



Γιατί ένα τέτοιο Συμπόσιο WHY SUCH A SYMPOSIUM olympias.uoi.gr/32635 & [doi:heal.uoi.12442](https://doi.org/10.12442/heal.uoi.12442)
Ο δρόμος ως το Συμπόσιο TOWARDS THE SYMPOSIUM olympias.uoi.gr/32632 & [doi:heal.uoi.12439](https://doi.org/10.12439/heal.uoi.12439)
Πρόγραμμα PROGPA olympias.uoi.gr/32633 & [doi:heal.uoi.12440](https://doi.org/10.12440/heal.uoi.12440)
Ομιλίες (121 βίντεο) ORAL PRESENTATIONS (121 videos) <https://www.youtube.com/@1-706/videos>
ΠΡΑΚΤΙΚΑ PROCEEDINGS olympias.uoi.gr/32634 & [doi:heal.uoi.12441](https://doi.org/10.12441/heal.uoi.12441)
Απολογισμός: Ήμουν κι εγώ εκεί! REPORT: I WAS THERE! olympias.uoi.gr/33342 & [doi:heal.uoi.13058](https://doi.org/10.13058/heal.uoi.13058)
Παρόν άρθρο THIS PAPER olympias.uoi.gr/33181 & [doi:heal.uoi.12936](https://doi.org/10.12936/heal.uoi.12936). EN Summary follows

Από το φόβο στην ευθυμία και στη γονιμότητα. Ο θάνατος και η αναγέννηση στην καλλιτεχνική δημιουργία: η περίπτωση του Pablo Picasso ¹

Ιλιάννα Ζάρρα ²

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Περίληψη

Το 1915 ο Πικάσο ζωγραφίζει το κυβιστικό έργο *Αρλεκίνος*. Η τρέχουσα βιβλιογραφία συσχέτισε το έργο με την απώλεια της αγαπημένης του Eva Gouel, γνωστής και ως “Ομορφούλας” από την εμβληματική για το κίνημα του κυβισμού, σύνθεσή του *Γυναίκα με σαντούρι* (1911-12). Στο παρόν προτείνεται μια τεκμηρίωση τούτης της ερμηνείας που αναπτύσσεται αφενός γύρω από τον άξονα ταύτισης του καλλιτέχνη με τους χαρακτήρες της commedia dell’arte, σε συνδυασμό με τη μεταφυσική θλίψη του «μίμου»· αφετέρου, μέσα από την παρακολούθηση της σημασίας του μορφότυπου του κλόουν και του συμβολισμού τους στη μακριά πολιτισμική παράδοση. Σημαντική επιρροή για την σύλληψη του υπό εξέταση έργου άσκησε η λογοτεχνική παραγωγή των πρωτοπόρων ποιητών που ανήκαν στον κύκλο του Πικάσο. Ο Guillaume Apollinaire, συγκεκριμένα, βασιζόμενος σ’ ένα μυθικό συγκρητισμό, συσχετίζει τον Αρλεκίνο με τον Ερμή τον Τρισμέγιστο, αποδίδοντάς του την

¹ 28-4-2017 13:00-14:30 Συνεδρία: Π4 Από το φόβο στη γονιμότητα. Ομιλία 5η: [YouTube=tepraqwqOv4](https://www.youtube.com/watch?v=tepraqwqOv4) 13:46. Άρθρο: υποβολή 15-6-2022· αποδοχή 16-6-2022· κρίση από ομότεχνους (peer review) όχι. Το κείμενο βασίζεται στο βιβλίο «I. Ζάρρα. Επεισόδια καλλιτεχνικής παλινδρόμησης στην τέχνη του 20ού αιώνα: ερμηνευτική προσέγγιση. Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο 2011: σ-σ 40-90, 105-131. <https://biblionet.gr/titleinfo/?titleid=163942>», απ’ όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

Αν οι **σύνδεσμοι** στην κορυφή αυτής της σελίδας δεν λειτουργούν: > ΠΡΑΚΤΙΚΑ: σελίδα 21: υποσημείωση 6.

Πώς να **αναφέρετε** αυτό το άρθρο: Ζάρρα Ι. «Από το φόβο στην ευθυμία και στη γονιμότητα. Ο θάνατος και η αναγέννηση στην καλλιτεχνική δημιουργία: η περίπτωση του Pablo Picasso». Στο: «Πότε Πρέπει να Πεθαίνουμε; (ΠΠΠ). Πρακτικά 1ου Διεπιστημονικού Συμποσίου, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 28-30 Απριλίου 2017. ISBN 978-960-233-288-7». Εκδόσεις Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, αποθετήριο Ολυμπιάς. 7 Απριλίου 2024. Άρθρο Π45: σς 7. <https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/123456789/33181> & <http://dx.doi.org/10.26268/heal.uoi.12936>.

² Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Απόφοιτος Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η ερευνητική της εξειδίκευση εστιάζει στη μοντέρνα τέχνη –ελληνική και διεθνή– με σχετικά δημοσιευμένα βιβλία όπως *Κοσμική ζωγραφική και θρησκευτικός συμβολισμός: η περίπτωση του καλλιτέχνη της ρωσικής πρωτοπορίας Καζιμίρ Μαλέβιτς (1878-1935)* (Θεσσαλονίκη: Βάνιας 2006), *Επεισόδια καλλιτεχνικής παλινδρόμησης στην τέχνη του 20ού αιώνα: ερμηνευτική προσέγγιση* (Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο 2011), *Από τον μεταβυζαντινό στον νεότερο ελληνικό πολιτισμό. Παραδείγματα εικαστικής παραγωγής (16ος-20ός αιώνας)* (Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, www.kallipos.gr), *Kazimir Malevich. Some aspects on the adventures of Suprematism* (Verlag Publisher: Scholars Press, Staarbrücken, Deutschland 2015), *Ιωάννινα, 19ος -αρχές 20ού αιώνα. Ιστορία και Πολιτισμός μέσα από την Εικόνα*, Ιωάννινα: Έκδοση Περιφερειακό Ταμείο Ανάπτυξης Ηπείρου 2018. https://www.hist.auth.gr/dep_members/ζάρρα-ιλιάνα/. ilzarra@hist.auth.gr.

ιδιότητα του αγγελιοφόρου των θεών που γκρεμίζει τις θύρες του κάτω κόσμου. Ο Ερμής, από την άλλη, εκτός ψυχοπομπός υπήρξε παράλληλα φίλος και εμψυχωτής των Αλχημιστών στους στόχους της έρευνάς τους. Ο συνειρμός που προκύπτει, συνεπώς, είναι ότι οι κλόουν και οι αρλεκίνοι του Πικάσο συσχετίζονται με καίριο τρόπο με τον χώρο του θανάτου. Με το πέρασμα των αιώνων το δαιμονικό ον, ο Αρλεκίνος, θα μεταμορφωθεί σε φιγούρα της κωμωδίας, εισάγοντας τη γόνιμη εναλλαγή από το αίσθημα του φόβου στο στοιχείο του κωμικού. Οπότε, ο φόβος μετατρέπεται σε ευθυμία ενώ οι χοντροειδείς ανοησίες του εξορκίζοντας το θάνατο, τελικά, τον μετατρέπουν σε δύναμη γονιμότητας.

Λέξεις-κλειδιά: *καλλιτεχνική δημιουργία, θάνατος-πέραςμα, μετασηματισμός, αναγέννηση, Αρλεκίνος, πρόωρος θάνατος, αθανασία, ευθανασία, δυσθανασία, προθανασία, μεταθανασία, μεταθανάτια μακροζωία, πότε πρέπει να πεθαίνουμε, ΠΠΠ, πότε οφείλομε να πεθαίνουμε, ΠΟΠ, πότε πρέπει να πεθαίνουμε;*

From fear to happiness and fertility. Death and the Renaissance in Artistic Creation: The Case of Pablo Picasso³

Iliana Zarra⁴

Aristotle University of Thessaloniki (AUTH), Greece; Department of History and Archeology

Summary

In 1915, Picasso painted the cubist work *Harlequin*. The current bibliography relates the work to the loss of his beloved Eva Gouel, also known as "Ma Jolie" from the iconic syncretism of the Cubism movement *Woman with a guitar* (1911-12). The present paper proposes a documentation of this interpretation that, on the one hand, is built around the axis of identification of the artist with the characters of Commedia dell'arte. On the other hand, this effort is also combined with the notion of metaphysical sadness of the "mime", through the observation of the meaning of the clown's format and their symbolism in the distant cultural tradition. The literary production of the pioneering poets belonging to Picasso's social circle influenced significantly the conception of the work in question. Guillaume Apollinaire, in particular, based on a mythical comparison, associated *Harlequin* with Hermes Trismegistus, equating him with the messenger of the gods who broke the doors of the underworld. In addition, except from the fact that Hermes was considered to be the guide of souls, he was also an inspiring friend of the Alchemists that helped during their research achievements. As a result, the connection that arises is that Picasso's clowns

³ 28 Apr 2017 13:00-14:30. Session: *P4 From fear to fertility*. **Speech 5:** [YouTube=tepraqwqOv4](#) 13:46. **Paper:** submitted 15 Jun 2022; accepted 16 Jun 2022; no peer reviewed.

If the **links** at the top of the first page do not work: > Top of the 1st page: PROCEEDINGS: page 22: footnote 10

Cite this article: Zarra I. «From fear to happiness and fertility. Death and the Renaissance in Artistic Creation: The Case of Pablo Picasso». In: «*When Should We Die? (WnSWD). Proceedings of the 1st Interdisciplinary Symposium. University of Ioannina, Greece, April 28-30, 2017. ISBN 978-960-233-288-7*». University of Ioannina Publications, Olympias repository. April 7, 2024. Paper P45: ps 7. <https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/123456789/33181> & <http://dx.doi.org/10.26268/heal.uoi.12936>.

