχανὴ, αὐτὴ ἡ νέα δημιουργία καὶ τὸ νέο πάθος τοῦ ἀνθρώπου — εἶναι τὰ θέματα πού μᾶς συγκινοῦν καὶ πού ζητοῦμε ἀπὸ τὴν Τέχνην νὰ τὰ προσφέρῃ μετὸ δικὸν τῆς τρόπο στὴν ἐμπειρίαν μας. Ἐπειτα ὡς πρὸς τὴ μορφή: α) Δὲν ὑποφέρουμε πιά τὴ στατικότητα σὲ ὅποιαδήποτε ἐκδήλωσίν τῆς. Ἡ μεγάλη ταχύτητα, μετὴν ὅποια μετακινούμαστε ἀπάνω στὸν πλανήτη μας πρὸς ὅλες τίς διευθύνσεις συντόμεψε τίς ἀποστάσεις καὶ μᾶς ἔδωκε μιά νέα ἀντίληψη τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου. Τὸ ὄπτικόν μας πεδὸν ἀπλώνεται ἐκπληκτικὰ καὶ μᾶς δίνει σὲ κάθε στιγμή τὴν ἐντύπωσιν τῆς ἀέναης, τῆς ἀδιάκοπης μεταβολῆς. Κινεῖται καὶ ἀλλάζει μετὴν ἴδια ταχύτητα, πού κινούμαστε καὶ ἀλλάζουμε θέσιν κι ἐμεῖς. Τὴ ροή, τὸ χρόνο τὸν αἰσθανόμαστε ἔντονα παντοῦ. Ἡ ἀντίληψίς μας ἔχασε κάθε ἴχνος στατικότητας, ἔγινε πέρα ὡς πέρα δυναμικὴ. β) Καὶ συνοπτικὰ συνθετικὴ. Δὲν ἔχουμε σήμερον καιρὸ νὰ χανόμαστε στίς λεπτομερείς. Ὁ ρυθμὸς τῆς ζωῆς μας εἶναι ἀπίστευτα ταχὺς καὶ τὰ αἰσθητήριά μας, γιὰ νὰ προλάβουν νὰ μᾶς παρακολουθήσουν, συνοψίζουν ταχύτατα τίς ἐντυπώσεις, ἀπαλείφουν αὐθαίρετα τὸ πλῆθος τῶν λεπτομερειῶν, κρατοῦν τίς κύριες, τίς «ζωτικὰς» γραμμὰς καὶ ἀπ' αὐτὰς συνθέτουν τὴν εἰκόνα. Μετὴν ἴδια συνθετικὴ πυκνότητα λειτουργεῖ καὶ ἡ σκέψις μας: ἀπαιτοῦμε παντοῦ τὴ σύντημσιν, τὸ *raccourci*. Αὐτὸς ὁ ἐποπτικὸς καὶ διανοητικὸς λακωνισμὸς ἔγινε ἀνάγκη ἐπιταχτικὴ γιὰ νὰ μὴν ἐξαρθρωθῇ ἡ συνείδησίς μας μέσα στὴ μέθη καὶ στὸν ἱλιγγὸ τῆς ταχύτητας. Ἡ Τέχνη πού κληρονομήσαμε εἶναι στατικὴ καὶ ἀναλυτικὴ, γιὰτί τέτοια ἦταν καὶ ἡ ψυχὴ τῶν πολιτισμῶν πού βρῆκε μέσα σ' αὐτὴν τὴν ἔκφρασίς τῆς. Τὴν ψυχὴ ὁμως τοῦ δικοῦ μας πολιτισμοῦ τὴ χαρακτηρίζει ἡ κίνηση καὶ ἡ ἔντασις, ἡ πυκνότητα καὶ ἡ σύντημσιν, δηλ. ὁ δυναμισμὸς καὶ ἡ συνθετικότης. Δυναμικὴ λοιπὸν καὶ συνθετικὴ πρέπει νὰ εἶναι ἡ Τέχνη μας

(*) Ἀπὸ τὴ μελέτη: «Ἡ κρίσις τῆς σύγχρονης Ζωγραφικῆς».

