



GOYA





Fran.^{co} Goya y Lucientes,
Pintor

A
1971-2
c.3

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΚΑΙ
ΜΟΥΣΕΙΟΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

ΟΙ
ΤΕΣΣΑΡΕΣ
ΧΑΡΑΚΤΙΚΕΣ ΣΕΙΡΕΣ
ΤΟΥ
G O Y A

CAPRICHOS
DESASTRES DE LA GUERRA
ΤΑΥΡΟΜΑΧΙΑ
DISPARATES

ΑΘΗΝΑΙ 1971

Ἡ Ἐθνικὴ Πινακοθήκη παρουσιάζει γιὰ πρώτη φορὰ ἕναν καλλιτέχνη τοῦ δυτικοῦ πνεύματος πού τὰ τελευταῖα χρόνια καθιερώνε-ται μάλιστα ἀνάμεσα στοὺς πιδὸ μεγάλους, παίρνοντας μιὰ ἐξέχουσα θέση σὰν πρόδρομος τῆς σύγχρονης τέχνης. Ὁ θαυμασμός ἀυξάνει, ὅσο πάει, βλέποντας πόσο ἀστείρευτη παραμένει ἡ προσφορά του ὕστερα ἀπὸ τόσα χρόνια. Ἀπὸ τοὺς πρώτους θαυμαστές τῶν Caprichos εἶναι ὁ Delacroix. Στὸ ἡμερολόγιό του (7 Ἀπριλίου 1824) βάζει τὸν Goya δίπλα στὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο. Σήμερα, ὕστερα ἀπὸ 130 χρόνια, μποροῦμε νὰ ἐπαναλάβουμε μὲ ἀπόλυτη ἐπικαιρότητα τὴν φράση τοῦ Th. Gautier: «ἀνήκει στὶς χρυσὲς ἐποχὲς τῆς τέχνης, ὅμως παρ' ὅλα αὐτὰ εἶναι ἕνας σύγχρονος». Ὁ Baudelaire, ἀν καὶ μόνον τὰ Caprichos γινώριζε ὅταν συνέθετε τοὺς «Φάρους», γράφει : «Goya, cauchemar, plein de choses inconnues» (Goya, ἐφιάλτης, γεμάτος ἄγνωστα πράγματα). Ποτὲ τέσσερις λέξεις δὲν θὰ μποροῦσαν νὰ δώσουν τόσο συμπεκνωμένα καὶ ταιριαστά τὸ νόημα τοῦ χαρακτικοῦ ἔργου τοῦ Goya, ὅσο αὐτὸς ὁ στίχος. Καὶ μόνο ὅτι ἀμέσως μετὰ τὸν Goya βάζει τὴν λέξη «ἐφιάλτης» εἶναι ἕνα εὔρημα, πού ἡ εὐαισθησία ἐνὸς ποιητῆ μποροῦσε νὰ συλλάβῃ. Ἀλλὰ καὶ οἱ τρεῖς λέξεις, πού ἀκολουθοῦν, εἶναι ἀποκαλυπτικές, γιὰτὶ χαρακτηρίζουν τὸν ἐφιάλτη. Τὰ Caprichos, καθὼς καὶ οἱ ἄλλες σειρές, παρουσιάζουν πλῆθος «ἄγνωστα πράγματα» πού ἀποκαλύπτουν τὴν ἔκταση τῆς σκέψης του, τὴν στάση του σὰν ἀνθρώπου μὲς στὸ περιβάλλον, μὰ καὶ ἀκόμα τὴν καθαρὴ καλλιτεχνικὴ ἔκφραση, τὴν ἀξία τῆς φόρμας. Οἱ τέσσερις πλήρεις σειρές τῶν χαλκογραφιῶν, πού παρουσιάζονται — «Caprichos», «Δεινὰ τοῦ Πολέμου», «Ταυρομαχία» καὶ «Disparates» (φαντασιώσεις, τρέλες) — ἀποτελοῦν ἕνα βασικὸ, οὐσιῶδες καὶ πολὺ χαρακτηριστικὸ τμήμα τῆς παραγωγῆς του.

Τὸ χαρακτηριστικὸ του ἔργο παρουσιάζεται σὲ μία σπάνια πληρότητα

και αποκαλύπτει τις βαθειές τομές που έκανε ο Goya στην τέχνη της εποχής του.

Ο καλλιτέχνης, εκτός από τις τέσσερις αυτές ενότητες, έχει χαράξει επίσης παραλλαγές σε μερικά θέματα από τις σειρές αυτές, χαλκογραφίες από έργα του Velazquez, μερικές λιθογραφίες και άλλα σκόρπια θέματα.

Τα έργα που παρουσιάζονται είναι με την τεχνική της eau-forte¹ και άκουατίνας². Σήμερα είναι δύσκολο να βρεθούν πια σε καλές πρώιμες ή πρώτες εκδόσεις, όπως αυτές που εκτίθενται.

Για τον Goya έχουν δημοσιευθή πάνω από διακόσιες σημαντικές μελέτες και βιβλία. Έτσι είναι δύσκολο να προσθέση κανείς τίποτε νέο αξιόλογο που ν' αφορά την μελέτη του έργου του.

Στο πιο πρόσφατο βιβλίο για τον Goya, που μόλις δημοσιεύτηκε (Οκτώβριος 1970) από τον P. Gassier και την J. Wilson, καταγράφηκαν σε ακριβή κριτικό κατάλογο τα 1870 έργα του, σκορπισμένα σ' όλο τον κόσμο (500 περίπου έλαιογραφίες, 290 χαρκακτικά και λιθογραφίες, 1000 περίπου σχέδια, μινιατούρες). Σ' αυτά πρέπει να προστεθούν χαμένα ή αγνοούμενα, που θ' ανέβαζαν ακόμη τον αριθμό. Το βιβλίο αυτό πραγματεύεται με νηφαλιότητα όλο το έργο του Goya και αφήνει να φανή η πορεία της δημιουργίας

1. Eau-forte (γαλλ.), etcing (άγγλ.), Radierung (γερμ.).

Χημική αναπαραγωγή της εικόνας. Η μεταλλική επιφάνεια, συνήθως χαλκός, θερμαίνεται και αλείφεται με ένα βερνίκι. Έπάνω σ' αυτό χαράζεται με ένα μεταλλικό καλέμι το σχέδιο. Το δξύ εισέρχεται εκεί όπου το καλέμι έχει απομακρύνει το βερνίκι και χαράζει την πλάκα. Διορθώσεις είναι εύκολες.

2. Aquatinta.

Η χαλκογραφία, ή eau-forte και η «ψυχρή» βελόνα (γαλλ. pointe sèche, γερμ. kalte Nadel) αναπαράγουν τις γραμμές, ενώ η aquatinta έχει ως σκοπό να δώσει μία απόχρωση. Η aquatinta χρησιμοποιείται τις περισσότερες φορές σε συνδυασμό με την eau-forte. Στην πλάκα επάνω σχηματίζονται κόκκοι ασφάλτου, οι οποίοι με υπερθέρμανση λιώνουν και καλύπτουν κατά περιοχές την πλάκα. Τα μέρη, τα όποια δεν πρέπει να δξειδωθούν, καλύπτονται με άσφαλτο. Η δξειδωση γίνεται όπως και στην eau-forte.

του. Παράλληλα παρακολουθεῖ κανείς όλες τις ἀνθρώπινες ἐναλλαγές, με βεβαιωμένα στοιχεῖα πού βοηθοῦν νὰ πλησιάσῃ κανείς τὸν ἄνθρωπο. Περιέχει ἄλλωστε καὶ μιὰ πολὺ ἐκτεταμένη βιβλιογραφία.

Γενικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἐργασίας τοῦ καλλιτέχνη εἶναι ἡ ποικιλία τῶν ἐκφράσεών του καὶ αὐτὸ με τρόπο πού νὰ πετυχαίνει καίρια τὸν σκοπὸ. Ξέρει ὅσο λίγοι ν' ἀποδώσῃ τὸν ξένοιαστο χαριτωμένο κόσμο τοῦ παιγνιδιάρικου 18ου αἰώνα, με τις tapisseries τῆς Santa Barbara. Ἀργότερα παρουσιάζει πίνακες τρομακτικούς, με τὰ ἔργα τῆς φανταστικῆς μαύρης μαγείας καὶ τοὺς καννιβαλισμούς. Με τὴν διακόσμηση τοῦ San Antonio de la Florida κλείνει τὴν μακρὰ παράδοση τῆς τοιχογραφίας, ἐνῶ συγχρόνως με τὴν φωτεινὴ παλέττα του ξανοίγει γιὰ πρώτη φορὰ τὸν δρόμο πού θὰ πάρουν ὕστερα ἀπὸ χρόνια οἱ ἐμπρεσιονιστές. Σὰν πορτραίτιστας ἐγκαταλείπει τὸν ἐξιδανικευμένο τύπο καὶ γίνεται ρεαλιστής, εἰσάγοντας ψυχολογικὴ διείσδυση στὰ πρόσωπα πού παριστάνει. Εἶναι μοναδικὸς στὴν ἀπόδοση τῆς ὠμότητος: δεῖγμα οἱ ἐξπρεσιονιστικοὶ πίνακες τῆς «2ας» καὶ «3ης Μαΐου». Τὰ πρόσχαρα καὶ φωτεινὰ τοπία τῆς Μαδρίτης μεταβάλλονται στὸ τέλος τῆς ζωῆς του στοὺς ἐφιαλτικούς «Μαύρους Πίνακες» με τις φοβερὲς φαντασιώσεις. Ποιὸς ἄλλος ζωγράφισε ἀγριώτερο πίνακα ἀπὸ τὸν «Κρόνο πού σπαράζει τὰ παιδιὰ του» καὶ ἀπέδωσε τὴν δύναμη τοῦ φόβου ὅσο στὸν «Πανικό»; Λίγοι εἶναι οἱ πίνακες ὅπου ἡ θρησκευτικὴ κατάνυξη παρουσιάζεται τόσο πειστικῆ, ὅσο στὸν «Χριστὸ στὸ Ὅρος τῶν Ἑλαιῶν» καὶ τὴν «Αἰχμαλωσία τοῦ Χριστοῦ».

Ἐνόητοντας χαρίσματα πού συναντῶνται σ' ἕναν Rembrandt καὶ ἕναν Callot, ὅπως λέει ὁ Gassier, καὶ ἀντλώντας ἀπὸ τὴν δύναμη τοῦ ταλέντου του παραμερίζει τὴν παράδοση καὶ στὴν χαρακτηριστικὴ. Διασπᾷ τὴν ἐνότητα τοῦ χώρου, δημιουργώντας ἐξπρεσιονιστικὲς μορφές πού θὰ ξανασυναντήσωμε πολὺ ἀργότερα στὴν τέχνη. Τὸ ἔργο του ἀρχίζει ἀπὸ τὸν πρόσχαρο καὶ ὀργανωμένο παλιὸ κόσμο

και οδηγεί στο χεῖλος τῆς ἀβύσσου πού ἀντιμετωπίζει με δέος ἡ γυμνή ὑπαρξή τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου. Ξεκινώντας ἀπό τις ἀριστοτέλειες ἀρχές περὶ καλοῦ ὅπως σαφῶς διαγράφονται στὸν πρόλογο τῶν *Caprichos*, πού θὰ δοῦμε πάρα κάτω, σπάει κάθε δεσμὸ καταξιώνοντας πρῶτος ἀρχές πού σήμερα περισσότερο ἀπὸ ἄλλοτε τὸν κατατάσσουν στοὺς πρωτοπόρους.

Τὸ χαρακτηριστικὸ του ἔργο ἔχει τὴν ἀντιστοιχία του στὴ ζωγραφικὴ του δραστηριότητα καὶ μπορεῖ νὰ χωριστῆ σὲ τέσσερις ἐποχές. Ἀρχίζει μετὰ τὴν ἀναζήτησή γιὰ ἀναγνώριση καὶ ἐκφράζεται στὰ σχέδια γιὰ τις *tapisseries*. Τότε χαράζει ἔργα ἀπὸ τὸν *Velazquez*.

Μετὰ τὴν πρώτη του βαρειά ἀρρώστια στὰ 1793, ἔρχεται ὁ θρίαμβος τοῦ *Goya* πού κορυφώνεται στὶς «ἐμπρεσσιονιστικὲς» τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου de la Florida, ὁρόσημο μετὰξὺ παλιᾶς καὶ σύγχρονης ζωγραφικῆς. Τὸ 1799 ἀναγγέλλονται τὰ *Caprichos*. Ὁ Πόλεμος τοῦ Ναπολέοντος, ἡ ἐπανάσταση στὴν Ἰσπανία ὀδηγοῦν στοὺς τολμηροὺς πίνακες τῆς «2ας» καὶ «3ης Μαΐου». «Τὰ δεινὰ τοῦ Πολέμου» τὰ δουλεύει στὰ 1810-20. Οἱ *Ταυρομαχίες, καμωμένες τὸ 1816*, φαίνονται σὰν παρένθεση, παραχώρηση στὶς ἀγαπημένες παραδόσεις τοῦ ἰσπανικοῦ λαοῦ. Τέλος ἡ νέα του βαρειά ἀρρώστια μαζί με τὸ σβήσιμο τῆς ἀκοῆς καὶ μιὰ ἐσωτερικὴ κρίση, ὀδηγοῦν στὴ σειρά τῶν «ἐξπρεσσιονιστικῶν» μαύρων πινάκων, ἐνῶ παράλληλα δουλεύει τις «*Disparates*», 1820-24.

Ὁ κ. P. Gassier εὐγενῶς ἐπέτρεψε νὰ ἀντλήσωμε στοιχεῖα γιὰ τὸν ὀδηγὸ αὐτὸν καὶ τὸν εὐχαριστοῦμε θερμότατα. Ἐκφράζομε ἐπίσης τις θερμὲς μας εὐχαριστίες γιὰ τὸν κατατοπιστικὸ πρόλογο, πού ἔγραψε εἰδικὰ γιὰ τὴν ἔκθεσή μας.

Γιὰ τὴν μετάφραση κειμένων καὶ γενικὰ τὸν καταρτισμὸ τοῦ ὀδηγοῦ αὐτοῦ βοήθησαν πολὺ ἡ δις Μαρία Νέζη, ἔφορος συλλογῶν τῆς Πινακοθήκης, καὶ ἡ Δρ κ. Νέλλη Μισιρλῆ. Καὶ πρὸς τις δύο ἐκφράζονται θερμὲς εὐχαριστίες.

M. K.

ΟΙ ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ GOYA

Ἀπὸ τὶς 290 χαλκογραφίες καὶ λιθογραφίες ποὺ χάραξε ὁ Goya στὴ ζωὴ του, οἱ 211 eaux-fortes ἀποτελοῦν τέσσερεις σειρές, ποὺ ἦταν προορισμένες νὰ ἐκδοθοῦν, ἀλλὰ μόνον δύο, τὰ «Caprichos» (σάτιρες) καὶ ἡ «Ταυρομαχία» τυπώθηκαν, ὅσο ζοῦσε. Ἄξίζει νὰ σημειωθῆ ὅτι ὁ Goya προτίμησε νὰ ἐκφραστῆ μὲ σειρές, σ' ὅσες περιοχὲς ἀπλώσε τὴν θαυμαστὴ του δραστηριότητα, ζωγραφικὴ, χαρακτικὴ, σχέδια ἢ μινιατοῦρες. Πολλοὺς πίνακες ζωγράφισε ὄχι μεμονωμένους ἀλλὰ σὲ ἐνότητες θεμάτων κατὰ δύο, τέσσερα, ἕξη ἢ δώδεκα, μὲ τὶς ἴδιες διαστάσεις καὶ ἐπάνω σὲ ὅμοιο ὕλικό: πολεμικὲς σκηνές, Majas¹, νεκρὲς φύσεις, ταυρομαχίες κλπ.