⁴ Professor of Art History at the Department of History and Archeology, Aristotle University of Thessaloniki. Graduate of Aristotle University of Thessaloniki. Her research specialization focuses on modern art - Greek and international - with relevant published books such as: *Secular Painting and Religious Symbolism: The Case of the Russian Avant guard Artist Kazimir Malevich (1878-1935)* (Thessaloniki: Vanias 2006), *From Post-Byzantine to Modern Greek culture. Examples of art production (16th-20th century)* (Hellenic Academic Open Textbooks, www.kallipos.gr), *Kazimir Malevich. Some aspects on the adventures of Suprematism* (Verlag Publisher: Scholars Press, Staarbrücken, Deutschland 2015), *Ioannina, 19th-early 20th century. History and Culture through Image* (Ioannina: Published by Epirus Regional Development Fund 2018). ilzarra@hist.auth.gr.

and harlequins are crucially related to the scene of death. Over the centuries, the demonic being, Harlequin, was transformed into a comedy figure, marking a prolific transition from the feeling of fear to the element of comedy. In that way, fear turned into joy and its flamboyant nonsense eventually turned the latter into a force of fertility by exorcising death.

Keywords: *artistic creation, death-passage, transformation, rebirth, Harlequin, premature death, immortality, efitanassia, euthanasia, dysthanassia, prothanassia, metathanassia, posthumous longevity, when should we die, WnSWD, when must we die WnMWD, how should we die, HSWD, why should we die, WySWD.*

Λαμβάνοντας ως περίπτωση μελέτης μία φάση της καλλιτεχνικής πορείας του Πάμπλο Πικάσο σε συνδυασμό με την κεντρική θεματική του Συνεδρίου θα επιχειρήσω να τεκμηριώσω το συσχετισμό της δημιουργικής πράξης με το θάνατο κι ακριβέστερα με την απώλεια και το πένθος μέσα από δύο οπτικές θέσεις. Κατά πρώτον, μέσα από εκείνη την οπτική που συνιστά δομική συνθήκη της δημιουργικής πράξης και προϋποθέτει τη συνδρομή της ψυχαναλυτικής θεώρησης: κατά δεύτερον, μέσω της ιστορικοτεχνικής προσέγγισης και της ερμηνείας ενός μορφότυπου που κατέχει κεντρική θέση στη ζωγραφική του Πικάσο κατά την περίοδο του μοντερνισμού.

Αναφορικά με την πρώτη θέση, η απώλεια-θάνατος και το πένθος διαδραματίζει συγκροτητικό ρόλο στη διαδικασία της ίδιας της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σύμφωνα με τον Sigmund Freud⁵, η ραχοκοκαλιά του πολιτισμού χτίζεται στις λειτουργίες διαχείρισης της λίμπιντο, της δύναμης, με την οποία το ένστικτο κατορθώνει να εκδηλωθεί. Σύμφωνα με τον πατέρα της ψυχανάλυσης, η μετουσίωση είναι το αποτέλεσμα μιας επιτυχούς αποποίησης του ορμικού στόχου.⁶ Για να πραγματοποιηθεί τούτη η ενέργεια το άτομο πρέπει να βιώσει την εμπειρία του πένθους καθώς η εγκατάλειψη του επιθυμητού στόχου ή αντικειμένου είναι, ταυτόχρονα, επανάληψη και αναβίωση της εγκατάλειψης του μαστού.⁷ Προεκτείνοντας τούτο και οι θεωρητικοί και οι κλινικοί ψυχαναλυτές των αντικειμενότροπων σχέσεων⁸, θεωρούν ότι η αποδοχή της απώλειας που ισοδυναμεί με την ικανότητα των ανθρώπων για θρήνο, συνεπάγεται και την ικανότητά τους να παράγουν σύμβολα.⁹ Οπότε, κατά τη διαδικασία ωρίμανσης του ατόμου, κάθε κατάσταση που πρέπει να εγκαταλειφθεί, ενεργοποιεί τη διαμόρφωση συμβόλων. Με άλλα λόγια, η συμβολοποίηση είναι προϊόν μιας απώλειας και αποτελεί ένα δημιουργικό έργο, το οποίο ενέχει τον πόνο και όλη τη διαδικασία του πένθους. Από την άλλη, η δημιουργία συμβόλων είναι η ίδια η ουσία της τέχνης.¹⁰

Αναφορικά με τη δεύτερη προσέγγιση, βασική περίπτωση μελέτης μας είναι ο Πάμπλο Πικάσο, ο οποίος εισάγοντας – μαζί με τον καλλιτεχνικό σύντροφό του, τον George Braque- τον

⁵ Σ. Φρόντ, *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση*, Α. Πάγκαλος (μτφρ.), Αθήνα: εκδ. Γκοβόστη, χ.χ.έ., 257, 258.

