

# Η 3η Μαΐου 1808 του Γκόγια: η νεωτερική τομή στην απεικόνιση της βίας

Βίκη Σκούμπη

Αρχισυντάκτρια του περιοδικού αληθεια και διευθύντρια ερευνητικού προγράμματος στο Collège International de Philosophie στο Παρίσι



Γκόγια, *Η 3η Μαΐου 1808*, 1814

**Σ**τις 24 Φεβρουαρίου 1814, ο Φρανθίσκο Γκόγια έγραψε στο Συμβούλιο Αντιβασιλείας της Ισπανίας εκδηλώνοντας τη «διακαή του επιθυμία να απαθανατίσει με τον χρωστήρα του τις πιο σημαίνουσες και τις πιο ηρωικές πράξεις ή σκηνές της ένδοξης εξέγερσής μας εναντίον του τυράννου της Ευρώπης». Ο Γκόγια σκόπευε να απεικονίσει σκηνές από την εξέγερση του λαού της Μαδρίτης ενάντια στα γαλλικά στρατεύματα της 2ας Μαΐου 1808 και από την εξαιρετικά αιματηρή καταστολή της με μαζικές εκτελέσεις το βράδυ της ίδιας μέρας και το πρωί της 3ης Μαΐου. Το αίτημα του Γκόγια έγινε δεκτό, και στις 9 Μαρτίου 1814 εγκρίθηκε η χρηματοδότηση που θα του επιτρέψει να δημιουργήσει τον γνωστότερο ίσως πίνακά του, την *3η Μαΐου 1808*. Ο πίνακας, που έχει ύψος 2,6 μέτρα και πλάτος 3,4, εκτίθεται σήμερα στο μουσείο του Πράδο δίπλα στο ίδιον διαστάσεων δίδυμό του έργο, την *2α Μαΐου 1808*. Ο πλήρης τίτλος του έργου που είναι γνωστό με τη συντόμευση *Η 3η Μαΐου* είναι *El tres de mayo de 1808 en Madrid, Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* [Η 3η Μαΐου 1808



Γκόγια, *Η 2α Μαΐου 1808, στη Μαδρίτη*, γνωστή και ως *Η έφοδος των Μαμελούκων στην Πούερτα ντελ Σολ ή Η μάχη με τους Μαμελούκους*, 1814

στη Μαδρίτη ή Οι Εκτελέσεις στο λόφο του Πρίγκιπα Πίο] ή Los fusilamientos del 3 de mayo [Οι εκτελέσεις της 3ης Μαΐου]. Απεικονίζει την εκτέλεση Ισπανών πατριωτών από τα γαλλικά στρατεύματα τη νύχτα της 3ης Μαΐου 1808 στον λόφο του Πρίγκιπα Πίο. Την προηγούμενη, οι Μαδριλένοι είχαν ξεσηκωθεί ενάντια στους Γάλλους εισβολείς και μετά από σφοδρές συγκρούσεις η εξέγερση πνίγηκε στο αίμα. Ένα επεισόδιο της εξέγερσης που διαδραματίστηκε στην Puerta del Sol απεικονίζεται στην *2α Μαΐου 1808*.

Η *3η Μαΐου* του Γκόγια αφίσταται σημαντικά από την εικαστική παράδοση απεικόνισης ιστορικών γεγονότων, την αποκαλούμενη «ιστορική ζωγραφική» [peinture d'histoire]. Το έργο δεν συμμορφώνεται με τις ανάγκες μιας αφηγηματικής ενότητας και υπερβαίνει κατά πολύ το ίδιο το ιστορικό γεγονός στο οποίο αναφέρεται. Χαρακτηρίζεται από μια εξαιρετική εγκλητική δύναμη που του δίνει εμβληματική αξία: ο μη ισπανόφωνος θεατής, που πολύ συχνά αγνοεί πλήρως σε ποιο ιστορικό επεισόδιο αναφέρεται ο πίνακας, αδυνατεί να παραμείνει αδιάφορος μπροστά του. Το επίτευγμα του Γκόγια είναι πως με τα μέσα της τέχνης του προικίζει με απίστευτη δραματική ένταση τη σκηνή της εκτέλεσης ανάγοντάς την σε οικουμενικό σύμβολο του αγώνα των καταπιεσμένων για ελευθερία και δικαιοσύνη. Η απέλπιδα έκκληση για ζωή και η κραυγή των εξεγερμένων ενάντια στην τυφλή βία της εξουσίας αποσπάται από το ιστορικό της υπόβαθρο και γίνεται έμβλημα με πανανθρώπινη εμβέλεια. Η Ζανίν Μπατίκλ [Jeannine

Baticle] υποστηρίζει πως ο συγκεκριμένος πίνακας μαζί με την *Γκουέρνικα* του Πικάσο αποτελούν το ισπανικό εικαστικό δίπτυχο που απεικονίζει εμβληματικά τη σύγχρονη τραγωδία της ανθρωπότητας. Ο Φρεντ Λιχτ [Fred Licht] από την πλευρά του εντάσσει την *3η Μαΐου* στον εξαιρετικά περιορισμένο κύκλο των έργων τέχνης που λειτουργούν ως αρχετυπικές εικόνες, δημιουργώντας τομές όχι μόνο στην ιστορία της τέχνης αλλά γενικότερα στη θεώρηση του κόσμου. Πρόκειται για έργα που επαναπροσδιορίζουν όχι μόνο τον τρόπο πρόσληψης της τέχνης αλλά και της ίδιας της ανθρώπινης εμπειρίας του κόσμου. Για τον Λιχτ, η *3η Μαΐου* του Γκόγια ανήκει στα έργα που επιφέρουν «μια μυστηριώδη ρωγμή στον χρόνο και τον χώρο μέσω της οποίας μπορεί κάποιος να δει μια ρηξικέλυθη αλλαγή στο ιστορικό πολιτιστικό κλίμα της εποχής τους».<sup>1</sup>

Προτού όμως προχωρήσουμε στην ανάλυση του πίνακα, επιβάλλεται να κάνουμε μια έστω συνοπτική επισκόπηση της ιστορικής συγκυρίας.

Στα τέλη του 1807 και στις αρχές του 1808, με πρόσχημα την αποστολή ενισχύσεων στον γαλλικό στρατό που κατελάμβανε την Πορτογαλία, ο Ναπολέοντας εισβάλλει στην Ισπανία, με τη συνενοχή του τότε διαδόχου του ισπανικού θρόνου Φερδινάνδου που αδημονούσε να στεφθεί βασιλιάς εκθρονίζοντας τον πατέρα του, Κάρολο Δ΄. Ο Ναπολέων βέβαια θα εισβάλει στην Ισπανία με απώτερο σκοπό όχι να ενθρονίσει τον Φερδινάνδο στη θέση του εξαιρετικά αντιδημοφιλούς βασιλικού ζεύγους, αλλά τον αδελφό του, Ιωσήφ Βοναπάρτη. Και, πράγματι, ο Φερδινάνδος Ζ΄ αμέσως μετά την ενθρόνισή του, θα αναγκαστεί να εκχωρήσει τη θέση του στον Ιωσήφ Βοναπάρτη, παραμένοντας μέχρι το 1814 υπό επιτήρηση εξόριστος στη γαλλική πόλη Μπαγιόν. Η εισβολή των ναπολεόντειων στρατευμάτων στην Ισπανία εκτυλίσσεται σε μια περίοδο σύγχυσης, γενικευμένης κοινωνικής αναταραχής και αυξανόμενης δυσαρέσκειας απέναντι στο παλάτι. Το κλίμα σύγχυσης επιτείνεται από την επισφαλή και ασταθή συμμαχία που είχε συνάψει η Ισπανία με την Γαλλία. Σε έναν πρώτο χρόνο, ο ισπανικός λαός θα δει τους Γάλλους ως απελευθερωτές από τον λαομίσητο πρωθυπουργό Μανουέλ ντε Γοδόι, πολύ σύντομα όμως θα διαπιστώσει πως δρουν ως κατακτητές. Και ενώ αρχικά τα γαλλικά στρατεύματα υπό τον στρατάρχη Ζοακίμ Μυρά δεν συνάντησαν καμία αντίσταση, πολύ σύντομα θα βρεθούν αντιμέτωπα με πολλαπλές εστίες αντίστασης που συνέκλιναν σε μια καινοφανή μορφή πολέμου, την αποκαλούμενη *guerilla*, όπως χαρακτηρίστηκε ο Πόλεμος της Ανεξαρτησίας ενάντια στον Γάλλο κατακτητή. Επρόκειτο για έναν άτυπο πόλεμο φθοράς που δεν διεξήχθη από τακτικά στρατεύματα αλλά από μεγάλο μέρος του ισπανικού πληθυσμού, έναν ανταρτοπόλεμο με επιθέσεις από μικρές ένοπλες ομάδες, πράξεις σαμποτάζ, τοπικούς θύλακες αντίστασης κ. ο. κ. Έναυσμα του Πολέμου της Ανεξαρτησίας που διήρκεσε έξι χρόνια μπορεί

1. Fred Licht, Goya, Abbeville Press, Νέα Υόρκη 2001, σ. 166.

να θεωρηθεί η εξέγερση της 2ας Μαΐου 1808, την οποία πυροδότησε η απόπειρα να απομακρυνθούν από το παλάτι τα τελευταία μέλη της ισπανικής βασιλικής οικογένειας που παρέμεναν στη Μαδρίτη, μια κίνηση που εξελήφθη από τους Μαδριλένους ως προκλητική παραβίαση των κυριαρχικών δικαιωμάτων του ισπανικού λαού. Μπροστά στο παλάτι αλλά και σε διάφορα σημεία της πρωτεύουσας, όπως στην Puerta del Sol, διεξήχθησαν αιματηρές μάχες ανάμεσα στα γαλλικά στρατεύματα και εξεγερμένους Μαδριλένους. Ακολούθησε μια εξαιρετικά βίαιη καταστολή της εξέγερσης: όλοι οι συλληφθέντες καταδικάστηκαν συλλήβδην σε θάνατο από μια στρατιωτική Επιτροπή και μετά από αυτές τις τελείως κατ' επίφασιν «δίκες» εκτελέστηκαν σχεδόν αυθημερόν για παραδειγματισμό. Ανάμεσα στους τόπους μαζικών εκτελέσεων ήταν και ο λόφος του Πρίγκηπα Πίο στον οποίο τοποθετεί ο Γκόγια τη σκηνή της εκτέλεσης των εξεγερμένων.