Σήμερα εἶναι γνωστὸ ὅτι περισσότερα ἀπὸ τὰ μισὰ σχέδιά του, πεντακόσια περίπου φύλλα, εἶχε κατατάξει ὁ καλλιτέχνης σὲ ὀκτὼ λευκώματα ἢ χαρτοφυλάκια, μὲ ἐπιμέλεια ταχτοποιημένα καὶ ἀριθμημένα. Εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι αὐτὴ ἡ τακτοποίηση κατὰ «σειρές», ποὺ στὴν ἀρχὴ ἦταν ἀθάρρετη καὶ σὰν ἀναποφάσιστη, εἶχε τὴν πηγὴ της στὴν μεγάλη δουλειὰ ποὺ ἔκανε ἀπὸ τὰ 28 ἕως τὰ 45 τοῦ χρόνια γιὰ τὰ ἐργαστήρια τῶν tapisseries (ὕφαντῶν χαλιῶν τοῦ τοίχου) τῆς Santa Barbara τῆς Μαδρίτης. Τὰ ἐξήντα τρία σχέδια ποὺ ἐξέπόνησε γιὰ τὴν διακόσμηση τῶν βασιλικῶν παλατιῶν, εἶχαν παραγγελθῆ κατὰ σειρές, ποὺ ἀνταποκρίνονταν στὶς αἰθουσες τοῦ κάθε κτηρίου. Ἐὰν ὅμως κάθε σύνολο σχεδίων ποὺ προοριζόταν γιὰ μιὰ τραπεζαρία ἢ γιὰ ἓνα ὑπνοδωμάτιο εἶχε μιὰ ἐνότητα στὴν ἔμπνευση, στὴ

1. Maja (προφέρεται ἰσπανικὰ μ ά χ α καὶ τὸ ἀρσενικὸ μ ά χ ο ς) εἶναι κυρίως νέες καὶ νέοι μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ φορεσιὰ τῆς Μαδρίτης, ψιλὸζωστη φούστα μὲ κοντὸ ζακετάκι μὲ νταντελένιο μακρὸ μαντῆλι. Ἐνσαρκώνουν τὴν ἰσπανικὴ παράδοση καὶ τὴν ἀντίσταση στὸ καθεστῶς τοῦ Ναπολέοντα.

σύνθεση και στους τόνους, καταλαβαίνει κανείς ότι στις σειρές των χαρακτηρισμών το πρόβλημα είναι διαφορετικό. Μία συνήθεια, που κληρονόμησε από τις πρώτες διακοσμητικές του έργασίες, γίνεται πραγματικό σύστημα, μιὰ θελημένη έκφραση που χαρακτηρίζεται από ήθικες, σατιρικές και πολιτικές τάσεις.

Όταν ανέκάλυψε τὸ 1778 τὸν Velazquez στους περιφημους πίνακες που ἦταν τότε στὸ βασιλικὸ ἀνάκτορο τῆς Μαδρίτης, ἐνθουσιάστηκε καὶ χάραξε μιὰ σειρά ἀπὸ τοὺς πίνακες αὐτοὺς που ἔμεινε ἡμιτελής. Ἄν ἐξαίρεσουμε λοιπὸν τὶς χαλκογραφίες αὐτές, παρατηροῦμε πὼς τὴν μεγάλη σειρά τῶν 80 Caprichos συνέλαβε καὶ δημοσίευσε ὁ Goya ὅταν εἶχε περάσει τὰ πενήντα του (1799). Καμιὰ δεκαριά χρόνια, που μεσολαβοῦν ἀνάμεσα στὰ τελευταῖα σχέδια τῶν tapisseries καὶ τῶν συγκλονιστικῶν αὐτῶν χαλκογραφιῶν, εἶναι ἀποφασιστικά γιὰ τὴν Εὐρώπη καὶ γιὰ τὸ ἔργο τοῦ μεγαλοφυοῦς Ἰσπανοῦ. Ἡ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση ταραξεί τὰ πνεύματα καὶ ὁ Goya, ὅπως καὶ οἱ φίλοι του, αἰσθάνεται νὰ κλονίζεται ἕνας κόσμος που σβήνει. Ἐπὶ πλέον μιὰ βαρειά ἀρρώστια, που λίγο ἔλειψε νὰ τὸν ὀδηγήσῃ στὸν θάνατο, τὸν ἀφήνει κουφὸ σ' ὅλη του τὴν ζωὴ, ὅπως ἀργότερα τὸν Beethoven, αὐτὴ τὴν ἄλλη τιτανικὴ μορφή. Σ' αὐτές τὶς βαθειὲς ἀναστατώσεις τοῦ πνεύματος καὶ τοῦ σώματος ἔρχονται καὶ οἱ θύελλες τῶν αἰσθήσεων, ἡ Δούκισσα τοῦ Alba, αὐτὸς ὁ «στραγγαλιστικὸς ἔρωτας τῶν πενήντα του χρόνων», ὅπως γράφει ὁ Balzac.

Τὰ Caprichos ξεπήδησαν ἀπὸ ἕνα καταπληκτικὸ κρᾶμα. Ἡθικὴ καὶ κοινωνικὴ σάτιρα, χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸν αἰῶνα τοῦ Διαφωτισμοῦ, σκοτεινὰ ὄνειρα μιᾶς ταραγμένης ψυχῆς, παροξυσμὸς τῆς σάρκας τῆς βασιανισμένης ἀπὸ τὸν πόθο καὶ τὴ ζήλεια, κι' ὅλα αὐτὰ χαράζονται ἀσπρόμαυρα μὲ ἕνα μαστορικὸ καλέμι πάνω στὸ σκοῦρο φόντο τῆς ἀκουατίντας, σκοτεινὸ ὅσο καὶ τὸ τραγικὸ δειλινὸ ὅπου σὲ λίγο θὰ βυθισθῇ ὅ,τι ἀπέμεινε ἀπὸ τὴν Αὐτοκρατορία τοῦ Καρόλου τοῦ Πέμπτου.

Αὐτές οἱ 80 χαλκογραφίες, συνταιριασμένες μὲ μύθους που μα-

στιγμώνουν, ἔκαναν γνωστὸ τὸν Goya σὲ ὅλη τὴν Εὐρώπη καὶ κυρίως στὴ Γαλλία, ἕνα τέταρτο τοῦ αἰώνα ἀργότερα. Πρῶτος ὁ Delacroix θὰ τὶς ἀνακαλύψῃ, θὰ τὶς ἀντιγράψῃ καὶ θὰ φωτίζεται ἀπ' αὐτὲς γιὰ πάντα. Οἱ Ρωμαντικοὶ ἀναγνωρίζουν τὸν «Μάστορη» στὸν Goya, ὁ Baudelaire τὸν «Φάρο»¹. Ἄλλὰ στὴν Ἰσπανία αὐτὸς ὁ ἀνήσυχος κόσμος τῶν Caprichos, ὁ γεμάτος ἐπικίνδυνους ὑπαινωγμοὺς γιὰ τὴν ἐξουσία καὶ τὴν Ἐκκλησία, θὰ τραβήξῃ ἀμέσως τὴν προσοχὴ τῶν Ἱεροεξεταστῶν. Φαίνεται πὼς ὁ Goya, γιὰ νὰ ξεφύγῃ τὶς αὐστηρότητες τῆς Ἱερᾶς Ἐξετάσεως, πρόσφερε βιαστικὰ στὸν βασιλιὰ Κάρολο τὸν 4ο τὶς πλάκες του καὶ ὅλα τ' ἀπούλητα ἀντίτυπα. Μετὰ ἀπ' αὐτὴ τὴν συνετὴ μισοὑποχώρησιν συνέχισε νὰ ζωγραφίζῃ, ἀλλὰ κυρίως νὰ σχεδιάζῃ — γιὰ τὸν ἑαυτὸ του καὶ γιὰ μᾶς — ἐλεύθερος ἀπὸ κάθε πίεσιν.

Ἡ εἰσβολὴ τοῦ Ναπολέοντα καὶ ἡ φρίκη τοῦ πολέμου τῆς Ἀνεξαρτησίας, 1808 - 1814, τὸν ὀδηγοῦν νὰ ξαναπάρῃ τὰ ἐργαλεῖα τοῦ χαρακτῆρα γιὰ νὰ βροντοφωνήσῃ τὴν ἀγανάκτησίν του γιὰ τὴν θηριώδη παραφορὰ τῆς βαρβαρότητος. Μία καινούργια σειρὰ θὰ γεννηθῇ, θρεμμένη μὲ ἐκτελέσεις, μαρτύρια καὶ λιμούς : τὰ «Δεινὰ τοῦ πολέμου». Δὲν θὰ τῆ δημοσιεύσῃ, ἀπὸ φόβο μήπως οἱ τελευταῖες χαλκογραφίαι, βίαια ἀντικληρικῆς, ἐπισύρουν τοὺς κερανοὺς τοῦ ἀπαίσιου Φερδινάνδου τοῦ 7ου στὴν περίοδο τῆς ἄγριας καταστολῆς τοῦ ἀκολούθησε τὸ τέλος τοῦ πολέμου (1814 - 20). Κρυμμένες μὲ

1. Οἱ στίχοι τοῦ Baudelaire γιὰ τὸν Goya περιέχονται στὸ ποίημά του «Les Phares» :

Goya, cauchemar, plein de choses inconnues
de fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats
de vieilles au miroir et d'enfants toutes nues
pour tenter les demons ajustant bien leurs bas.

(Goya, ἐφιάλτης γεμάτος ἀγνωστα πράγματα
ἔμβρυα ποὺ ψήνονται σὲ μαγισσῶν συνάξεις.

Γριεὲς μὲ τοὺς καθρέφτες καὶ ὀλόγυμνες παιδοῦλες
σηκώνοντας τὴν κάλτσα γιὰ νὰ ἐρεθίσουν τοὺς δαίμονες).

ἐπιμέλεια αὐτὲς οἱ ἀξιοθαύμαστες χαλκογραφίες, ἀντάξιες τοῦ Calot καὶ τοῦ Rembrandt μαζί, ἐκδόθηκαν μόλις τὸ 1863 μετὰ τὴ φροντίδα τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας τῶν Καλῶν Τεχνῶν τῆς Μαδρίτης.

Στὰ ἐνδιάμεσα, γιὰ νὰ ξεκουραστῇ καὶ νὰ ξεχάσῃ, ἴσως καὶ ἀπὸ ἓναν ἀπλὸ ἐμπορικὸ σκοπὸ, ὁ Goya χαράζει γρήγορα καὶ δημοσιεύει 33 χαλκογραφίες μεγάλου σχήματος, ἓνα εἶδος εἰκονογραφημένης ἱστορίας τῆς ταυρομαχίας, ἀπὸ τοὺς Μαυριτανοὺς ὡς τὴν ἐποχὴ του. Εἶναι γνωστὸ πόσο παθιασμένους ἦταν γιὰ τὶς ταυρομαχίες (aficionado) σ' ὅλη του τὴ ζωὴ, τόσο πού καὶ ὁ ἴδιος ταυρομαχοῦσε, ὅπως τὸ ἐκμυστηρεύτηκε στὰ γηρατειά του στὸν φίλο του Moratin. Οἱ χαλκογραφίες αὐτὲς εἶναι γεμάτες κίνηση καὶ θαυμάζει κανεὶς τὸν ἀκαταπόνητο οἷστρο τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ, πού στὰ 69 του χρόνια, μετὰ μιὰ σπάνια οἰκονομία σὲ τεχνικὰ μέσα, μπόρεσε νὰ ἐκφράσῃ τὸ μεγαλεῖο αὐτοῦ τοῦ αἰματηροῦ παιχνιδιοῦ τοῦ ἀνθρώπου μετὰ τὸ ζῶο.

Ἡ τελευταία σειρά, πού χαράχτηκε μετὰ eau-forte, ἐπιγράφεται ἀπὸ τὸν Goya «Disparates» (τρέλες, φαντασιώσεις, παραλογισμοὶ) καὶ ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία τῶν Καλῶν Τεχνῶν τῆς Μαδρίτης κατὰ τὴν πρώτη ἐκδοσὴ τοῦ 1864, «Proverbios» (παροιμίες). Αὐτὲς οἱ 18 χαλκογραφίες γιὰ τὶς ὁποῖες χρησιμοποίησε χαλκοὺς ἐξαιρετικῆς ποιότητος, σὰν αὐτοὺς πού χρησιμοποιήθηκαν στὴν Ταυρομαχία, ἄρχισε νὰ τὶς χαράξῃ μόλις τελείωσε αὐτὴ τὴ σειρά, δηλ. τὸ 1816. Φαίνεται ὅτι ἐργάστηκε κυρίως ἀνάμεσα στὰ 1819 - 1823, δηλ. τὴν ἐποχὴ τῶν περιφημῶν «Μαύρων Πινάκων» τοῦ «ἐξοχικοῦ τοῦ Κουφοῦ» πού ἔχουν μετὰ τὶς Disparates στενὴ στυλιστικὴ καὶ συμβολικὴ συγγένεια. Εἶναι ἡ πιὸ αἰνιγματικὴ σειρά πού ὑπάρχει καὶ συγχρόνως, λόγῳ τῆς διφορούμενης σημασίας τῶν παραστάσεων, χωρὶς ἀμφιβολία ἡ πιὸ συναρπαστικὴ. Ἕνας κόσμος ὀνείρου, γεμάτος ἐφιάλτες, ὅπου παρουσιάζονται παράξενα ἄπιαστα ὄντα σὲ ἀπέραντους οὐρανοὺς σκοτεινῆς ἀκουατίντας, ἀνθρώπινες τρέλες, ἢ ἴσως τρέλες ἄλλων κόσμων πού ἔχουν ἐφευρεθῆ ἀπὸ ἓνα μεγαλοφυεῖς πνεῦμα φτασμένο στὰ ὅρια τοῦ ἀδιανόητου. Ὅλες οἱ ἀπόπειρες ἐρμηνείας αὐτῶν τῶν Disparates ἀπέτυχαν. Εἶναι ἀπὸ κεῖνα τὰ

σπάνια έργα που περιφρονοῦν τὴ λογικὴ καὶ ποὺ ἡ δύναμη τῆς μαγείας τους δὲν ἀναλύεται. Εἴκοσι χρόνια χωρίζουν τὰ Caprichos ἀπὸ τὶς Disparates: 1799 - 1819. Ἰσα-ἴσα ὁ ἀπαιτούμενος χρόνος γιὰ νὰ περάσῃ ἡ Εὐρώπη ἀπὸ τὶς φωτεινὲς προκλήσεις τοῦ «αἰώνα τοῦ Διαφωτισμοῦ» στὶς σκοτεινὲς χῶρες τοῦ Ρωμαντισμοῦ.