⁶ Βλ. J. Laplanche – J. B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, Β. Καψάμπελης – Α. Χαλκούση – Α. Σκουλικά – Π. Αλούπης (μτφρ.), Αθήνα: Κέδρος 1986 (5), 208-211, 320-323. Φρόντ χ.χ.έ. 298.

⁷ Βλ. Ντ. Βίννικοτ, *Από την παιδιατρική στην ψυχανάλυση*, Αθήνα: Καστανιώτη 2002, 380, 381, 384, 392-393. Ζάρρα 2001, 134. Ντ. Βίννικοτ, *Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα*, Γ. Κωστόπουλος (μτφρ.), Αθήνα: Καστανιώτη 1979, 170. Μ. Masud R. Khan, «Εισαγωγή» στο Βίννικοτ 2002, 52-53, 54-55, 58.

⁸ Καθοριστικές για το ερευνητικό πλαίσιο της παρούσας εργασίας υπήρξαν οι σχετικές εργασίες του Donald Winnicott (βλ. σ η μ. 7) που ανέδειξαν την αξία της εξωτερικής πραγματικότητας κατά τη διαδικασία της ωρίμανσης του βρέφους-ατόμου, όπως και εκείνες των Michael Balint (*Problems of human pleasure and behavior*, The International Psycho-Analytical Library, No 51, London: The Hogarth Press & The Institute of PsychoAnalysis 1957) και Marion Milner (M. Milner (J. Field), *Όταν δεν μπορείς να ζωγραφίσεις. Εμπόδια στην ψυχική δημιουργικότητα*, Α. Πουρνάρη (μτφρ.), Ν. Αναγνωστοπούλου (επιμ.), Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1998).

⁹ Βίννικοτ 1979, 174.

¹⁰ Βλ. Χ. Σήγκαλ, *Εισαγωγή στο έργο της Μέλανι Κλάιν*, Ν. Ποταμιάνου (μτφρ.), Αθήνα: Καστανιώτη 2001, 130-132 και Η. Segal, “A psycho-analytical approach to aesthetics”, *Int. J. Psyc-Anal.* 33, 1952, 202-204. Ζάρρα 2011, 12.

ανατρεπτικό κυβισμό στις αρχές του 20ού αιώνα που ταυτίστηκε με την καταστροφή των συμβατικών τρόπων απεικόνισης. Όταν ξέσπασε ο Μεγάλος Πόλεμος, ωστόσο, κάτω από την πίεση του εθνικιστικού λόγου που καταδίκαιζε τις αισθητικές εξαλλοσύνες του μοντερνισμού ως ανάρμοστες σε καιρό εθνικού επείγοντος¹¹, ο Ισπανός καλλιτέχνης, όπως και άλλοι μοντερνιστές, στράφηκε στην ξεπερασμένη αναπαραστατική τεχνική. Θεματικά, άντλησε τις εικόνες του από μια κοινή συμβολική γλώσσα, εμπνευσμένη από το χώρο του παραδοσιακού θεάματος, την *commedia dell'arte* και με πρωταγωνιστικές φιγούρες τους αγαπημένους του μεταμφιεσμένους παλιάτσους και οι αρλεκίνους.¹²

Συγκεκριμένα, το Δεκέμβριο του 1915 και μέσα σ' ένα ιδιαίτερα φορτισμένο συναισθηματικά κλίμα, δημιούργησε έναν ζοφερό αφαιρετικό *Αρλεκίνο* (λάδι σε καμβά, 183,5X105,1 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη). Η καταθλιπτική αίσθηση που εκπέμπεται από τον πίνακα, οφείλεται κυρίως στο μαύρο βάθος και στο παγωμένο, αν και πλατύ, χαμόγελο του παλιάτσου που αποκαλύπτει τα σφιγμένα του δόντια. Οι ιδιαίτερες ποιότητες, το έτος δημιουργίας του έργου, καθώς και τα όσα ο ίδιος δήλωνε για τη συγκεκριμένη φάση της ζωής του, έδωσαν βάση στο συσχετισμό της σύνθεσης με το θάνατο της αγαπημένης του Eva Gouel (M. Humbert).¹³ Το τι ήταν για εκείνον η Εύα αποκαλύπτεται στον πίνακα *Γυναίκα με σαντούρι* («*Ma Jolie*») (1911-12, λάδι σε καμβά, 100X65 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη), μια εμβληματική κυβιστική προσωπογραφία της αγαπημένης συντρόφου. Εδώ, η θέρμη των αισθημάτων του δημιουργού είναι τέτοιας έντασης, ώστε ο σπαραγμός¹⁴ που βιώνει εξαιτίας της κυβιστικού κατακερματισμού της φιγούρας με συνέπεια τη διάλυση και άρα την απώλεια του αντικειμένου της αγάπης του, τον αναγκάζει, να καταφύγει στην απροσδόκητη λύση του γραψίματος. Οικειοποιείται, λοιπόν, τους στίχους από ένα πολύ δημοφιλές ερωτικό τραγούδι της εποχής, το οποίο κωδικοποιώντας την προσωπική του σχέση και τα αισθήματά του για τη νεαρή Εύα, μετέχει στην κατασκευή ενός εμβλήματος.¹⁵