Την άνοιξη του 1814, όταν δηλαδή ζωγραφίστηκε η 3η Μαΐου όπως και το δίδυμο ταίρι της, η 2α Μαΐου, τα γαλλικά στρατεύματα είχαν ήδη αποχωρήσει, ενώ, εν αναμονή της επανόδου του εξόριστου Φερδινάνδου στη Μαδρίτη, την εξουσία ασκούσε το Συμβούλιο Αντιβασιλείας. Ταυτόχρονα, γίνονταν πυρετώδεις προετοιμασίες για τον εορτασμό της μνήμης των «μαρτύρων» της 3ης Μαΐου και για τη μεταφορά των σωρών τους στην εκκλησία του Άγιου Ισίδωρου. Ο Γκόγια ζωγραφίζει τους δύο πίνακες με στόχο να εκτεθούν στα πλαίσια των τελετών για την έκτη επέτειο της 2ας Μαΐου. Όπως όμως προκύπτει από τις μαρτυρίες της εποχής, τα δύο έργα του Γκόγια όχι μόνο δεν εκτέθηκαν αλλά αποσιωπήθηκαν πλήρως, διότι προφανώς θεωρήθηκαν επικίνδυνα από την πιο συντηρητική πτέρυγα των οπαδών του Φερδινάνδου. Τελικά, η τόσο επιθυμητή από τον ισπανικό λαό Παλινόρθωση θα πάρει μια εφιαλτική τροπή για τους μαχητές του Πολέμου της Ανεξαρτησίας. Ο Φερδινάνδος Ζ΄ όχι μόνο δεν συμμετείχε στις τελετές προς τιμήν των «ηρώων» της 3ης Μαΐου, αλλά πριν καν επανέλθει στη Μαδρίτη έσπευσε να καταργήσει το Σύνταγμα του Cádiz<sup>2</sup> και να επαναφέρει την απολυταρχική μοναρχία, με ό,τι συνεπαγόταν αυτό. Επανασύσταση της Ιεράς Εξέτασης, διάλυση των κοινοβουλίων και των τοπικών αρχών, κατάργηση του συντάγματος του 1812 και όλων των διαταγμάτων των Cortes του Cádiz, κατάλυση κάθε μορφής αντιπροσωπευτικής εξουσίας, κλείσιμο όλων των εφημερίδων και ανελέητες διώξεις ενάντια στους φιλελεύθερους σημαδεύουν την επάνοδο του Φερδινάνδου στην εξουσία. Σε κάθε γωνιά της Ισπανίας «φυλακίζουν, βασανίζουν και θανατώ-

2. Τα Cortes του Cádiz ήταν η πρώτη μορφή Εθνοσυνέλευσης στην Ισπανία. Συγκροτήθηκαν τον Σεπτέμβριο του 1810 από εκπροσώπους των περιοχών που αντιστέκονταν στην γαλλική κατοχή. Αποτελούνταν από μέλη των τοπικών συμβουλίων των περιοχών που δεν ελέγχονταν από τον στρατό του Ναπολέοντα και είχαν στόχο να συντονίσουν την αντίσταση. Το 1812, προκήρυξαν στο Cádiz το πρώτο Σύνταγμα της Ισπανίας, το οποίο εγκαθίδρυε την εθνική κυριαρχία, τη συνταγματική βασιλεία, την αρχή της αντιπροσώπευσης, την διάκριση των εξουσιών, την ελευθερία του Τύπου, την καθολική ψηφοφορία (εξαιρουμένων των γυναικών και των πληβείων), την ισότητα των πολιτών μπροστά στον νόμο και μια σειρά από μεταρρυθμίσεις στο πνεύμα της Γαλλικής Επανάστασης. Επιπλέον, δινόταν η ισπανική υπηκοότητα στους κατοίκους των αποικιών. Σήμερα, Cortes λέγονται η ισπανική Βουλή και η Γερουσία.





Νταβίντ, «Ο θάνατος του Μαρά», 1793  
«Enterrar y callar, Δεινά του Πολέμου», Ν°18

νουν με σαδιστική στυγερότητα»<sup>3</sup>. Είναι σαφές πως σε ένα τέτοιο πλαίσιο οι δύο πίνακες του Γκόγια έπρεπε να αποσυρθούν άμεσα από την κυκλοφορία καθώς θα μπορούσαν να εκθέσουν ανεπανόρθωτα τον ζωγράφο.

### Από το Ιδεατό του Νταβίντ στο Πραγματικό του Γκόγια

Ο Φρεντ Λιχτ, στην εξαιρετική μελέτη που αφιέρωσε στο έργο του Γκόγια,<sup>4</sup> προβαίνει σε μια ιδιαίτερα διαφωτιστική σύγκριση ανάμεσα στον Νταβίντ και τον Γκόγια, και συγκεκριμένα ανάμεσα στις απεικονίσεις του βίαιου θανάτου στον πρώτο και στον δεύτερο. Και, όντως, η αντιπαράθεση του *Θανάτου του Μαρά* του Νταβίντ και της *3ης Μαΐου* του Γκόγια μπορεί να μας επιτρέψει να δούμε σε ποιο βαθμό ο Γκόγια έρχεται σε ρήξη με την καθιερωμένη αναπαράσταση της βίας στους ιστορικούς πίνακες της εποχής του.

Στον *Θάνατο του Μαρά*, ο νεκρός, περιβεβλημένος με την αίγλη του ήρωα που θυσιάζεται για ένα καλύτερο μέλλον, απεικονίζεται ήρεμος και γαλήνιος ενώ το σώμα του παραμένει ωραίο, σχεδόν ακέραιο, άθικτο από τον θάνατο, κάτι που εξάλλου εύστοχα επεσήμανε και ο Γιώργος Ρόρρης στο άρθρο του «Νταβίντ, Ο θάνατος του Μαρά (1793)». Τίποτα από τη φρίκη του βίαιου θανάτου δεν διαφαίνεται εδώ. Το άκρως αντίθετο συμβαίνει στον Γκόγια, όπου αυτή η φρί-

3. Pierre Gassier, Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco Goya: l'œuvre complet illustré*, Office du Livre, 1970, σ. 224.

4. Fred Licht, *Goya*, ό. π., σ. 153-156.

κη εισβάλλει μετωπικά στον εικαστικό χώρο. Ο *Θάνατος του Μαρά* αποτελεί την αλληγορική αποθέωση ενός εξέχοντα ήρωα της Γαλλικής Επανάστασης. Στην 3η Μαΐου του Γκόγια, αντίθετα, ένα πτώμα παραμένει ένα πτώμα χωρίς το ελάχιστο περιθώριο ωραιοποίησης. Απέναντι σε έναν νεκρό, και ακόμη περισσότερο απέναντι σε σωρούς εκτελεσθέντων, η μόνη δυνατή απάντηση συμπυκνώνεται στον τίτλο της οξυγραφίας των *Δεινών του Πολέμου, Θάψτε τους και σωπάστε* (*Enterrar y callar, Δεινά του Πολέμου, Ν°18*). Θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Νταβίντ, ως πρωτεργάτης του νεοκλασικισμού, στρατεύεται στην υπηρεσία του ιδεώδους, ενώ αντίθετα ο Γκόγια θέτει την τέχνη του στην υπηρεσία του πραγματικού. Ο Νταβίντ φιλοτεχνεί ιδεώδεις εικόνες για ρετάμπλ, ενώ ο Γκόγια φτιάχνει λαϊκά εικονίσματα που δύο αιώνες μετά θα γίνουν γκράφιτι στους δρόμους της Μαδρίτης και πανό εξεγερμένων διαδηλωτών στους δρόμους της Αθήνας.