Ὁ Goya, κάνοντας ἓνα ἀκόμη πιὸ μεγάλο ἄλμα, φτάνει νὰ ἐπινοήσῃ τὴ μοντέρνα τέχνη. Μετὰ τὰ 80 του τὸ χέρι του δὲν ἔτρεμε. Ἐργαζόταν ὅπως καὶ ὁ Stendhal ὄχι γιὰ τοὺς συγχρόνους του, ἀλλὰ γιὰ τὸν αἰῶνα ποὺ ἐρχόταν. Ὁ αἰώνας αὐτὸς ἦρθε καὶ ἡ τέχνη ἀναγνώρισε ὅλες τὶς τόλμες, ὅλες τὶς τομές, ὅλες τὶς ἱεροσυλίες. Ὅμως σήμερα ἀκόμη μπροστὰ στὶς χαλκογραφίες του ἀναρωτιόμαστε μὲ ἔκσταση ἀλλὰ καὶ μὲ εὐγνωμοσύνη, «τότε θὰ πάψῃ νὰ μᾶς καταπλήσῃ;».

PIERRE GASSIER

FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES

- 1746 Γέννηση (30 Μαρτίου) τοῦ Francisco στὸ Fuentetodos τῆς Ἀραγωνίας. Γιὸς τοῦ Jose καὶ τῆς Dona Gracia Lucientes.
- 1760 Μαθητεύει γιὰ τέσσερα χρόνια στὸ ἐργαστήριο τοῦ José Lusan στὴ Σαραγκόσσα.
- 1763 Πρώτη ἀποτυχία στὸν κατὰ τριετία διαγωνισμό γιὰ τὴν εἰσαγωγή του στὴν Ἀκαδημία τῶν Καλῶν Τεχνῶν τῆς Μαδρίτης.
- 1766 Δεύτερη ἀποτυχία στὸν ἐπόμενο διαγωνισμό.
- 1770 Ὁ Goya στὴν Ἰταλία. Ἀποτυχία στὸν διαγωνισμό τῆς Ἀκαδημίας στὴν Πάρμα.
- 1771 Ἡ πρώτη παραγγελία. Τοιχογραφίες γιὰ τὸν θόλο τῆς Παναγίας τοῦ Pilar στὴ Σαραγκόσσα.
- 1773 Παντρεύεται στὴ Μαδρίτη τὴ Josefa Bayeu.
- 1774 Καλεῖται νὰ ἐργασθῇ στὶς tapisseries (ὑφαντὰ χαλιὰ τοῦ τοίχου) τῆς Santa Barbara στὴ Μαδρίτη. Τὸ πρῶτο χρονολογημένο πορτραῖτο.
- 1778 Χαρακτικὰ ἀπὸ ἔργα τοῦ Velazquez.
- 1780 Ἐκλέγεται ὁμοφώνως ἀκαδημαϊκὸς μὲ τὸ ἔργο του «Ἡ Σταύρωση» (Prado).
- 1781 Βασιλικὴ ἐντολὴ νὰ ζωγραφίσῃ ἕναν ἀπὸ τοὺς ἐπτὰ πίνακες τοῦ San Francisco el Grande.

- 1784 Ἐγκαίνια τῆς ἐκκλησίας τοῦ San Francisco el Grande.
Θρίαμβος τοῦ Goya.
Γέννηση τοῦ Francisco Javier, τοῦ μόνου ἀπὸ τὰ πέντε
του παιδιὰ πὸ ἐζήσε.
- 1786 Ζωγράφος τοῦ Βασιλέως.
- 1789 Ἰδιαιτερός ζωγράφος τοῦ «δωματίου» τοῦ Βασιλέως.
Γαλλικὴ Ἐπανάσταση.
- 1792 Ἀρρωσταίνει βαριά στὸ Cadiz, στὸ σπίτι τοῦ φίλου του Se-
bastian Martinez.
- 1793 Ἐφεύρεση τῆς λιθογραφίας ἀπὸ τὸν Senefelder.
- 1794 Τελείως κουφός, συνεννοεῖται μόνον γραπτῶς.
- 1795 Θάνατος τοῦ πεθεροῦ του Francisco Bayeu. Ὁ Goya τὸν
διαδέχεται στὴν Διεύθυνση τῆς ζωγραφικῆς στὴν Ἀκαδημία.
- 1798 Τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου τῆς Florida (Μαδρίτη).
Ἐξ πίνακες μὲ Majas γιὰ τὸν Δούκα d' Osuna.
- 1799 Δημοσίευση τῶν *Caprichos*.
Ὁ Goya ὀνομάζεται πρῶτος ἰδιαιτερός ζωγράφος τοῦ βα-
σιλέως. Πορτραῖτο τῆς βασίλισσας Μαρίας Λουίζας.
- 1804 Ἡ «γυμνὴ» καὶ ἡ ἀντυμένη Maja» (Prado).
- 1806 Γέννηση τοῦ ἀγαπημένου του ἐγγονοῦ Mariano.
- 1808 Ἀρχὴ τοῦ Πολέμου τῆς Ἀνεξαρτησίας τῆς Ἰσπανίας ἐναν-
τίον τοῦ Ναπολέοντος.
- 1810 Ἐργάζεται γιὰ τὶς χαλκογραφίες «Desastres de la Guerra»
(Τὰ δεινὰ τοῦ πολέμου).
- 1812 Θάνατος τῆς συζύγου του.
- 1814 Τέλος τοῦ πολέμου τῆς ἀνεξαρτησίας. Ἐπιστροφή τοῦ Βα-
σιλέως Φερδινάνδου.
Ὁ Goya διώκεται ἀπὸ τὸ δικαστήριον τῆς Ἱερᾶς Ἐξετάσεως
γιὰ τοὺς πίνακές του μὲ τὴν Maja.

- 1816 Δημοσίευση τῶν «Ταυρομαχιῶν».
- 1819 Ἀγοράζει τὸ «σπίτι τοῦ Κουφοῦ»*. Ἀρρωσταίνει βαριά.
Ἡ πρώτη λιθογραφία τοῦ Goya.
Ἀνοίγει τὸ Μουσεῖο τοῦ Prado.
- 1820 - 22 Οἱ «μαῦρες ζωγραφιές» στὸ σπίτι τοῦ Κουφοῦ.
Disparates.
- 1824 Τοῦ ἐπιτρέπεται νὰ φύγῃ γιὰ τὴν Γαλλία.
Πρῶτα στὸ Παρίσι, ἔπειτα στὸ Bordeaux.
- 1826 Σύντομο ταξίδι στὴν Ἰσπανία.
- 1828 Θάνατος τοῦ Goya (16 Ἀπριλίου) στὸ Bordeaux.
-
- 1863 1η ἔκδοση τῶν «Δεινῶν τοῦ Πολέμου» στὴ Μαδρίτη.
- 1864 1η ἔκδοση τῶν «Disparates» στὴ Μαδρίτη.
- 1901 Μεταφορὰ τῆς σποδοῦ τοῦ Goya στὴν Ἰσπανία.
- 1919 Τελικὸς ἐνταφιασμὸς στὸν San Antonio de la Florida.
Μαδρίτη.

* Πρόκειται γιὰ τὸ ἐξοχικὸ σπίτι τοῦ Goya κοντὰ στὴ Μαδρίτη, πού ὀνομάστηκε «Τὸ σπίτι τοῦ Κουφοῦ».

Ἐκ τῆς «Voyage en Espagne» τοῦ Th. Gautier, πού χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ 1841, παραθέτομε λίγες χαρακτηριστικὰ φράσεις :

Ὁ Goya εἶναι ἓνας παράξενος ζωγράφος, ἓνα μοναδικὸ πνεῦμα. Ποτὲ ἄλλοτε τεχνίτης δὲν ἦταν τόσο ἔντονα πρωτότυπος, ποτὲ ἰσπανὸς καλλιτέχνης δὲν ἦταν τόσο ἰσπανός.

Ἐνα σχέδιον τοῦ Goya, τέσσερις γραμμὲς τοῦ καλεμιοῦ του σὲ ἓνα σύννεφο ἀκουατίντας, λένε πιὸ πολλὰ γιὰ τὰ ἦθη τῆς χώρας ἀπὸ τίς πιὸ ἐκτεταμέναι περιγραφές. Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι μὲ τὴν πολυτάραχην ζωὴν του, μὲ τὸ ὀρμητικὸν πάθος, μὲ τὸ πολὺπλευρον ταλέντον του, ἀνῆκει στὶς χροσῆς ἐποχὰς τῆς τέχνης, ὅμως παρ' ὅλα αὐτὰ εἶναι ἓνας σύγχρονος...

Σ' ὅλα του τὰ ἔργα ὑπάρχει ἡ σφραγίδα τοῦ ρωμαλέου του ταλέντου. «Ἐξ ὄνου» ἀναγνωρίζεις τὸν «λέοντα» καὶ στὰ πιὸ προχειρὰ σχέδια του. Τὸ ταλέντον του, παρ' ὅλη τὴν ἀπόλυτην πρωτοτυπίαν του, εἶναι ἓνα περίεργον συγκέραςμα Velazquez, Rembrandt καὶ Rabelais. Ἡ προσωπικότης τοῦ καλλιτέχνη εἶναι τόσο ἰσχυρὴ καὶ τόσο κοφτὴ, πὺν εἶναι δύσκολον νὰ δώσῃ κανεὶς ἔστω καὶ μιὰ ἰδέαν τῆς ὑπόστασός της. Οἱ συνθέσεις του (ἐννοεῖ τὰ Caprichos) εἶναι βαθεῖαι νύχτες, ὅπου κάποια ἀπροσδόκητὰ ἀχτίδα φωτὸς ἀχρὸσχεδιάζει χλωμὰς μορφὰς καὶ παράξενὰ φαντάσματα...

Νιώθει κανεὶς νὰ μεταφέρεται σ' ἓνα κόσμον ἀνήκουστο, μὴ δυνατὸν κ' ὅμως πραγματικόν.

CAPRICHOS

Στὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰώνα (1857) ὁ Baudelaire ἐνθουσιαστικῶς κυρίως μὲ τὰ *Caprichos*, καὶ ἀπὸ τὶς «Καλλιτεχνικὲς τοῦ κριτικῆς» (ἔκδ. N.R.F., Paris 1961, σελ. 1017-20) σημειώνομε μερικὲς σκέψεις ποὺ σημαδεύουν καίρια τὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφραση τοῦ Goya.

Los Caprichos εἶναι ἓνα ἔργο θαυμάσιο, ὄχι μόνον γιὰ τὴν πρωτοτυπία τῆς συλλήψεώς του, ἀλλὰ ἀκόμη γιὰ τὴν ἐκτέλεσή του...

Ὁ Goya εἶναι πάντα ἓνας μεγάλος καλλιτέχνης, συχρὰ τρομακτικός. Ἐνώνει στὴν εὐθυμία, στὴν φαιδρότητα, στὴν ἰσπανικὴ σάτιρα τῆς παλιᾶς καλῆς ἐποχῆς τοῦ Θεοβάντες, ἓνα πολὺ πρὸ μοντέρνο πνεῦμα ἢ τουλάχιστον πολὺ πρὸ ἀναζητημένο στοὺς μοντέρνους χρόνους, τὴν ἀγάπη γιὰ τὸ ἀπρόσιτο, τὴν αἴσθηση τῶν βιαίων ἀντιθέσεων, τοὺς ἐκφοβισμοὺς τῆς φύσης καὶ τὶς ἀνθρώπινες φυσιογνωμίες, περίεργα «ζωοποιημένους» ἀπὸ τὶς περιστάσεις...

Ἡ μεγάλη ἀξία τοῦ Goya συνίσταται νὰ δημιουργῇ τὸ τερατώδες ἀληθοφανές (*monstrueux vraisemblables*). Τὰ τέρατά του εἶναι γεννήματα βιώσιμα καὶ ἁρμονικά. Κανεὶς δὲν τόλμησε περισσότερο ἀπ' αὐτὸν στὴν κατεύθυνση τοῦ πραγματοποιήσιμου παράλογου (*absurde possible*).

CAPRICHOS

Ὡς τὸ 1922 ὑπάρχουν τὸ λιγώτερο ἑννέα τυπώματα ἀπὸ τὴν περίφημη σειρά τῶν Caprichos. Τὰ 72 κομμάτια, ἀπὸ τὰ 80 τῆς σειράς, χαράχτηκαν μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1793 - 1798 καὶ ἄρχισαν νὰ κυκλοφοροῦν στὰ 1796 - 1797 γιὰ 288 ρεάλια. Ἡ συμπληρωμένη σειρά ἐξεδόθη γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1799, ὅπως φανερώνει μία ἀγγελία στὴν ἐφημερίδα «Diario» τῆς Μαδρίτης τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1799. Ὁ A. de Beruete¹ ὑποθέτει ὅτι ἡ σύνταξη αὐτῆς τῆς ἀγγελίας προέρχεται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Goya, ἀλλὰ, καὶ ἂν δὲν εἶναι ἀπὸ τὸν ἴδιο, ἡ ἰδέα ἀνῆκε σ' αὐτόν. Παραθέτομε τὸ κείμενο αὐτῆς τῆς ἀγγελίας²:

Συλλογὴ ἀπὸ χαλκογραφίες μὲ θέμα «Caprichos», ποὺ ἐπινόησε καὶ χάραξε μὲ eau-forte ὁ Don Francisco Goya. Ὁ τεχνίτης, πεπεισμένος ὅτι ἡ κριτικὴ τῆς πλάνης καὶ τῶν ἀνθρωπίνων κακιῶν (παρ' ὅλο ὅτι αὐτὸ μοιάζει νὰ ἀνήκει στὴν ρητορεία καὶ στὴν ποίηση), μπορεῖ νὰ εἶναι ἀντικείμενο καὶ τῆς ζωγραφικῆς, διάλεξε κατάλληλα θέματα γιὰ τὸ ἔργο του, ἀνάμεσα στὶς ἀμπολλες παραξενιές καὶ πλάνες, ποὺ εἶναι κοινὲς σὲ κάθε πολιτισμένη κοινωνία, καὶ ἀνάμεσα στὶς καθιερωμένους ἀπασχολήσεις καὶ πρόστυχες μηχανορραφίες, τὴν ἄγνοια ἢ τὸ συμφέρον, αὐτὰ ποὺ μποροῦν νὰ δώσουν ὕλικὸ γιὰ γελοιοποίηση καὶ συγχρόνως νὰ ἐξάπτουν τὴν φαντασίαν τοῦ τεχνάσματος. Καθὼς τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν θεμάτων αὐτῶν, ποὺ ἐκτίθενται σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, ἀνήκουν στὸν κόσμον τοῦ ἰδανικοῦ, δὲν θὰ ἦταν τολμηρὸ νὰ πιστέψῃ κανεὶς, ὅτι τὰ σφάλματά τους θὰ δι-

1. A. de Beruete y Moret, «Goya, grabor», γ' ἔκδοσις, Μαδρίτη 1918.

2. Ἡ σειρά ποὺ ἐκτίθεται εἶναι ἡ 2η ἔκδοσις τοῦ 1803.