ΙΩΑΝΝΑ 2008

για να μπορή να εκφράζη το πληθωρικά δυναμικό Έγώ μας, το σύγχρονο άνθρωπο με την έντονη αίσθηση του χρόνου, με την ανήσυχια ρευστή, την «ηλεκτρική» συνείδηση. Μόνο μέσα σε μια τέτοια τέχνη θα λυτρωθή αισθητικά η εποχή μας.

Με αυτό το πρόγραμμα ο Φουτουρισμός προσπάθησε ν' ανανεώσει και τη Ζωγραφική. Νά της δώσει το νέο περιεχόμενο δεν έδυσκολεύθηκε καθόλου — τα «θέματα» αλλάζουν εύκολα. Το πρόβλημα όμως ήταν πώς ν' αλλάξει και η «μορφή», πώς να γίνει η Ζωγραφική από στατική και αναλυτική, δυναμική και συνθετική. Το πράγμα φαινόταν δύσκολο πολύ, αν όχι άκατόρθωτο: η Ζωγραφική είναι μια από τις κατ'έξοχήν τέχνες του χώρου, ενός χώρου μάλιστα που αναθέτει σε δύο διαστάσεις ν' αντιπροσωπεύσουν και την τρίτη, και ο χώρος αντίθετα προς το χρόνο τό 'χει στη φύση του να είναι στατικός και αναλυτικός — πώς λοιπόν μια τέτοια τέχνη θα μπορούσε να μας δώσει δράματα δυναμικά και συνθετικά, όπως το κατορθώνει η σημερινή μας αντίληψη και τα ζητεί η επηρεασμένη από το πνεύμα του μηχανικού πολιτισμού ευαισθησία μας; Αυτό το πρόβλημα έθεσε ο Φουτουρισμός (και έδω έχουμε υπ' όψη τόν «πρωτογενή» Φουτουρισμό του 1910 — 1920: αργότερα με τόν όρο Φουτουρισμός ο Marinetti στα μανιφέστα του έννοει όλα τα μοντέρνα ρεύματα της Τέχνης⁽¹⁾ και στη λύση, που προσπάθησε να δώσει στο πρόβλημα τούτου, βρίσκεται όλα τα πρωτοτυπία του. Οι ζωγράφοι του Μεσαίωνα, όταν αντιμετώπιζαν τόν ίδιο ζήτημα, υπερνεκούναν τή δυσκολία με πολύ πρωτόγονο τρόπο: με τήν παράταξη εικόνιζαν τή διαδοχή. Άνέλυαν τήν ιστορία σε χαρακτηριστικά επεισόδια, ζωγράφιζαν τόν σπουδαιότερο ή τήν τελική φάση στο κέντρο τής εικόνας και τά άλλα σε μικρότερες διαστάσεις τριγύρω με τή σειρά τους⁽²⁾. Πίστευαν, ότι έτσι καθώς τόν μάτι θα περνά από τόν ένα στο άλλο ή δική του κίνηση θα μετατρέπη τήν παράταξη μέσα στο χώρο σε διαδοχή μέσα στο χρόνο. Αυτή τή λύση οι Φουτουριστές ζωγράφοι τή βρίσκουν πολύ άπλοϊκή. Οι ίδιοι δοκίμασαν να δώσουν μίαν άλλη ζήτησαν να έμποτίσουν τήν έκταση με διάρκεια, να κάνουν τόν χώρο τόνσον έλαστικό, ώστε να χωρέση