Από τα όσα μέχρι στιγμής ειπώθηκαν και τα όσα αποκαλύπτει η ογκώδης επιστημονική βιβλιογραφία, προκύπτει ότι εκείνο που χαρακτήριζε τον Πικάσο ήταν η ταύτισή του με τη ζωγραφική και μοιραία η αναζήτηση της αλήθειας στον κόσμο μέσα στη ζωγραφική.¹⁶ Ωστε, η προβολή της δικής του συναισθηματικής κατάστασης στο απεικονιζόμενο αντικείμενο συνιστά σταθερό γνώρισμα της καλλιτεχνικής του συμπεριφοράς, από την αρχή σχεδόν της καριέρας του. Δεν είναι τυχαίο, συνεπώς, το ότι μεταφράζει όλη τη ζωή του, όπως και της αναρχικής συντροφιάς του, σύμφωνα με το πνεύμα μιας σύγχρονης αρλεκινιάδας¹⁷, γεγονός που ισοδυναμούσε ουσιαστικά με ένα

¹¹ K. E. Silver, *Esprit de Corps. The art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, New Jersey: Princeton University Press 1989, 31, 45. Βλ. και D. Cottington, *Cubism in the Shadow of War. The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven & London: Yale University Press 1998, σ. 1, 13.

¹² Ν. Λοϊζίδη, *Ο μύθος του Μινώταυρου στην πρωτοπορία του μεσοπολέμου*, Αθήνα: Νεφέλη 1988, σ. 75. Ζάρρα 2011, 20, 42. D. Batchelor, “‘This liberty and this order’: Art in France after the first world war”, B. Fer – D. Batchelor – P. Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars*, New Haven & London: Yale University Press 1993, σ. 9, 10, 11, 13. B. H. D. Buchloh, “Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting”, *October*, v. 16, *Art World Follies*, Spring 1981, 39, 42, 43.

¹³ Αναφορικά με τις αποκαρδιωτικές συντεταγμένες -ιδιωτικά- μα και συλλογικά- της εν λόγω ιστορικής περιόδου βλ. Ζάρρα 2011, 40 κ.ε., 108, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁴ R. Krauss, “The Motivation of the Sign”, *Picasso and Braque: A Symposium*, L. Zelevansky (ed.), New York: The Museum of Modern Art 1992, 271. Βλ. και Ζάρρα 2011, 52, 54.

¹⁵ E. F. Fry, “Converge of Traditions: The Cubism of Picasso and Braque”, *Picasso and Braque: A Symposium*, L. Zelevansky (ed.), New York: The Museum of Modern Art 1992, 98.

¹⁶ Χαρακτηριστικά το 1935 ο ίδιος δήλωνε: «Είναι η κακή μου μοίρα –και πιθανόν η ευχαρίστησή μου- να χρησιμοποιώ τα πράγματα όπως με καθοδηγούν τα πάθη μου.» H. B. Chipp H. B., *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Los Angeles&London: University of California Press-Berkley 1971, 267. Ζάρρα 2011, 42, 59.

¹⁷ Green M.– Swan J., *The triumph of Pierrot: the commedia dell' arte and the modern imagination*, New York: Macmillan Publishing Company 1986, σ. 168. Πρβλ. και την άποψη της Patricia Leighton (*Re-Ordering the Universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press 1989. Σ. 76-77). Η τελευταία υποστηρίζει ότι ο Πικάσο νοιώθοντας μια συναισθηματική συγγένεια με τους σαλτιμπάγκους,

είδος βαθυστόχαστης αυτοπαρουσίασης, και προϋπόθετε μια «έντονη αυτογνωσία» εκ μέρους του πρωτοποριακού καλλιτέχνη.¹⁸

Ωστόσο, δεν ήταν μόνος σε τούτη την απόσυρση στο σύμπαν του θεάματος, καθώς ήδη στις αρχές του 20ού αι., ο μοντέρνος κόσμος, βιώνοντας μια πολύμορφη, ηθική, διανοητική, ιστορική εξουθένωση, είχε αρχίσει να αναδιφεί στο αξιακό και μορφικό απόθεμα ενός πρωτόγονου κόσμου, αντλώντας εικόνες από αρχέγονους μύθους, μα και από το μυστηριώδες ασυνείδητο ή τον κόσμο των ονείρων.¹⁹ Προσπαθώντας, συνεπώς, να ερμηνεύσουμε όχι μόνο τον *Αρλεκίνο* του 1915 του Πικάσο, μα και τη συλλογική αναδρομή των συγκαιρινών του στη φιγούρα του κλόουν²⁰ οδηγούμαστε στις ιδιαίτερες ποιότητες και τις αρχαϊκές λειτουργίες της μορφής του Αρλεκίνου.