καιολογηθῶν, ἴσως, ἀπὸ τοὺς ἔξυπνους, λαμβανομένον ὑπ' ὄψιν ὅτι ὁ τεχνίτης δὲν ἀκολούθησε τὸ παράδειγμα ὁποιουδήποτε οὔτε ἀντέγραψε καὶ πολὺ λιγώτερο μιμήθηκε τῆ φύση. Καὶ ἂν εἶναι δύσκολο νὰ τὴν μιμηθῆ κανεὶς, πόσο πιὸ θαυμαστὸ ὅταν τὴν φτάνῃ καὶ αὐτὸς πὸν θὰ ἀπομακρυνθῆ πλήρως ἀπ' αὐτήν, θὰ ἀξίξῃ ἐκτίμηση, ἐπειδὴ ἔχει ἐπιχειρήσει νὰ παρουσιάσῃ φόρμες καὶ καταστάσεις, πὸν ὑπῆρξαν μέχρι στιγμῆς μόνο στὴν ἀνθρώπινη φαντασία, ἀμαυρωμένες καὶ σὺνγκεχυμένες ἀπὸ τὴν ἔλλειψη πνευματικῆς καλλιέργειας ἢ ἀλλοιωμένες ἀπὸ τὴν παραφορὰ τῶν παθῶν.

Θὰ προϋπέθετε πολλὴ ἄγνοια γιὰ τὶς καλὲς τέχνες νὰ νοουθήσῃ κανεὶς τὸ κοινὸ πῶς, σὲ καμία ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθέσεις πὸν ἀποτελοῦν αὐτὴ τὴν συλλογὴ δὲν εἶχε ὁ τεχνίτης τὴν πρόθεσιν νὰ γελοιοποιήσῃ τὰ ἰδιαιτέρα ἐλαττώματα τοῦ ἐνὸς καὶ τοῦ ἄλλου. Αὐτὸ ἀλήθεια θὰ περιορίζε τὰ ὅρια τοῦ ταλέντου καὶ θὰ ἐλάττωνε τὰ μέσα πὸν χρησιμοποιοῦν οἱ μιμητικὲς τέχνες γιὰ νὰ δημιουργήσουν τέλεια ἔργα. Ἡ ζωγραφικὴ, ὅπως καὶ ἡ ποίησις, διαλέγει μέσα ἀπὸ τὸν κόσμον αὐτὸ πὸν κρίνει πιὸ κατάλληλον γιὰ τοὺς σκοποὺς της, ἐνώνει σὲ ἓνα καὶ μοναδικὸ φανταστικὸ πρόσωπον περιστάσεις καὶ χαρακτῆρες, πὸν ἡ φύσις παρουσιάζει σκορπισμένες σὲ πολλὰ, καὶ ἀπ' αὐτὸ τὸ συνδυασμὸ, καμωμένο μὲ ἰδιοφυΐα, προκύπτει μία πετυχημένη μίμηση, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀποκτᾶ μὲ ἓνα ὠραῖο τέχνασμα τὸν τίτλον τοῦ ἐφευρέτη καὶ ὄχι τοῦ δουλικοῦ ἀντιγραφέα.

Πουλοῦνται στὴν ὁδὸ «' Απογοητεύσεων» (Desengano), στὸ κατάστημα τῶν ἀρωμάτων καὶ ἡδυπότων, καὶ στοιχίζει αὐτὴ ἡ συλλογὴ τῶν 80 χαλκογραφῶν 320 ρεάλια.

1. Francisco Goya y Lucientes, ζωγράφος
2. Λένε τὸ ναὶ καὶ δίνουν τὸ χέρι στὸν πρῶτον τυχόντα
«Παράδειγμα γιὰ τὴν εὐκολία μὲ τὴν ὁποία παντρεύονται με-

ρικές γυναίκες, με την ἐλπίδα πὼς ὁ γάμος θὰ τοὺς δώσει μεγαλύτερη ἐλευθερία» (Goya)¹.

3. Νά ὁ μπαμπούλας!

«Εἶναι θανάσιμο ἀμάρτημα ἀνατροφῆς τῶν παιδιῶν νὰ τὰ κἀνης νὰ φοβοῦνται τὸν μπαμπούλα περισσότερο ἀπὸ τὸν ἴδιο τους τὸν πατέρα καὶ νὰ σκιάζονται ἀπὸ πράγματα ποὺ δὲν ὑπάρχουν» (Goya).

4. Γεροκακομαθημένος

«Αὐτὸ τὸ ἔργο δείχνει πολὺ καθαρά, ὅτι ὁ Goya ἐννοοῦσε ἐδῶ τὴν κυβέρνησις ἢ ὁποῖα ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τοῦ Καρόλου τοῦ 4ου δὲν ἤξερε νὰ κρατήσῃ τὸ μέτρο» (P. Lefort, Goya).

5. Ὅμοιος τὸν ὅμοιο

«Ἡ βασίλισσα Μαρία-Λουΐζα καὶ ὁ Πρίγκιπας τῆς Εἰρήνης, τότε ἀπλὸς βασιλικὸς ἀκόλουθος, σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς συνηθισμένες συναντήσεις τους, τὴν ἐποχὴ ποὺ οἱ πλύστρες τοῦ Manzanarès (ποταμοῦ τῆς Μαδρίτης) τοὺς ἐβλεπαν καὶ τοὺς σχολίαζαν» (Goya).

6. Κανεὶς δὲν ξέρει τὸν ἄλλον

7. Μ' ὄλο ποὺ τὴν κοιτάζει ἔτσι, παραμένει μία ἄγνωστη

8. Καὶ τὴν ἀπήγαγαν

«Συζητήθηκε πολλὰ φορὰς ἀν οἱ ἄνδρες ἀξίζουν λιγώτερο ἀπὸ τὶς γυναῖκες καὶ ἀντιστρόφως. Τὰ ἐλαττώματα καὶ τῶν

1. Οἱ ἐπεξηγήσεις προέρχονται κυρίως ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ Goya ἢ ἀπὸ ἐρευνητὲς τῆς ἐποχῆς του, ἰδίως τὸν Paul Lefort, ἀπὸ τὸ ἄρθρο του «Essai d'un catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié de Francisco [Goya], Gazette des Beaux-Arts, 1867-1868. Μεταφράστηκαν ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Louis Delteil, «Le peintre graveur illustré» Paris (1906-26), τόμ. 14 καὶ 15: Goya (1922).

μὲν καὶ τῶν δὲ προέρχονται ἀπὸ τὴν κακὴ ἀνατροφή. Ἐκεῖ ὅπου οἱ ἄνδρες εἶναι διεστραμμένοι, θὰ γίνουν καὶ οἱ γυναῖκες τὸ ἴδιον» (Goya).

«Ἡ γυναίκα, ποὺ δὲν ξέρει νὰ φυλαχθῆ μόνη της, ἀνήκει στὸν πρῶτο τυχόντα, γι' αὐτὸ δὲν πρέπει κανεὶς ν' ἀπορῆ ὅταν τὴν ἀπάγουν» (Goya).

9. Τάνταλος

«Ἐὰν ἦταν πιὸ χαριτωμένος καὶ λιγώτερο ἀνιαρὸς ... θὰ ζωντάνευε» (Goya).

10. Ἔρωσ καὶ Θάνατος

«Νὰ ἕνας ἐραστής σὰν αὐτοὺς τοῦ Calderon, ποὺ ἐπειδὴ δὲν ἤξερε ν' ἀψηφίση ἕναν ἀντίπαλό του πεθαίνει στὰ χέρια τῆς ἐρωμένης του καὶ τὴν χάνει ἀπὸ ὑπερβολικὴ τόλμη. Ἔτσι δὲν εἶναι σωστὸ νὰ τραβᾷ κανεὶς τὸ σπαθὶ πολὺ συχνά» (Goya).

11. Παιδιά, στὴ δουλειά!

12. Κυνήγι γιὰ δόντια

«Τὰ δόντια τοῦ κρεμασμένου εἶναι κατάλληλα γιὰ νὰ ρίξης τὴ μοῖρα. Χωρὶς αὐτὸ τὸ μέσο δὲν κάνεις τίποτε ποὺ ν' ἀξίζη. Δὲν εἶναι κρῖμα ποὺ ὁ λαὸς πιστεύει σὲ τέτοιες ἀνοησίες;» (Goya).

13. Ἔχουν παραζεσταθῆ

14. Τί θυσία

15. Καλὲς συμβουλὲς

«Ἴσως ἔπρεπε ἐδῶ νὰ δοῦμε, ὅπως τὸ ἀπέδειξε ὁ M. Piot, ἕνα ὑπαινιγμὸ γιὰ τὴν περίφημη Josefa Tudo, ποὺ ἦταν ὅπως ἔλεγαν παντρεμένη κρυφὰ μὲ τὸν Πρίγκιπα τῆς Εἰρήνης καὶ ποὺ ἡ διαγωγὴ του ἔδωσε ἀφορμὴ νὰ σχολιάζεται ἀπὸ τίς κακὲς γλωσσες τῆς ἐποχῆς» (P. Lefort).

16. Ὁ Θεὸς νὰ τὴν συγχωρήσῃ! Ἦταν ἡ μάνα της
 «Ἡ σεniorίτα ἐγκατέλειψε πολὺ νωρὶς τὴν ἰδιαιτέρα της πατρίδα. Πῆγε μαθητευομένη στὴν πόλη Cadix καὶ ἐν συνεχείᾳ ἤρθε στὴν Μαδρίτη. Κέρδισε στὰ λαχεῖα. Ὄταν κατέβηκε μιὰ μέρα στὸ Prado, ἄκουσε μιὰ γριὰ νὰ τῆς ζητᾷ κλαψουρίζοντας ἐλεημοσύνη. Τὴν ἀπωθεῖ. Ἡ γριὰ ἐπιμένει. Ἡ κομπῆ κυρία γυρίζει καὶ ἀναγνωρίζει, ποιὸς θὰ τῷλεγε, ὅτι αὐτὴ ἡ γριὰ ἦταν ἡ μητέρα της» (Goya).
17. Τὴν φοράει σωστὰ
18. Καὶ τώρα τοῦ καίγεται τὸ σπίτι
 «Καθαρὸς ὑπαινιγμὸς γιὰ τὴν κρίσιμη θέση τοῦ Καρόλου τοῦ 4ου, ὁ ὁποῖος μὲ τὴν ἀναποφάσιστη πολιτικὴ του, ἡ μᾶλλον μὲ αὐτὴ τοῦ παντοδύναμου ὑπουργοῦ του, τοῦ Πρίγκιπος τῆς Εἰρήνης, δὲν ξεφεύγει καθόλου ἀπὸ τὸν διορατικὸ καλλιτέχνη» (P. Lefort).
19. Ὅλοι θὰ πέσουν
20. Ἐδῶ θὰ ξεπουπουλισθοῦν ὅλοι
21. Πῶς τὴν ξεπουπουλίζουν!
 «Καὶ οἱ κόττες ξεπουπουλίζονται ἀπὸ τὰ γεράκια, γι' αὐτὸ συνηθίζομε νὰ λέμε, ὁ καθένας βρίσκει τὸν δάσκαλό του».
22. Κακομοιροῦλες
 «Ἀς πᾶν μᾶλλον νὰ ράψουν αὐτὲς ποῦναι τόσο-τόσο ἀσουλούπωτες στὴ ζωὴ. Ἀς τίς συμμαζέψουν, ἀρκετὰ κυκλοφόρησαν... μοναχοῦλες» (Goya).
23. Τέτοια σκόνη!
 «Ἀπόσπασμα ἀπὸ μία ἰσπανικὴ παροιμία "Τέτοια σκόνη τέτοια λάσπη". Ὁ Goya δημιούργησε μ' αὐτὸ τὸ ἔργο ἕναν

Autillo¹ και ἡ δραστικὴ ἔννοια τοῦ ἐπιγράμματός του φαίνεται νὰ δείχνῃ ἀρκετὰ καθαρὰ ὅτι ἤθελε νὰ κοροϊδέψῃ καὶ τὰ ἦθη τῶν πλασμάτων τοῦ εἴδους αὐτῆς ποὺ περιμένει ν' ἀκούσῃ τὴν ἀπόφαση καὶ τοὺς δικαστὰς ποὺ τὴν κατεδίκασαν σ' αὐτὰ τὰ ἀκατονόμαστα βασιανιστήρια καὶ τὸν πρόστυχο ὄχλο ποὺ αὐτὲς οἱ ἐπισημότητες τοῦ προξενοῦσαν ἀπόλαυση» (P. Lefort, Goya).

24. Καὶ δὲν ὑπῆρξε γιατρεία
25. Αὐτὸς ἦταν ποὺ ἔσπασε τὸ κανάτι;
26. Ἔχουν ἐπὶ τέλους μία θέση
«Ἐὰν θέλῃς, αὐτὰ τὰ ἐλαφρόμυαλα πλάσματα νὰ τὰ στεγάσῃς, νὰ τοὺς βάλῃς τὴν καρέκλα ἀπάνω στὸ κεφάλι τους» (Goya).
27. Ποιὸς εἶναι περισσότερο ἀφοσιωμένος ἀπ' αὐτόν;
«Πάρ' τὸν ἕνα, χτύπα τὸν ἄλλο. Αὐτὸς εἶναι ἕνας ἀπατεώνας τοῦ ἔρωτα, ποὺ διηγεῖται σὲ ὅλες τὶς γυναῖκες τὰ ἴδια πράγματα καὶ αὐτὴ ... σκέφτεται τὰ πέντε rendez-vous ποὺ ἔδωσε μεταξὺ 8 καὶ 9 ἡ ὥρα. Εἶναι ἤδη 7.30» (Goya).
28. Σοὺτ!
29. Αὐτὸ τὸ λένε διάβασμα
«Εἶναι πιθανὸν πὼς ὁ Goya θέλησε νὰ γελοιοποιήσῃ τὸν Μαρκήσιο τοῦ Revillagigedo ἢ μᾶλλον τὸν Δούκα Del Parque ποὺ ἀφιέρωνε στὴν Μαδρίτη τόσο καιρὸ γιὰ τὴν καλλιέργεια τοῦ πνεύματός του, ὅσο χρειαζόταν ὁ ὑπὸ τὴν ἐπίπτειν του νὰ τοῦ τοποθετήσῃ τὴν περρούκα του. Μ' αὐτόν τὸν τρόπο μάζεψε ὁ Δούκας ἕνα πλῆθος γνώσεων ποὺ τὸ ἰσπανικὸ κράτος προσπάθησε νὰ ἐκμεταλλεῖται, ἀναθέτοντας του διάφορες διπλωματικὲς ἀποστολὰς» (P. Lefort, Goya).

1. Ἱεροξεταστής.