μέσα του ό χρόνος. Για να δώσουν έλαστικότητα στο ζωγραφικό χώρο μεταχειρίζονται δύο μεθόδους τεχνικής (procedés): 1. Τή μέθοδο του écran multiple που μας είναι σήμερα γνωστή από τόν κινηματογράφο. *Εύκολότερα* θά τή νοιώσουμε εάν συλλογιστούμε τι εικόνα θά έχουμε, όταν άπάνω στην ίδια πλάκα φωτογραφήσουμε διάφορα αντικείμενα. Η επάλληλη αποτύπωση τών ειδώλων γίνεται αίτια να βλέπουμε τά διάφορα αντικείμενα όχι σε παράταξη, αλλά σε μίαν περιεργη άλληλοδιείσδυση τών στοιχείων τους. Αυτή ή συνθετική παράσταση κάνει να συνυπάρχουν μέσα στον ένα χώρο πολλοί και καθώς παίζει τόν μάτι μας για να συλλάβη τήν κάθε σκηνή χωριστά, έχουμε τήν έντύπωση τής κίνησης, τής μεταβολής. Η δεύτερη μέθοδος είναι ή simultanéità του Boccioni: είναι όχι μόνο ή ταυτόχρονη παράσταση τών διαδοχικών φάσεων μίας πορείας, αλλά και ή άπεικόνιση άπάνω στην ίδια επιφάνεια όλων τών πλευρών ενός αντικειμένου, του έμπρός και του πίσω, του έξω και του μέσα — σαν τήν έντύπωση, που έχουμε, όταν πλησιάζουμε στο παράθυρο: βλέπουμε ταυτόχρονα και τά έξω και τά μέσα. Ένας τρόπος κι αυτός, με τή δική μας (φανταστική) μετακίνηση από τόν ένα άκρο στο άλλο, ν' αναστατώνουμε τόν χώρο και να κάνουμε τόν όπτικό μας πεδίο από στατικό δυναμικό.

Αυτή τήν τακτική άκολουθούν στους πίνακές τους οι φουτουριστές ζωγράφοι. Ζωγραφίζουν με τέτοιο τρόπο, ώστε αντί τόν κάθε «σώμα» να άποκλείη με τήν έκτασή του τόν άλλο, κι έτσι ή καθαρή παράταξη να αίρη με τή στατικότητα τής τήν κίνηση, τόν κάθε πράγμα κομματιασμένο ή αναλυμένο στις διάφορες πλευρές του διαφαίνεται μέσ' από τόν άλλο και μ' αυτή τήν αλληπάλληλη συνύπαρξη τών πιο παράταιρων εικόνων μέσα σ' ένα άνάστατο, αντιστρεφόμενο χώρο ό θεατής έχει τήν αίσθηση τής διάρκειας και τής κίνησης, τής διαδοχής μέσα στο σχήμα του χρόνου. Έχω υπ' όψη μου τόν κλασσικό στο είδος του πίνακα του Gino Severini «Bal Tabarin»: ένα πλήθος από ανθρώπους ή μάλλον άμετρητα κομμάτια από ανθρώπους συστρέφονται μέσα στη δίνη του χορού. Άς υποθέσουμε, ότι βρισκόμαστε μέσα σε μίαν κατάφωτη σάλα με φαντασμαγορικό διάκοσμο, όπου συνωστίζονται άναρίθμητα ζεύγη χορευτών παραδομένα στο ρυθμικό λίκνισμα του βάλς. Αίφνης μας άρπάζουν και μας στριφογυρίζουν με δύναμη για ώρα πολλή. Όταν κάποτε σταματήσουμε, τά μάτια μας μέσα στην τρομερή ζάλη θά συλλάβουν ένα καταπληκτικό θέαμα: κομμένα κεφάλια, χέρια, πόδια — κορμιά διαμελισμένα και μέλη παράταιρα ένωμένα — κάπου-κάπου ένα όλόκληρο πρόσωπο ή μόνο ένα ζευγάρι μάτια με γραφική τελειότητα στροβιλίζονται με άκράτητη όρμη μέ-

(1) Βλ. τόν άρθρο του Marinetti «Le Futurisme mondial. Manifeste à Paris» μέσα στη Rivista d'Arte Futurista, Nos 6 — 9, Roma 1924, σελ. 1 — 2.

(2) Για τόν Lessing ή χρονική διαδοχή άνήκει άποκλειστικά στον ποιητή και ό στατικός χώρος στο ζωγράφο. Ο Μακxuoli (1503 — 1540) — λέγει — που ζωγράφιζε τήν άρπαγή τών Σαβίνων παρθένων, αλλά και τή συμφιλίωση τών συζύγων με τούς συγγενείς τους, μέσα στην ίδια εικόνα, όπως και ό Τισιανός που ζωγράφιζε σ' έναν πίνακα όλόκληρη τήν ιστορία του Άσώπου, σφετερίσθηκαν τά δικαιώματα του ποιητή: αυτό τόν σφετερισμό «δέν θά τόν έπιδοκιμάση ποτέ ή καλαισθησία» («Λασκόνων» Έλλ. μετ. Α. Προβελεγγίου, Άθ. 1925 σελ. 93).

