

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 6ΗΣ ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1993

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΥ

ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ ΧΑΛΕΠΑΣ 1851 - 1938
ΠΕΝΗΝΤΑ ΠΕΝΤΕ ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ κ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ



ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ 1993

ΑΝΑΤΥΠΩΝ ΕΚ ΤΩΝ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ ΤΟΜ. 68 (1993)

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 6ΗΣ ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1993

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΥ

ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ ΧΑΛΕΠΑΣ 1851 - 1938
ΠΕΝΗΝΤΑ ΠΕΝΤΕ ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΓΓΚΟΥ Κ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

Δέν είναι βέβαια σνηθισμένο νά γίνεται μιὰ ἐκδήλωση σάν τήν σημερινή στά πενήντα πέντε χρόνια ἀπό τὸ θάνατο ἑνὸς δημιουργοῦ. Ἄλλὰ κάτι πὸν δέν ἔγινε στά πενήντα μπορεῖ νά γίνει λίγο ἀργότερα. Καὶ ἡ ἀναφορὰ στὸν Χαλεπᾶ εἶναι μιὰ ἐκδήλωση τὴν ὁποία χροστοῦμε ὄλοι στὸν μεγάλο αὐτὸ γλύπτη καὶ πλάστη μας, μιὰ ἀπὸ τίς σπουδαιότερες φυσιογνωμίες ὄχι μόνο τῆς ἑλληνικῆς ἀλλὰ ὄλης τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης τοῦ δέκατου ἑνατοῦ καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα. Γιατὶ πενήντα πέντε χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του, οὔτε ὅσο ἔπρεπε ἔχει μελετηθεῖ οὔτε πολὺ περισσότερο ἔχει παρουσιαστεῖ τὸ ἔργο του στὸ δικό μας καὶ τὸ ξένο κοινό. Μάλιστα πενήντα πέντε χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του καὶ δέν ἔχουν μεταφερθεῖ οἱ περισσότερες καὶ πιὸ χαρακτηριστικὲς προσπάθειές του στὸ τελικὸ ὑλικό —τὸ μάρμαρο καὶ τὸ χαλκὸ— ἀλλὰ παραμένουν μὲ τοὺς γνωστοὺς κινδύνους στὸν πηλὸ καὶ γύψο. Ἐνῶ μετὰ τὴν μεταφορὰ τους στὸ τελικὸ ὑλικὸ θὰ μποροῦσαν νά γίνουν ἀντίγραφα —ὅπως γίνεται σνήθως μὲ τυπικὸ παράδειγμα ἔργα τοῦ Ροντέν— καὶ νά διατεθοῦν σὲ ἐπαρχιακὰ μουσεῖα καὶ νά πουληθοῦν ἀκόμη σὲ ἰδιωτικὲς συλλογές. Γιατὶ εἶναι πραγματικὰ κρίμα καὶ οἰκουμενικὴ ἀπώλεια νά παραμένει ἄγνωστο τὸ ἔργο ἑνὸς ἀπὸ τοὺς μεγάλους δημιουργοὺς μας, τοῦ καλλιτέχνη πὸν μαζί μὲ τὸν Ροντέν καὶ τὸν Μενάρδο Ρόσσο ἀποτελοῦν τίς καθοριστικὲς φυσιογνωμίες τῆς πλαστικῆς τῆς ἐποχῆς μας.

Τώρα πενήντα πέντε χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του εἶναι ὄχι μόνο σκόπιμη ἀλλὰ καὶ ἀναγκαῖα μιὰ νέα προσέγγιση στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Γιαννούλη Χα-

λεπᾶ. Τώρα πὸν μὲ τὴν θανατοῖα δημοσίευση τῶν σχεδίων του ἀπὸ τὴν τελευταία φάση τῆς ὄλης του πορείας, τὰ χρόνια 1930-1938, ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρα Γουλᾶκη-Βουτυρά¹ ἔχουμε καὶ νέες δυνατότητες νὰ πλησιάσουμε τὴν δραστηριότητά του. Μάλιστα πρὶν προχωρήσουμε, ἴσως εἶναι σκόπιμο νὰ ἀναφέρουμε μερικὰ ἀπὸ τὰ ὀνόματα δημιουργῶν τῆς ἴδιας γενιᾶς μὲ τὸν Χαλεπᾶ τόσο στὸν ἑλληνικὸ ὅσο καὶ τὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο. Στὴν Ἑλλάδα γλύπτες τῆς ἴδιας γενιᾶς μὲ τὸν Χαλεπᾶ, καλλιτέχνες πὸν ἔρχονται στὸν κόσμον τὴν περίοδο 1844-1863 εἶναι οἱ Εὐάγγελος Κάλλος (1855-1920), Γεώργιος Παπαγιάννης (1860-1920), Γεώργιος Καπαριᾶς (1860-1923), Λάζαρος Σῶχος (1861-1911) καὶ Γιώργος Μπονάρος (1863-1939). Καὶ στὴν Εὐρώπη γλύπτες ὅπως ὁ νεοαναγεννησιακῶν τάσεων Antonin Mercier (1845-1916) οἱ ἀκαδημαϊκῶν τύπων Lepold Moricé (1847-1921) καὶ Albert Bartolome (1848-1926) ὁ θεωρητικὸς τῆς ἐπιστροφῆς στὴν καθαρότητα τῆς μορφῆς Adolf von Hildebrandt (1857-1934) καὶ Vincenzo Gemito (1852-1929) γλύπτης πὸν ἐργάζεται σὲ διάφορες κατευθύνσεις. Γλύπτες καθαρὰ προσωπικῶν κατευθύνσεων καὶ καθοριστικῶν διατυπώσεων μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν μόνο ὁ λίγο παλαιότερος Auguste Rodin (1840-1917) καὶ ὁ Menardo Rosso (1858-1928) μὲ τὶς ἐμπροσσιονιστικῆς του τάσεις, ὁ Antoine Bourdelle (1860-1929) δημιουργὸς ἐμπροσσιονιστικῶν κατευθύνσεων μὲ μνημειακὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ὁ Aristide Maillol (1861-1944) ἐραστὴς τῶν κατακτήσεων τῆς ἑλληνικῆς γλυπτικῆς μὲ προσωπικὰ στοχεῖα.

Στὸν κύκλον αὐτὸ ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς ἔχει μιὰ κυρίαρχη θέση καὶ ἀναμφίβολα εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ πηγαῖες γόνιμες καὶ καθοριστικῆς φυσιογνωμίες γιὰ τὴ γλυπτικὴ τῆς γενιᾶς του. Γιατὶ παρὰ τὴν ἀρρώστια του καὶ τὴν διακοπὴ τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας του γιὰ σαράντα περίπου χρόνια—ἀπὸ τὸ 1878 στὸ 1918—κατόρθωσε νὰ δώσει τόσο μὲ τὶς πολὺ προῶιμες προσπάθειες—τὰ χρόνια 1874-1878—ὅσο καὶ μὲ τὰ ὄψιμα ἔργα του—1918-1938—μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικῆς πλαστικῆς ἐργασίες ὄλης τῆς εὐρωπαϊκῆς πλαστικῆς. Καὶ ὁ πλοῦτος καὶ ἡ ποιότητα τῆς πλαστικῆς του γλώσσας σημειώνεται τόσο ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν σπουδῶν του στὴν Ἀθήνα καὶ τὸ Μόναχο—σπουδῆς προπλάσματα, ἔργα σὲ μάρμαρον πηλὸ καὶ γύψο—ὅσο καὶ ἀπὸ τὰ ἔργα του μετὰ τὸ 1918 ὅταν ξαναἔχουμε προσπάθειές του— ἔργα σὲ πηλὸ καὶ γύψο καὶ σχέδιά του ιδιαίτερα ἀπὸ τὴν περίοδο 1918-1930 πὸν μᾶς εἶναι γνωστὰ². Πέρα

1. Ἀλεξάνδρα Γουλᾶκη-Βουτυρά, Ἀναζητήσεις στὸ ἔργο τοῦ Γ. Χαλεπᾶ. Σχέδια τῆς περιόδου 1930-1938, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης-Τελόγλειο Ἰδρυμα 1988. Ἡ ἐργασία ἐρχεται νὰ συμπληρώσει τὴν ἐργασία τοῦ Δ. Παπαστάμου, Σχέδια τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ (ἐκδόση τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης) Ἀθήνα 1981.

2. Πρὸβλ. Δ. Παπαστάμος. Σχέδια τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ 1981.

ἀπὸ ὅτι, δῆποτε ἄλλο, αὐτὸ ποὺ κάνει μεγαλύτερη ἐντύπωση στὴν πλαστικὴ τοῦ Χαλεπᾶ εἶναι ἡ τόλμη τῶν ἀναζητήσεών του καὶ ἡ πληρότητα καὶ ἡ ποιότητα τῶν διατυπώσεών του, ὁ χαρακτήρας τῶν μορφῶν του καὶ ἡ ἐσωτερικὴ ἀλήθειά τους, ἡ καθαρὰ προσωπικὴ του θεματογραφία καὶ ἡ ἐκφραστικὴ δύναμη τῶν ἔργων του. Μὲ ἀφετηρία του τὴν προσάρτηση καὶ ἀξιοποίηση καθιερωμένων τύπων τῆς γλυπτικῆς τοῦ παρελθόντος καὶ τὴν ἀφομοίωση τῶν κατακτήσεων τοῦ παρόντος ὁ Χαλεπᾶς κατορθώνει νὰ προχωρήσει γρήγορα σὲ μιὰ πλαστικὴ ἐκφραστικὴ γλώσσα ποὺ ἐπιβάλλεται στὸν θεατὴ μὲ τὶς καθαρὰ προσωπικὰς διατυπώσεις του. Μάλιστα μὲ τὸν Χαλεπᾶ ἔχουμε καὶ ἕναν ἀπὸ τοὺς σχετικὰ λίγους γλύπτες τῆς ἐποχῆς μας ποὺ ἐνδιαφέρεται ἰδιαίτερα γιὰ τὸ περιοπτο ἔργο, γεγονός ποὺ τοῦ δίνει μιὰ καθοριστικὴ θέση σὲ ὅλη τὴ νεώτερη γλυπτικὴ. Ἔτσι κατορθώνει μὲ τὴν θεματογραφία του καὶ τὸ μορφοπλαστικὸ του λεξιλόγιο, τὸ ἔφος του καὶ τὴν σύνθεσή του, τὰ γενικὰ καὶ τὰ εἰδικὰ στοιχεῖα τῶν ἔργων του, νὰ προχωρεῖ πέρα ἀπὸ κάθε γνωστὴ τάση. Ἔργα του μὲ μεμονωμένες μορφές καὶ συμπλέγματα, σὲ στάση ἢ σὲ κίνηση, μὲ τὴν ἔμφαση στὰ καθαρὰ πλαστικὰ ἢ τὰ περισσότερο ζωγραφικὰ καὶ σχεδιαστικὰ στοιχεῖα, προβάλλουν νέα χαρακτηριστικά, ἐκφράζουν νέες σχέσεις, ἐπιβάλλουν νέες ἐκφραστικὰς ἀξίες. Ἀλλὰ πρὶν ἐπιχειρήσουμε νὰ πλησιάσουμε κάπως καλύτερα τὸ ἔργο του, ἴσως πρέπει νὰ μείνουμε γιὰ λίγο καὶ στὴν ζωὴ του, τὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα τῆς πορείας του.

Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς γεννήθηκε στὶς 24-8-1851 στὸν Πύργο τῆς Τήνου, τοῦ νησιοῦ ποὺ μᾶς ἔχει δώσει τόσοι σημαντικοὺς καλλιτέχνες, καὶ πέθανε στὶς 15-9-1938 στὴν Ἀθήνα στὸ σπῆτι τῆς ἀνηψιάς του ποὺ διέσωσε καὶ πολλὰ ἔργα του καὶ θέρωσε τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, στὴν ὁδὸ Λαφρομήλη 35. Μεγαλύτερος ἀπὸ τὰ ἄλλα ἕξι ἀδελφία του ὁ Γιαννούλης μεγάλωσε «ἀκούγοντας τὸ πελέκημα τοῦ μαρμάρου», κατὰ τὴν εὔστοχη διατύπωση τοῦ Μαρίνου Καλλιγᾶ³, τοῦ γλύπτη καὶ ἀρχιτέκτονα⁴ πατέρα του Ἰωάννη Χαλεπᾶ καὶ τελείωσε τὸ σχολαρχεῖο καὶ τὴν πρώτη τάξη τοῦ Γυμνασίου στὴν Σύρα. Μάλιστα κατόρθωσε νὰ πείσει τὸν πατέρα του ποὺ ἤθελε νὰ τὸν κάνει ἔμπορο νὰ τὸν ἀφήσει νὰ σπουδάσει γλυπτικὴ. Ἔτσι τὸν

3. Μ. Καλλιγᾶς, Γιαννούλης Χαλεπᾶς (ἐκδοση τῆς Ἐμπορικῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος), Ἀθήνα 1972, σελ. 18.

4. Ὁ πατέρας τοῦ Χαλεπᾶ Ἰωάννης Χαλεπᾶς, μαζὶ μὲ ἄλλους συγγενεῖς του, εἶχε μεγάλο ἐργαστήριο μαρμαρογλυπτικῆς μὲ ἐποκαταστήματα στὸν Πειραιᾶ, τὴ Σμύρνη καὶ τὸ Βουκουρέστι. Τὸ ἐργαστήριο ὅπως σημειώνει καὶ ἡ Γουλᾶκη-Βουτυρᾶ μνημονεύεται σὲ ὅλες τὶς δημοσιεύσεις ποὺ ἀφοροῦν τὸν Γιαννούλη. Γιὰ ἔργα ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο αὐτὸ πρὸβλ. Α. Γουλᾶκη-Βουτυρᾶ, Τρία ἔργα ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο τοῦ Ἰωάννη Γ. Χαλεπᾶ, στὸ Χαριστήριον Σ. Μαρινάτου, Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Κεκλαδικῶν Μελετῶν 1935.

βρίσκουμε πολύ νέο το 1869 να αρχίζει τις σπουδές του γλυπτικής στη Σχολή Καλών Τεχνών του Πολυτεχνείου στην Αθήνα. Εκεί δάσκαλό του θα έχει τον δημιουργό των γλυπτών της Ακαδημίας Λεωνίδα Δρόση, γλύπτη επηρεασμένο από το κλίμα του κλασικισμού και τις ιδεαλιστικές τάσεις. Έξαιρετικός μαθητής όπως φαίνεται ο Χαλεπᾶς θα διακριθεί στις σπουδές του και μάλιστα θα περάσει δυο-δυο τις τάξεις, και θα βραβευθεί. Το Ίερό Ίδρυμα της Εδαγγελιστρίας της Τήνου επιβραβεύοντας τις επιτυχίες του θα του δώσει μια ύποτροφία, που θα του επιτρέψει να συνεχίσει τις σπουδές του στο εξωτερικό. Έτσι το 1873 θα φύγει για το Μόναχο, όπου τον βρίσκουμε μαθητή του Max Widmann στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου. Στην βαναρική πρωτεύουσα θα συνδεθεί στενά με τον Γ. Κωσταντινίδη, αργότερα ιστορικό της παλαιᾶς Αθήνας, ο οποίος του συμπαραστάθηκε τόσο ήθικα όσο και οικονομικά. Στο Μόναχο ο Χαλεπᾶς διακρίνεται από την πρώτη ἀκόμη χρονιά των σπουδῶν του, όταν ἔρχεται πρώτος στον διαγωνισμό με το ἔργο του το Παραμύθι της Πεντάμορφης, θέμα που θα τον ἀπασχολήσει και πολλά χρόνια αργότερα. Μάλιστα ἡ βράβευσή του συνοδεύτηκε και ἀπὸ τὸ σημαντικό γιὰ τότε ποσὸ τῶν 600 μάρκων. Τὴν ἐπόμενη χρονιά τῶν σπουδῶν του θὰ πάρει τὸ χρυσὸ μέταλλο γιὰ τὸ ἔργο του Σάτυρος ποὺ παίζει με τὸν Ἑρωτα, πάλι ἓνα θέμα ποὺ θὰ τὸν ἀπασχολήσει και μάλιστα πολὺ περισσότερο ὅλη του τὴ ζωὴ. Τὸ 1875 ὁμως τοῦ διακόπτεται ἡ ὑποτροφία και τὸ ἐπίδομα, παρὰ τὴν ἐξαιρετικὰ θεορμὴ συνηγορία τοῦ καθηγητοῦ του Widmann, και ἀρχίζει νὰ ἀντιμετωπίζει οικονομικὰ προβλήματα. Κατορθώνει βέβαια νὰ μείνει ἓνα μικρὸ ἀκόμη διάστημα στὸ Μόναχο χάρις τὴν βοήθεια κυρίως τοῦ φίλου του Γ. Κωσταντινίδη, ἀλλὰ τελικὰ στὶς ἀρχὲς τοῦ 1876 ὑποχρεώνεται νὰ φύγει. Καὶ κατεβαίνει στὸ Βουκουρέστι ὅπου θὰ μείνει κοντὰ δυὸ μῆνες κοντὰ στὸν πατέρα του ποὺ τότε ἐργαζότανε ἐκεῖ. Τὴν ἴδια χρονιά τὸ 1876 θὰ γυρίσει στὴν Αθήνα ὅπου θὰ ἐργαστεῖ στὴν μεταφορὰ σὲ μάρμαρο τοῦ ἔργου Σάτυρος ποὺ παίζει με τὸν Ἑρωτα, ποὺ εἶχε βραβευθεῖ στὸ Μόναχο⁵. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ εἶχε στείλει ὁ Χαλεπᾶς μαζὶ με τὸ ἀνάγλυφο Φιλοστοργία στὴν Ἐκθεση τῶν Ἀθηνῶν τὸ 1875, ὅπου τὰ δύο ἔργα ἀπορρίφθηκαν. Χωρὶς νὰ εἶναι ἀκριβῶς γνωστὸ τί προηγήθηκε τὸ 1878, τὴν χρονιά ποὺ θὰ μᾶς δώσει τὸ πιὸ γνωστὸ του ἔργο, τὴν Κοιμωμένη-μνημεῖο τῆς Ἀφεντάκη στὸ Ἀ΄ Νεκροταφεῖο τῶν Ἀθηνῶν, θὰ ἐκδηλωθοῦν τὰ πρῶτα σημάδια τῆς

5. Ἀμφισβητήθηκε ἀπὸ τὸν ὁμότεχνο τοῦ Χαλεπᾶ Μιχάλη Τόμπρο (1889-1974) ἡ δυνατότητα τοῦ Χαλεπᾶ νὰ μεταφέρει ὁ ἴδιος τὸ ἔργο σὲ μάρμαρο. Ὁ Τόμπρος πιστεύει ὅτι ὁ νεαρὸς τότε Χαλεπᾶς δὲν εἶχε τὴν «τεχνικὴ μαεστρία» ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ μεταφορὰ τοῦ ἔργου σὲ μάρμαρο, θέση ποὺ ἀσκήσασε ὁ Στρατῆς Δούκας, Γιαννούλης Χαλεπᾶς, Ἀθήνα 1978, σελ. 115 ἔ. Πάντως τὸ γεγονός ὅτι αὐτὸ εἶναι τὸ μόνο ἔργο ποὺ —ἂν εἶναι σωστὸ— μετέφερε ὁ ἴδιος ὁ Χαλεπᾶς σὲ μάρμαρο, δικαιολογεῖ τὴν θέση τοῦ Τόμπρου.