30. Γιατί νά τά κρύψη;
«Πρόκειται ἐδῶ γιά ἕναν κληρικό, πού ἡ γνωστή του φιλαργυρία τόν ἔκανε γελοῖο σέ ὅλη τήν Μαδρίτη καί τοῦ ὁποίου οἱ ἀνεψιοί, οἱ συγγενεῖς καί ἄλλοι νεωκόροι (κατά τὸ δεύτερο χειρόγραφο πού ἀποδίδεται στὸν Goya) ζέθαφταν, ἀσφαλῶς ἐν ἀγνοία του, τοὺς σάκκους μὲ τὰ χρήματα πού ἔκρυβε» (P. Lefort).
31. Προσεύχεται γι' αὐτήν
32. Ἐπειδὴ ἦταν εὐαίσθητη
«Καί πῶς αὐτό; Αὐτὸς ὁ κόσμος ἔχει ἀνεβοκατεβάσματα καί ἡ ζωὴ πού ἔκανε δὲν μποροῦσε παρά νά τήν ὀδηγήσῃ ἐκεῖ» (Goya).
33. Γιά τὸν παλατιανὸ κόμητα
«Κατὰ τὰ φαινόμενα αὐτὸς ὁ ἀπατεώνας εἶναι ὁ Ὑπουργὸς Urquijo, πού μοιραζόταν τὴν ἐξουσία μὲ τὸν Μαρκήσιο Caballero μετὰ τὴν πτώση τοῦ Jovellanos καί ἦταν ἀντιπαθέστατος στοὺς φιλελευθέρους» (P. Lefort, Goya).
34. Παραδόθηκαν στὸν ὕπνο
«Ἄς μὴ τοὺς ξυπνήσουμε. Ὁ ὕπνος εἶναι ἴσως ἡ μοναδικὴ εὐτυχία τῶν δυστυχισμένων» (Goya).
35. Τὸν γδέρνει
«Τοὺς ξυρίζουν... τοὺς γδέρνουν. Εἶναι δικό του λάθος πού ἐμπιστεύεται τὸν ἑαυτό του σὲ τέτοιους κουρεῖς» (Goya).
36. Κακιὰ νύχτα
«Ὁ Goya μοιάζει νά θέλῃ νά θυμίσῃ μερικὲς βραδινὲς συγκεντρώσεις τῆς Βασίλισσας, συχνὰ πολὺ τρικυμιώδεις. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἦταν μία φήμη ἐπιβεβαιωμένη ὅτι συνέβη ἀρκετὲς φορὲς σ' αὐτὴ τὴν περιγίπισσα νά ἐπιστρέψῃ στὸ

σπίτι της με ἀκατάστατα φορέματα, πράγμα που ἔδινε ἀ-
φορμὴ γιὰ κάθε εἶδος συμπεράσματα» (P. Lefort).

37. Ἐξέρι κάτι παραπάνω ὁ μαθητῆς;

38. Bravissimo!

«Ὁ ὄνος, ἐδῶ εἶναι ὁ Κάρολος ὁ 4ος καὶ μουσικὸς ὁ ὑπουρ-
γὸς του, ὁ Πρίγκιπας τῆς Εἰρήνης. Ὁ Goya ἐκμεταλλεύεται
πολὺ ἔξυπνα μία φήμη, πιθανῶς γελοία, ποὺ διαδιδόταν τότε
στὴ Μαδρίτη, γιὰ νὰ κρύψῃ ἐν μέρει τὸν τολμηρὸ ὑπαινιγμὸ
του. Ὑπῆρχε ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι ὁ Πρίγκιπας τῆς Εἰρήνης, τὸν
πρῶτο καιρὸ τῆς εὐνοίας του, διοργάνωνε συχνὰ τὸ βράδυ
γιὰ τὴν Αὐτοῦ Μεγαλειότητα γεύματα με κοντσέρτα, τῶν
ὁποίων ἀνελάμβανε τὰ ἔξοδα. Ὁ Manuel Godoy, στὰ ἀπο-
μνημονεύματά του, ἀρνεῖται ὅτι ἔχει χρησιμοποιήσει τέ-
τοιου εἴδους ἀπολαύσεις» (P. Lefort, Goya).

39. Μέχρι τὸν προπάππο του

«Ὁ Goya διασκεδάζει γιὰ τὸ μεγάλο καὶ γελοῖο γενεαλογι-
κὸ δένδρο, ποὺ ἔφτιαξαν γιὰ τὸν Πρίγκιπα τῆς Εἰρήνης. "Ε-
φτανε μέχρι τοὺς παλιοὺς γότθους βασιλεῖς τῆς Ἰσπανίας
καί... κρατοῦσε ἀπὸ τὴν βασιλικὴ οἰκογένεια. "Αὐτὸ εἶναι
σαφές, εἶπε σχετικὰ ὁ βασιλιάς. Ὁ Godoy στέκει πολὺ κοντὰ
μας". "Τὸ ἤξερα πολὺ καιρὸ, εἶπε ἡ βασίλισσα, ποὺ ἦταν
παροῦσα"» (P. Lefort, Goya).

40. Ἀπὸ τί κακὸ θὰ πεθάνῃ;

«Κατὰ τοὺς μὲν πρόκειται γιὰ τὸν γιατρό, ἀκόλουθο τοῦ
Πρίγκιπα τῆς Εἰρήνης, κατὰ τοὺς δὲ γιὰ τὸν ἴδιο τὸν Go-
doy ποὺ κυβερνοῦσε τὴν Ἰσπανία».

41. Οὔτε λίγο, οὔτε πολὺ

«Ὁ ζωγράφος εἶναι ὁ D. Antonio Carnicero καὶ τὸ πορ-
τραῖτο, τοῦ Πρίγκιπα τῆς Εἰρήνης. Τὸ δεύτερο χειρόγραφο

του Goya σχολιάζει έτσι αυτό το κομμάτι. "Ένα ζώο που ζωγραφίζεται μένει έξω σου ζώο, κι αν ακόμα στην εικόνα του φορούσε περρούκα και πετραχήλι, και την είχε προικίσει με κάθε δυνατή σοβαρότητα» (P. Lefort, Goya).
«Καλά κάνει και αφήνει να του κάνουν το πορτραίτο του. Μετά απ' αυτό τουλάχιστον, χωρίς να τον έχη δεϊ και χωρίς να τον ξέρη κανένας, θά γνωρίζη ποιός είναι!» (Goya).

42. 'Εσύ που δέν μπορείς τίποτε άλλο...

«Νομίζω πώς ό Goya, με την βοήθεια ενός λογοπαιγνίου, ύπονοεϊ τον Ύπουργό Caballero που αντικατέστησε τó φίλο του Goya, Jovellanos» (P. Lefort, Goya).

43. 'Ο ύπνος τής λογικής γεννά τερατουργήματα

«Η φαντασία, χωρίς τή λογική, φτιάνει τερατουργήματα. Ένωμένες οι δύο τους γεννοϋν πραγματικούς καλλιτέχνες και δημιουργοϋν θαύματα» (Goya).

44. Ψιλογνέθουν

«Ω, ναί! γνέθουν καλά, και τó ύφάδι που πλέκουν δέν θά μπορούσε ούτε ό διάβολος να τó λύση» (Goya).

45. "Έχουν πολλά ν' απομυζήσουν!

«Αυτές που φτάνουν τά όγδόντα χρόνια δικαιούνται πολύ μικρά παιδιά. Αυτές που δέν ξεπερνοϋν τά δέκα όκτώ, μεγαλύτερα. Είναι λοιπόν ή μοϊρα του άντρα να γεννιέται και να ζή για να τούς χρησιμεύη σά βοσκή;» (Goya).

46. Μετάνοια

47. Τιμή στον δάσκαλο

«Τίποτε καλύτερο. Θά ήταν άχάριστες μαθήτριες, εάν δέν τιμοϋσαν τó δάσκαλο από τόν όποιο έμαθαν όλα όσα ξέρουν στη διαβολική έπιστήμη» (Goya).

48. Ψιθυριστές
49. Βρυκόλακες
«Αὐτοὶ εἶναι ἄλλου εἶδους. Εὐχάριστοι, χαρούμενοι, περιποιητικοί, λίγο λαίμαργοι καὶ ἐπιρρεπεῖς στὸ νὰ φτιάνουν φωλιές μένοντας καλοκάγαθα ἀνθρωπάκια» (Goya).
50. Τυφλοπόντικες
«Αὐτὸς ποὺ δὲν ἀκούει τίποτε, δὲν ξέρει τίποτε, δὲν βλέπει τίποτε, ἀνήκει στὴν πολυάριθμη οἰκογένεια τῶν τυφλοπόντικων, ποὺ δὲν εἶναι ἱκανοὶ γιὰ τίποτε» (Goya).
51. Καλλωπίζονται
«Εἶναι τόσο ἐπικίνδυνο πράγμα νὰ ἔχη κανεὶς μακριὰ νύχια, ποὺ αὐτὸ εἶναι ἀπαγορευμένο ἀκόμη καὶ στὴ μαγειρία» (Goya).
52. Αὐτὸ καταφέρνει ὁ ράφτης!
«Πόσες φορές ἕνα μικρὸ ζωάκι, ἕνα μικρὸ γελοῖο πλασματάκι δὲν μετατρέπεται σὲ ἕνα πελώριο φάντασμα, ποὺ δὲν εἶναι ἐν τούτοις τίποτε παρ' ὅλες τὶς πελώριες διαστάσεις του» (Goya).
53. Τί χρυσὸ ράμφος!
54. Ὁ Ἀπαίσιος
«Ἐπάρχουν ἄνθρωποι, ποὺ τὸ πρόσωπό τους εἶναι ὅ,τι πιὸ αἰσχρὸ ἔχουν καὶ καλὰ θὰ κάνουν νὰ κρύβουν αὐτὴ τὴ γελοία καὶ ἄχαρη μορφή βαθιὰ στὰ παντελόνια τους» (Goya).
55. Μέχρι θανάτου
«Καλὰ κάνει καὶ γίνεται ὡραία. Εἶναι ἡ μέρα τῶν γενεθλίων της, συμπληρώνει τὰ 75 καὶ πολλοὶ μικροὶ φίλοι της θὰ τὴν ἐπισκεφθοῦν. Ἡ αἰώνια κοκετταρία τῆς Δούκισσας τοῦ Benavente, μητέρας τῆς Δούκισσας τῆς Osuna, εἶναι τὸ θέμα τῆς εἰκόνας» (P. Lefort).

56. **Τ' άνεβοκατεβάσματα**
 «Γιά μερικούς είναι ό Ύπουργός Urquijo και για άλλους ό Πρίγκιπας τής Ειρήνης και του Jovellanos».
57. **Γενεαλογία**
58. **Κατάπτε το, σκύλε!**
 «Αυτός πού καλεΐται νά ζήση μεταξύ τών ανθρώπων θά υποκλυσθῆ. Ἐάν θέλῃ νά τὸ ἀποφύγῃ, δὲν ἔχει παρὰ νά κατοικήσῃ βαθιὰ στοῦ δάσους και ἀκόμα και κεῖ θά καταλάβῃ ὅτι και αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς ζωῆς ἔχει τὴν "ὑποκλυστικὴ" του πλευρὰ» (Goya).
59. **Καὶ ἐν τούτοις δὲν φεύγουν**
 «Αὐτὸς πού δὲν ὑποψιάζεται τὴν ἀστάθεια τῆς τύχης μπορεῖ νά κοιμᾶται ἡσυχᾶ, ἀν και περιβάλλεται ἀπὸ κινδύνους. Ἐτσι δὲν μαθαίνει νά φυλάγεται και δὲν ὑπάρχει καμία κακοτυχία, πού νά μὴν μπορῆ νά τὸν αἰφνιδιάσῃ» (Goya).
60. **Δοκιμασίες**
 «Λίγο λίγο θά προοδεύῃ. Κάνει κιόλας μερικὰ μικρὰ πηδῆματα. Μὲ τὸν καιρὸ θά γίνῃ σὰν τὴ δασκάλα του» (Goya).
61. **Πέταξαν**
 «Οἱ μάγισσες πού χρησιμεύουν σὰν βᾶθρο γιὰ τὴν κομφῆ (κατὰ τὸν Lefort πρόκειται γιὰ τὴ δούκισσα τῆς Ἀλβας) εἶναι περισσότερο στολίδι παρὰ πραγματικὴ ἀναγκαιότητα. Ὑπάρχουν κεφάλια γεμάτα εὐφλεκτο ἀέριο, πού δὲν ἔχουν ἀνάγκη γιὰ νά πετάξουν οὔτε ἀπὸ μπαλλόνια οὔτε ἀπὸ μάγισσες» (Goya).
62. **Ποιὸς θά τὸ πιστεue!**
 «Νὰ μία ἄγρια μάχη γιὰ τὸ ποιά ἀπὸ τὶς δυὸ ἦταν ἡ πιὸ μεγάλη μάγισσα. Ποιὸς θά τὸ ἔλεγε ὅτι ἡ Petinosa και ἡ

Crespa θά μάλωναν ἔτσι. Ἡ φιλία εἶναι ἡ κόρη τῆς ἀρετῆς. Οἱ κακοί, σάν συνένοχοι, μποροῦν γιά λίγο νά μονιάσουν, ἀλλά ποτέ δὲν γίνονται φίλοι» (Goya).

«Πρόκειται γιά δυὸ γυναῖκες μὲ ἐρωτικό ἀνταγωνισμό ἢ γιά δυὸ πολιτικὲς δυνάμεις, χτὲς ἀκόμη ἐνωμένες καὶ σήμερα σὲ ἀνοικτὸ πόλεμο; Αὐτὴ ἡ εἰκόνα μένει γιά μᾶς ἕνα αἰνίγμα σχετικὰ μὲ τὴν πραγματικὴ τῆς σημασία» (P. Lefort, Goya).

Ἄξιζει νά προστεθῆ ἡ παρακάτω ὑποδειγματικὴ ἀνάλυση γιά τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου, γραμμμένη ἀπὸ τὸν Baudelaire. "Ἄν μποροῦσε κανεὶς νά ἀσκηθῆ νά βλέπῃ ἔτσι τὰ ἔργα, θά πλησίαζε πολὺ στὸ νόημα τοῦ καλλιτέχνη:

Θυμᾶμαι προπάντων δύο ἐξαιρετικὲς χαλκογραφίες· ἡ μία παριστᾷ ἕνα φανταστικὸ τοπίο, ἕνα ἀνακάτεμα ἀπὸ σύννεφα καὶ βράχους. Εἶναι ἄραγε μιὰ ἄγνωστη καὶ ἀπροσπέλαστη γωνιὰ τῆς Σιέρρα; Εἶναι δεῖγμα τοῦ χάους; Ἐκεῖ, στὴ μέση αὐτῆς τῆς ἀποτροπαιχθῆς σκηνῆς, γίνεται μιὰ φοβερὴ μάχη ἀνάμεσα σὲ δύο μάγισσες κρεμασμένες στὸ μέσον τῶν ἀνέμων. Ἡ μία, καβάλλα στὴν ἄλλη, τὴν δέρνει δυνατὰ, τὴν δαμάζει. Αὐτὰ τὰ τέρατα κυλιοῦνται μὲς στὸν σκοτεινὸ ἀέρα. Ὅλη ἡ ἀσχίμα, ὅλες οἱ ἠθικὲς βρωμιές, ὅλα τὰ ἐλαττώματα ποὺ τὸ ἀνθρώπινο εἶδος μπορεῖ νά συλλάβῃ εἶναι γραμμένα σ' αὐτὲς τὶς δυὸ φάτσες τους, ποὺ σύμφωνα μὲ μιὰ συνήθεια τοῦ καλλιτέχνη ποὺ συναντᾶμε συχνὰ καὶ μ' ἕνα ἀνεξήγητο τρόπο δικό του στέκουν ἀνάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ τὸ ζῶο.

63. Δές, τί σοβαροί!