IQANET.A 2008

σα σέ συνδυασμούς χρωμάτων και φωτός άπίθανους. Αυτή την έντύπωση έχει ο θεατής από τόν πίνακα του Severini⁽¹⁾. Κατά κανόνα οί φουτουριστικοί πίνακες είναι τέτοια όρχούμενα μωσαϊκά· ο άνίδεας τούς παίρνει για όπτασίες παραζάλης και πυρετού. Γιατί μ' αυτό τόν τρόπο, πού παρασταίνεται ή κίνηση μέσα στην έκταση και πού αναστατώνεται ο χώρος με τή μετακίνηση του «άποπτικού» σημείου, τά αντικείμενα, καθώς εισχωρεί τό ένα μέσα στο άλλο, χάνουν τήν άκεραιότητα και τό καθαρό τους περίγραμμα. Θρυμματίζονται και συστρέφονται· ο πίνακας δέν έχει καμιά συγκέντρωση και ένότητα, τά κεντρικά του σημεία είναι άπειρα· καθώς χοροπηδούν τά επίπεδα, οί όγκοι και οί επιφάνειες συγχέονται, τά χρώματα συμπλέκονται σέ άπίθανες συνθέσεις και οί γραμμές διασταυρώνονται άνέλπιστα. Τό σύνολο δίνει στο θεατή τόν ίλιγγο μιās τρελλής ψευδαίσθησης. Άλλ' αυτό ίσα-ίσα επιδιώκουν οί φουτουριστές ζωγράφοι με τή δυναμική και συνθετική τέχνη τους, γιατί τέτοια, λέγουν, είναι και ή δίνη τών έντυπώσεων, πού έχει ο ταχύτατα κινούμενος άνθρωπος τής έποχής μας. "Ο,τι χαρακτηρίζει τόν άνθρωπο τούτον είναι, λέγει ο Marinetti, «Επιτάχυνση τής ζωής πού σήμερα σχεδόν πάντοτε έχει γρήγορο ρυθμό. Φυσικός, διανοητικός και συναισθηματικός «ισορροπισμός» (equilibrisme) άπάνω στην τενωμένη χορδή τής ταχύτητας άνάμεσα στους αντίφατικούς μαγνητισμούς. Πολλαπλές και ταυτόχρονες συνειδήσεις μέσα σ' ένα και τό ίδιο άτομο!»⁽²⁾ Πώς λοιπόν μπορεί ή ευαισθησία ενός τέτοιου ανθρώπου νά ικανοποιηθί με τήν «άλλη» τέχνη, τήν τέχνη του «Πασσεϊσμού»;

* *

Είναι έξαιρετικά σημαντικό για τήν κριτικήν έκτίμηση του Φουτουρισμού σάν προσπάθειας ανακαινισμού τής Τέχνης τό γεγονός, ότι τό ρεύμα τούτο δέν είχε σημαντικήν άπήχηση έξω από τήν Ιταλία. Οί καλλιτεχνικοί κύκλοι στη Γαλλία, άκόμα και οί πιο προοδευτικοί, δέν του έδωκαν μεγάλη σημασία και στη Γερμανία με δλη τή θερμήν ύποστήριξη του «Sturm», ό,τι άρεσε στους Έξπρεσιονιστές από τό Φουτουρισμό ήταν μόνο τό είκονοκλαστικό του

μένος, όχι και τό θετικό ιδεολογικό και καλλιτεχνικό του πρόγραμμα. Αυτή ή άρνητική στάση ή ή άδιαφορία άπέναντι στον Ιταλικό Φουτουρισμό δέν πρέπει νά έξηγηθί μόνο με τό γεγονός ότι οί Καλλιτέχνες στις άλλες λατινικές και στις γερμανικές χώρες ήσαν εκείνο τόν καιρό άπασχολημένοι με τά δικά τους προβλήματα και άπορροφημένοι από τις δικές τους αναζητήσεις, αλλά και με τούς έξής λόγους:

1. Οί Φουτουριστές ζωγράφοι έδιναν τήν έντύπωση, ότι έκαναν πιο πολύ φιλολογία παρά ζωγραφική. Τήν κίνηση, τό δυναμισμό δέν τόν «βλέπουμε» μέσα στους πίνακές τους, τόν «διαβάζουμε» στους τίτλους και στις legends, πού δίνουν στα έργα τους και πού τις αναγράφουν έντυπωσιακά μέσα στα προγράμματα τών εκθέσεων για νά καθοδηγήσουν τό θεατή. Άλλά μιιά ζωγραφική πού δέν περιορίζεται στα δικά της μέσα, τά καθαρώς ζωγραφικά, για νά μάς πείση, αλλά καταφεύγει σέ άλλους τρόπους για νά ύποβάλη τό θέμα της στην έμπειρία μας, όμολογεί ή ίδια τήν άνεπάρκειά της. Συμβαίνει δηλ. έδώ ότι και με τήν «προγραμματική» μουσική — είναι περισσότερο φαντασία παρά άκρόαμα. "Ετσι και ή Φουτουριστική ζωγραφική είναι περισσότερο φαντασία (άπό μέρος βέβαια του θεατή) παρά δράμα. Ο ζωγράφος πρέπει νά βρῆ έναν καθαρά ζωγραφικό τρόπο νά δώση πειστικά τήν κίνηση και τή διάρκεια, άφοϋ αυτά έβαλε στο πρόγραμμά του νά μάς δώση. "Εναν τρόπο σύμφωνο με τό πνεϋμα τής Τέχνης του και πού δέν θά ξεπερνά τά όριά της. "Οπως με τό δικό του, τόν καθαρά ζωγραφικό τρόπο, άπεικονίζει τό βάθος τών αντικειμένων, τήν άπόσταση από τόν θεατή, μέσα στο διδιάστατο χώρο του. Δέν ήρθε κανενός ποτέ στο νοϋ νά σκάψη ή νά βάψη και άπό πίσω τό μουσικά, για νά κάνη «στερεά» ή «μισοστερεά» τ' αντικείμενά του. "Αν δέν θέλη νά βλέπη μόνο, αλλά νά «πιάνη» με τό μάτι τά σώματα άπ' όλες τις πλευρές τους, άφήνει τή ζωγραφική και κάνει γλυπτική. Κάθε τέχνη έχει τά δικά της μέσα και τά όριά της και δλη της ή χάρη αυτού άκριβώς βρίσκεται, ότι προσφέρει στην έμπειρία μας τή ζωή και τόν κόσμο μέσα στους άύστηρους περιορισμούς τής δικής της πειθαρχίας. Άντί νά διαμελίζουμε τά αντικείμενα και ν' αναστατώνουμε τό χώρο ύποχρεώνοντας τήν δραση του θεατή νά κάνη τις πιο παράτολμες άκροβασίες για νά συνθέση τήν έντύπωση, για νά βρῆ τήν αλήθεια στην επίπονη φανταστική προέκταση και όχι στην άνετη, στην καθαρή όπτική σύλληψη τής εικόνας πού του προσφέρουμε, πιο σύμφωνο με τό νόημα τής Τέχνης είναι νά δώσουμε τήν κίνηση όχι με τή ζωγραφική, αλλά με μιάν άλλη μορφή τής Τέχνης — οί «κινούμενες φιγούρες» του Disney είναι μιιά λύση πολύ πιο καλλιτε-

(1) Χαρακτηριστικός είναι και ο πίνακας του Βοεσιόσι «Τό γέλιο». Σ' ένα κατάστημα μιιά κυρία με μεγάλο καπέλλο καθισμένη κοντά σ' ένα τραπέζι ξεκαρδίζεται στα γέλια· τό τράνταγμα του γέλιου μεταδίνεται στα γύρω και όλα τά πράγματα χοροπηδοϋν. "Επίσης ο άκόμη πιο περίεργος πίνακας του Carrà «Τό άμάξι πού τινάζεται», όπου ο θεατής βλέπει ανακατωμένες και τις έντυπώσεις, πού έχουν οί διαβάτες από τό άμάξι και τις έντυπώσεις τών επιβατών του άμαξιού από τήν κίνηση του δρόμου μέσα στο χοροπήδημα του όχήματος.