αρρώστιας του, γεγονός που κάνει τους δικούς του να τον πάρουν στην Τήνο. Πάντως φαίνεται ότι υπήρχε μιὰ κληρονομική προδιάθεση, αφού και ένας από τους αδελφούς, ὁ Ἀριστοκλῆς, αυτοκτόνησε και ἡ ἀδελφή του Κατερίνα ἦταν και αὐτὴ ψυχικὰ ἀρρωστη. Στην Τήνο φαίνεται ὅτι ἡ κατάστασή του ἄρχισε να ἐπιδεινώνεται και γι' αὐτὸ στις 11 Ἰουλίου τοῦ 1888, δηλαδή δέκα χρόνια ἀργότερα, οἱ δικοὶ του ἀποφασίζουν να τὸν κλείσουν στὸ Ψυχιατεῖο τῆς Κέρκυρας, «ὡς πάσχοντα ἀπὸ ἄνοια». Ἐκτὸς τοῦ ψυχιατεῖο τῆς Κέρκυρας θὰ βγεῖ δεκατέσσερα ὀλόκληρα χρόνια ἀργότερα, τὸ 1902, ἕνα χρόνο μετὰ τὸ θάνατο τοῦ πατέρα του. Λίγα ξέρουμε γιὰ τὶς δραστηριότητές του στὸ ψυχιατεῖο. Φαίνεται ὅτι εἶχε κάποια δυνατότητα να ἐργάζεται με πηλὸ που ἔβρισκε. Μάλιστα σώζεται και ἕνα μικρὸ πήλινο γλυπτό του. Στην Τήνο, ὅπου μένει με τὴν μητέρα του ἀπὸ τὸ 1902, φαίνεται ὅτι ἀρχίζει να ξαναδουλεύει—ἂν δὲν δούλευε και στὴν Κέρκυρα— ἀλλὰ τίποτα ἀπὸ ὅ,τι ἔκανε δὲν μᾶς διασώθηκε. Οἱ πληροφορίες που ἔχουμε εἶναι ἀμφιλεγόμενες και ἄλλοι ὑποστηρίζουν ὅτι κατέστρεφε ὁ ἴδιος τὰ ἔργα του, ἄλλοι ὅτι τὰ κατέστρεφε ἡ μητέρα του, ἴσως ἐπειδὴ τὰ θεωροῦσε σὲ σχέση με τὴν ἀρρώστια του. Ἡ μητέρα του θὰ πεθάνει τὸ 1916 και ἀπὸ τὸ 1918, δηλαδή δυὸ χρόνια ἀργότερα, ἔχουμε και πάλι ἔργα του χρονολογημένα, ἂν και ἴσως μερικὰ τὰ ἔχει ἐργαστεῖ ἤδη ἀπὸ τὸ 1916. Ἐκτὸς τὰ χρόνια του στὴν Τήνο εἶναι γνωστὸ ὅτι τὸ 1905 τὸν ἐπισκέπτεται ὁ ὁμότεχνός του και δέκα χρόνια νεώτερός του Λάζαρος Σῶχος που θὰ τὸν βρεῖ να βόσκει πρόβατα και θὰ σημειώσει ὅτι ἡ οἰκογένειά του βασανιζόταν ἀπὸ μεγάλη ἀνέχεια. Φαίνεται ὅμως ὅτι δὲν εἶχε σταματήσει να ἐνδιαφέρεται και να ἀσχολεῖται με τὴν γλυπτική, γιατί γέμιζε τοὺς τοίχους τοῦ σπιτιοῦ του με σκίτσα ἀπὸ κάρβουνο και ἔπλαθε γλυπτὰ σὲ πηλὸ ἀλλὰ τὰ κατέστρεφε. Ὁ Ἀντώνιος Σῶχος (1888-1975) πῆγε και τὸν εἶδε τὸ 1914 και τὸν βρῆκε να ζεῖ μόνος με τὰ πρόβατά του χωρὶς να θέλει να συναστραφεῖ με κανέναν. Μιὰ σειρά ἄρθρων που δημοσίευσε τὸ 1915 ὁ Θ. Βελιανίτης προκάλεσε κάποιο ἐνδιαφέρον που φαίνεται ὅμως δὲν εἶχε καμιά συνέχεια. Τὸ 1916 ὁ Χαλεπᾶς θὰ χάσει τὴν μητέρα του και τὸ 1917 θὰ πεθάνει τρελὴ και ἡ μικρότερη ἀδελφή του Κατερίνα. Τότε φαίνεται ὅτι ὑποχρεώθηκε να ἐγκαταλείψει τὸ χωριὸ του και να πάει να ἐγκατασταθεῖ σὲ κάποιους μακρινούς συγγενεῖς του στὸ χωριὸ Μπεναρδάδο, ἐνῶ στὴν Ἀθήνα κυκλοφοροῦσαν φήμες γιὰ ἐπιδείνωση τῆς ὑγείας του. Τὸ 1918 ὅμως ξαναρχίζει να δουλεύει γλυπτὰ και μάλιστα να μὴν καταστρέφει τὰ ἔργα του—ἂν πραγματικὰ τὰ κατέστρεφε ὁ ἴδιος και παλαιότερα— ἐνῶ τὴν περίοδο 1920-23 ἔχει σχεδὸν ἀποκατασταθεῖ ἡ ὑγεία του και μᾶς δίνει σημαντικὲς ἐργασίες. Τότε και συγκεκριμένα τὸ 1925 τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας ἀποφασίζει να στείλει στὴν Τήνο τὸν καθηγητὴ τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν Θωμᾶ Θωμόπουλο γλύπτη και ζωγράφο, να βγάλει ἐμμεγεῖα ἀπὸ τὰ προπλάσματά του και να τὰ μεταφέρει στὴν Ἀθήνα. Δυὸ χρόνια ἀργότερα, τὸ 1927, θὰ γίνει ἐκθεση τῶν ἔργων του

στο Μέγαρο τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν καὶ ἓνα χρόνο ἀργότερα ἢ νεοσύστατη ἀκόμη Ἀκαδημία Ἀθηνῶν θὰ τοῦ ἀπονεύει τὸ Ἀριστεῖο Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν στὶς 25 Μαρτίου τοῦ 1928. Καὶ πρέπει νὰ τονιστεῖ ἐδῶ ὅτι εἶναι πρώτη ἡ Ἀκαδημία πὸν ὄχι μόνο ἀναγνώρισε ἀλλὰ καὶ τίμησε τὸν Χαλεπᾶ, γιὰ τὸν χαρακτήρα καὶ τὴν ἐκφραστικὴ ἀλήθεια τῶν ἔργων του. Τὸν Αὔγουστο τῆς ἴδιας χρονιάς ὁ φιλότεχνος Ν. Βέλμος θὰ πάει στὴν Τήρο καὶ θὰ συναντήσει τὸν Χαλεπᾶ, καὶ τὸ 1828, θὰ προλογίσει ἐκθεσὶ τοῦ στὸ γνωστὸ «Ἄσυλο Τέχνης» καὶ θὰ τυπώσει καὶ λεύκωμα μὲ ἔργα του. Καὶ δυὸ χρόνια ἀργότερα ἢ ἀνηψιὰ του Εἰρήνη Β. Χαλεπᾶ, τὸ 1930, θὰ πάει στὴν Τήρο καὶ θὰ τὸν φέρει στὴν Ἀθήνα καὶ θὰ τὸν ἐγκαταστήσει στὸ σπίτι της. Ἐκεῖ σὲ ζεστὸ οἰκογενειακὸ περιβάλλον θὰ περάσει τὰ τελευταῖα ὀκτώ χρόνια τῆς ζωῆς του ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς καὶ ἐκεῖ θὰ πεθάνει στὰ ὀγδόντα ἑπτὰ του χρόνια στὶς 15 Σεπτεμβρίου τοῦ 1938. Μὲ πρωτοβουλία τῆς Ἀδελφότητος Τηρίων τὸ σπίτι του στὴν Τήρο μετασκευάστηκε γιὰ νὰ στεγάσει τὸ Μουσεῖο Χαλεπᾶ, ἐνῶ ὁ Δῆμος Ἀθηναίων θὰ δώσει τὸ ὄνομά του σὲ μιὰ πλατεῖα τῆς συνοικίας Κυπριάδων, ὅπου στήθηκε καὶ προτομὴ του, ἔργο τοῦ γλύπτη Ν. Γεωργαντῆ⁶.

Δημιουργὸς πὸν ἔχει ἀπασχολήσει περισσότερο ἀπὸ ὅποιονδήποτε ἄλλο τὴν νεοελληνικὴ ἔρευνα ὁ Χαλεπᾶς, πῶς πολὺ μὲ τὴν τραγικὴ του μοῖρα καὶ λιγότερο γιὰ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο του, παρουσιάζει πλῆθος προβλήματα, πὸν δὲν ἔχουν βρεῖ ἰκανοποιητικὴ ἀπάντηση. Σ' αὐτὰ ἓναν ἰδιαιτέρου ρόλο μπορεῖ νὰ θεωρηθοῦν ὅτι παίζει πρῶτα αὐτὸ τῆς διακοπῆς τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας γιὰ σαράντα περίπου χρόνια. Πῶς εἶναι δυνατό νὰ ἐξηγηθεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν ἔκανε τίποτα γιὰ σαράντα χρόνια, ἐνῶ ὅταν ξαναρχίζει νὰ δουλεύει—ἢ τουλάχιστον ἀπὸ τότε πὸν ξαναέχουμε ἔργα του ἀπὸ τὸ 1918— ὅλα μᾶς δίνουν τὴν ἐντύπωση ὡς νὰ μὴ σταμάτησε ποτέ. Γιατὶ ὄχι μόνο συνεχίζει τὴν ἴδια οὐσιαστικὰ θεματογραφία— μυθολογικὰ θέματα, θρησκευτικὰ θέματα, προσωπογραφίες καὶ λίγα ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ— ἀλλὰ καὶ ἀναζητεῖ νέες λύσεις, διευρύνει καὶ πλουτίζει τὸ μορφοπλαστικὸ του λεξιλόγιο. Γιατὶ ἐπανέρχεται ὡς νὰ μὴν σταμάτησε ποτέ, ἀλλὰ ὡς νὰ συνέχισε νὰ ἐργάζεται στυλὸς ἴδιους βασικὰ τύπους, μεμονωμένη μορφή, ξαπλωμένη μορφή σύμπλεγμα, ἀμφίγλυφο ἔργο. Τὰ ἐρωτήματα αὐτὰ θέτουν καὶ τὸ πρόβλημα τῆς πιθανῆς καταστροφῆς σχεδίων καὶ προπλασμάτων του ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ ψυχιατρείου τῆς Κέρκυρας καὶ πολὺ περισσότερο τὰ χρόνια πὸν ζεῖ στὴν Τήρο μὲ τὴν μητέρα του. Γιατὶ πῶς ἄλλοιῶς θὰ μπορούσε νὰ ἐξηγηθεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι ἐνῶ μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸν Α. Σῶχο πὸν ἐπισκέφτηκε τόσο τὸ 1905 ὅσο καὶ τὸν Ἀντόνη Σῶχο ἀργότερα, ὅτι ἔκανε σχέδια καὶ προπλάσματα σὲ

6. Νικόλαος Γεωργαντῆς, 1883-1947, εἶναι γλύπτης μὲ ἰδιαιτέρη ἀπασχόληση στὴν ἐκτέλεση ἀνδριάντων καὶ προτομῶν ἐνῶ μᾶς ἔχει δώσει καὶ μιὰ σειρά ἀπὸ συμβολικὰ γλυπτά.

πηλό, δὲν διασώθηκε τίποτα, ἂν ὄχι τὰ προπλάσματα σὲ πηλό σχέδιά του. Μήπως πραγματικά ἐπειδὴ ἡ μητέρα του πίστευε ὅτι αὐτὴ ἡ ἀπασχόλησή του ἐπιδείνωσε ἢ ἦταν καὶ αἰτία τῆς ἀρρώστιας του, πραγματικά τὰ κατέστρεψε. Καὶ στὴν περίπτωσή αὐτὴ δικαιολογεῖται ἡ ἄποψη τοῦ Μ. Καλλιγᾶ ὅτι τὸ θέμα Μήδεια πού σκοτώνει τὰ παιδιά⁷, πού τὸν ἀπασχολεῖ πρὶν ἀκόμη ἀπὸ τὸ 1878 καὶ τὴν ἐκδήλωση τῆς ἀρρώστιας του καὶ τὸ δίνει ἄλλες τρεῖς φορές μετὰ τὸ 1918 συνδέεται μὲ τὰ προβλήματα πού εἶχε ὁ Χαλεπᾶς μὲ τὴν μητέρα του. Ἀκόμη μήπως ἡ μόνιμη ἀπασχόλησή του μὲ τὸ θέμα Σάτυρος καὶ Ἔρωτας μπορεῖ νὰ συνεχιστεῖ πέρα ἀπὸ τὴν σύνδεσή του μὲ τὴν ἀρχαία παράδοση καὶ μὲ ἄλλες προϋποθέσεις. Προβλήματα πού μαζὶ μὲ ἄλλα ἔχουν μείνει μέχρι σήμερα χωρὶς ἱκανοποιητικὴ ἀπάντηση.