Γενικότερα, στα *Δεινά του Πολέμου*, τη σειρά 82 χαρακτικών που έφτιαξε ο Γκόγια μεταξύ 1810 και 1815, για να δείξει τις «Ολέθριες συνέπειες του αιματηρού πολέμου στην Ισπανία με τον Ναπολέοντα», η θεματική της ωμής βίας αποδίδεται χωρίς εξιδανικευτικές ηρωοποιήσεις και εξωραϊστικά ρετούς.<sup>5</sup> Σε κάποια χαρακτηριστικά παρατηρούμε σημαντικές ομοιότητες με τη σύνθεση της 3ης Μαΐου. Για παράδειγμα, στο *Δεν μπορείς να το αντικρίσεις* (*No se puede mirar, Δεινά του Πολέμου, Ν° 26*), η στάση της λευκοντυμένης γυναίκας και αυτή του άνδρα με τα ενωμένα χέρια που γονατίζει μπροστά της προεικάζουν εν μέρει τόσο τη στάση του άνδρα με το λευκό πουκάμισο όσο και εκείνη του προσευχόμενου μοναχού στην 3η Μαΐου. Εδώ βέβαια το εκτελεστικό απόσπασμα παραμένει εκτός πεδίου και η παρουσία του συνάγεται αποκλειστικά από τις κάνες των τουφεκιών που εισβάλλουν από τα δεξιά στη σύνθεση. Στο *Και δεν υπάρχει γιατρικό* (*Y no hai remedio, Δεινά του Πολέμου Ν° 15*), όπου στη δεξιά πλευρά του χαρακτικού φαίνονται οι κάνες των τουφεκιών μπροστά στον μελλοθάνατο, βλέπουμε επίσης μια σκηνή εκτέλεσης. Όπως εύστοχα είχε παρατηρήσει ο Γ. Ρόρρης σε συνομιλία του με τη γράφουσα, «σε αυτό το χαρακτηριστικό η φιγούρα του νεκρού στο πρώτο πλάνο θυμίζει έντονα τον νεκρό που κείται στα πόδια του άνδρα με τα χέρια τεντωμένα, της κεντρικής φιγούρας με το άσπρο πουκάμισο των εκτελεσθέντων της 3ης Μαΐου».<sup>6</sup>

Ακόμα όμως κι αν σταθούμε στο δίδυμο ταίρι της 3ης Μαΐου, την 2α Μαΐου 1808, το πρώτο δηλαδή έργο του δίπτυχου, θα διαπιστώσουμε πως ο Γκόγια, αρνούμενος οποιαδήποτε εξιδανικευτική συγκάλυψη της φρίκης του πολέμου, αποδεδesμεύεται πλήρως από το κανονιστικό

5. «Ολέθριες συνέπειες του αιματηρού πολέμου στην Ισπανία ενάντια στον Ναπολέοντα. Και άλλα δηκτικά καπρίτσια» είναι η ακριβής διατύπωση που χρησιμοποίησε ο ίδιος ο Γκόγια για να αναγγείλει τα *Δεινά του Πολέμου*. Ο τίτλος της σειράς, *Los desastres de la guerra*, έχει αποδοθεί ελληνικά και ως *Οι Συμφορές* ή *Οι Ολεθροί του Πολέμου*.

6. Βλ. Γιώργος Ρόρρης, «'Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα'. Μια συνομιλία του Γιώργου Ρόρρη με τη Β. Σκούμπη για τα χαρακτηριστικά του Goya», *αληθεια*, τεύχος 4-5, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2010, σ. 319..



«No se puede mirar, Δεινά του Πολέμου», Ν° 26  
 «Y no hai remedio, Δεινά του Πολέμου» Ν° 15

πλαίσιο της εικαστικής ιστορικής αφήγησης. Η *2α Μαΐου* του Γκόγια δείχνει χωρίς υπεκφυγές το χάος μιας άναρχης μάχης ανάμεσα στον τοπικό πληθυσμό και τους Μαμελούκους των Ναπολεόντειων στρατευμάτων. Ο πίνακας παραμένει εσκεμμένα ακέφαλος, χωρίς αρχή, άκρη και τέλος. Πρόκειται για έναν τελείως καινοφανή τρόπο εικαστικής απόδοσης μιας μάχης. Εδώ ο θεατής δεν απολαμβάνει ένα υπερυψωμένο δεσπόζον πανοραμικό σημείο θέασης, παρόμοιο με αυτό από το οποίο συνήθως αναπαρίσταται μια σκηνή μάχης και το οποίο θα του επέτρεπε να έχει μια συνολική εποπτεία του χώρου. Αντίθετα, βρίσκεται σε άμεση εγγύτητα με τους συμπλεκόμενους, σαν να συμμετέχει και ο ίδιος στη μάχη. Η πλήρης απουσία κάποιας ηγετικής φυσιογνωμίας, ενός επώνυμου ήρωα ή ενός κεντρικού επεισοδίου στο οποίο θα συνέκλινε η σύνθεση και το οποίο θα μπορούσε να τη σημασιοδοτήσει ως αναπαράσταση ενός συγκεκριμένου ιστορικού επεισοδίου καταδικάζει εκ των προτέρων κάθε απόπειρα νοηματοδότησης. Γιατί, τελικά, όπως χαρακτηριστικά λέει ο Φρεντ Λιχτ, η μόνη σημασία που υποβάλλει ο εν λόγω πίνακας είναι πως ο καθένας από τους συμπλεκόμενους επιχειρεί να σκοτώσει με οποιοδήποτε μέσο όποιον βρίσκεται μπροστά του για να σώσει έτσι την ίδια του τη ζωή.<sup>7</sup> Αυτονόητο είναι πως με αυτόν τον πίνακα ο Γκόγια δεν χαρίζεται ούτε καν στους εξεγερμένους συμπατριώτες του. Σε ένα τέτοιο σφαγείο, δεν υπάρχει θέση για ήρωες.

Το ερώτημα ποια ακριβώς σκηνή αναπαριστά στην *3η Μαΐου* ο Γκόγια και αν τυχόν υπήρξε ο ίδιος αυτόπτης μάρτυς της ή όχι δεν έχει κατά τη γνώμη μου νόημα. Γιατί τελικά το καθοριστικό εδώ δεν είναι τόσο ο αφηγηματικός ιστός αλλά η δραματική εικαστική απόδοσή του που υπερβαίνει οιαδήποτε ανεκδοτολογική αναφορά, για να στο ύψος της οικουμενικής ανθρωπίνης συνθήκης. Το συγκεκριμένο γεγονός αποσπάται χάρη στην καλλιτεχνική ιδιοφυΐα του

7. Licht, *Goya*, ό. π., σ. 165



Γκόγια, «Ni más ni menos, Καπρίτσιο» N° 41

Γκόγια από τα περιστασιακά συμφραζόμενά του για να ανυψωθεί στο επίπεδο μιας εμβληματικής σκηνής εξέγερσης ενάντια στην αδικία και την ωμή βία. Μέλημα του ζωγράφου δεν είναι η δουλική αντιγραφή της πραγματικότητας αλλά η ουσιαστική πιστότητα στο πνεύμα της μέσω της ελεύθερης απόδοσης και της επινόησης. Ο καλλιτέχνης εγγράφει το έργο του μέσα στην Ιστορία αλλά δεν διηγείται ιστορίες. Ανασυνθέτει από μνήμης, συμπυκνώνει διαφορετικές σκηνές σε μία και αναπλάθει επινοώντας ή μεταθέτοντάς πρόσωπα, για να μπορέσει να αποδώσει όχι το φωτογραφικό στιγμιότυπο αλλά το ψήγμα πανανθρώπινης αλήθειας που εμπεριέχει η στιγμή. Ανάπλαση γειωμένη στο πραγματικό. Ο πραγματικός καλλιτέχνης, ή μάλλον ο καλλιτέχνης του Πραγματικού, καταγγέλλει τον αντιγραφέα που πιθηκίζει όπως

η μαϊμού-ζωγράφος του *Ούτε λίγο, ούτε πολύ* (Γκόγια, *Ni más ni menos*, Καπρίτσιο N° 41· φιλοδοξία του είναι να σφυρηλατήσει το οικουμενικό εικαστικό ιδίωμα για το οποίο μιλούσε η Αγγελία των *Καπρίτσιων*, σύμφωνα με την οποία «ο καλός καλλιτέχνης [χάρη στην επιλεκτική μίμηση] αποκτά τον τίτλο του εφευρέτη και όχι του δουλικού αντιγραφέα».<sup>8</sup> Ο καλλιτέχνης καλείται να επιτελέσει μια επιλεκτική και αποσπασματική μίμηση από το οικουμενικό απόθεμα μορφών που προτείνει η φύση. Ο καλλιτέχνης-εφευρέτης έχει την δυνατότητα να επινοήσει μια φιγούρα που δεν έχει κανένα υπαρκτό ισοδύναμο ή μια σύνθεση που δεν αντιστοιχεί σε κανένα πραγματικό γεγονός. Εδώ, ο Γκόγια οικειοποιείται με ιδιότυπο τρόπο τη νεοκλασική αντίληψη για την τέχνη που ήταν αρκετά διαδεδομένη εκείνη την εποχή. Η ριζική διαφορά του με τον νεοκλασικό ακαδημαϊσμό συνίσταται στο ότι η επιλεκτική συνδυαστική στον Γκόγια δεν αποσκοπεί στη δημιουργία μιας ιδεατής μορφής. Στόχος του είναι η διακωμώδηση και η καταγγελία των φορέων του σκοταδισμού που καταδυναστεύουν την ισπανική κοινωνία. Χαρακτηριστικό είναι ότι για τον Γκόγια ακόμη και η επινόηση και το καπρίτσιο, με την έννοια της φαντασίας, βασίζονται, σε μεγάλο βαθμό, σε παρατηρήσεις που γίνονται «εκ του φυσικού». Το αξιοσημείωτο είναι ότι τα αποκυήματα της φαντασίας του είναι προικισμένα με μια δυναμική αντίστοιχη με αυτή του έμβιου όντος. Η φύση δεν είναι γι' αυτόν ένας ατελείωτος κατάλογος δεδομένων μορφών, την απογραφή των οποίων καλείται να κάνει ο ζωγράφος. Στο σύνολο του

8. Βλ. τον κατάλογο της έκθεσης *Goya, χαρακτήρας της Εθνικής Πινακοθήκης, «Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα»*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα, 2008, σ. 36. Για μια περαιτέρω ανάπτυξη αυτού του σημείου, βλ. το άρθρο μου «Francisco Goya y Lucientes ή η αδιάσειστη μαρτυρία της αλήθειας», *αληθεια*, τεύχος 4-5, άνοιξη 2010, σ. 343-392.