«Αὐτὴ ἡ χαλκογραφία παριστάνει δυὸ μάγους ὑψηλῆς καταγωγῆς, ποὺ βγῆκαν μὲ τ' ἄλογο γιά νά ἐξασκηθοῦν λιγάκι» (Goya).

64. Καλὸ ταξίδι!

«Ποῦ πάει λοιπὸν μέσα στὰ σκότη αὐτὸ τὸ δαιμόνιο τάγμα

πού ξεσηκώνει με τις φωνές του τούς αιθέρες; "Αν ήταν μέρα, τότε θα ήταν άλλο πράγμα. Με τουφεκιές θα μπορούσε κανείς να ρίξει κάτω όλη αυτή τήν όχλοσυρροή. 'Αλλά είναι νύχτα και κανένας δέν τις βλέπει» (Goya).

65. Ποῦ πάει ἡ μαμά;

66. 'Από δῶ πᾶν κι οἱ ἄλλοι

«'Εδῶ ἱππεύει μία μάγισσα με συνοδεία τοῦ κουτσοῦ διαβόλου. Αὐτός ὁ φτωχός διάβολος, πού τόν κοροϊδεύει ὁ κόσμος, δέν παύει ἐν τούτοις μερικές φορές νά εἶναι χρήσιμος» (Goya).

67. Περίμενε λοιπόν νά σ' αλείψουμε

«Τόν στέλνουν νά ἐκπληρώση μία σημαντική ἀποστολή και θέλει νά φύγη μισοαλειμμένος. 'Η μαγεία ἔχει ἀνάμεσά της και τούς ἀπερίσκεπτους, τούς θορυβοποιούς, τούς ἀνόητους, χωρίς τήν παραμικρή λογική. Αὐτό τὸ πράγμα ὑπάρχει παντοῦ» (Goya).

68. "Ομορφη δασκάλα

«'Η σκούπα εἶναι ἓνα ὄργανο κατ' ἐξοχήν ἀναγκαῖο στίς μάγισσες. Γιατί ἐκτός τοῦ ὅτι εἶναι μεγάλες καθαρίστρες, ἔτσι ὅπως φαίνεται ἀπό πολλές ἱστορίες, μποροῦν νά τις μετατρέψουν ἢ μεταμορφώσουν σέ μουλάρι και νά πηγαίνουν, πάνω σ' αὐτό τὸ ὑποζύγιο, τόσο γρήγορα πού ὁ διάβολος νά μὴν μπορῇ νά τις ξεπεράση» (Goya).

69. Φύσημα

«Τὸ ψάρεμα μικρῶν παιδιῶν θά ἦταν χωρίς ἀμφιβολία ἀποδοτικό τήν προηγούμενη νύχτα. Τὸ συμπόσιο πού ἐτοιμάζεται θά εἶναι πολυτελές. Καλή ὄρεξη!» (Goya).

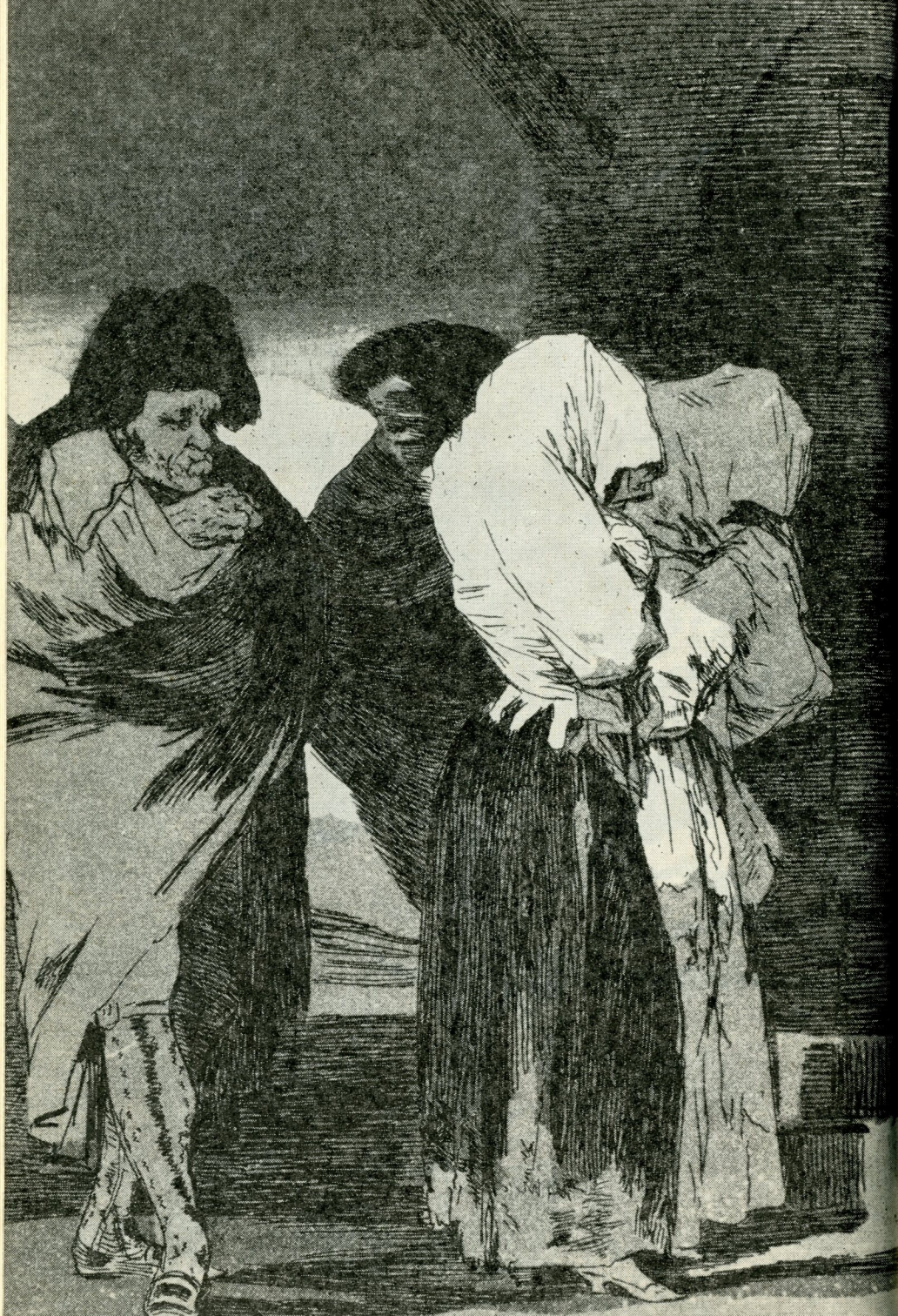
70. 'Ομολογία πίστεως

71. Σὰν ξημερώση, φεύγουμε
«Καὶ ἂν δὲν ἐρχόσαστε καθόλου, δὲν θὰ ἦταν τόσο λυπηρό!»
(Goya).
72. Δὲν θὰ ξεφύγης!
73. Δὲν εἶναι καλύτερα νὰ μὴν κάνης τίποτε;
«Αὐτὸς ποὺ ἐργάζεται πολὺ, ἀπολαμβάνει λιγώτερο. Ἔχει
δίκιο, καλύτερα νὰ μὴν κάνη κανεὶς τίποτε» (Goya).
74. Μὴν τσιρίζεις, ἀνόητη
«Κακόμοιρη Πακίλλα, ποὺ ἐνῶ πήγαινε σὲ ἀναζήτηση τοῦ
λακέ, βρῆκε τὸν βρυκόλακα. Ὅμως δὲν ἔχει τίποτε νὰ φοβη-
θῆ. Εἶναι εὐκολο νὰ δῆ κανεὶς ὅτι ὁ Μαρτινέσκο εἶναι χα-
ρούμενος καὶ ὅτι δὲν θὰ τῆς κάνη κακό» (Goya).
75. Δὲν ὑπάρχει κανεὶς νὰ μᾶς λύση;
«Ἐνας ἄντρας καὶ μία γυναίκα, δεμένοι μὲ ἓνα σχοινί,
προσπαθοῦν νὰ τὸ λύσουν καὶ φωνάζουν νὰ τοὺς ξεδέσουν γρή-
γορα. ... ἢ γελιέμαι θανάσιμα· εἶναι δυὸ σύζυγοι παρὰ τὴν
θέλησή τους» (Goya).
76. Μὲ νοιώσατε, ἔ; Λοιπὸν ἔλεγα... χμ! Προσοχή!
Ἄλλιῶς . . .
«Δὲν ξέρουμε ποιὸς εἶναι ὁ στρατιωτικὸς ποὺ ἀπεικονίζεται
στὸ ἔργο 76, ἂν δὲν εἶναι ὁ Tomas Morla, ἀντιστράτηγος
τοῦ πυροβολικοῦ καὶ ἐπὶ τοῦ παρόντος διοικητῆς τῆς Ἀν-
δαλουσίας. Ἡ ἀσήμαντη πολυλογία ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὶς
πέντε ἢ ἕξι λέξεις τῆς ἐπιγραφῆς καὶ ὁ τρόπος τῆς τελείας
βλακείας τῶν ἀνθρώπων ποὺ τὸν περιστοιχίζουν, ταιριάζει
πλήρως στὸν χαρακτήρα καὶ στὴν ἱστορία αὐτοῦ τοῦ πλά-
σματος, τοῦ Πρίγκιπα τῆς Εἰρήνης» (P. Lefort, Goya).

77. Ὁ ἕνας τὸν ἄλλον
 «Ἔτσι εἶναι ὁ κόσμος. Ἀλληλοκοροῖδεύονται, ἀλληλοεμπαί-
 ζονται. Αὐτὸς ποὺ χτὲς ἦταν ὁ ταῦρος παίξει σήμερα τὸν
 Caballero στὴν ἀρένα, τὸν Picador. Ἡ τύχη διευθύνει
 τὴν γιορτὴ καὶ μοιράζει τοὺς ρόλους κατὰ τὰ γοῦστα
 της» (Goya).
78. Γρήγορα ξυπνοῦν
79. Κανεῖς δὲν μᾶς εἶδε
 «Καὶ τί πειράζει, στὸ κάτω κάτω, ἂν οἱ Martinicos κατέ-
 βηκαν στὸ ὑπόγειο καὶ ἤπιαν ἕνα ποτήρι, ἀφοῦ ἐργάστηκαν
 ὅλη τὴ νύχτα καὶ ἡ κατσαρόλα τῆς κουζίνας λάμπει σὰν
 χρυσάφι» (Goya).
80. Ἦρθε ἡ ὥρα
 «Μόλις ξημερώση, ἐξαφανίζονται μάγισσες, βρυκόλακες,
 φαντασιώσεις καὶ φαντάσματα. Εἶναι περίεργο πρᾶγμα πὼς
 αὐτὸ τὸ εἶδος ἐμφανίζεται τὴ νύχτα καὶ στὰ σκοτάδια. Κανεῖς
 δὲν ξέρει ποῦ τρυπώνουν καὶ ποῦ κρύβονται τὴ μέρα. Καθένας
 θὰ ἤθελε νὰ μποροῦσε νὰ ἀποκαλύψῃ τὴ φωλιά τῶν βρυκο-
 λάκων, νὰ τοὺς πιάσῃ καὶ νὰ τοὺς δείξῃ μέσα στὸ κλουβί,
 στὶς δέκα τὸ πρωὶ στὴν Puerta del Sol. Μετὰ ἀπ' αὐτό,
 θὰ ἀδιαφοροῦσε καὶ ἂν κληρονομοῦσε ἕνα φέουδο» (Goya).



El sueño
de la razón
produce
monstruos

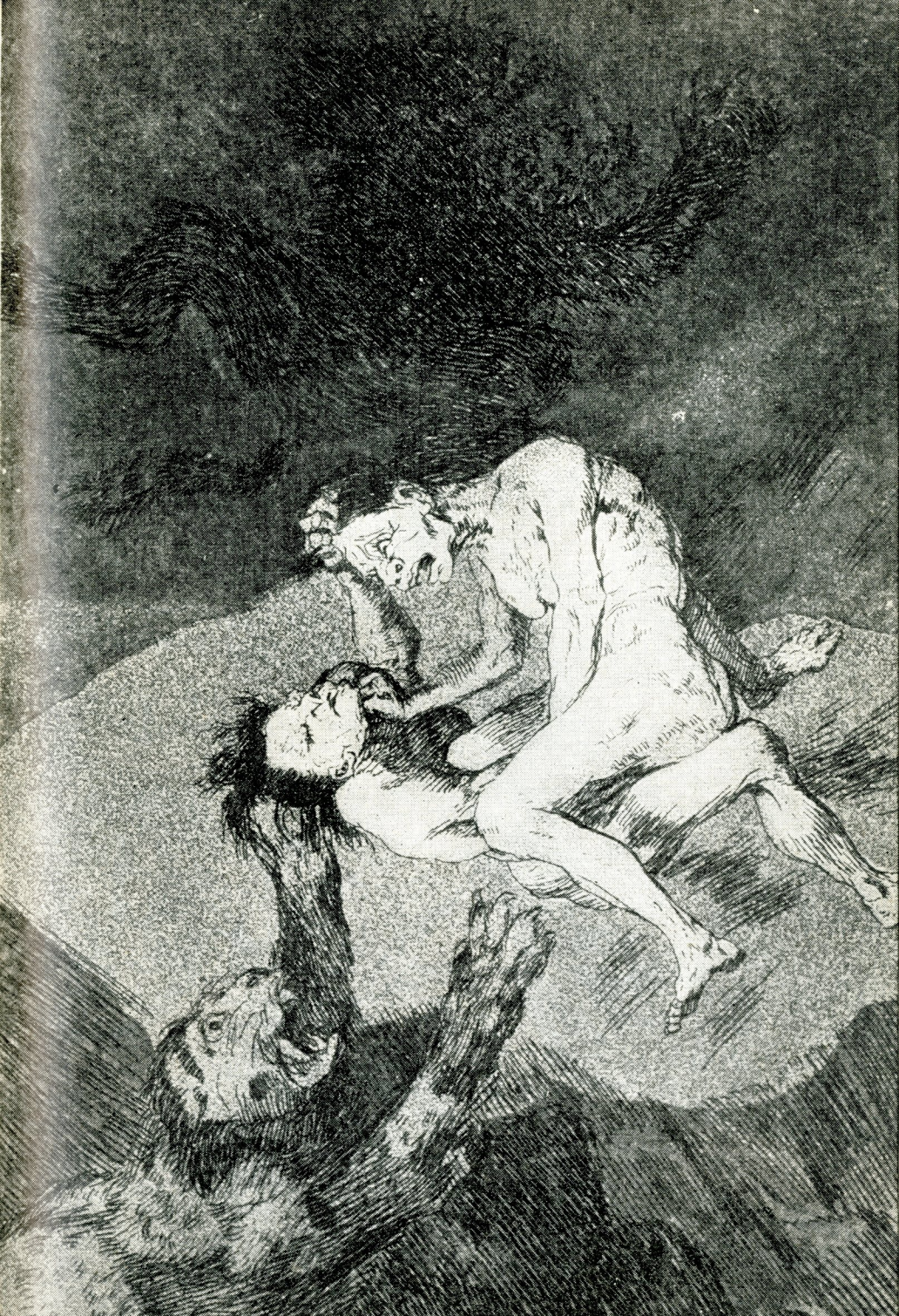














DESASTRES DE LA GUERRA

Παραθέτομε μερικές κρίσεις μελετητῶν τοῦ Goya, σχετικῆς μὲ τὰ «Δεινὰ τοῦ Πολέμου». Ἔτσι, ὁ A. Bertram («Goya», London 1929) γράφει :

Ὁ Rembrandt εἶδε τὴν τραγωδίαν πὸν προκαλοῦν οἱ περιστάσεις στὸν ἄνθρωπο. Ὁ Goya εἶδε τὴν τραγωδίαν πὸν προκαλεῖ ὁ ἄνθρωπος στὸν ἄνθρωπο.