Μὲ βάση πάντως τὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα τῆς ζωῆς τοῦ Χαλεπᾶ δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διακριθοῦν οἱ φάσεις τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ καλλιτέχνη, πού θὰ μᾶς ἐπιτρέψουν νὰ πλησιάσουμε καλύτερα τὰ καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς πλαστικῆς του γλώσσας. Αὐτὲς γιὰ ὅλους ὅσους ἔχουν ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ ἔργο του εἶναι μιὰ πρώτη τῆς μαθητείας καὶ τῶν πρώτων προσπαθειῶν του, πρὶν ἀπὸ τὴν ἀρρώστια του, τὰ χρόνια περίπου 1870-1878, μιὰ δευτέρα τὴν περίοδο τῶν ἐργασιῶν του στὴν Τῆνο 1918-1930 καὶ μιὰ τρίτη αὐτὴ τῆς παραμονῆς του στὴν Ἀθήνα, 1930-1938, τὴ χρονιά τοῦ θανάτου του⁸. Παραμένει βέβαια ἓνα κενὸ γιὰ τὴν περίοδο 1878-1918, κατὰ τὴν ὁποία εἶναι δύσκολο νὰ δεχτοῦμε ὅτι δὲν ἔκανε τίποτα, ἔστω καὶ ἂν δὲν ἔχουμε τίποτα ἀπὸ τὴν μεγάλη αὐτὴ φάση τῆς ζωῆς του. Καὶ μποροῦμε μὲ βάση πάλι τὰ ἔργα του πού μᾶς εἶναι γνωστὰ νὰ σημειώσουμε μιὰ σειρὰ ἀπὸ καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς γλυπτικῆς τοῦ Χαλεπᾶ, πού διακρίνονται σὲ κάθε προσεκτικὴ μελέτη τῶν ἔργων αὐτῶν. Σ' αὐτὰ ἀνήκουν πρῶτα ἡ ἀπόλυτη κατοχὴ τῶν κατακτήσεων καὶ τῶν τύπων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γλυπτικῆς, ὅπως καὶ μορφῶν τῆς ἐλληνικῆς μυθολογίας καὶ ἀκόμη ἡ ἐξαιρετικὰ γόνιμη καὶ προσωπικὴ ἀφομοίωση τῶν διατυπώσεων τοῦ κλασικισμοῦ, πού ἄλλωστε συνδέονται μὲ τὴν μαθητεία του κοντὰ στὸν Δρόση καὶ τὸν Widmann. Ἐπίσης σ' αὐτὰ ἀνήκει καὶ τὸ μόνιμο ἐνδιαφέρον του ὄχι μόνο γιὰ τὸ ὁλόγλυφο ἀλλὰ περισσότερο γιὰ τὸ περίοπτο γλυπτό, ὅπως καὶ τὴν πλαστικὴ σύνθεση — τὸ

7. Μ. Καλλιγᾶς, Γιαννούλης Χαλεπᾶς σελ. 22. Τὸ πρῶτο ἔργο του μὲ τὸ θέμα τῆς Μήδειας δὲν σώθηκε, τὸ κατέστρεψε ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης. Εἶχε γίνει σὲ πηλό καὶ ἐπρόκειτο νὰ μεταφερθεῖ σὲ σύμπλεγμα μὲ ὑπερφυσικὸ μέγεθος, Σ. Λούκας, Νέα Βιογραφικὰ Ἀθήνα 1952, σποραδικά. Μιὰ γενικὴ ἰδέα γιὰ τὸ ἔργο μᾶς δίνει ἡ ἀπάντηση πού ἔδωσε ὁ ἴδιος ὁ Χαλεπᾶς ὅταν τὸν ρώτησε ἡ ἀνηψιά του μετὰ τὸ 1930 γιὰ τὸ πῶς ἦταν αὐτὴ ἡ πρώτη Μήδεια, «κράτουσε τὸ παιδί της καὶ τόσφαξε», Α. Γουλᾶκη-Βουτυρά, Ἀναζητήσεις, σελ. 34.

8. Πρόκειται γιὰ διαίρεση πού προτάθηκε ἀπὸ τὸν Σ. Λούκα καὶ ἔχει γίνει δεκτὴ ἀπὸ ὅλους ὅσους ἔχουν ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Χαλεπᾶ.

σύμπλεγμα— στον ελεύθερο χώρο, δηλαδή τα έργα που απαιτούν και την κίνηση για την ολοκλήρωση της εκφραστικής τους γλώσσας. Πρόκειται δηλαδή για μια γλυπτική που δεν συνδέεται με την αρχιτεκτονική αλλά επιβάλλεται με τον ίδιο τον χαρακτήρα των μορφών της και απαιτεί εκτός από τις οπτικές και τις άπτικές και τις κινητικές αξίες για να εκφράσει όλο το περιεχόμενό της. Χωρίς επίσης να αποφεύγει την μεμονωμένη μορφή ο Χαλεπᾶς ενδιαφέρεται περισσότερο για το πλαστικό σύμπλεγμα, την ρευστότητα των περιγραμμάτων και την κίνηση των όγκων. Ἐκείνη ἡ Χαλεπᾶς τόσο στις πρώιμες όσο και τις ὀψιμες προσπάθειές του φαίνεται ὅτι δὲν ἔχει γιὰ στόχο τὴν ἐξωτερικὴ ἀκρίβεια ὅσο τὴν ἐσωτερικὴ ἀλήθεια τῶν μορφῶν, ὄχι τὸν τονισμό τοῦ ἀτομικοῦ καὶ τῶν περιγραφικῶν τύπων ὅσο τὴν ἐπιβολὴ τοῦ οὐσιαστικοῦ καὶ τῶν πλαστικῶν χαρακτηριστικῶν. Καὶ ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτὴ κάθε οὐσιαστικὴ προσέγγιση στὸ ἔργο του, δὲν ἀφίνει καμιά ἀμφιβολία ὅτι μᾶς δίνει μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς καὶ πιὸ πλούσιες σὲ πλαστικὲς ἀξίες καὶ εκφραστικὲς προεκτάσεις, προσπάθειες ὅλης τῆς νεώτερης πλαστικῆς.

Ἐκείνη καὶ μὲ τὰ ἔργα του, τῆς περιόδου τῶν σπονδῶν του στὴν Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Πολυτεχνείου τὰ χρόνια 1870-72, ἔνα Ἄνδρικό Κεφάλι καὶ ἕνα Γυναικεῖο Κορμό⁹, διαπιστώνεται εὐκόλως ὅσο ἡ ἀφομοίωση καὶ ἡ μετάπλαση τύπων τῆς ἀρχαίας γλυπτικῆς ὅσο καὶ ἡ δυνατότητά του νὰ προχωρήσει μακρύτερα. Ἐτσι, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἐμφανίζονται σχεδὸν σὰν ἐκμαγεῖα ἀρχαίων ἔργων¹⁰, ὁ Χαλεπᾶς δὲν περιορίζεται μόνον στὸ νὰ μᾶς μεταφέρει τὰ στοιχεῖα τῶν ἀρχαίων ἔργων, ἀλλὰ τονίζει κάπως μὲ προσωπικὸ τρόπο μερικὰ χαρακτηριστικὰ τους, ὅπως τὸ παθητικὸ στὸ ἀνδρικό κεφάλι καὶ μιὰ κάποια ἐπιμήκνωση στὸ γυναικεῖο κορμό, πὸν ἔχουν σὰν συνέπεια καὶ νέες εκφραστικὲς προεκτάσεις. Τὴν μελέτη καὶ τὴν ἀφομοίωση τῶν τύπων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γλυπτικῆς τὴν ἔχουμε σαφέστερα στὸ ἀνάγνωτό του **Φιλοστοργία** τοῦ 1875¹¹ προσπάθεια σὲ ταπεινὸ ἀνάγνωτο πὸν διακρίνεται γιὰ τὶς ἐξαιρετικὲς πλαστικὲς ἀρετές του. Μὲ τὴν μητέρα καθιστὴ καὶ τὰ δυὸ παιδιὰ τῆς ὄρθια, τὸ γιὸ ἀριστερὰ καὶ τὴν κόρη δεξιὰ, ἔχουμε μιὰ ἀνάπτυξη τῶν μορφῶν σὲ τρία ἐπίπεδα, πὸν συνεργάζονται θαυμάσια. Μὲ τὴν χρησιμοποίησι τύπων ἀρχαίων ἀναγλύφων τῆς κλασσικῆς περιόδου φτάνει ἐδῶ ὁ καλλιτέχνης, χωρὶς νὰ μιμεῖται δουρικὰ ξένες κατα-

9. Τὸ ἔργο σὲ γύφο βρῖσκεται στὴν κατοχὴ τοῦ Β. Χαλεπᾶ.

10. Γιὰ τὰ ἀρχαῖα πρότυπα περὶ καὶ Ἄλ. Γουλᾶκη-Βουτυρᾶ, σελ. 10, σημ. 8.

11. Ἡ γνησιότητα τῆς Φιλοστοργίας ἔχει ἀμφισβητηθεῖ ἀπὸ τὸν Φῶτο Γιουφόλλη, Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Τέχνης 1962, ἀλλὰ μιὰ τέτοια θέση δύσκολα μπορεῖ νὰ τεκμηριωθεῖ ἀφοῦ ἡ Φιλοστοργία μαζί μὲ τὸν Σάτυρο καὶ τὸν Ἔρωτα εἶναι τὰ ἔργα πὸν ἔστειλε ὁ Χαλεπᾶς στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὸ Μόναχο νὰ ἐκτεθοῦν ἀλλὰ ἀπορρίφθηκαν. Τὸ ἔργο βρῖσκεται στὸ Μουσεῖο Τηρίων Καλλιτεχνῶν στὴν Τῆρο.

κτήσεις σὲ ἓνα σύνολο γιὰ τὶς κάθε εἶδους ἀρετές του. Στάση τῶν μορφῶν καὶ ἔκφραση τῶν προσώπων, ρευστότητα τῶν περιγραμμάτων καὶ εὐγένεια τῶν πτυχώσεων, μελετημένη ὀργάνωση καὶ σχετική ἐλευθερία συνδυασμῶν, ἰδεαλιστική ἀνύψωση καὶ συνεργασία τῶν ἐπιπέδων, λεπτομερειακὰ θέματα καὶ γενικευτικὰ στοιχεῖα μᾶς δίνουν ἓνα θαυμάσιο σύνολο. Καὶ δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ κοινὴ μεταφορὰ τύπων καὶ κατακτήσεων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γλυπτικῆς, ἀλλὰ γιὰ μιὰ σχετικὰ ἐλεύθερη καὶ προσωπικὴ μετάφρασή τους σὲ νέες διατυπώσεις, ποὺ πλουτίζουν καὶ μὲ νέες ἑκφραστικὲς προεκτάσεις τὸ σύνολο. Εὐκολότερα διακρίνεται ἡ ἐπιβολὴ καθαρὰ προσωπικῶν στοιχείων σὲ ἄλλα του ἔργα ἀπὸ τὴν ἴδια περίοδο, ὅπως τὸ **Προτομή Καρτάλη**¹² καὶ τοὺς δυὸ **Ἀγγέλους** στὸ Βουκουρέστι¹³. Ἰδιαίτερα στὸν καθιστὸ ἄγγελο μὲ τὸν ἀνεστραμμένο δανλὸ στὸ δεξι χέρι ὁ Χαλεπᾶς ἀποδεικνύεται καὶ κάτοχος τῶν τύπων τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κλασικισμοῦ, χωρὶς νὰ περιορίζεται σ' αὐτοὺς μόνο. Γιατὶ ἐδῶ συνδυάζει μὲ προσωπικὸ τρόπο καὶ ρεαλιστικὰ μὲ ρομαντικὰ στοιχεῖα, ἐνῶ τὸ πλάσιμο εἶναι περισσότερο ἐνεργητικὸ. Τὴν ἴδια πρῶτὴν περίοδο δίνει ὁ Χαλεπᾶς καὶ ἄλλα του ἔργα, ὅπως τὸ **Μικρὸ Κεφάλι Κόρης**¹⁴, τὸ **Κατερίνα ἢ ἀδελφὴ τοῦ καλλιτέχνη**¹⁵ καὶ τὸ **Προσευχομένη**¹⁶. Πρόκειται γιὰ ἔργα ποὺ διακρίνονται γιὰ τὶς περισσότερο προσωπικὲς διατυπώσεις καὶ βασίζονται τὰ δυὸ πρῶτα στὶς ρεαλιστικὲς ἀξίες, τὸ τρίτο στοὺς τύπους τοῦ κλασικισμοῦ.