έργου του μεγάλου Αραγωνέζου καλλιτέχνη, η φύση είναι πολύ πιο κοντά στην *natura naturans*, τη γενεσιουργό δηλαδή αρχή της ζωής, παρά στη *natura naturata*, το σύνολο δηλαδή του υπάρχοντος κόσμου, των έμψυχων και άψυχων πλασμάτων. Με αυτή την έννοια, ο ρεαλισμός του Γκόγια είναι τελείως ιδιότυπος και σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να αναχθεί σε μια τυφλή αντιγραφή της πραγματικότητας, αλλά σε μια εικαστικής μορφής κατάθεση της «αδιάσειστης μαρτυρίας της αλήθειας».<sup>9</sup> Κατά συνέπεια, ποσώς ενδιαφέρει αν η *3η Μαΐου* αναπαριστά με ακρίβεια το τάδε ή το δείνα επεισόδιο, κάτι που, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, κάθε άλλο παρά ισχύει.

## Η σύνθεση και οι πηγές της

Ας επανέλθουμε λοιπόν στην *3η Μαΐου*. Σε αυτό το έργο του Γκόγια αντιπαρατίθενται μετωπικά δύο μπλοκ, δύο αντίπαλα στρατόπεδα: το εκτελεστικό απόσπασμα με προτεταμένα τα όπλα που έχει συμπυχθεί σε μια συμπαγή μάζα από τη μια, και από την άλλη μια τελείως ετερογενής και άτακτα διασκορπισμένη ομάδα αποτελούμενη από μια ανεπισσώμενη σειρά υποψήφιων θυμάτων η αρχή της οποίας χάνεται στο βάθος. Τα πρόσωπα και οι στάσεις των τελευταίων απεικονίζουν όλη την γκάμα των συναισθημάτων απέναντι στον βίαιο θάνατο: από τον τρόμο, την έκκληση για έλεος και την επίκληση θεϊκών δυνάμεων μέσω της προσευχής, μέχρι την πρόκληση, την αντίσταση, την εξέγερση και την καταγγελία. Αντίθετα, τα πρόσωπα των στρατιωτών παραμένουν σχεδόν αθέατα καθώς δεν βλέπουμε παρά μόνο τις πλάτες τους, κάτι που μετατρέπει το συμπαγές εκτελεστικό απόσπασμα σε μια απρόσωπη δολοφονική μηχανή. Κεντρική θέση στη σύνθεση καταλαμβάνει το φανάρι που φωτίζει τα υποψήφια θύματα και αφήνει τους εκτελεστές στο ημίφως.

Στους αντίποδες της εξιδανίκευσης του θανάτου και της ηρωοποίησης των θυμάτων, ο Γκόγια δεν διστάζει να δείξει την παραμόρφωση των πτωμάτων στο πρώτο πλάνο και τον τρόμο που διακατέχει αυτούς που ένα λεπτό αργότερα θα κείνται και οι ίδιοι στο έδαφος, δίπλα στις σωρούς των εκτελεσθέντων. Αποδίδει την ωμότητα της μαζικής εκτέλεσης και την τυφλή βία της εξουσίας απογυμνώνοντάς τες από την εξιδανικευτική άλω με την οποία τις περιέβαλλε ο νεοκλασικισμός ζωγράφων όπως ο Νταβίντ. Τα σώματα εδώ αφίστανται πλήρως από τα πρότυπα του αρχαιοελληνικού κάλλους, που όχι μόνο επιβάλλει έναν κανόνα ομορφιάς αλλά υπαγορεύει και έναν κανόνα απεικόνισης του θανάτου ως του «καλού», του ωραίου θανάτου που αρμόζει στους ήρωες.

9. *Αυτόθι*, σ. 343-346.



Γκόγια, «Ο Χριστός Εσταυρωμένος» («Cristo crucificado»), 1780  
Γκόγια, «Η 3η Μαΐου 1808», λεπτομέρεια, 1814

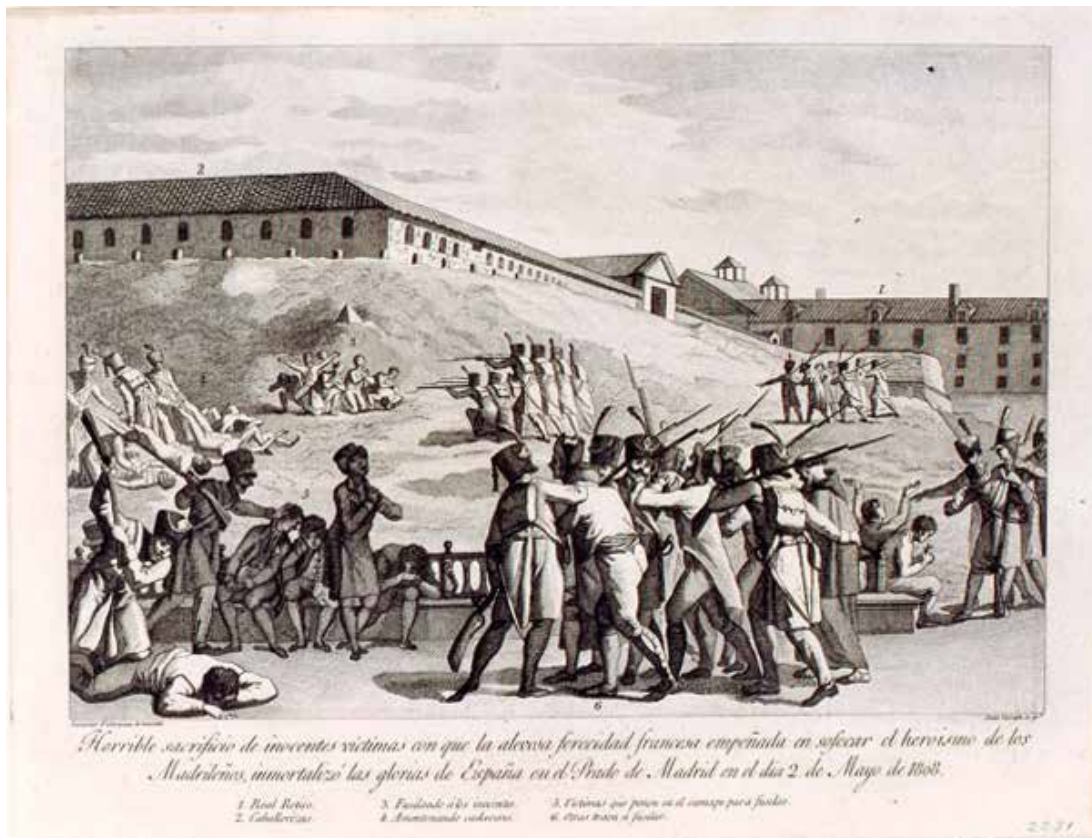


Γκόγια, «Ο Ιησούς στο Όρος των Ελαιών», 1819

Είναι κοινά αποδεκτό πως η στάση του πρωταγωνιστή της *3ης Μαΐου*, του άνδρα με το λευκό πουκάμισο, παραπέμπει σχεδόν συνειρμικά στα Θεία Πάθη, καθώς η έκταση των χεριών σε V είναι παρεμφερής με τη στάση του Εσταυρωμένου× απαντάται μάλιστα αρκετά συχνά σε αναπαραστάσεις μαρτυρίου αγίων, οι οποίοι τείνουν τα χέρια προς τα άνω τη στιγμή που δέχονται τα στίγματα του Πάθους. Η θρησκευτική μαρτυρολογική συνδήλωση γίνεται ακόμη πιο σαφής εδώ, καθώς στη δεξιά παλάμη του πρωταγωνιστή διακρίνεται σαφώς το στίγμα του Εσταυρωμένου.

Ας σημειωθεί πως αυτή η στάση με τα χέρια ορθάνοιχτα θεωρείται χαρακτηριστική του Ιησού στο Όρος των Ελαιών. Εξάλλου ο ίδιος ο Γκόγια είχε ζωγραφίσει έναν *Χριστό στο Όρος των Ελαιών*, έναν εξαιρετικό πίνακα μικρών διαστάσεων του 1819, όπου ο Ιησούς απεικονίζεται στην ίδια στάση.