Ο *Αρλεκίνος* του 1915 απαρτίζεται από ένα χρωματιστό επίπεδο σώμα το οποίο τοποθετείται επάνω σ' ένα γαλάζιο ορθογώνιο, ενώ η οπή του ματιού στο μαύρο πρόσωπο του, καθώς επαναλαμβάνεται επάνω στο λευκό «άλλο» της, εκπέμπει ένα δυσοίωνο αίσθημα. Στην επεξεργασία της μορφής του *Αρλεκίνου*, το 1915, θα πρέπει να είχε συμβάλει ένα ποίημα του Guillaume Apollinaire, εμπνευσμένο με τη σειρά του από το προγενέστερο έργο του Ισπανού ζωγράφου *Οικογένεια των Σαλιμπάγκων* (1905, λάδι σε καμβά, 212,8X229,6 εκ., Εθνική Πινακοθήκη, Chester Dale Collection). Εκεί, ο πρωτοποριακός ποιητής φαντάζεται ένα εξωπραγματικό σύμπαν, καμωμένο από ποικίλες θρησκευτικές παραδόσεις με αποτέλεσμα η ζωγραφική σύνθεση να κατανοείται ως μια παράσταση γνωστικής τελετής.²¹ Σε τέτοιου είδους μυστηριακά δρώμενα κεντρική είναι υπέρβαση της ζωής που συνήθως σημαίνεται από τους μοιραίους μετασηματισμούς του θανάτου και της αναγέννησης ενός θεού ή ενός θεοποιημένου ήρωα.²² Πράγματι, σύμφωνα με τους μελετητές²³, ο Apollinaire στο ποίημα «Crépiscule» που σημαίνει Λυκόφως και προέρχεται από την ποιητική συλλογή του *Alcohol* (1913), τοποθετεί τους απάτριδες σαλιμπάγκους σ' ένα πεδίο που ταυτίζεται με προθάλαμο κόλασης, ένα χώρο μεταίχμιο μεταξύ ζωής και θανάτου. Η αίσθηση της μεταβολής, του

στην ουσία ταύτιζε τον καλλιτέχνη με τους περιφερόμενους ακροβάτες και διασκεδαστές. Τούτοι παραδοσιακά λογίζονταν ως εκείνοι οι καλλιτέχνες που η συμβατικά πολιτισμένη κοινωνία «δεν αξίζει την αθωότητα και την τέχνη τους» κι έτσι τους έθετε στο περιθώριο του πολιτισμού της. Για το λόγο αυτό ο Πικάσο μοίραζε τους συμπρωταγωνιστικούς ρόλους στους αναρχικούς συντρόφους του. Βλ. και Ζάρρα 2011, 161.

¹⁸ Βλ. Τ. Χίλτον, *Πικάσο*, Α. Ρικάκης (μτφρ.), Αθήνα: Υποδομή, 1982, 25.

¹⁹ J. Starobinsky, "Harlequin, Dancer among the Dead", *Canto d' Amore. Classicism in Modern Art and Music 1914-1935*, G. Boehm – U. Mosch – K. Schmidt (eds.), Basel: Kunstmuseum-Paul Sacher Foundation– London: Merrell Holberton 1996, 130. Σύμφωνα με τους φιλοσόφους τούτη η στροφή αρκετά λυρικά χαρακτηρίστηκε ως η «ανελέητη λησμοσύνη» του μοντερνισμού για «κάθε σταθερή ιστορική αναφορά». Αυτό το γεγονός τον έκανε να αναζητήσει το δικό του «ιδεώδες» και «υπερβατικό» στοιχείο, στα πολιτισμικά και ψυχικά αρχέτυπα της τέχνης των εξωευρωπαϊκών πολιτισμών, ή «στα άκρα της ιστορίας». Συγκεκριμένα ο Jürgen Habermas εξηγήσει ότι ο μοντερνισμός, λατρεύοντας ένα αμόλυντο κι άσπιλο παρόν, επεδίωξε την αντικατάσταση της ιστορικής μνήμης από μια «ηρωική έλξη του παρόντος προς τα άκρα της ιστορίας, μια αίσθηση του χρόνου στον οποίο η παρακμή αναγνωρίζει τον εαυτό της άμεσα στο βαρβαρικό, το άγριο και το πρωτόγονο». Ωστε, η ανατρεπτική δύναμη της νέας αισθητικής συνείδησης, αναγνωρίζεται στην «αναρχική πρόθεση θολώματος του συνεχούς της ιστορίας.» Τούτο προκύπτει ακριβώς από την επαναστατική διάθεση της μοντερνικότητας ενάντια στις κανονιστικές λειτουργίες της παράδοσης: «η μοντερνικότητα βιώνει την εμπειρία της στασίας ενάντια σε καθετί που είναι κανονιστικό» με την πρόταση να ουδετεροποιηθούν οι σταθερές της ηθικής και της χρησιμότητας. Βλ. Jürgen Habermas, "Modernity versus Postmodernity", *New German Critique*, 22 (Winter 1981), 3-17 και ιδιαίτερα 4, 5. G. L. Bruns, "What is Tradition?", *New Literary History*, Vol. 22, No. 1, Institutions of Interpretation (Winter, 1991), 5-6.