Ἀλλὰ ἀναμφίβολα μὲ τὰ ἔργα ποὺ μᾶς δίνει ὁ Χαλεπᾶς τὰ δυὸ τελευταῖα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν ἀρρώστια του, τὴν περίοδο 1876-1878 ἔχουμε σαφέστερα τὴν πορεία του σὲ ἓνα καθαρὰ προσωπικὸ μορφοπλαστικὸ ἰδίωμα. Καὶ αὐτὰ εἶναι τὸ **Σάτυρος καὶ Ἐρωτας**¹⁷, τὸ **Κεφάλι Σατύρου**¹⁸ καὶ τὸ μνημεῖο γιὰ τὴν Σ. Ἀφεντάκη, τὴν **περίφημη Κοιμωμένη** τοῦ Ἀ' Νεκροταφείου, καὶ ἀκόμη ἡ **πρῶτη παραλλαγή τῆς Μήδειας** ποὺ σκοτώνει τὰ παιδιὰ της, ποὺ ὅπως εἰπώθηκε παραπάνω κατέστρεψε ὁ ἴδιος. Πρόκειται γιὰ προσπάθειες στὶς ὁποῖες μπορεῖ νὰ παρακολουθήσει κανεὶς τόσο τὴν

12. Σὲ μάρμαρο βρίσκεται στὸ Νεκροταφεῖο τοῦ Βόλου.

13. Βουκουρέστι Νεκροταφεῖο BELLU. Ἴσως τὰ ἔργα αὐτὰ τὰ δούλεψε ὁ Χαλεπᾶς κατὰ τὴν διαμονή του στὸ Βουκουρέστι ὅταν ἔφυγε ἀπὸ τὸ Μόναχο.

14. Βρίσκεται στὴν Τήρο, στὴν κατοχὴ τῆς Πηλεόπης Γαῖτη, καὶ εἶναι καὶ αὐτὸ σὲ γύφο.

15. Χρονολογημένο 1876-7. Βρίσκεται στὴν Ἀθήνα στὴν κατοχὴ Β. Χαλεπᾶ.

16. Σὲ γύφο, βρίσκεται στὴν Τήρο στὸ Μουσεῖο Γιαννούλη Χαλεπᾶ, δουλεμένο τὸ 1876-77.

17. Ἔχει μεταφερθεῖ σὲ μάρμαρο καὶ βρίσκεται στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη. Γιὰ τοὺς πρώτους ἰδιοκτήτες του πρβλ. Χρ. Χρήστου, *Νεοελληνικὴ Γλυπτικὴ 1800-1940*, ἔκδοση τῆς Ἐμπορικῆς Τραπεζῆς, 1982, σελ. 62, σημ. I. Τὸ ἔργο τὸ δώρησαν οἱ κληρονόμοι τοῦ Ἀγγέλου Κανελλοπούλου στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τὸ 1950.

18. Σὲ γύφο δουλεμένο τὸ 1878, βρίσκεται στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

προοδευτική άφομοίωση ξένων τύπων — τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γλυπτικῆς καὶ τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κλασικισμοῦ— ὅσο καὶ τὴν ἐπικράτηση μιᾶς περισσότερο προσωπικῆς πλαστικῆς γλώσσας. Ἐτσι στὸ **Σάτυρος καὶ Ἐρωτας**¹⁹, ἔργο χρονολογημένο τὸ 1877 ἀλλὰ τὸ ὁποῖο στὸ γύφο εἶναι δουλεμένο νωρίτερα, ἀφοῦ μ' αὐτὸ ὁ Χαλεπᾶς βραβεύεται τὸ 1874 στὸ Μόναχο, διαπιστώνει κανεὶς ὅτι ὁ Χαλεπᾶς διασπᾶ μὲ προσωπικὸ τρόπο τοὺς τύπους τοῦ κλασικισμοῦ. Γιατὶ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει σοβαρὴ ἀμφιβολία ὅτι τὸ σύμπλεγμα αὐτὸ βασίζεται σ' ἕνα προσωπικὸ συνδυασμὸ ἑλληνοιστικῆς πλαστικῆς διάθεσης καὶ μπαρόκ τύπων, καὶ μάλιστα μὲ ἐκπληκτικὴ ἀσφάλεια. Πολλαπλοὶ ἄξονες τῆς ὀργάνωσης, ἀντιθέσεις ἀνοιχτῶν καὶ κλειστῶν περιοχῶν, ἔμφραση στὰ διαγώνια θέματα καὶ τονισμὸς τῶν κινητικῶν τύπων, συνδυασμὸς ἰδεαλιστικῶν στοιχείων καὶ ρεαλιστικῶν χαρακτηριστικῶν, δίνουν τὸν τόνο. Ἡ ἐπίδραση προτύπων τῆς γλυπτικῆς τῶν ἑλληνοιστικῶν χρόνων διακρίνεται ὄχι μόνον στὸ θέμα τοῦ ἔργου, ἀλλὰ καὶ στὸ γενικὸ πνεῦμα του, πὸν δίνει καὶ τὸ ἰδιαίτερο περιεχόμενον τοῦ συνόλου. Παράλληλα τὰ μπαρόκ στοιχεῖα σημειώνονται στὶς μεγάλες τονισμένες χειρονομίες καὶ τὸ παιχνίδι τῶν ὄγκων, τὸν συνδυασμὸ τῶν ἐπιπέδων καὶ τὴν τόλμη τοῦ συνόλου. Ὁ καθιστὸς σὲ δέσμα τράγων σάτυρος πὸν ἀνασηκώνει στὸ ἀριστερὸ του χέρι ἕνα σταφύλι πὸν ἀγωνίζεται νὰ φτάσει ὁ μικρὸς Ἐρωτας χωρὶς νὰ τὸ κατορθώσει, δίνονται μὲ τρόπο ὥστε πλαστικοὶ ὄγκοι καὶ παραπληρωματικὰ θέματα νὰ σχηματίζουν μιὰ ἐνότητα μὲ πλούσιες ἐκφραστικὰς ἀξίες. Ὁ Χαλεπᾶς ἐνδιαφέρεται στὴν περίπτωση αὐτὴ ὅπως καὶ στὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἔργα του πὸν ἀκολουθοῦν μετὰ τὸ 1918 γιὰ τὸν περίοπτον χαρακτήρα τοῦ ἔργου. Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ δίνει τὰ πρόσωπα σὲ διαφορετικὰς θέσεις, τὰ σώματα μὲ ἀντιθετικὰς κινήσεις, δλα ὅμως σ' ἕνα στενὸ στερεὸ σχεδὸν δομικὸ πνεῦμα, τεκτονικὸ σχεδὸν, ὅπου ρεαλιστικὰς λεπτομέρειες καὶ ἰδεαλιστικὰ στοιχεῖα ἀλληλοσυμπληρώνονται. Στὸ **Κατερίνα** ἀδελφὴ τοῦ **Καλλιτέγῃ**, εἶναι τὰ ρεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ πὸν παίζουν καθοριστικὸ ρόλον, ἐνῶ στὸ **Κεφάλι Σατύρου** συνδυάζονται γνωστὰ στοιχεῖα μὲ προσωπικὰς περισσότερον κατακτήσεις.

Τὸ 1878, τὴν χρονίαν πὸν ἐκδηλώνεται ἡ ἀρρώστια του, θὰ μᾶς δώσει ὁ Χαλεπᾶς καὶ τὸ πῖδ γνωστὸ καὶ πῖδ φημισμένο ἔργο του, τὴν **Κοιμωμένην**, ἐπιτύμβιον μνημεῖον τῆς **Σοφίας Ἀφεντάκη**, πὸν προκάλεσε ἀμέσως ἰδιαίτη ἐντύπωση. Ἡ νεαρὴ κοπέλα δίνεται στὸν καθιερωμένον τύπον, γνωστὸ ἀπὸ τὴν ἀρχαία καὶ τὴν γοθτικὴν περίοδον παράδοση, τῆς ξαπλωμένης γυναικείας μορφῆς, πὸν ἀπασχόλησε καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις τὸν Χαλεπᾶ. Ἐχει ἀκουμπισμένη κάπως τὴν πλάτη της καὶ τὸ κεφάλι σὲ ἕνα ψηλὸ μαξιλάρι καὶ εἶναι δοσμένη μὲ τὸ κεφάλι στὰ τρία τέταρτα, τὰ μάτια κλειστά, μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι της καὶ τὸ σταυρὸ στὸ στήθος τὸ δεξιὸ νὰ πέφτει κάπως ἄφραχα

19. Ὁ πλήρης τίτλος τοῦ ἔργου εἶναι «Σάτυρος πὸν παίζει μὲ τὸν Ἐρωτα».