Πρόκειται για την τυπική χειρονομία του ικέτη που, ανήμπορος μπροστά στο πεπρωμένο του, εκλιπαρεί να απέλθει απ' αυτού «το ποτήριον τούτο» – και καταλήγει ενδεχομένως να αποδεχτεί το αναπόφευκτο υποτασσόμενος σε μια ανώτερη δύναμη. Η χειρονομία ενέχει ταυτόχρονα ένα στοιχείο έγκλησης και μια υποβόσκουσα εξέγερση απέναντι στη μοίρα. Αυτή η λανθάνουσα σημασία γίνεται προφανής στην *3η Μαΐου*: και σ' αυτήν την περίπτωση, τα απλωμένα χέρια ορθώνονται προς τον ουρανό, δηλώνουν ότι το θύμα ανθίσταται και εξανίσταται, όπως κάνει εδώ ο άνδρας με το λευκό πουκάμισο απέναντι στο εκτελεστικό απόσπασμα. Αυτή η μορφή



Ζακαρίας Γκονζάλες Βελάσκεθ, «Εκτελέσεις της 2ας Μαΐου στο Πασέο του Πράδο στη Μαδρίτη»  
 Μιγκέλ Γκαμπορίνο, «Οι πέντε μοναχοί που εκτελέστηκαν στο Μουρβιέδρο»

ενός ανθρώπου που στέκεται μετωπικά απέναντι στον θάνατο γίνεται πρότυπο της αντίστασης των αδυνάτων και των άοπλων απέναντι στη φονική βία της εξουσίας. Ο πρωταγωνιστής της *3ης Μαΐου* προτάσσει το άοπλο σώμα του στο απόσπασμα, ενώ το κοιτά κατάματα μέχρι τέλους.

Αναμφισβήτητα, ο Γκόγια αντλεί από τη θρησκευτική ζωγραφική και τις αναπαραστάσεις του μαρτυρίου αγίων στοιχεία για τη σύνθεση, αλλά πρωτίστως εμπνέεται από τη λαϊκή παράδοση της εποχής του, και συγκεκριμένα από μια σειρά χαρακτηριστικά που κυκλοφορούσαν ευρέως στη Μαδρίτη και απεικόνιζαν τις εκτελέσεις της 3ης Μαΐου και άλλες δραματικές σκηνές του Πολέμου της Ανεξαρτησίας.

Θεωρείται δεδομένο πως η στάση του πρωταγωνιστή δεν επινοήθηκε από τον Γκόγια, καθώς απαντάται σε κάποιες γκραβούρες εποχής, προγενέστερες του πίνακα.<sup>10</sup> Είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο Γκόγια είχε την ευκαιρία να δει τις περισσότερες από αυτές, καθώς ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς και γνώριζαν πλατιά διάδοση κυρίως μέσω του Τύπου. Σε μία από αυτές, ανάμεσα στους Ισπανούς πατριώτες που είναι αντιμέτωποι με το εκτελεστικό απόσπασμα ξεχωρίζει σε δεύτερο πλάνο ένας άνδρας όρθιος με ανοιχτά χέρια, σε παρόμοια στάση με αυτή του ανώνυμου πρωταγωνιστή της *3ης Μαΐου*.<sup>11</sup> Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό του ζωγράφου Ζακαρίας Γκονζάλες Βελάσκεθ [Zacarias González Velázquez] με τίτλο *Εκτελέσεις της 2ας Μαΐου στο Πασέο του Πράδο στη Μαδρίτη* [Fusilamientos del 2 de Mayo en el Paseo del Prado de Madrid] και χρονολογείται πιθανότατα από το 1813. Πέραν όμως πάσης αμφιβολίας, η πιο σημαντική πηγή της *3ης Μαΐου* είναι ένα χαρακτηριστικό που εντόπισε πρώτη η Ζανίν Μπατίκλ.<sup>12</sup> Πρόκειται για μια χαλκογραφία με καλέμι του χαράκτη Μιγκέλ Γκαμπορίνο [Miguel Gamborino, 1760-1828] που χρονολογείται από το 1813 και έχει τίτλο *Los cinco Religiosos fusilados en Murviedro* [Οι πέντε μοναχοί που εκτελέστηκαν στο Μουρβιέδρο].<sup>13</sup> Το χαρακτηριστικό αναπαριστά την εκτέλεση από γαλλικό στρατιωτικό άγημα πέντε μοναχών στην περιοχή της Βαλένθιας τον Γενάρη του 1812× οι μοναχοί καταδικάστηκαν γιατί προέτρεπαν τους πιστούς να αντισταθούν στον Ναπολέοντα. Ας σημειωθεί ότι η υπόθεση αυτή συντάραξε την ισπανική κοινή γνώμη της εποχής, και το 1814 η γκραβούρα δημοσιεύτηκε στον Τύπο ως εικονογράφηση ενός ρέκβιεμ για τους εκτελε-

10. Το χαρακτηριστικό αναπαριστά τις εκτελέσεις στο Πασέο ντελ Πράδο και όχι στον λόφο του Πρίγκιπα Πίο. Παρατίθεται από τον Pierre Gassier στο βιβλίο του *Goya, témoin de son temps*, σ. 202-204.

11. *Αυτόθι*, σ. 202 και 204 αντίστοιχα. Το χαρακτηριστικό των Χουάν Καράφφα και Ζακαρίας Γκονζάλες Βελάσκεθ με τίτλο *Fusilamientos del 2 de Mayo en el Paseo del Prado de Madrid* φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Μαδρίτης.

12. Jeannine Baticle, «"Lux et tenebris". Goya entre la légende et la vérité», *Colóquio Artes*, n° 48, Μάρτιος 1981, Λισαβόνα, σ. 55-56. Βλ. και το σχετικό παράρτημα του βιβλίου της ίδιας *Goya d'or et de sang*, Découvertes Gallimard, Παρίσι, 1986, σ. 161. Η γκραβούρα, αντίτυπο της οποίας φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Μαδρίτης, αναπαριστούσε την εκτέλεση των πέντε μοναχών στο Μουρβιέδρο την 18η Ιανουαρίου 1813.

13. Το Μουρβιέδρο, σημερινό Σαγούντο [Sagunto], είναι πόλη στη νοτιοανατολική Ισπανία, 25 χλμ. από τη Βαλένθια.



σθέντες μοναχούς. Οι ομοιότητες με την *3η Μάϊου* του Γκόγια είναι πραγματικά εντυπωσιακές: ο ντυμένος στα λευκά μοναχός απλώνει τα χέρια σε έκταση ακριβώς όπως ο πρωταγωνιστής της *3ης Μάϊου*, ενώ στις παλάμες του διακρίνονται τα στίγματα του μαρτυρίου. Ταυτόχρονα, ο μοναχός μπροστά του έχει την ίδια ακριβώς στάση με τον μοναχό που προσεύχεται αριστερά από τον άνδρα με το λευκό πουκάμισο στον πίνακα του Γκόγια: αναπαρίστανται και οι δύο σε τυπική στάση προσευχής, με το κεφάλι σκυμμένο και τα χέρια ενωμένα. Στο χαρακτηριστικό του 1813, πρώτο πλάνο ένας νεκρός μοναχός κείται με το πρόσωπο στο χώμα.

Ωστόσο, απ' αυτήν τη συσχέτιση δεν συνάγεται πως ο Γκόγια θα αρκεστεί να αντιγράψει έναν τύπο σύνθεσης απλώς μεταθέτοντάς τον χρονικά. Ο μεγάλος ζωγράφος θα προσεταιριστεί τη μαρτυριολογική παράδοση έτσι όπως αυτή είχε αποκρυσταλλωθεί στο λαϊκό φαντασιακό της εποχής του. Θα την εντάξει όμως στην δική του εικαστική ιδιόλεκτο υποσκάπτοντας αποφασιστικά τη σωτηριολογική σημασία που διακινούν οι εικόνες μαρτυρίου. Για να το πετύχει αυτό, θα κάνει μια μερική αλλά ουσιαστική αναδιάρθρωση των στοιχείων, που θα επιτρέψει την απελευθέρωση της παράστασης από τον κώδικα της θρησκευτικής μαρτυρολογικής παράδοσης. Σύμφωνα με την Janis Tomlinson,<sup>14</sup> εκείνη την εποχή είχε επικρατήσει μια «συντηρητική» θεώρηση του πολέμου ενάντια στον Ναπολέοντα, η οποία είχε διαδοθεί από τις γκραβούρες και τον Τύπο. Το κοινό είχε καταλήξει να βλέπει τον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας σαν έναν θρησκευτικό πόλεμο για την προάσπιση της ισπανικής καθολικής παράδοσης ενάντια στον «Αντίχριστο» Ναπολέοντα.

Ο Γκόγια δεν έρχεται σε μετωπική ρήξη με αυτή τη μαρτυρολογική ανάγνωση των εκτελέσεων της *3ης Μαΐου*, την αναδεικνύει μάλιστα, ντύνοντας τον πρωταγωνιστή της σκηνής με κίτρινο παντελόνι και λευκό πουκάμισο, με τα τυπικά δηλαδή χρώματα της παπικής εκκλησίας εκείνη την εποχή. Παρ' όλα αυτά, μέσα από ένα λεπτό δίκτυο μετατοπίσεων, τελικά καταλήγει να υποσκάψει εκ των ένδον την θρησκευτική ανάγνωση της ιστορίας που προάγεται στο χαρακτηριστικό του Μουρβιέδρο.