Καὶ ἡ Antonina Vallentin, στὸ βιβλίον της γιὰ τὰ «Desastres» (Paris 1955) σημειώνει :

Ὁ Goya κληροδότησε στὴν ἀνθρωπότητα τὸ βιαιότερον κατηγορητήριον ἐναντίον τοῦ πολέμου, καὶ συγχρόνως τὸ φλογερὸ πάθος του γιὰ τοὺς ἀνθρώπους πού, ἀνάμεσα ἀπ' ἄλλα τὰ βάσανα, ζητοῦν τὸν δρόμον τοῦ φωτός.

Ὁ καθηγητὴς τοῦ πανεπιστημίου τῆς Μαδρίτης A. Marawall, στὸν πρόλογον γιὰ τὴν ἔκθεσιν Goya στὴν Χάγη-Παρίσι τὸ 1970, λέει:

Ὁ Goya προσφέρει τὴν συνεργασίαν του (στοὺς φιλοσόφους) γιὰ τὴν ἐπιχείρησιν «ἔλεγχος τῶν σφαλμάτων καὶ τῶν ἀνθρωπίνων κακιῶν» καὶ ὑποστηρίζει ὅτι μάχεται, μὲ τὰ χαρακτηριστικά του, τὰ κακὰ πὸν καταπιέζουν τοὺς ἀνθρώπους, κακὰ προπάντων διανοητικά, πὸν ὀφείλονται ἰδίως στὴν ἐπίδρασιν τῆς ἀρχαίας ἐξουσίας (τοῦ Ναπολέοντα), στὴν ἄγνοια ἢ τὸ συμφέρον.

DESASTRES DE LA GUERRA

“Όπως παρατηρεῖ ὁ Paul Lefort, καὶ μετὰ ἀπ’ αὐτὸν οἱ διάφοροι βιογράφοι τοῦ Goya, δὲν ὑπάρχει ἀπὸ τὰ «Δεινὰ τοῦ πολέμου» ἔκδοση σύγχρονη μὲ τὸν καλλιτέχνη, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰ δοκίμια ποὺ τυπώθηκαν ἀπὸ τὸν ἴδιον ἢ παρουσιά του, ποὺ βρίσκονται πολὺ σπάνια καὶ μεμονωμένα. Οἱ τίτλοι χαράχτηκαν κατὰ τὴν ἔκδοση τῶν 80 χαλκογραφιῶν ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία τοῦ San Fernando τὸ 1863. Ἔγιναν τρεῖς ἐκτυπώσεις τῶν «Δεινῶν τοῦ πολέμου». Ἡ πρώτη τὸ 1863 (αὕτῃ ἢ ὁποῖα ἐκτίθεται), ἡ δευτέρα τὸ 1892 καὶ ἡ τρίτη τὸ 1903. Ὅπως ὑποθέτει ὁ Lefort ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις τῶν τίτλων τοῦ Ceán Bermudez (ἐπιμελήθηκε τὴν πρώτη ἔκδοση), οἱ 80 χαλκογραφίες ποὺ συγκεντρώθηκαν ἀπ’ αὐτὸν δὲν ἀνήκουν ὅλες στὰ «Δεινὰ τοῦ πολέμου». Ἀπὸ τὴν 65ῃ χαλκογραφία ὁ Goya ἀρχίζει, θὰ μπορούσε νὰ πῆ κανεῖς, μιὰ καινούργια σειρά τῶν Carrichos. Ὅπως καὶ ἐκεῖνα, οἱ τελευταῖες χαλκογραφίες περιλαμβάνουν ἀνακατεμένα πότε πολιτικὴ καὶ θρησκευτικὴ σάτιρα, πότε φανταστικὲς σκηνὲς καὶ ἄλλοτε παράξενα ὄνειρα, ποὺ ἐκφράζουν τὰ πολιτικὰ καὶ φιλοσοφικὰ ἰδανικὰ τοῦ τολμηροῦ καλλιτέχνη, μὲ μοναδικὴ σημασία γιὰ τὴν ἐποχὴ καὶ τὸ περιβάλλον ὅπου ἐμφανίζονται.

1. Φοβερὰ προαισθήματα γι’ αὐτὰ ποὺ θὰ συμβοῦν
2. Μὲ λογικὴ ἢ χωρὶς
3. Τὸ ἴδιο
4. Οἱ γυναῖκες δίνουν κουράγιο
5. Εἶναι σὰν ἄγρια θηρία
6. Σὲ βολεῦει

7. Τί κουράγιο!
8. Αυτό συμβαίνει πάντοτε
9. Δέν θέλουν
10. Ούτε και αυτές
11. Ούτε και οι άλλες
12. Γι' αυτό γεννηθήκατε;
13. Πικρή παρουσία
14. Δύσκολος είναι ο δρόμος
15. Και δέν υπάρχει φάρμακο
16. Ἐπωφελοῦνται
17. Δέν συμφωνοῦν γιά τήν λεία
18. Θάψτε τους και σωπάστε
19. Εἶναι κιόλας ἀργά
20. Περιθάψτε τους και συνεχίστε
21. Ἐπαναλαμβάνεται τὸ ἴδιο
22. Και ἀκόμη χειρότερα
23. Τὸ ἴδιο και ἀλλοῦ
24. Εἶναι ἀκόμα χρήσιμοι
25. Και αὐτοὶ ἐπίσης
26. Δέν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ δῇ
27. Ἀγάπη πρὸς τὸν πλησίον
28. Ὅχλος
29. Τοῦ ἄξιζε
30. Τὰ δεινὰ τοῦ πολέμου
31. Αὐτὸ πάει πολὺ
32. Γιατί;
33. Τί μπορεῖ νὰ κάνη κανεὶς φοβερώτερο;

34. Για ἓνα μαχαίρι
35. Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ξέρῃ τὸ γιατί
36. Οὔτε καὶ δῶ
37. Αὐτὸ εἶναι ἀκόμη χειρότερο
38. Βάρβαροι
39. Μεγάλο κατόρθωμα! Ἐναντίον τῶν νεκρῶν!
40. Κάτι ἐπωφελεῖται καὶ ἀπ' αὐτὸ
41. Προσπαθοῦν νὰ γλυτώσουν ἀπ' τὶς φλόγες
42. "Ὅλα πᾶνε στραβά!
43. Καὶ αὐτὸ ἐπίσης
44. Τὸ εἶδα μὲ τὰ μάτια μου
45. Καὶ αὐτὸ ἐπίσης
46. Αὐτὸ εἶναι φοβερό!
47. Ἔτσι συνέβη
48. Σκληρὴ δυστυχία
49. Ἐλεημοσύνη μιᾶς γυναίκας
50. Ἄμοιρη μάνα
51. Χάρη στὸ στᾶρι
52. Δὲν ἔφτασε ἐγκαίρως
53. Ἐσυχάζει χωρὶς βοήθεια
54. Ἄνωφελο τὸ μοιρολόϊ
55. Τὸ χειρότερο εἶναι ἡ ζητιανιά
56. Στὸ νεκροταφεῖο
57. Γεροὶ καὶ ἄρρωστοι
58. Σὲ τίποτα δὲν ὠφελοῦν οἱ κραυγές
59. Σὲ τί θὰ βοηθήσῃ ἓνα φλυτζάνι ποτό;

60. Κανέννας δὲν ὑπάρχει, πού θὰ μποροῦσε νὰ τοὺς βο-
ηθήση
61. Εἶναι ἄραγε ἀπὸ ἄλλη ράτσα;
62. Κρεβάτια θανάτου
63. Σωροὶ νεκρῶν
64. Φορτωμένα κάρρα γιὰ τὸ νεκροταφεῖο
65. Τί σημαίνει αὐτὴ ἡ ὀχλαγωγία;
66. Παράξενη κατάνυξις
67. Καὶ αὐτὸ δὲν εἶναι καθόλου λιγώτερο
68. Τί βλακεία!
69. Τίποτα. Μιλáει ἀπὸ μόνο του
70. Δὲν ξέρουν τὸν δρόμο
71. Ἐντίθετα στὸ γενικὸ καλὸ
72. Οἱ συνέπειες
73. Γατίσια παντομίμα
74. Αὐτὸ εἶναι τὸ φοβερώτερο
75. Χορὸς τῶν τσαρλατάνων
76. Τὸ σαρκοβόρο γεράκι
77. Θὰ βαστάξῃ τὸ σχοινί;
78. Ἐμύνεται γερά
79. Πέθανε ἡ ἀλήθεια
80. Ἐν ξανααναστηθῇ;





Ἐκτὸς ἀπὸ δοκιμῆς (états) καὶ τὰ μὴ ἀριθμημένα ἀντίτυπα, τὰ ὁποῖα εἶναι σπανιώτατα καὶ μεμονωμένα, ὑπάρχουν 5 σειρὲς τῶν χαλκογραφιῶν τῆς Ταυρομαχίας. Ἡ πρώτη ἐκτύπωση, γύρω στὰ 1815, περιλαμβάνει 33 χαλκογραφίες, ἀριθμημένες στὸ περιθώριο ἀπὸ 1-33. Ἀπ' αὐτὴ τῆ σειρᾶ ὑπάρχει ἕνας πάρα πολὺ μικρὸς ἀριθμὸς ἀντιτύπων, ποὺ μετρίεται στὰ δάχτυλα.

Ἡ δευτέρα ἐκτύπωση χρονολογεῖται μεταξὺ 1820-1830. Σήμερα σώζεται ἕνα μόνον ἀντίτυπο, καὶ αὐτὸ μόνον σὲ μερικὰ φύλλα.

Ἡ τρίτη (αὐτὴ ποὺ εἶναι ἐκτεθειμένη) τοῦ 1855, ἔγινε στὸ εἰδικὸ γιὰ χαλκογραφίες τυπογραφεῖο τῆς Μαδρίτης καὶ θεωρεῖται καὶ αὐτὴ ἔξαιρετικὰ σπάνια.

Ἡ τέταρτη ἐκτύπωση, ἡ ὁποία ἔγινε μὲ τὴν φροντίδα τοῦ ἐμπόρου χαλκογραφιῶν E. Loiselet (1876), περιλαμβάνει ἀκόμη ἑπτὰ ἀνέκδοτα κομμάτια. Ἡ πέμπτη ἔκδοση ἔγινε τὸ 1905.

1. Κατὰ τὸ ἔθιμο τῶν ἀρχαίων Ἰσπανῶν, ποὺ κυνηγοῦσαν ἐπάνω στὸ ἄλογο τοὺς ταύρους στὸ ὑπαιθρο
2. Ἄλλος τρόπος νὰ τοὺς κυνηγοῦν πεζῶν
3. Οἱ Μαυριτανοὶ ποὺ ἐγκαταστάθηκαν στὴν Ἰσπανία, παραγνωρίζοντας τὶς ἀρχὲς τοῦ Κορανίου, υἱοθέτησαν αὐτὸ τὸν τρόπο νὰ κυνηγοῦν τὸν ταῦρο καὶ νὰ τὸν σκοτώνουν στὸ ὑπαιθρο μὲ τὸ ἀκόντιο.
4. Πιάνουν τὸν ταῦρο μὲ τὸν μαχνῶνα σὲ περιορισμένο χῶρο
5. Ὁ τολμηρὸς Μαυριτανὸς Gazul ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ ἔδωσε μάχη μὲ τοὺς ταύρους, σύμφωνα μὲ κανόνες.
6. Οἱ Μαυριτανοὶ μιμοῦνται τὸ παιχνίδι μὲ τὸν μαχνῶνα

- δύα μέσα στην άρένα, με τὰ μπουρνούζια τους
7. Ἡ προέλευση τῆς ἀρπάγης (harpon) ἢ τῶν ban-
derillas
 8. Ἐνας Ἀφρικανὸς δέχεται τὴν ἐπίθεση τοῦ ταῦρου
μέσα στὴν άρένα
 9. Ὁ ἰσπανὸς ἱππότης σκοτώνει τὸν ταῦρο, ἀφοῦ ἔχα-
σε τὸ ἄλογό του
 10. Ὁ Κάρολος V ἀκοντίζει τὸν ταῦρο στὴν άρένα τοῦ
Valladolid
 11. Ὁ Cid Campeador ἀκοντίζει ἕναν ταῦρο
 12. Ὁ ὄχλος νευροκοπεῖ τὸν ταῦρο στὰ πόδια με λόγ-
χες, «μισοφέγγαρα», «μπαντερίλλας» καὶ ἄλλα ὀ-
πλα
 13. Ἴσπανὸς ἱππότης στὴν άρένα σπάει τὶς «μπαντε-
ρίλλας», χωρὶς τὴ συνδρομὴ τῶν βοηθῶν
 14. Ὁ ἐπιτήδειος φοιτητὴς ἀπὸ τὴν πόλη Falces, τυλι-
γμένος στὴ κάπα του, ἐρεθίζει τὸν ταῦρο με τὶς κι-
νήσεις του
 15. Ὁ περίφημος Martineho μπήγει τὶς «μπαντερίλ-
λας», ἀποφεύγοντας τὸν ταῦρο
 16. Ὁ ἴδιος ἀνατρέπει ταῦρο στὴν άρένα τῆς Μαδρίτης
 17. Οἱ Μαυριτανοὶ προστατεύονται με ὄνους ἀπὸ τὸν
ταῦρο, τοῦ ὁποῖου τὰ κέρατα φέρουν μπάλλες
 18. Γενναϊότης τοῦ Martineho στὴν άρένα τῆς Σαρα-
γόσσα
 19. Ἐνα ἄλλο παράτολμο κατόρθωμα τοῦ Martineho
στὴν ἴδια άρένα