πλάι της. Φορεῖ λεπτό μακρὸ ἔνδυμα καὶ ἓνα μακρὸ ἱμάτιο ἢ σεντόνι τυλίγεται στὸ κάτω μέρος τοῦ σώματός της. Τὰ δυὸ πόδια της λυγίζουν κάπως, μὲ ψηλότερα τὸ ἀριστερὸ ἀπὸ τὸ δεξιὸ μὲ τρόπο ὥστε νὰ ἐπιβάλλονται διάφορα ἐπίπεδα ποῦ συγκροτοῦν περισσότερο τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ. Τὸ πρόσωπο ἐμφανίζεται κλασσιμιστικὰ οὐδέτερο καὶ τὸ σῶμα εἶναι κάπως σκληρὰ δοσμένο, ἐνῶ παράλληλα σημειώνεται ἓνας συνδυασμὸς πλαστικῶν καὶ σχεδιαστικῶν τύπων, ἰδιαιτέρα φανερός στὶς πτυχώσεις καὶ τὸ μαξιλάρι. Ἡ νέα κοπέλα δὲν εἰκονίζεται ἐδῶ νὰ κοιμᾶται ὅπως γενικὰ πιστεύεται, καὶ αὐτὸ τονίζεται τόσο μὲ τὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου ὅσο καὶ μὲ τὸ σταυρὸ ποῦ δὲν τὸ κρατᾷ ἀλλὰ τὸ ἔχει ἀκοντισμένο ἐπάνω του. Τὸ ἔργο τὸ ὅποιο εἶχε προκαλέσει καὶ διάφορους θρύλους²⁰ παρὰ τὶς πλαστικὰς ἀρετὰς του διακρίνεται καὶ γιὰ κάποιον συναισθηματισμὸν, ἀλλὰ μᾶς βοηθεῖ νὰ καταλάβουμε τὶς δυνατότητες τοῦ Χαλεπᾶ. Ἄλλωστε τὸ θέμα αὐτῆς τῆς ξαπλωμένης γυναικείας μορφῆς φαίνεται ὅτι ἀπασχολεῖ τὸν Χαλεπᾶ καὶ ἀργότερα, ὅπως στὸ **Ἀριάδνη Κοιμωμένη**, τὸ **Μεγάλῃ Ἀναπαυομένη** καὶ ἄλλα ἀκόμη²¹. Ἀπὸ τὰ σχέδια μάλιστα τοῦ Χαλεπᾶ τῆς περιόδου 1930-1938 ξέρομε ὅτι ὁ Χαλεπᾶς ἐνδιαφέρθηκε καὶ γιὰ ἄλλους τύπους ἐπιτυμβίων μνημείων ὅπως καὶ παράλληλους μὲ αὐτὸν τῆς Κοιμωμένης²².

Ἀπὸ τὴ δεύτερη περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ Χαλεπᾶ, τὰ χρόνια 1918-1930, ἔχουμε μιὰ σειρά ἀπὸ προπλάσματά του σὲ γύφο καὶ πηλό, ποῦ ἂν καὶ δὲν ἔχουν μεταφερθεῖ στὸ τελικὸ ὕλικό, μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ παρακολουθήσουμε τὴν πορεία του καὶ νὰ καταλάβουμε τὸν πλοῦτο καὶ τὴν δύναμη τῆς πλαστικῆς του γλώσσας. Καὶ τὸ πρῶτο ποῦ διαπιστώνεται χωρὶς δυσκολία εἶναι ὅτι πούθενά δὲν μπορεῖ νὰ σημειώσῃ κανεὶς τὸ γεγονὸς ὅτι γιὰ σαράντα ὀλόκληρα χρόνια δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὴν γλυπτικὴ. Αὐτὸ δηλαδὴ ποῦ μᾶς ἐπιβάλλει νὰ δεχτοῦμε τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν ἔχουμε ἔργα του ἀπὸ τὴν περίοδο 1878-1918 δὲν συμβιβάζεται ἀπὸ τὰ ἔργα ποῦ ἀκολουθοῦν. Ἀντίθετα, φαίνεται ὅτι ὁ καλλιτέχνης νὰ συνεχίζει πάντα τὴν ἐργασία του, νὰ διευρύνει τὶς ἀναζητήσεις του καὶ νὰ πλουτίζει τὴν ἐκφραστικὴ του γλώσσα. Αὐτὸ θεματογραφικὰ, στυλιστικὰ, συνθετικὰ καὶ γενικῶν προσανατολισμῶν του. Ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα του τοῦ 1918, ὅπως εἶναι τὸ **Σάτυρος καὶ Ἐρωτας II**²³, τὸ **Ἀριάδνη Κοιμωμένη**²⁴ καὶ τὸ **Ἀγγελος-Δόξα**²⁵, ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ καλλιτέχνης

20. Ὅπως ὁ θρύλος ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἐρωτεύθηκε τὴν Ἀφεντάκη καὶ γι' αὐτὸ τρελάθηκε, ποῦ θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὡς μιὰ σύγχρονη παραλλαγή τοῦ μύθου τοῦ Πηνυμαλίωνος.

21. Πρβλ. Χρήστου, *Νεοελληνικὴ Γλυπτικὴ*, σελ. 64, σημ. 6.

22. Ἄλ. Γουλᾶκη-Βουτυρά, σελ. 121-123.

23. 1918, Μουσεῖο Τηρίων Καλλιτεχνῶν, Τῆρος.

24. 1918, Μουσεῖο Τηρίων Καλλιτεχνῶν, Τῆρος.

25. 1918, Μουσεῖο Τηρίων Καλλιτεχνῶν, Τῆρος.

εξακολουθοῦσε νὰ ἐργάζεται και νὰ προχωρεῖ σὲ ὄλο και πιὸ ὀλοκληρωμένες και προσωπικὲς διατυπώσεις. Ἴσως αὐτὸ ἐπιβεβαιώνει τὴν ὑπόθεση και δικαιολογεῖ τὴν ὑποψία ὅτι ὄλα τὰ χρόνια τῆς παραμονῆς του στὴν Κέρκυρα και τὴν Τῆρο ὡς τὸ θάνατο τῆς μητέρας του, ἐνῶ εξακολουθοῦσε νὰ ἐργάζεται τὸν πηλὸ και τὸ γύφο, τὰ προπλάσματά του καταστρέφονταν. Δὲν ἀποκλείεται φυσικά νὰ τὰ κατέστρεφε ὁ ἴδιος ἀλλὰ πολὺ περισσότερο πρέπει νὰ πιστέψουμε ὅτι τὰ κατέστρεφαν ἄλλοι σὰν ἔργα τρελοῦ χωρὶς ἀξία. Καὶ ἐνῶ ξαναγυρίζει τὸ 1918 στὰ θέματα πὸν τὸν ἀπασχολοῦσαν τὸ 1878, τὸ Σάτυρος και Ἐρωτας και τὸν τύπο τῆς ξαπλωμένης γυναικας —δηλαδὴ τῆς Κοιμωμένης— τὸ μορφοπλαστικὸ του λεξιλόγιο εἶναι περισσότερο πλούσιο και προσωπικὸ μὲ ἰδιαίτερη ἔμφαση στὶς πλαστικὲς ἀξίες και τὶς προσωπικὲς διατυπώσεις. Γενικά διαπιστώνεται χωρὶς δυσκολία τώρα ἢ μεταφορὰ τοῦ κέντρου τοῦ βάρους ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια στὸν πλαστικὸ ὄγκο, ἀπὸ τὰ σννεραζόμενα ἐπίπεδα στοὺς τονισμένους ἄξονες και ἀπὸ τὰ παραπληρωματικά θέματα στὰ δομικά χαρακτηριστικά. Ἐτσι στὸ Σάτυρος και Ἐρωτας II τὰ ἀνεκδοτολογικά θέματα και ἰδιαίτερη προσοχή στὸν χαρακτήρα τῶν ἐπιφανειῶν περιορίζονται γιὰ νὰ ἀφήσουν τὴν θέση τους σὲ μιὰ πολὺ πιὸ μεγάλη ἐπιβολὴ τῶν καθαρὰ πλαστικῶν ἀξιῶν. Παράλληλα μαζί μὲ τὴν χρησιμοποίηση μπαρὸν τύπων σημειώνεται και μιὰ μεγαλύτερη συμπλοκή μορφῶν και χώρον, ἐξωτερικοῦ και ἐσωτερικοῦ, ἕνας σαφέστερος τόνισμός τῶν ὄγκων και μιὰ πληρέστερη ἐπιβολὴ κινητικῶν χαρακτηριστικῶν. Ἀλλὰ τὸ θέμα Σάτυρος και Ἐρωτας θὰ ἀπασχολήσει τὸν Χαλεπᾶ ὄχι μόνο τὰ ἐπόμενα χρόνια ἀλλὰ και τὴν τρίτη περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας. Μάλιστα τὰ σχέδιά του ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτὴ τοῦ 1930-38²⁶ ἀποδεικνύουν ὅτι ὁ Χαλεπᾶς ἐπιχειρεῖ νὰ προχωρήσει και σὲ ὄλο και νέες λύσεις τῶν πλαστικῶν προβλημάτων πὸν τὸν ἀπασχολοῦν.

Τὴν πορεία του γιὰ μιὰ ὄλο και πιὸ προσωπικὴ ἐπιβολὴ τῶν δομικῶν τύπων και τῶν πλαστικῶν χαρακτηριστικῶν μποροῦμε νὰ τὴν καταλάβουμε καλύτερα ἂν δοῦμε ἔστω και σύντομα μερικὲς ἀπὸ τὶς ἄλλες προσπάθειές του στὸ ἴδιο θέμα. Ἐργα του ὅπως ὁ Σάτυρος και Ἐρωτας III²⁷, τὸ Σάτυρος και Ἐρωτας IV²⁸, τὸ Σάτυρος και Ἐρωτας V²⁹, τὸ Σάτυρος και Ἐρωτας VI³⁰, τὸ Σάτυρος και Ἐρωτας VII³¹, τὸ Σά-

26. Ἄλ. Γουλάκη-Βουτυρά, σελ. 19-33.

27. 1918-20, πηλός, Ἐθν. Πινακοθήκη.

28. 1918-20, γύφος, Οἰκία Β. Φαληρέα.

29. 1918-24, γύφος, Μουσεῖο Τηρίων καλλιτεχνῶν.

30. 1918-24, γύφος, Μουσεῖο Τηρίων καλλιτεχνῶν.

31. 1918-24, Vence, ἰδιοκτησία G. Gallébert.