Συγκεκριμένα, ο Γκόγια θα εξαφανίσει τα πρόσωπα των στρατιωτών συμπύσσοντας το εκτελεστικό απόσπασμα σε μια συμπαγή μάζα που ενσαρκώνει την τυφλή δύναμη των όπλων, ενώ ταυτόχρονα θα πολλαπλασιάσει τα θύματα που διατάσσονται σε μια μακριά πομπή η οποία χάνεται στο βάθος. Η πιο σημαντική όμως αλλαγή έγκειται στο ότι θα αλλάξει την κατεύθυνση του βλέμματος του πρωταγωνιστή, καθώς και του συντρόφου του, που δεν στέφονται προς τον ουρανό και τον χορό των αγγέλων αλλά αντικρίζουν κατάματα το απόσπασμα. Ταυτόχρονα, τα χέρια του άνδρα με το λευκό πουκάμισο δεν είναι στραμμένα προς τον ουρανό, απ' όπου

14. Janis Tomlinson, *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*, Phaidon, Παρίσι, 1999, σ. 185.



Γκόγια, «Η 3η Μαΐου 1808, λεπτομέρεια», 1814

υποτίθεται πως θα λάμβανε τα στίγματα, αλλά προς το εκτελεστικό απόσπασμα, και επομένως και προς τον θεατή. Η δραματική χειρονομία του πρωταγωνιστή δεν απευθύνεται στις στρατιές των αγγέλων αλλά στους δολοφόνους του και σε εμάς τους θεατές που στεκόμαστε πίσω τους.

Επιπλέον, ο Γκόγια θα εντάξει στο πρώτο πλάνο όχι ένα αλλά τουλάχιστον τρία πτώματα σωριασμένα το ένα πάνω στο άλλο. Παράλληλα, ενώ στην γκραβούρα ο νεκρός στο πρώτο πλάνο φέρει μόνο το ίχνος μιας σφαίρας στο κρανίο με το πρόσωπό του να παραμένει ακέραιο, στην *3η Μαΐου* η όψη του νεκρού στο πρώτο πλάνο είναι φριχτά παραμορφωμένη. Και τα υπόλοιπα πτώματα σωριασμένα το ένα πάνω στο άλλο μοιάζουν παραμορφωμένα σε βαθμό που θίγεται η εικόνα του ανθρώπου, του πλάσματος που, σύμφωνα με τη βιβλική παράδοση, φτιάχτηκε κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση του Θεού. Η φριχτά αλλοιωμένη όψη των νεκρών δεν αφήνει κανένα περιθώριο για μια μετά θάνατον ζωή,<sup>15</sup> υποσκάπτοντας ριζικά τη σωτηριολογική σημασία που διακινείται από εικόνες μαρτυρίων. Καμιά προοπτική ανάστασης πέρα από την ανθρώπινη εξέγερση δεν διαφαίνεται εδώ. Εκεί που στη χαλκογραφία ο χορός αγγέλων είναι έτοιμος για τη στέψη των μαρτύρων, στην *3η Μαΐου* ο ουρανός παραμένει απελπιστικά κενός: κανένας αγγελιοφόρος του Θεού δεν έρχεται να αναγγείλει την αναγνώριση του μαρτυρίου των εκτελεσθέντων.

15. Fred Licht, *Goya, the Origins of the Modern Temper in Art*, Universe Books, 1979, σ. 124.

Ταυτόχρονα, ο Γκόγια, μειώνοντας τις αποστάσεις, θα πυκνώσει αισθητά τη σύνθεση και θα μας αναγκάσει εμάς τους θεατές να βρεθούμε σε μια ανησυχητική εγγύτητα με τη σκηνή. Ενάντια σε κάθε απαίτηση αληθοφάνειας, οι εκτελεστές και τα θύματά τους παρουσιάζονται σε μια παράδοξη εγγύτητα που επιτείνει τη δραματική ένταση της σκηνής. Στην *3η Μαΐου* αντιπαραβάλλονται με τρόπο ιδιοφυή «η επαναληπτική σειρά των στρατιωτών και η ατσάλινη γραμμή των τουφεκίων τους, από τη μια, με την απόλυτη έλλειψη κανονικότητας των θυμάτων που καταρρέουν» από την άλλη.<sup>16</sup>

Με μια ρηξικέλευθη χειρονομία απίστευτης τόλμης, ο Γκόγια όχι μόνο θα αναδιατάξει την σύνθεση του χαρακτηριστικού μεταθέτοντας το σημείο θέασης και συνεπακόλουθα το πλάνο του πίνακα, αλλά θα εκκοσμικεύσει πλήρως την σκηνή απογυμνώνοντάς την από οποιαδήποτε προοπτική θεϊκής παρέμβασης και λύτρωσης. Συγκεκριμένα, θα στρέψει το πλάνο του πίνακα προς τα αριστερά, μεταθέτοντας το σημείο θέασης προς τα δεξιά, πίσω από το εκτελεστικό απόσπασμα, κάτι που εξηγεί γιατί δεν βλέπουμε παρά την πλάτη των στρατιωτών: με αυτόν τον τρόπο, μας δείχνει τον πρωταγωνιστή και τους συντρόφους του σαν να βρισκόμασταν κι εμείς οι θεατές στη θέση των εκτελεστών. Τοποθετώντας έτσι τον θεατή σε μια ανησυχητική εγγύτητα με τη σκηνή, τον εκθέτει στην βαναυσότητα μιας μαζικής δολοφονίας, αφαιρώντας του το δίκτυ ασφαλείας που θα μπορούσε να του παράσχει μια αφηγηματική εξιστόρηση και η απόσταση που αυτή προϋποθέτει. Μας εξαναγκάζει έτσι να έρθουμε κατά μέτωπο αντιμέτωποι με την ωμή βία χωρίς να μας δίνει τη δυνατότητα οποιασδήποτε μορφής αποστασιοποίησης. Οι μεγάλες διαστάσεις του πίνακα (2,6 x 3,4 μ.) καθώς και η τοποθέτηση του σημείου θέασης πίσω από το εκτελεστικό απόσπασμα συμβάλλουν αποφασιστικά στην εμπλοκή του θεατή στη σκηνή. Ειρήσθω εν παρόδω, η διατύπωση «τυφλή βία της εξουσίας» δεν είναι για τον Γκόγια ένα απλό ρητορικό σχήμα λόγου. Στην *3η Μαΐου*, η βία της μαζικής εκτέλεσης παρουσιάζεται κυριολεκτικά τυφλή. Οι στρατιώτες ρίχνουν στα τυφλά, καθώς το βλέμμα τους παραμένει στραμμένο στο έδαφος. Κανένας τους δεν κοιτά τους ανθρώπους τους οποίους στοχεύουν τα όπλα τους. Οι μόνοι που κατευθύνουν το βλέμμα τους προς κάποιον άλλο είναι ο άνδρας με το λευκό πουκάμισο και ο σύντροφός του που στέκεται ακριβώς στα δεξιά του (στα αριστερά του στον πίνακα).

Ταυτόχρονα, ο Γκόγια, με μια ιδιοφυή χειρονομία, ενθυλακώνει ένα δεύτερο, μερικό σημείο θέασης στη σύνθεση, δείχνοντάς μας τους νεκρούς στο πρώτο πλάνο σαν να τους βλέπαμε από μια θέση υπερυψωμένη σε σχέση με το γενικό σημείο θέασης.<sup>17</sup> Με αυτό το τέχνασμα, τα πτώματα δείχνονται με τρόπο σχεδόν μετωπικό καθώς αποφεύγεται η παραμόρφωση της οπτι-

16. Kenneth Clark, *Looking at pictures*, Beacon Press, 1968, σ. 126. Για μια εκτεταμένη ανάλυση της σύνθεσης, βλ. Licht, *Goya*, ό. π., σ.150-172.

17. Licht, *Goya*, ό. π., σ. 170.

κής γωνίας που θα επέβαλλε το γενικό σημείο θέασης πίσω από το εκτελεστικό απόσπασμα. Δεν είναι εδώ η πρώτη φορά που ο Γκόγια κάνει μια τελείως άτυπη χρήση των κανόνων της προοπτικής, όπως τουλάχιστον αυτοί θεσπίστηκαν μετά το Κουατρετσέντο. Ούτε πρόκειται για μια αυθαίρετη και άσκοπη χειρονομία εκ μέρους του. Ας μου επιτραπεί να παραθέσω εδώ ένα σχετικό απόσπασμα από μια παλαιότερη εργασία μου: η «ελευθερία που επιτρέπει στον εαυτό του ο Γκόγια σε σχέση με τη γεωμετρικά καθορισμένη δόμηση του χώρου είναι πολύ πιθανόν να εξυπηρετεί τις ανάγκες απεικόνισης μιας εποχής κοσμογονικών ανακατατάξεων. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η άτυπη και ελεύθερη χρήση που κάνει των κανόνων της προοπτικής συνιστά έμπρακτη κριτική, εικαστικά αποτυπωμένη στη μονοοπτική δόμηση του χώρου με κεντρικό σημείο φυγής που αντιστοιχεί συμβολικά στο βλέμμα του ηγεμόνα».<sup>18</sup> Έτσι κι εδώ, στην *3η Μαΐου*, η επιλογή να δειχτεί η βαναυσότητα των μαζικών εκτελέσεων επιβάλλει την ανάγκη να εισαχθεί ένα δεύτερο, ανταγωνιστικό με το πρώτο, σημείο θέασης, το οποίο μας υποχρεώνει να κοιτάζουμε κατάματα τη φρίκη του βίαιου θανάτου.