(2) Marinetti «Mots en liberte futuristes» κλπ. σελ. 37.

IQANINA 2008

χνική, πειστικότερη και με ασφαλέςτερο αισθητικό αποτέλεσμα.

2. Βέβαια ο Καλλιτέχνης είναι ελεύθερος, έχει μάλιστα και χρέος να μη σεβαστή τον αναισθητικό συμβατισμό στην αντίληψη και του χώρου και των αντικειμένων. Για να έρεθιση την δράσή μας και να την αναγκάση να λειτουργήση αισθητικά, μπορεί ν' άγνοηση και ν' ανατρέψη ακόμα τις οπτικές μας συνήθειες, που έχουν διαμορφωθή από τις ανάγκες της πραχτικής ζωής με σκοπό να διευκολύνουν τη ζωτική μας προσαρμογή στον κόσμο και όχι να μᾶς συγκινούν με την αισθητικήν αξία των μορφών του. Αλλά, όπως κάθε αληθινός δημιουργός, ο Καλλιτέχνης δεν χαλάει για να χαλάση, αλλά για να φτιάξη γκρεμίζει, για να οικοδομήση διαλύει, για ν' ανασυνθέση. Και σ' αυτό το έργο της αναδημιουργίας ο ζωγράφος διευθύνεται όχι από σκέψεις, όπως π.χ. ο διανοούμενος άνθρωπος που προσέχει στη λογικήν αλληλουχία των στοχασμών του, αλλά από δράματα, που για να είναι «ζωγραφικά» πρέπει να παρουσιάζουν στη σύνθεσή τους μιὰ τέτοιαν έποπτικήν αναγκαιότητα, που να πείθουν την δράσή μας, όπως ή λογική αλληλουχία (με το δικό της τρόπο βέβαια) πείθει τη σκέψη μας. Να διαμελλίσουμε τ' αντικείμενα και να συστρέψουμε τους άξονες των επιπέδων, έτσι που να στροβιλίζεται ο κόσμος μέσα σ' ένα «μεθυσμένο» χώρο — έστω' αλλά το νέον δράμα για να έχη πειστική δύναμη «ζωγραφική», έπομένως και αισθητικό αποτέλεσμα, πρέπει να το συνέχη μιὰ έποπτική αναγκαιότητα και αυτή να υπαγορεύη τη σύνθεση των γραμμών και την άρμονία των χρωμάτων. Αυτό είναι το μεγάλο, το ιστορικό δίδαγμα του Κυβισμού. 'Ο Φουτουρισμός το παράβλεψε κι έπεσε μοιραία στη ζωγραφική άσυναρτησία. Για να βεβαιωθούμε ως παραβάουμε το φουτουριστικό πίνακα του Boccioni «'Η δύναμη της όδοϋ» με τον κυβιστικό του Delaunay «'Ο πύργος του Eiffel». 'Ο πρώτος παρουσιάζει χωρίς καμιά ζωγραφικήν αλληλουχία, έποπτικώς αυθαίρετα, «είδωλα» από την κίνηση του δρόμου' ο δεύτερος τον πύργο του Eiffel έξαρθρωμένο, αιώρούμενο και τριγύρω τὰ μέγαρα του Παρισιού όρχούμενα, αλλά μέσα σε μιὰ λαμπρά ίσορροπημένη σύνθεση, όπου τὰ άλλοιωμένα από την κίνηση αντικείμενα έντάσσονται άνετα στην τεκτονική πειθαρχία της νέας μορφής. 'Ο δεύτερος πείθει, είναι μιὰ κάποια «θέση»' ο πρώτος μᾶς γεμίζει άμφιβολία, είναι μόνο «άρνηση».