τυρος και Ἐρωτας VIII³², τὸ Σάτυρος και Ἐρωτας IX³³, τὸ Σάτυρος και Ἐρωτας X³⁴, τὸ Σάτυρος και Ἐρωτας XI³⁵ και τὸ τελευταῖο Σάτυρος και Ἐρωτας XII³⁶. Χωρὶς νὰ μπορούμε νὰ μείνουμε ἐδῶ σὲ λεπτομερειακὴ ἀνάλυση ὄλων τῶν προσπαθειῶν στὸ θέμα αὐτό, διαπιστώνουμε μερικὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων αὐτῶν³⁷. Πέρα ἀπὸ τὴν προοδευτικὴ ἐπιβολὴ τῶν πλαστικῶν ἀξιῶν διαπιστώνει κανεὶς ὅτι ὁ Χαλεπᾶς σὲ κάθε περίπτωσι πέρα ἀπὸ τὰ θεματικὰ στοιχεῖα και τὶς διαφορὰς τῶν τύπων, ἀποβλέπει σὲ κάθε περίπτωσι νὰ ἀντιμετωπίσει και διαφορετικὰ προβλήματα και νὰ δώσει νέες λύσεις. Κοινὸ χαρακτηριστικὸ ὄλων τῶν ἔργων μὲ τὸ θέμα αὐτὸ εἶναι ὅτι ὄλα ἔχουν περίοπτο χαρακτήρα, ἀπευθύνονται στὸ θεατὴ ὅχι μὲ μιὰ μόνο πλευρὰ του, ἀλλὰ ὀλοκληρώνουν τὴν φωνὴ τους μὲ τὴν κίνησι γύρω ἀπὸ αὐτά. Ἐνα ἄλλο στοιχεῖο τους, εἶναι ὁ περιορισμὸς τῶν παραπληρωματικῶν θεμάτων και τῶν ἀνεκδοτολογικῶν τύπων ποὺ δίνουν τὴ θέσι τους, σὲ ὄγκους και ἐπίπεδα, ρευστὰ περιγράμματα και πλαστικὰ ἀποκλειστικὰ διατυπώσεις. Ἐτσι στὸ ἔργο Ἐρωτας και Σάτυρος III τὸ θέμα παρουσιάζεται σὰν μιὰ συνομιλία μορφῶν και χώρου μὲ τὴν ἔμφασι στὸν τονισμὸ τῶν ὄγκων, ἐνῶ στὸ IV τὸ ἔχουμε μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ σύλληψι. Ἐδῶ τὸ θέμα δίνεται σὰν μιὰ ἐνεργητικὴ και ἐπεκτατικὴ ἀνάπτυξι τῆς σύνθεσις και σὰν μιὰ σύγκρουσι δυνάμεων ποὺ πλουτίζουν και μὲ νέες ἐκφραστικὰ προεκτάσεις τὸ σύνολο. Σὲ μιὰ ἄλλῃ ἐπίσης κατεῦθυσι κινεῖται ὁ Χαλεπᾶς στὰ ἔργα του ἀριθ. V, VI, VII και VIII, στὰ ὁποῖα σημειώνεται μιὰ ἐνδιαφέρουσα σύνθεσι τῶν δύο σωμάτων τοῦ Σάτυρου και τοῦ Ἐρωτα. Μάλιστα ἐδῶ σὲ μερικὰς περιπτώσεις ἔχουμε μιὰ πραγματικὴ συγχώνευσι τῶν δύο σωμάτων ποὺ τονίζεται ἀπὸ τὰ ἐνιαῖα περιγράμματα, τὴν συμπλοκὴ τῶν ὄγκων και τὴν διαδοχὴ τῶν ἐπιπέδων. Αὐτὸ συνοδεύεται γιὰ μιὰ ὄλο και μεγαλύτερη ἀπλοποίηση και σχηματοποίηση τῶν μορφῶν και μιὰ ἔμφασι σὲ ἐξπρεσσιονιστικὰ περισσότερα ἀξίεις. Μιὰ ἰδιαίτερι θέσι στὰ ἔργα μὲ τὸ ἴδιο θέμα ἔχουμε τὴν παραλλαγὴ IX μὲ τὸ ἀνυψωμένο κεφάλι τοῦ Σάτυρου και τὴν παθητικὴ ἀπόδοσι τοῦ προσώπου του, ὅπως και τὴν ὄλη ἀπόδοσι τοῦ Ἐρωτα. Καὶ σημειώνεται εἴκολα μιὰ σαφέστερι ἐπιβολὴ τῶν πλαστικῶν στοιχείων, μὲ τὴν σύνθεσι τῶν ὄγκων, τὴν ἀντίθεσι τῶν δύο σωμάτων, τὶς ἔντονες ἐξπρεσσιονιστικὰ παραμορφώσεις και τὴν παθητικὴ διά-

32. 1929, γύφος, συλλογὴ Β. Στρατηγίου, Ἀθήνα.

33. 1929, γύφος - χρονολογία ἀβέβαιη, Ἀθήνα οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

34. 1929, γύφος, Ἀθήνα ἰδιοκτησία Εὐτυχίας Κονκουρῆκου.

35. Γύφος, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

36. 1936, γύφος, Ἀθήνα ἰδιοκτησία Α. Νικολαΐδου.

37. Ἡ Ἀλ. Γουλᾶκη-Βουτυρᾶ διακρίνει μὲ βάση τυπολογικὰ στοιχεῖα πέντε ὁμάδες ποὺ δεν θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν ἐδῶ· πρβλ. σελ. 19-24 μὲ ἀφετηρία τὰ σχέδιά του.

θεση τοῦ συνόλου. Στὰ τελευταῖα ἔργα στοῦ θέμα αὐτὸ ἔχουμε καὶ μιὰ σειρά ἀπὸ νέα στοιχεῖα, ὅπως ἡ παρατακτικὴ περισσότερο σύνθεση καὶ οἱ τονισμένες ἀντιθέσεις τύπων ὅπως τὸ μικρὸ μὲ τὸ μεγάλο, τὸ σκληρὸ μὲ τὸ μαλακὸ, τὸ βαρὸ μὲ τὸ ἐλαφρὸ, τὰ ἀνοιχτὰ καὶ τὰ κλειστὰ περιγράμματα.

Ἀπὸ τὰ ἄλλα θέματα ποὺ ἀπασχόλησαν τὸν Χαλεπᾶ τόσο πρὶν ἀπὸ τὴν ἀρρώστια του τὸ 1878 ὅσο καὶ μετὰ τόσο τὴν δεύτερη περίοδο ὅσο καὶ τὴν τρίτη τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας ἡ **Μήδεια** κατέχει μιὰ σημαντικὴ θέση. Καὶ ἐνῶ δὲν μποροῦμε νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴν πρώτη του ἐργασία γιὰ τὴν ὁποία μόνο πληροφορίες ἔχουμε³⁸ ἔχει διασωθεῖ ἡ **Μήδεια** τῆς δεύτερης περιόδου ἀπὸ τὸ 1918-24 καὶ δυὸ ἄλλες ἀπὸ τὸ 1931 καὶ τὸ 1933, ἐνῶ ἔχουμε καὶ πολλὰ σχέδιά του στοῦ θέμα αὐτό. Καὶ ἔχει διατυπωθεῖ ἡ θέση τόσο ἀπὸ τὸν Μ. Καλλιγᾶ ὅσο καὶ ἀπὸ ἄλλους μελετητὲς ὅτι στοῦ θέμα αὐτὸ ἐπηρεάζεται ὁ Χαλεπᾶς ἀπὸ τὸ μῖσος γιὰ τὴν μητέρα, ἐπειδὴ δῆθεν τὸν ἐμπόδιζε νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ τὴ γλυπτικὴ, ἀλλὰ τόσο τὰ ἴδια τὰ ἔργα ὅσο καὶ τὰ σχέδια δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ φτάσουμε σὲ ἀσφαλῆ συμπεράσματα. Αὐτὸ ποὺ διαπιστώνει κανεὶς πάντως εὐκόλα, πέρα ἀπὸ τὴν πιθανότητα νὰ ἐκφράζεται ἡ ἀντίθεση μὲ τὴν μητέρα του, εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ τὸ θέμα σὰν δυνατότητα νὰ στήσει ἓνα σύμπλεγμα μὲ τονισμένο τὸ μέσο —διαφορετικὸ δηλαδή ἀπὸ τὸ Σάτυρος καὶ Ἔρωτας— καὶ δικαιολογημένο ἐσωτερικὰ τὸν περιοπτο χαρακτήρα του. Στὸ ἔργο ποὺ ἔχουμε ὅλα ἀπὸ τὴ στάση τῆς **Μήδειας** στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο κρατᾶ τὸ μαχαίρι τὸν χαρακτήρα τῶν μορφῶν, ἐκφράζουν περισσότερο ἀπὸ ὅτιδήποτε ἄλλο ἀμφιβολίες δισταγμοὺς ἀβεβαιότητα. Στὴν **Μήδεια II** —ἀν ὑπολογιστεῖ σὰν **I** ἡ χαμένη προσπάθειά του— τοῦ 1918, ὅπως καὶ στὴν **III** αὐτῆ τοῦ 1931³⁹ ἡ **Μήδεια** εἰκονίζεται μετωπικὰ νὰ κρατᾶ στοῦ δεξιῦ χέρι τὸ μαχαίρι μπροστὰ στοῦ στήθος της. Μὲ λυγισμένο τὸ ἀριστερὸ πόδι κρατᾶ πάνω στοῦ γόνατο τὸ παιδί της, ἐνῶ δίπλα της δεξιὰ σφίγγεται τὸ ἄλλο ποὺ δὲν καταλαβαίνει τί πρόκειται νὰ συμβεῖ. Ἡ **Μήδεια** φορεῖ ἓνα μακρὸ ἑλληνικὸ χιτῶνα, μὲ ἀδούλεντες λεπτομέρειες ἐνῶ ξεχωρίζει τὸ ἀκάλυπτο στήθος της. Τονισμένη μνημειακότητα ἐνταση ποὺ ὑποβάλλεται μὲ καθαρὰ πλαστικὰ μέσα, ἐμφαση στοῦ οὐσιαστικὸ δίνουν τὸν τόνο. Σὲ ὅλα τὰ στοιχεῖα διακρίνεται ἡ ἀμφιβολία γιὰ τὴν πράξη της, ὁ δισταγμὸς της γιὰ αὐτὸ ποὺ σκοπεύει νὰ κάνει, ἡ ἀβεβαιότητα γιὰ τὴν ἀπόφασή της. Τὸ σύνολο δίνεται σὰν ἓνας ἐξαιρετικὰ μελετημένος συνδυασμὸς στατικῶν καὶ κινητικῶν ἀξιῶν, συγκέντρωσης καὶ διάστασης, ἐντονης καθετότητας καὶ ἐλαφρῶν διαγωνίων, ποὺ ὅλα

38. Πρὸβλ. καὶ παραπάνω, ἐπίσης Ἄλ. Γουλάκη-Βουτυρᾶ, σελ. 33 ἔ.

39. Γύφος, *Τῆνος Μουσεῖο Τηρίων Καλλιτεχνῶν, 1918-24, τὸ Μήδεια II καὶ οἰκία Βασιλείου Χαλεπᾶ 1931* πάλι σὲ γύφο.

χρησιμοποιούνται για να τονίσουν τον περίοπτο χαρακτήρα του έργου. Και αυτό άκριβώς είναι ένα από τα καθοριστικά στοιχεία, ενός κυριολεκτικά γεννημένου γλύπτη όπως ήταν ο Χαλεπᾶς, πού έπεδίωκε τὸ γλυπτό να ολοκληρώνει τὴ φωνή του με όλες του τὶς ὄψεις. Πόσο σημαντικό ήταν αυτό για τὸν Χαλεπᾶ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι μᾶς ἔδωσε μιὰ σειρά ἀπὸ ἀμφίπλευρα ἔργα, με ὄψεις ἄλλοτε ὅμοιες καὶ ἄλλοτε ἀνόμοιες. Στὴν **Μήδεια III** ἐκτός ἀπὸ τὰ στοιχεία τῆς **Μήδειας II** ἔχουμε καὶ μερικὰ νέα χαρακτηριστικὰ θεματογραφικὰ καὶ στυλιστικὰ, ὅπως τὸ γοργόνειο — ἀσφαλῶς ἀναφορὰ στὸ θάνατο— στὸ στήθος, τὴν στροφή τοῦ κεφαλιοῦ, τὰ παιδιὰ, τὸ εἶναι νὰ ἔχει τρομάξει καὶ τὴν ἔμφαση περισσότερο στὰ κλειστὰ περιγράμματα. Στὴν **Μήδεια IV**⁴⁰ μετωπικὰ δοσμένη καὶ αὐτὴ με γυμνὸ τὸ στήθος, τὸ ἀριστερὸ πόδι σὲ προβολὴ πάνω σὲ ἀνύψωση τοῦ ἐδάφους, ὅπου βρίσκεται τὸ γοργόνειο, τὰ παιδιὰ πὸν φαίνονται σὰν νὰ ζητοῦν νὰ ἀποσπαστοῦν ἀπὸ τὴν μητέρα τους εἶναι τὰ καθαρὰ δραματικὰ στοιχεία πὸν δίνουν τὸν τόνο. Αὐτὸ τονίζεται ἰδιαίτερα τόσο με τὴν ἀντίθεση τῆς ἀκίνητης σὰν παγωμένης **Μήδειας** καὶ τῶν κινημένων παιδιῶν, πὸν διασποῦν τὰ κλειστὰ περιγράμματα καὶ πλουτίζουν με σχεδὸν ἐκπρεσσιονιστικὰ στοιχεία τὸ σῆμα.