Ο Γκόγια όμως θα προχωρήσει ακόμα πιο πέρα τη διαδικασία εκκοσμίκευσης του μαρτυριολογικού μοτίβου: θα στερήσει από το φως τη σωτηριολογική του άλω. Το φως στην *3η Μαΐου* δεν εκπορεύεται από τον ουρανό αλλά από ένα ταπεινό φανάρι, και κατά συνέπεια δεν απορρέει από τον Θεό, όπως συμβαίνει στους πίνακες του μπαρόκ. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Φρεντ Λιχτ,<sup>19</sup> το φως του φαναριού ανάμεσα στο απόσπασμα και τους Μαδριλένους συντάσσεται εδώ με τους εκτελεστές, υπηρετώντας τις ανάγκες μια νυχτερινής εκτέλεσης: κάνει ορατά τα θύματα απογυμνώνοντάς τα από τον προστατευτικό μανδύα της νύχτας.

Όλα αυτά συνεπάγονται μια βασική σημασιολογική μετατόπιση του έργου πέραν κάθε θεολογικής εσχατολογικής σημασίας. Η ιδιοποίηση του καθιερωμένου ιδιώματος της χριστιανικής παράδοσης, και συγκεκριμένα της απεικόνισης των μαρτυρίων αγίων, συντελείται μέσω μιας ρηξικέλευθης χειρονομίας εκκοσμίκευσης μέσα στον ιστορικό τόπο και χρόνο.

### Το φάντασμα της γυναίκας με το παιδί

Σε ένα έργο σαν αυτό, και παρά τις πολυάριθμες αναλύσεις που έχουν προταθεί, παραμένουν πάντα κάποιες ζώνες τυφλές, κάποια σημεία που είτε έχουν τελείως παραβλεφθεί είτε η σημασία τους έχει παραγνωριστεί. Για παράδειγμα, ποιον ακριβώς ρόλο παίζει εδώ η γυναίκα με

18. Βίκη Σκούμπη, «Ο ηγεμόνας και το κενό: *Η Συνέλευση των Φιλιππίνων*», *αληθεια*, τεύχος 8, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2015, σ. 177- 221.

19. Licht, *Goya*, ό. π., σ. 168-169.



το παιδί που στέκεται πίσω από την κεντρική ομάδα των θυμάτων; Σε ποια λογική υπακούει η παρουσία της; Αναφέρομαι στη φασματική φιγούρα που αχνοδιαγράφεται πίσω από τον πρωταγωνιστή και τους συντρόφους του στο αριστερό άκρο του πίνακα. Κάποιοι αναλυτές θεωρούν πως πρόκειται για μια υπαινικτική υπενθύμιση της Παναγίας με το Βρέφος που επιτείνει τη χριστολογική συνδήλωση του μάρτυρα-Εσταυρωμένου, αυτό όμως δύσκολα συνάδει με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης γυναίκας.

Πρόκειται άραγε για μια σιωπηλή μάρτυρα της σκηνής που επιχειρεί να κρύψει από τα μάτια του παιδιού της τη φρίκη που η ίδια αντικρύζει; Ή μήπως για μια φιγούρα η οποία υπαινίσσεται τη μοίρα των γυναικών που είναι καταδικασμένες να μείνουν χήρες και των παιδιών που θα ορφανέψουν μετά τις εκτελέσεις; Είναι μια λαϊκή φιγούρα που ενσαρκώνει αλληγορικά τη στερημένη από τα δολοφονημένα τέκνα της Ισπανία; Ή πρόκειται για τη φασματική εκπρόσωπο των γυναικών, μητέρων και συζύγων, που θρηνούν την τόσο άδικη και βίαια απώλεια των αγαπημένων τους; Η παρουσία της στη σκηνή της εκτέλεσης παραμένει πάντως αινιγματική, πόσο μάλλον που ο Γκόγια δηλώνει με μέσα εικαστικά πως η γυναίκα είναι οιονεί παρούσα, ταυτόχρονα παρούσα και απύσα.

### Ένας ανώνυμος αντήρωας

Θα ήθελα όμως να σταθώ για λίγο σε μια σημαίνουσα λεπτομέρεια του μνημειώδους έργου. Στην *3η Μαΐου*, το κεντρικό πρόσωπο της ομάδας των ανδρών που έρχεται αντιμέτωπη με το εκτελεστικό απόσπασμα δεν μοιάζει τυπικός Ισπανός. Το σκουρόχρωμο πρόσωπό του και τα προτεταμένα σαρκώδη χείλη του υποβάλλουν την ιδέα ότι θα μπορούσε να μην είναι «αμιγής» λευκός. Δεν ισχυρίζομαι ότι ο άνδρας με το λευκό πουκάμισο και τα τεντωμένα χέρια που έμελλε να γίνει πανανθρώπινο σύμβολο εξέγερσης είναι αναγκαστικά μιγάδας. Το χρώμα του δέρματος του θα μπορούσε να οφείλεται στην καθημερινή έκθεση στον ήλιο που υφίσταται ένας εργάτης σε ανοιχτό χώρο. Επιπλέον, σε αυτή τη νυχτερινή σκηνή ο φωτισμός από το φανάρι που βρίσκεται κατάχαμα και πέφτει μετωπικά πάνω στο λευκό πουκάμισο δίνει μια ιδιαίτερη χροιά στο πρόσωπο. Παραμένει όμως γεγονός ότι ο Γκόγια αποδίδει τον πρωταγωνιστή της σκηνής όχι μόνο σε πλήρη αναντιστοιχία με τα κλασικά πρότυπα ομορφιάς, αλλά και σε μια ζώνη εσκεμμένης, κατά τη γνώμη μου, «φυλετικής» απροσδιοριστίας.

Το ερώτημα που τίθεται επομένως είναι πώς γίνεται σε ένα έργο το οποίο σχεδιάστηκε για να τιμήσει τους Μαδριλένους που εκτελέστηκαν μετά τη λαϊκή εξέγερση της 2ας Μαΐου 1808 να απεικονίζεται σαν κεντρικό πρόσωπο ένας άνδρας που δεν προσφέρεται για άμεση ταύτιση στα μάτια ενός οιοδήποτε Ισπανού. Γιατί άραγε το πρόσωπο που φέρει στις παλάμες του στίγματα



Γκόγια, «Η 3η Μαΐου 1808, λεπτομέρεια», 1814

και υιοθετεί τη στάση του Εσταυρωμένου, αυτός ο ταπεινός και καταφρονημένος που καλείται να ενσαρκώσει εδώ μια χριστολογική μορφή, να έχει χαρακτηριστικά τόσο άτυπα; Αυτή η επιλογή σε μια τόσο σοφά μελετημένη σύνθεση δεν μπορεί να είναι τυχαία. Ίσως το κλειδί στην κατανόηση να είναι η ιστορική συγκυρία που περιβάλλει τα γεγονότα της 2ας Μαΐου έτσι όπως θα μπορούσαν να ιδωθούν έξι χρόνια μετά, την άνοιξη του 1814, όταν ο Γκόγια ζωγραφίζει τον πίνακα. Ξέρουμε ότι η εκθρόνιση του Φερδινάνδου από τον Ναπολέοντα το 1808 και η τοποθέτηση του Ιωσήφ Βοναπάρτη στη θέση του πυροδότησαν τις διαδικασίες που κατέληξαν στον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας στην αποκαλούμενη Νέα Ισπανία,<sup>20</sup> και συγκεκριμένα στο Μεξικό. Με αφορμή την απομάκρυνση του νόμιμου διαδόχου, οι κρεολοί (*criollos*, οι Ισπανοί που γεννήθηκαν στις αποικίες), με τη βοήθεια των ιθαγενών, διεκδίκησαν την ανεξαρτησία του Μεξικού, διευρύνοντας σταδιακά το πεδίο διεκδικήσεων με πιο ριζοσπαστικά αιτήματα, όπως η απελευθέρωση των σκλάβων. Το πρώτο κύμα της εξέγερσης υπό την αρχηγία του Μιγκέλ Ιδάλγο υ Κοστίγια [Miguel Hidalgo y Costilla], πνίγηκε στο αίμα το 1811 και οι επικεφαλής εκτελέστηκαν με ιδιαίτερα ατιμωτικό τρόπο, δηλαδή με την πλάτη στο απόσπασμα, ενώ τα κομμένα κεφάλια τους εκτέθηκαν δημόσια για μέρες. Όταν ο Γκόγια φιλοτεχνεί το γνωστότερο

20. Η αποκαλούμενη «Νέα Ισπανία» [Nueva España] αποτελείται από το Μεξικό, την Κεντρική Αμερική και ένα μεγάλο μέρος των αμερικάνικων πολιτειών του Νότου, όπως η Καλιφόρνια, το Τέξας, το Νέο Μεξικό και η Αριζόνα, αλλά επίσης από τις Φιλιππίνες.