3. Με όλο το φανατισμό, που έδειξε ο φουτουρισμός στην απόφασή του να κόψη κάθε δεσμό με τη μεγάλη καλλιτεχνική παράδοση της Εϋρώπης και να έγκαινιασή μιὰ νέαν έποχή στην τέχνη, οι φουτουριστές ζωγράφοι με τον έμπειρικό ρεαλισμό

τους δεν μπόρεσαν να έλευθερωθούν πραγματικά από την καταθλιπτική κυριαρχία του «άντικειμένου» που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική κληρονομιά του καιρού μας. Ν' άπεικονίσουν αντικειμενικά τὰ «πράγματα» — αυτό είναι και το δικό τους πρόγραμμα. Το ότι βλέπουν τον κόσμο όχι στατικά, αλλά στην κίνησή του — αυτό δεν αλλάζει φυσικά την κατάσταση. 'Η θέση τους άπέναντι στο κεντρικό τουτο πρόβλημα της τέχνης παραμένει κατά βάθος ή ίδια: πάλι το καλλιτεχνικόν 'Εγώ στέκεται παθητικά αντίκρυ στον κόσμο των αντικειμένων και καταγράφει τις αλλοιώσεις του. Τον δυναμισμό των τοποθετεί μέσα στα πράγματα, όχι και μέσα του σαν έλευθερία πνευματική που με τη δική της πνοή αναδημιουργεί τον κόσμο για να τον ζήση έντονα. Ποϋ λοιπόν είναι ή βαθύτερη διαφορά του Φουτουρισμού από το Νατουραλισμό και τον Έμπρεσιονισμό; 'Αλλάξε τὰ «θέματα» της ζωγραφικής, αλλά έτσι δεν ανανεώνεται μιὰ τέχνη. Ούτε ανανεώνεται με μιὰ τεχνική που αναποδογύρισε τους τρόπους, με τους όποιους συνήθισαν ως τώρα να βλέπουν τὰ μάτια μας. Και ή μιὰ και ή άλλη μεταβολή είναι πολύ έξωτερικές, δεν φτάνουν ως την οϋσία, ως τον πυρήνα της τέχνης. Πραγματικά αλλάζει ή ιστορική τροχιά μιᾶς τέχνης, όταν ο καλλιτέχνης, ο ζωγράφος στη δική μας περίπτωση, πάρη άλλη θέση άπέναντι στον κόσμο και αρχίση να κτυπά με άλλο, καινούριο ρυθμό ο δημιουργικός του παλμός. 'Ο Φουτουριστής ζωγράφος έξακολουθεϊ να βλέπη έμπειρικά τὰ πράγματα, όπως προσφέρονται μόνο τους στην δράσή μας, κινούμενα έστω και όχι άκίνητα' δεν όραματίζεται συνθέσεις που να υπακούουν με μιὰ πυκνή από νόημα ζωγραφικό πειθαρχία μορφής ή που να έκφράζουν το λυρικό τόνο των ψυχικών του αναπάσεων. Ούτε το πρώτο ούτε το δεύτερο έβαλε μέσα στις επιδιώξεις του. Έκστατικός μπροστά σ' ένα κόσμο, που ο μηχανικός πολιτισμός με τις κατακτήσεις του πάει να τον άδειάση από ψυχή και από πνευματικήν έλευθερία, παραδίνεται στη δίνη των έντυπώσεων του και μέσα στην παραζάλη του χάνει την αυτοκυριαρχία του. Μᾶς δίνει την έντύπωση ότι άναστατώνει τὰ πάντα και τὰ έξαρθρώνει, γιατί ο ίδιος έχασε την έσωτερικήν ίσορροπία και την ένότητά του' τον ύπoτάξαν τὰ πράγματα, άντι αυτός να τὰ ύποτάξη. 'Απ' αυτή την άποψη έξακολουθεϊ να είναι συντηρητικός με όλο το φιλολογικό έπαναστατικό τόνο των μανιφέστων του. Και δεν έχει πολύ άδικο ή κριτική που είπε για τὰ έργα των Φουτουριστών πως συχνότατα δίνουν την έντύπωση, ότι άποκόμματα νατουραλιστικών εικόνων έχουσαν συρραφή σ' έναν πίνακα. ('Ενα τέτοιο «ψηφιδωτό» είναι π.χ. το έργο του Russolo: «'Η άνήσυχη χορεύτρια»).

Γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς δὲν εἶναι ἀνεξήγητο τὸ γεγονός, ὅτι κανένας ἀπὸ τοὺς ζωγράφους, πού στὴν ἐπική περίοδο τοῦ κινήματος πρωταγωνιστοῦσαν, δὲν ἔμεινε ὡς τὸ τέλος πιστός στίς προγραμματικές ἀρχές τοῦ Φουτουρισμοῦ. Ὁ Carrà τὸν ἐγκατέλειψε καὶ ἀφοῦ ἐπὶ ἕνα χρονικὸ διάστημα ἔδειχνε στὰ ἔργα του φανερά τὴν ἐπίδραση τοῦ Derain καὶ τοῦ Léger, ἔγινε ἔπειτα ἕνας ἀπὸ τοὺς ἰδρυτὲς τοῦ Verismo (τῆς ομάδας τοῦ περιοδικοῦ «Valori plastici») πού ἔβαλε στίς ἐπιδιώξεις του τὴν ἐπιστροφή τῆς ζωγραφικῆς στὴν ἀπλήν ἀλήθεια, στὴν εὐαστεριά καὶ στὴν καθαρὴ τεκτονικὴ τῶν μεγάλων τεχνιτῶν τοῦ Trecento καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ Quattrocento. Ὁ Severini στὴν ἀρχὴ ἔγινε στὸ Παρίσι ὁπαδὸς τοῦ κοβιατῆ Metzinger, ἔπειτα ἄρχισε

νὰ ζωγραφίζη πιερρότους καὶ ἀρλεκίνους σὲ διακοσμητικὲς συνθέσεις μὲ ὠραία ζωηρὰ χρώματα. Τοῦ Russolo τὸ ὄνομα ἔπαψε ἀπὸ καιρὸ ν' ἀκούγεται. Ὁ Boccioni σκοτώθηκε στὸν παγκόσμιον πόλεμον. Σήμερα ὁ Giorgio de Chirico, ἕνας ἀπὸ τοὺς πρὸ ὀνομαστοὺς πρωτοπόρους ἰταλοὺς ζωγράφους, μὲ τίς «μεταφυσικὲς ὀντότητες» πού ζωγραφίζει (ἔτσι ὀνομάζει ὁ ἴδιος τ' ἀντικείμενά του, πού τὰ κατασκευάζει σὰ μηχανές), μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὅτι ἀνήκει στὸν Κονστρουκτιβισμό, στὴν ἀπόλυτη Τέχνη, καὶ πρὸ πάντων στὸν Ὑπερρεαλισμό, ὅχι ὁμῶς καὶ στὸ Φουτουρισμό. Ἡ κυρίως Φουτουριστικὴ λοιπὸν ζωγραφικὴ ἀνθίσε γιὰ πολὺ λίγο καὶ γρήγορα ὑπεχώρησε μπροστὰ σ' ἄλλα ρεύματα τῆς πρωτοποριακῆς τέχνης τοῦ αἰῶνα μας.

Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ

Σ Π Ο Ν Δ Η

[Στὸ νεκρὸ τοῦ Ἀντ. Βαλασαμίδη]

Προδίνοντας τοὺς πόθους της πρὶν ζήσουν,
τῆς θλίψης ἢ καρδιά σου μυροφόρα
ἔφθειρε καὶ τῆς νεότητος τὰ δῶρα.
Καὶ πλέον τὰ βλέφαρά σου δὲν θ' ἀνθήσουν...

*Ω! τοῦ ποιητῆ σοῦ πρέπει ὁ θρήνος ἄρᾳ:
«Τοὺς ζωντανοὺς τὰ μάτια σου ἄς θρηνησοῦν!» (*)
κ' ἐσὺ νεκρός, λαμπρὸ *Εφηβε, δὲν ἦσουν
μήτε ἐνῶ σ' ἔκαλοῦσε ἢ φριχτὴ χώρα!

*Ὁμως τὸν ἔλεγο πῶς ν' ἀρμονίσω;
Τὸ πένθος, ὅπου σ' ἐπλεξεν ἢ μοῖρα,
σὲ ποιὸν νὰ τὸ χωρέσωμε ρυθμό;

Τῆς μνήμης σου σεμνὸν ἄς ἀντηχεῖ ἴσο
ἢ ταπεινὴ, πού ἔκρουσες μόλις, λύρα,
ὅπου τὸ δάκρυ τῆς σπονδῆς κρεμῶ...

ΚΛΕΑΡΧΟΣ ΣΤ. ΜΙΜΙΚΟΣ

(*) Λ. Μαβίλης.