20. Εὐλυγισία καὶ δεξιοτεχνία τοῦ Juanito Apisani
στὴν ἀρένα τῆς Μαδρίτης
- 20α. Ὁ ἴδιος πίνακας ἀπὸ τὴν 4η μεταγενέστερη ἔκ-
δοση τοῦ Loizelet (Παρίσι 1876)
21. Ἀτύχημα στὶς κερκίδες τῆς ἀρένας τῆς Μαδρίτης
καὶ θάνατος τοῦ ἀλκιάδη τοῦ Torrejon
22. Ἀνδρικό σθένος τῆς περίφημης Pajuelera στὴν ἀ-
ρένα τῆς Σαραγόσσα
23. Ὁ Mariano Ceballos, ὁ ἐπονομαζόμενος «Ἰνδιά-
νος», σκοτώνει τὸν ταῦρο πάνω ἀπὸ τ' ἄλογό του
24. Ὁ ἴδιος Ceballos, ἱππεύοντας ἕναν ταῦρο, μπήγει
σ' ἄλλον μικρὸς λόγχες στὴν ἀρένα τῆς Μαδρίτης
25. Ἐξαπολλοῦν σκύλους ἐναντίον τοῦ ταύρου
26. Ἐνας Picador, πέφτοντας ἀπὸ τὸ ἄλογο, βρέθηκε
κάτω ἀπὸ τὸν ταῦρο
27. Ὁ περίφημος Fernando del Toro κρατάει τὸν
ταῦρο μὲ τὴν λόγχη ἀκίνητο
28. Ὁ γενναῖος Redon μπήγει τὸ ἀκόντιο σὲ ἕναν ταῦ-
ρο καὶ τὸν σκοτώνει μὲ ἕνα κτύπημα
29. Ὁ Pepe Illo κάνει τὴν «recorte» (φιγούρα τῆς
ταυρομαχίας) στὸν ταῦρο
30. Ὁ Pietro Romeo σκοτώνει τὸν ἀκίνητο ταῦρο
31. Μπαντερίλλας μὲ κροτίδες
32. Ἐνας ταῦρος ρίχνει κάτω δύο ομάδες ἀπὸ pica-
dores
33. Ὁ ἀτυχήης θάνατος τοῦ Pepe Illo στὴν ἀρένα τῆς
Μαδρίτης





DISPARATES

Ὁ ειδικευμένος σὸ χαρακτηριστικὸ ἔργο τοῦ Goya, Enrique Lafuente Ferrari, στὴν ἐκτεταμένη μελέτη του γιὰ τὶς χαλκογραφίες καὶ τὶς λιθογραφίες του (γερμανικὴ μετάφραση, Βιέννη 1961), ἀναφέρει :

Ὁ Goya κατάγεται, ὅπως μπόρεσα νὰ βεβαιωθῶ, ἀπὸ γενιὰ Βάσκων. Εἶναι γνωστὸ ὅτι στὴ χώρα τῶν Βάσκων καὶ γενικὰ στὴν βόρειο Ἰσπανία πιστεύουν ὡς σήμερα στὶς μάγισσες. Φαντάσματα, τελώνια, μάγισσες περιλαμβάνονται στοὺς μύθους τῆς βορροεῆς Ἰσπανίας. Εἶναι ἐνδεικτικὸν ὅτι «Aquelarre» (σύναξη μαγισσῶν) εἶναι βασκικὴ λέξη. Κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ πῆ, πόσο βαραίνει στὸν Goya αὐτὸ τὸ προπατορικὸ στοιχεῖο. Μόνο ἡ καταφανὴς πειστικὴ δύναμη, πὸν ἀπὸ τὸ δημοουργικὸ του ταλέντο πλημμυρίζει τὰ ἔργα του, δίνει σ' αὐτοὺς τοὺς μύθους μιὰ δυνατὴ ζωντάνια.

Καὶ ὁ André Malraux, στὴ μελέτη του γιὰ τὸν Goya πὸ ἐπιγράφει «Saturn», μ' αὐτὰ τὰ λίγα, ἀλλὰ οὐσιαστικά, λόγια ἐκφράζει τὴν ἀντίληψή του γιὰ τὸν καλλιτέχνη :

Γιὰ πρώτη φορὰ (μέσα σὲ πόσους αἰῶνες) ἓνας καλλιτέχνης ἄκουσε ν' ἀναβλύζει μέσα του ἓνα μήνυμα, πὸν δὲν ἦταν τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ ἀτελεῦττο τραγοῦδι τοῦ σκοταδιοῦ. Οἱ «μαῦροι πίνακες» ἀνήκουν στὶς μεγάλες «Disparates».

DISPARATES

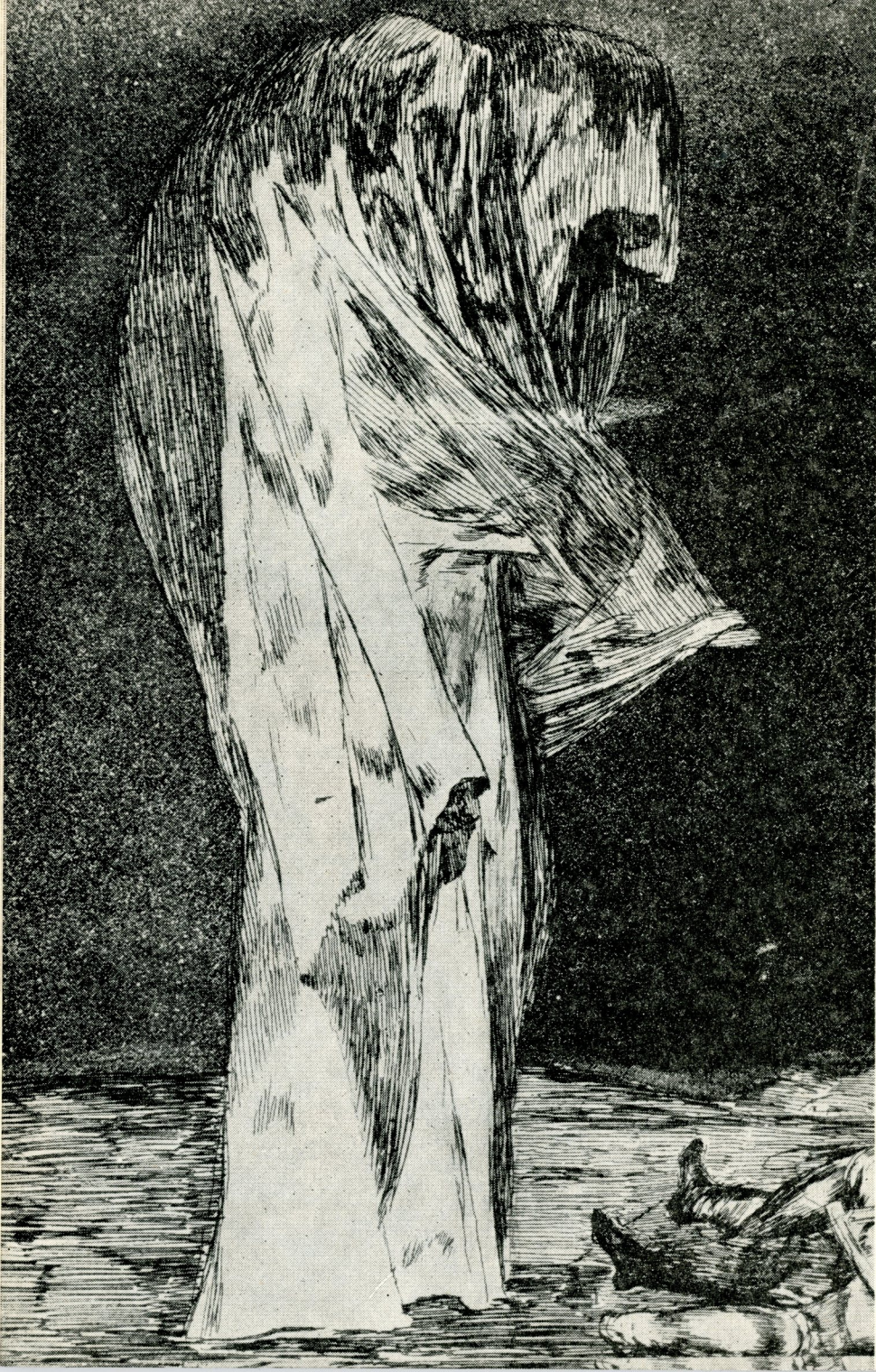
Πολύ λίγα καλὰ ἀντίτυπα ἔχουν σωθῆ ἀπὸ τὴν σειρὰ πού ἐπονομάσθηκε «Los Proverbios», παροιμίες. Ἡ πραγματικὴ τῆς ὅμως ὀνομασία θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι, σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ καλλιτέχνη, «Ὀνειρα», ἐπεκράτησε ὅμως δικαίως ὁ τίτλος «Disparates» (τρέλες, φαντασιώσεις). Γιὰ τὴν ὀνομασία αὐτὴ στηρίχτηκαν σὲ σπάνια τυπώματα μὲ σημειώσεις τοῦ Goya, πού ἐδικαίωσαν τὸν γενικὸ αὐτὸ τίτλο «Disparates». Μερικὰ μόνον ἀπ' αὐτὰ τὰ πολύτιμα δείγματα τῶν δοκιμιῶν σώζονται μέχρι σήμερα, καὶ τὸ πιὸ μεγάλο μέρος ἀνήκει στὸν Jose Lazaro στὴ Μαδρίτη. Τὸ πρῶτο κανονικὸ τύπωμα πού ἔγινε τῶν «Disparates» δὲν εἶναι παλιότερο τοῦ 1850 καὶ οἱ 18 πλάκες χαλκοῦ ἦταν τότε λίγο ὀξειδωμένες.

Τὸ 1864 ἔγινε ἡ δευτέρα ἐκδοση, μὲ 250 ἀντίτυπα ὄχι ἀριθμημένα. (Ἡ σειρὰ αὐτὴ ἐκτίθεται). Ἀλλὰ ποῦ ἔτος χαραχτήκε ἡ σειρὰ; Ὁ Paul Lefort, στηριζόμενος σὲ λεπτεῖς πολιτικὲς ὑποθέσεις, προτείνει τὸ ἔτος 1810. Ὁ A. de Beruete ἀντιθέτως, πού χαρακτηρίζει αὐτὴ τὴ σειρὰ ὡς τὴν «τελευταία βροντὴ τῆς ἰδιοφυΐας τοῦ Goya», τὴν τοποθετεῖ τὸ 1819. Ἀπὸ ἔλλειψη ἀκριβῶν στοιχείων δὲν μπορεῖ νὰ κάνη κανεὶς παρά εἰκασίες. Τελικὰ, τοποθετοῦνται μετὰξὺ τοῦ 1820 - 24. Ἀπὸ τὰ «Disparates» 18 κομμάτια δημοσιεύθηκαν. Τέσσερα ἔμειναν ἀνέκδοτα καὶ τυπώθηκαν μόνον τὸ 1877. Ὑπάρχουν μήπως καὶ ἄλλες χαλκογραφίες πού ἀνήκουν σ' αὐτὴ τὴν σειρὰ, ὅπως δηλώνει ὁ ἀριθμὸς 25 στὸ περιθώριο ἑνὸς δοκιμίου ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Goya ; Εἶναι πολὺ δυνατὸ νὰ ἔχουν διαφύγει τῆς ἐρεύνης.

1. Γυναικειῖες τρέλες (Goya)*
2. Τρέλα φόβου
3. Γελοία τρέλα (Goya)
4. Ὁ ἀρχιβλάκας
5. Ἡ τρέλα τοῦ πετάγματος (Goya)
6. Ἄγρια τρέλα
7. Ἀκατάστατη τρέλα
8. Οἱ σακκοφόροι
9. Ὀμαδική τρέλα (Goya)
10. Ξέφρενη τρέλα
11. Φτωχή τρέλα (Goya)
12. Χαρούμενη τρέλα (Goya)
13. Τρόπος νὰ πετᾶς (Goya)
14. Ἡ τρέλα τοῦ καρναβαλιοῦ (Goya)
15. Ἀμιγῆς τρέλα (Goya)
16. Τριπλή τρέλα
17. Ἡρεμη τρέλα
18. Νεκρική τρέλα

*Αἱγοὶ πίνακες ἔχουν τίτλους ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Goya καὶ σημειώνονται ἐδῶ μὲ τ' ὄνομά του σὲ παρένθεση. Οἱ ὑπόλοιποι ἔχουν τίτλους σύμφωνα μὲ τὴν πρὸ τελευταία ἔρυνα.















ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Οι εικόνες τοῦ καταλόγου εἶναι ἄλλες μεγαλύτερες καὶ ἄλλες ἀποτελοῦν λεπτομέρειες τῶν ἔργων ποῦ ἐκτίθενται. Τοῦτο ἔγινε μὲ πρόθεση, γιατί ἔτσι φαίνεται καλύτερα ἢ σχεδιαστικὴ ἱκανότητα, ὁ παλμὸς τοῦ καλλιτέχνη, ἡ ἀχαλίνωτη φαντασία, ποῦ ἐκφράζεται μὲ τόση ἀκρίβεια στὴν ἐκτέλεση. Εἶναι ἓνα ὑπόδειγμα τεχνικῆς, ποῦ δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ πῆ κανεὶς πὼς δὲν ξεπεράστηκε καὶ ἔτσι στέκει καὶ σήμερα σὰ χρήσιμο παράδειγμα.

Ἐξώφυλλο (προμετωπίς): *Ταυρομαχία*. Πίν. 12. Ὁ ὄχλος νευροκοπεῖ τὸν ταῦρο στὰ πόδια μὲ λόγχες, «μισοφέγγαρα», «μπαντερίλλας καὶ ἄλλα ὄπλα (λεπτομέρεια).

Ἐξώφυλλο (τελευταία σελίς): *Caprichos*. Πίν. 64.
Καλὸ ταξίδι!

Σελ. 4. Αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Goya.

(Ἐκδοτὴν πρώτη σελίδα τῆς *Ταυρομαχίας* Ἐκδοσὴ Μαδρίτης 1855).

Caprichos

- » 39. Πίν. 43. Ὁ ὕπνος τῆς λογικῆς γεννᾶ τερατουργήματα.
- » 40. Πίν. 22. Κακομοιροῦλες.
- » 41. Πίν. 28. Σούτ! (λεπτομέρεια)
- » 42. Πίν. 55. Μέχρι θανάτου.
- » 43. Πίν. 39. Μέχρι τὸν προπάππου του.
- » 44. Πίν. 47. Τιμὴ στὸ δάσκαλο (λεπτομέρεια)
- » 45. Πίν. 62. Ποιὸς θὰ τὸ πῖστευε;
- » 46. Πίν. 44. Ψιλογένθουν (λεπτομέρεια)

Desastres de la guerra

- Σελ. 55. Πίν. 44. Τὸ εἶδα μὲ τὰ μάτια μου (λεπτομέρεια).
» 56. Πίν. 60. Κανέννας δὲν ὑπάρχει πού θὰ μπορούσε νὰ τοὺς βοηθήσει.

Ταυρομαχία

- » 63. Πίν. 14. Ὁ ἐπιτήδειος φοιτητὴς ἀπὸ τὴν πόλη Falces, τυλιγμένος στὴν κάπα του, ἐρεθίζει τὸν ταῦρο μὲ τὶς κινήσεις του (λεπτομέρεια)
» 64 Πίν. 24. Ὁ Ceballos, ἰππεύοντας ἕναν ταῦρο, μπήγει σ' ἄλλον μικρὸς λόγχες, στὴν ἀρένα τῆς Μαδρίτης (λεπτομέρεια)

Τρέλες

- » 71. Πίν. 11. Φτωχὴ τρέλα (λεπτομέρεια)
» 72. Πίν. 2. Τρέλα φόβου (λεπτομέρεια)
» 73. Πίν. 18. Νεκρική τρέλα (λεπτομέρεια)
» 74. Πίν. 10. Ξέφρενη τρέλα.
» 75. Πίν. 13. Τρόπος νὰ πετᾷς.
» 76. Πίν. 3. Γελοία τρέλα.
» 77. Πίν. 1. Γυναικεῖες τρέλες.