²⁰ Σύμφωνα με τον Starobinsky στον κωμωδιακό παλιότρο και τους υπόλοιπους συντρόφους του που ζούσαν στον κόσμο του θεάτρου, θα παρακολουθήσουμε ένα ανάλογο βύθισμα στο συλλογικό ασυνείδητο. Starobinsky 1996, 130.

²¹ Starobinsky 1996, 130-131.

²² C. G. Jung, *Τέσσερα Αρχέτυπα. Μητέρα, Αναγέννηση, Πνεύμα, Κατεργάρης*, Γ. Μπαρουζής (μτφρ.), Αθήνα: Ιάμβλιχος 1988, 72.

²³ Για τη συγκεκριμένη ερμηνεία του αποσπάσματος βλ. Starobinsky 1996, 131.

μετασχηματισμού αποτυπώνεται με την υπερφυσική ανάπτυξη του Αρλεκίνου του Τρισμέγιστου καθώς και με την αντικατάσταση των περιπλανώμενων νεκρών που ανοίγουν το ποίημα, από ένα όμορφο παιδί στην κατακλείδα του. Ακριβώς, τούτη η υπερφυσική ικανότητα που αποδίδεται στον Αρλεκίνο, εκπηγάζει από το χώρο των νεκρών. Με άλλα λόγια, ο Apollinaire, βασισμένος σ' έναν εξωτικό συγκρητισμό συσχετίζει τον Αρλεκίνο με τον Ερμή και τον χαρακτηρίζει Τρισμέγιστο. Συνεκδοχικά, τοποθετεί τον πρώτο στο επίπεδο του αγγελιοφόρου των θεών οπότε δύναται να καταπατά τα όρια του κόσμου των σκιών, οδηγώντας τις ψυχές στον κάτω κόσμο. Επιπρόσθετα, μια από τις ιδιότητες του Ερμή είναι ότι καθώς είναι βαθύς γνώστης των μυστηρίων της αλχημείας γίνεται όχι μόνον μυσταγωγός και ψυχοπομπός των αλχημιστών, μα και φίλος και σύμβουλος τους.²⁴ Συνεπώς, στη σκέψη του Apollinaire, ο συνειρμός που επιχειρείται μεταξύ Ερμή και Αρλεκίνου βασίζεται στις αναλογίες που παρουσιάζουν οι δυο αυτές μορφές. Ο Αρλεκίνος ο Τρισμέγιστος αναμιγνύει με υπερφυσικά μέσα ό,τι η φύση έχει διαχωρίσει. Ο Ερμής όμως ως πολυσθενής οντότητα είναι ένας πολυμήχανος θεός και ταυτόχρονα προστάτης μιας ευτράπελης επιδεξιότητας²⁵. Σε ό,τι αφορά τον Αρλεκίνο, η μεσαιωνική γραμματεία τον περιγράφει ως ένα ον δαιμονικό με αποστολή να οδηγεί τις νεκρικές πομπές σε δάση σκοτεινά. Εξ αιτίας αυτής της αποστολής του στα τέλη του 16^{ου} αι., ύστερα από μια κωμική επεξεργασία αυτών των θρησκευτικών μυστηρίων, θα διεισδύει τόσο στο θρησκευτικό δράμα όσο και στο κοσμικό θέατρο. Οπότε, καθώς ο προγενέστερος θανατηφόρος και ζοφερός χαρακτήρας του²⁶ θα εξουδετερωθεί με το πέρασμα των αιώνων, η κωμωδιακή φιγούρα θα μετασχηματισθεί, και το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της θα είναι η ανατροπή κάθε κοινωνικής σύμβασης και, κυρίως, η καταπάτηση της θνητότητας. Στον κόσμο του κωμικού θεάτρου, οι ηθοποιοί, ενσαρκώνοντας τον αρχέγονο τρόπο και μεταλλάσσοντας τα απωθητικά και φοβερά στοιχεία σ' ένα είδος εκφραστικών μέσων, μετατρέπουν αυτό που βρίσκεται πέρα από το συνειδητό σε κάτι που μπορούμε να το ελέγξουμε.²⁷ Συνεπώς, δομικό στοιχείο του κόσμου της commedia είναι το διφορούμενο, το διαρκές πέρασμα από τη μία κατάσταση στην αντίθετή της και, μοιραία, η μεταμόρφωση.²⁸ Ακριβώς, λοιπόν, επειδή ο φόβος μετατρέπεται σε ευθυμία και ο αρχαϊκός τρόμος σε κοσμική φάρσα, προκύπτει ότι οι χοντροειδείς ανοησίες των κωμωδιακών φιγούρων εξορκίζουν τον θάνατο και τελικά τον μετασχηματίζουν σε δύναμη γονιμότητας. Όλα αυτά περιγράφουν με αναπάντεχη ακρίβεια την ουσία της ίδιας της αναγέννησης, σύμφωνα με τον παραπάνω στοχασμό του ψυχαναλυτή. Οπότε, όλες οι ιδέες της αναγέννησης εντάσσονται στο πλαίσιο των φυσικών διεργασιών μετασχηματισμού.