Ευγένιου Ντελακρούα, «Η Ελευθερία οδηγεί τον Λαό», 1830  
Εντουάρ Μανέ, «Η εκτέλεση του Αυτοκράτορα του Μεξικού Μαξιμιλιανού»,  
19 Ιουνίου 1867, 1868  
Πάμπλο Πικάσο, «Γκερνίκα ή Γκουέρνικα», 1937





Πάμπλο Πικάσο, «Σφαγή στην Κορέα», 1951  
Γκράφιτι στη γειτονιά Ορταλέθα της Μαδρίτης, λεπτομέρεια, 2008



έργο του, που έμελλε να γίνει σύμβολο όλων των εξεγερμένων, οι μάχες μαίνονταν ανάμεσα στους αυτονομιστές και τα πιστά στον θρόνο στρατεύματα. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την επιλογή ενός ιδιαίτερου τύπου προσώπου ως κεντρικού πρωταγωνιστή της σκηνης μια διακριτική υπενθύμιση της συμμετοχής στον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας της Ισπανίας των μεξικάνων αυτονομιστών οι οποίοι αρνήθηκαν να αναγνωρίσουν τον Ιωσήφ Βοναπάρτη ως νόμιμο κάτοχο της εξουσίας. Σύμφωνα μ' αυτή την υπόθεση, στην ίδια εικόνα υπερτίθενται η πάλη του ισπανικού λαού για ανεξαρτησία, από τη μια, και ο αγώνας των αποικιών για ελευθερία και αυτοδιάθεση, από την άλλη.<sup>21</sup>

Ταυτόχρονα, στη μητροπολιτική Ισπανία έφτανε, έστω κι απόμακρα, ο απόηχος από την κραυγή των σκλάβων που μάχονταν για την ελευθερία τους. Τα τέλη του 18ου και οι αρχές του 19ου αιώνα υπήρξαν μια εποχή επαναστατικών ρήξεων και απελευθερωτικών κινημάτων, αλλά και εξεγέρσεων των σκλάβων σε διάφορες αποικίες.<sup>22</sup> Η φιγούρα λοιπόν του «οιονεί» μιγάδα καλείται να ενσαρκώσει στον πίνακα του Γκόγια την εξεγερμένη ανθρωπότητα. Υπερβαίνοντας το στενό περιστασιακό πλαίσιο του συμβάντος στο οποίο αναφέρεται –την εκτέλεση των Ισπανών πατριωτών από τα γαλλικά στρατεύματα τη νύχτα της 3ης Μαΐου 1808 στον λόφο του Πρίγκηπα Πίο, το έργο αποκτά μια πραγματικά οικουμενική διάσταση. Διαρρηγνύει τα πεπερασμένα όρια του συγκεκριμένου γεγονότος, για να αρθεί στο επίπεδο μιας πανανθρώπινης αλήθειας. Τελικά, είναι πραγματικό επίτευγμα το ότι η φυσιογνωμική ιδιαιτερότητα του πρωταγωνιστή της σκηνης, αντί να περιορίσει την οικουμενική εμβέλειά της σε έναν στενό κύκλο των άμεσα όμοιών του, την επιτείνει διευρύνοντάς την. Κι αυτό αφ' ενός επειδή η φυσιογνωμία του κεντρικού ήρωα παραμένει σε μια ζώνη απροσδιοριστίας, και αφ' ετέρου επειδή ο πρωταγωνιστής είναι αναπόσπαστο μέρος ενός συνόλου, μιας ομάδας. Όπως εξάλλου επισημαίνει ο Λιχτ, ο ανώνυμος πρωταγωνιστής της σκηνης δεν είναι ο μόνος που θα έχει αντικρίσει κατάματα το απόσπασμα προτάσσοντας το στήθος του και τείνοντας τα χέρια του σε διάταση. Ο φρικτά παραμορφωμένος νεκρός στο πρώτο πλάνο έχει πέσει στο έδαφος με τα χέρια τεντωμένα, κάτι που υποβάλλει την ιδέα πως πριν από λίγα δευτερόλεπτα είχε και αυτός σταθεί μπροστά στους εκτελεστές στην ίδια στάση. Ο πρωταγωνιστής λοιπόν με το λευκό πουκάμισο δεν είναι παρά ένας ανάμεσα στους μύριους, ένας που καλείται να αντιπροσωπεύσει με τη χειρονομία του τους συντρόφους του.

21. Αρκέστηκα εδώ να αναφερθώ στη μεξικάνικη επανάσταση, θα πρέπει όμως να λάβουμε υπόψη μας ότι αντίστοιχες εξεγέρσεις είχαν ξεσπάσει σε όλες σχεδόν τις ισπανικές αποικίες της Κεντρικής και της Λατινικής Αμερικής. Για μια εκτενέστερη ανάλυση των συγκρούσεων που συντάραζαν τις ισπανικές αποικίες και των επιπτώσεών τους στη μητρόπολη, βλ. Βίκη Σκούμπη, «Ο ηγεμόνας και το κενό: Η Συνέλευση των Φιλιπίνων», *ό. π.*

22. Υπενθυμίζουμε ότι η πρώτη απελευθέρωση από τη δουλεία συντελέστηκε στην Αϊτή, τέως ισπανική αποικία, μετά την εξέγερση των σκλάβων το 1793, και επεκτάθηκε σε όλες τις γαλλικές αποικίες με απόφαση της Γαλλικής Εθνοσυνέλευσης στις αρχές του 1794, για να ανακληθεί τελικά από τον Ναπολέοντα το 1802.

Είτε πρόκειται για εργάτη γης, για μιγάδα ή ακόμα για απελεύθερο, παραμένει γεγονός ότι η φυσιογνωμία του, όπως κι εκείνη όσων τον περιστοιχίζουν, δεν συμμορφώνεται με τους κανόνες της ομορφιάς. Αυτή η πλήρης αναντιστοιχία ανάμεσα στους μάρτυρες της 3ης Μαΐου και το ιδεώδες του ωραίου πιστοποιεί την εισβολή στην εικαστική σκηνή του λαϊκού πλήθους με την ατέρμονη σειρά ανώνυμων ηρώων. Ένας ανάμεσα στους πολλούς, ο άνδρας με το λευκό πουκάμισο παραμένει ένας ανώνυμος ήρωας ανάμεσα στο πλήθος των συντρόφων του, και σε τελική ανάλυση δεν είναι παρά ένας αντιήρωας. Ο κατεξοχήν ταπεινός, που θα μπορούσε να είναι ένας μιγάς απελεύθερος σκλάβος, επωμίζεται το πανανθρώπινο αίτημα για ελευθερία και δικαιοσύνη. Το πρόσωπο λοιπόν που ενσαρκώνει παραδειγματικά την εξεγερμένη ανθρωπότητα στην οικουμενική της διάσταση παραπέμπει ταυτόχρονα στον φτωχό εργάτη, τον μιγάδα ή ακόμη και τον σκλάβο που αγωνίζεται για ελευθερία και δικαιοσύνη.<sup>23</sup>

Αλλόκοτος «και εξαίσιος, άξεστος κι αρχάγγελος, ανώνυμος κι αθάνατος, αυτός ο εξεγερμένο Μαδριλένος είναι για μας η Επανάσταση».<sup>24</sup> Αν επιχειρούσαμε να συμπυκνώσουμε τις σημασίες που ενέχει η χειρονομία του, θα λέγαμε ότι υποδηλώνει πως *αντιστεκόμαστε όρθιοι μπροστά στο έργο του θανάτου, στεκόμαστε για τη ζωή, τη δικαιοσύνη, την ελευθερία*. Ο Γκόγια, εκτρέποντας τη θρησκευτική σημειολογία από τη μέχρι τότε καθιερωμένη λειτουργικότητά της, αποτυπώνει πάνω στο αρχέτυπο του μάρτυρα το καινοφανές πρόσωπο του ανώνυμου ήρωα. Στην 3η Μαΐου ανακαλύπτουμε τον τύπο των ήλων στα χέρια του πληβείου, του μιγάδα, που ενσαρκώνει εδώ την εξεγερμένη ανθρωπότητα στη γενολογική μορφή της.

23. Απ' ό,τι θα διαφαινόταν τα επόμενα χρόνια, οι αποικίες κατόρθωσαν τελικά να πετύχουν σημαντικότερες νίκες απέναντι στον απολυταρχικό δεσποτισμό απ' ό,τι η μητροπολιτική Ισπανία, όπου για δεκαετίες ακόμη θα κυριαρχούσε ο πιο οπισθοδρομικός σκοταδισμός. Δικαίως λοιπόν στον πίνακα του Γκόγια εμφανίζεται ως άξιος εκπρόσωπος του αγώνα για ισότητα, ελευθερία και οικουμενικά δικαιώματα κάποιος που θα μπορούσε να είναι ιθαγενής των αποικιών.

24. Eugenio d'Ors y Rovira, *L'Art de Goya: Goya, peintre baroque, Goya, peintre européen, Goya, peintre des regards*, Delagrave, Παρίσι, 1928.