Ύστερα από τα όσα εκτέθηκαν προκύπτει ότι η εξαιρετικά ευφάνταστη προσέγγιση του Apollinaire, μαρτυρά πως ο ποιητής όχι μόνο είχε εντυπώσει σε αυτά τα θέματα, αλλά και ότι είχε συλλάβει τον κόσμο των ταχυδακτυλουργών ως έναν κόσμο συμβολικό, του οποίου οι βασικοί άξονες είναι το μυστήριο και η μεταβολή.²⁹ Μήπως, λοιπόν, ο Αρλεκίνος είναι η εξωτερική αντανάκλαση ενός εσωτερικού γεγονότος: του ίδιου του μετασχηματισμού; Πράγματι, αν ερμηνεύσουμε τις φιγούρες της commedia dell'arte ως την αναπαράσταση ενός τύπου μετασχηματισμού του ίδιου του ατόμου, τότε αυτές μας παραπέμπουν και πάλι στην ευρύτερη διαδικασία της αναγέννησης.

Συμπέρασμα

Στο παρόν υποστηρίχθηκε ότι η μετάπλαση της οδύνης που πηγάζει από την απώλεια και το θάνατο σε πράξη δημιουργίας κατέχει κομβικό ρόλο στην καλλιτεχνική πραγματικότητα. Το μορφότυπο του Αρλεκίνου, από την άλλη, καθώς ενσάρκωνε την οντολογική συνθήκη μιας διαρκούς μεταλλαγής μεταξύ

²⁴ Starobinsky 1996, 93.

²⁵ Starobinsky 1996, 131.

²⁶ Μάλιστα, ο Carl Jung παρατηρούσε μια αναλογία στη μορφή του ψυχαγωγού-κατεργάρη με τη μεσαιωνική περιγραφή του διαβόλου ως simia dei, έκφραση που σημαίνει «ο πίθηκος του Θεού». Jung 1988, 183.

²⁷ Starobinsky 1996, 131.

²⁸ Jung 1988, 185.

²⁹ Starobinsky 1996, 132.

θανάτου, ευθυμίας κι αναγέννησης, αναδείχθηκε για τους κορυφαίους του μοντερνισμού σε ένα μοτίβο αγαπημένο, επειδή κωδικοποιούσε ακριβώς το διαρκές πήγαινε-έλα μεταξύ κυβισμού και συμβατικής αναπαράστασης σε μια εποχή που οι κυβιστικές ακρότητες ήταν απαγορευμένες και απορρίπτονταν ως αντεθνικές πράξεις.³⁰ Για τον Πικάσο ειδικά αυτή η συστηματική μεταμόρφωση ανάμεσα στον ήρωα του γαλλικού κλασικισμού, τον Ingres και στον επαναστάτη κυβιστή τον διέσωσε από την περιθωριοποίηση από το καλλιτεχνικό γίγνεσθαι, κάτι που για εκείνον θα ισοδυναμούσε μ' έναν ηθικό θάνατο.³¹

Ευχαριστίες

Τις πιο θερμές ευχαριστίες μου θα ήθελα να εκφράσω και από αυτή τη θέση στη δική μου αγαθή οδηγό και εμπνευστή και τούτης της προσπάθειας: στην πολυαγαπημένη μητέρα μου, την Χρυσάνθη, που ίσως τούτη την ώρα να συνομιλεί και ν' αστειεύεται με τα άτακτα 'παιδιά' του μοντερνισμού...

Συγκρουόμενα συμφέροντα: Δεν υπάρχουν.

³⁰ Βλ. K. Silver 1989, 3-27, 11 και σημ. 12.

³¹ Ζάρρα 2011, 88-90.