Ἐνα ἄλλο θέμα πὸν θὰ ἀπασχολήσει τὸν Χαλεπᾶ, πρὶν ἀπὸ τὸ 1878 καὶ μετὰ τὸ 1918 καὶ γιὰ τὸ ὅποιο ἔδωσε πέντε γλυπτά, ἀπὸ τὰ ὅποια τὸ πρῶτο χάθηκε εἶναι τὸ **Παραμῦθι τῆς Πεντάμορφης**. Με τὴν παραλλαγὴ I τοῦ 1874 με τὸ ὅποιο ὁ Χαλεπᾶς πῆρε τὸ πρῶτο βραβεῖο τῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Μονάχου καὶ ἔχει χαθεῖ — μᾶς εἶναι γνωστὸ ἀπὸ φωτογραφία— ἔχουμε με τυπικὸ τρόπο τὸν χαρακτήρα τῶν ἀναζητήσεών του κατὰ τὴν περίοδο τῶν σπουδῶν του. Τὸ ἔργο διακρίνεται γιὰ τὸν περιορισμὸ του στὸ οὐσιαστικὸ, τὰ στοιχεία τοῦ γερμανικοῦ παραμυθιοῦ, με τὸν **Πρίγκιπα** καὶ τὴν **Πριγκίπισσα** καὶ σὲ τύπους στοὺς ὁποίους συνδυάζονται μεσαιωνικὰ στοιχεία καὶ κλασικιστικοὶ τύποι, φανεροὶ ἰδιαίτερα στὴν ἀπόδοση τῆς **Πριγκίπισσας**. Τὸ ἔργο με τὴν ἔμφαση στὶς καθαρὰ πλαστικὰς ἀξίες ἐξηγεῖ τὸ πρῶτο βραβεῖο τὸ ὅποιο πῆρε στὸ Μόναχο τὸ ἔργο. Με τὸ **Παραμῦθι τῆς Πεντάμορφης II** ἀπὸ τὸ 1918⁴¹ στὸ ὅποιο ὁ Καλλιγᾶς ἔχει δώσει καὶ τὸν τίτλο Ἐφιάλτης⁴² ἔχουμε μιὰ ἄλλη παραλλαγὴ πὸν διακρίνεται γιὰ τὴν χρησιμοποίησιν παραπληρωματικῶν στοιχείων καὶ ἀνεκδοτολογικῶν θεμάτων, ὅπως καὶ τὸν τονισμὸ τοῦ περίοπτον χαρακτήρα τοῦ συνόλου. Καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἔργου εἶναι ἡ τεκτονικὴ ὀργάνωση καὶ οἱ διαφορετικὰς κλίμακες γιὰ τὶς μορφές του, οἱ κάθε εἶδους ἀντιθέσεις του καὶ ὁ συνδυ-

40. Γύφος, 1933, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

41. Γύφος, 1918, Μουσεῖο Τηρίων Καλλιτεχνῶν.

42. Πρὸβλ. Καλλιγᾶς, σελ. 29, 33 καὶ σποραδικά.

σμός ανοιχτών και κλειστών περιγραμμάτων. Στο έργο έχουμε έπτά μορφές με την προγκίπισσα πλαγιασμένη να γέρνει κάπως το κεφάλι της προς τον θεατή με κλειστά τα μάτια, λυγισμένα τα γόνατα που σχεδόν σταυρώνουν το άριστερό της χέρι σαν να κρατά κάτι, ίσως σεντόνι πάνω στο οποίο ανάγλυφα δίνεται ένα γοργόνειο. Ο προγκίπας βρίσκεται μπροστά της και κρατά με το άριστερό του χέρι τον βραχίονά της χωρίς να την κοιτάζει. Μια άλλη μορφή αυτή φτερωτή κάθεται σταυροπόδι μπροστά της πάνω σε άλλο που καλπάζει, ενώ κάτω από τα μπροστινά πόδια του άλλου έχουμε και μια σφαίρα. Στην πλάτη της κλίνης έχουμε ένα άλλο ανδρικό κεφάλι με κοντά μαλλιά και μουστάκι καθώς και άλλες μορφές. Παραλλαγή του τύπου Μητέρας και Κόρης το σύνολο διακρίνεται από τις διαφορές κλίμακας των κύριων από τις παραπληρωματικές μορφές — πρόσωπα όρθια και καθιστά— ολόσωμα ή αποσπαστικά δοσμένα. Με τις κύριες μορφές αντιθετικά δοσμένες και τα άλλα πρόσωπα σε διαφορετικές κλίμακες το έργο πλουτίζεται με κάθε εΐδους εκφραστικές προεκτάσεις. Και είναι ακριβώς τα παραπληρωματικά θέματα και ο τρόπος με τον οποίο αποδίδονται με τα οποία ολοκληρώνεται καλύτερα η ατμόσφαιρα του παραμυθιού. Με την έμφαση στα πλαστικά στοιχεία το έργο διακρίνεται στην κατά μέτωπον απόδοση για τα συγκρατημένα στοιχεία και για την πολλαπλότητα και την αντιθετικότητα στην πίσω πλευρά του, συνδυασμός με τον οποίο όχι μόνο τονίζεται ο περίοπτος χαρακτήρας αλλά και η πολυφωνική διάθεσή του. Στο Παραμύθι της Πεντάμορφης III από το 1918-24⁴³ διαπιστώνει κανείς τον περιορισμό των παραπληρωματικών ανεκδοτολογικών θεμάτων και την μεταφορά του κέντρου του βάρους αποκλειστικά στις πλαστικές αξίες. Στο έργο έχουμε μόνο την προγκίπισσα και τον προγκίπια, τη γυναίκα καθιστή με κλειστά μάτια, ένα καθρέφτη στο δεξιό χέρι και τον άνδρα να γονατίζει άριστερά της ντυμένο με μεσαιωνική ένδυμασία. Με το ένα πρόσωπο καθιστό το άλλο γονατιστό τα αόστηρά τεκτονικά στοιχεία έχουν κερδίσει ιδιαίτερη βαρύτητα και τα επίπεδα παρουσιάζονται να συνεργάζονται καλύτερα. Σε σχέση με την παραλλαγή II στην III έχουμε όλο και σαφέστερα την έπιβολή του έσωτερικού στο έξωτερικό, του οδυσιαστικού στο ατομικό και του πλαστικού, στα παραπληρωματικά θέματα και τα γραφικά στοιχεία. Μια άλλη παραλλαγή του θέματος έχουμε με το Παραμύθι της Πεντάμορφης IV⁴⁴ γνωστό και σαν 'Αποχαιρετισμός'⁴⁵ που μένει σε γνωστά στοιχεία από την προηγούμενη παραλλαγή, ενώ στην παραλλαγή V⁴⁶ έχουμε και νέες διατυπώσεις. Έτσι κοντά στην κα-

43. Γύφος, 1918-24, οικόια Β. Χαλεπά.

44. Τίτλο που δίνει ο Καλλιγās, γύφος, 1924-25, ιδιοκτησία Ν. Αρβιλιά.

45. Πρβλ. γενικά Καλλιγās, σελ. 32 έ. και σποραδικά.

46. Γύφος, 1932, ιδιοκτησία Α. Νικολαΐδου.

θιστή γυναικεία μορφή έχουμε την ανδρική να την φιλά στο μέτωπο ενώ στο πλάι βρίσκεται και ένας μικρός Έρωτας καθιστός. Πρόκειται για προσπάθεια στην οποία κοντά στην έμφαση στα παραπληρωματικά θέματα σημαντικό ρόλο παίζουν η αντίθεση των όγκων και των γραμμικών αξιών. Με τις δυο κύριες μορφές στενά δεμένες μεταξύ τους και την μικρότερη κοντά τους επιβάλλονται μια σειρά από άξονες και θέματα που διευρύνουν την όμιλητικότητα και την εκφραστική δύναμη του συνόλου⁴⁷.

Πέρα όμως από τις ομάδες έργων σε θέματα που έχει δουλέψει σαν να μην έχουμε καμιά διακοπή στην καλλιτεχνική του δημιουργία έχουμε και άλλα που αποδεικνύουν τις αναζητήσεις και τον χαρακτήρα των διατυπώσεών του. Με το **Αριάδνη Κοιμωμένη**⁴⁸ του 1918 έχουμε ουσιαστικά μια επιστροφή στον τύπο της ξαπλωμένης γυναικείας μορφής, ενός γυναικείου γυμνού που δεν έχει ιδιαίτερη σχέση με τα γνωστά θέματα της Αριάδνης και συνδέεται με αυτά της Αφροδίτης. Πρόκειται για προσπάθεια την οποία επαναλαμβάνει ο καλλιτέχνης και σε άλλα του έργα γνωστά από γλυπτά και περισσότερο από σχέδιά του⁴⁹ και στην περίπτωση αυτή διακρίνεται για την έμφαση στα κλειστά περιγράμματα την τάση για σχηματοποίηση και τα χαλαρά στοιχεία, ενώ δεν λείπει και μια κάποια χρησιμοποίηση γραφικών τύπων. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το **Άγγελος-Δόξα** και αυτός του 1918⁵⁰ που δίνεται καθιστός και στον οποίο σημαντικό ρόλο παίζει ο τονισμός των διαγωνίων αξόνων και τον συνδυασμό πλαστικών χαρακτηριστικών και γραμμικών τύπων. Από τα άλλα του έργα της περιόδου που εργάζεται στην Τήνο τα χρόνια 1918-1930 και μās επιτρέπουν να διαπιστώσουμε την έκταση των θεματογραφικών αναζητήσεων και της διεύρυνσης του μορφολογικού λεξιλογίου, μπορούν να αναφερθούν μερικά. Σ' αυτά ανήκουν ο **Καθιστός Άνδρας**⁵¹, το **Κερδώς Έρμης**⁵², το **Γυμνή Γυναίκα**⁵³, το **Νεφέλη**⁵⁴, το **Ηρωδιάς**⁵⁵, το **Γυμνή γυναίκα με περιδέραμο**⁵⁶, το **Μέγας Άλέξανδρος Ζών** και

47. Σε μια σειρά από σχέδιά του στο θέμα αυτό βλέπουμε τις προσπάθειές του να πλουτίσει και με νέα στοιχεία το θέμα. Πρβλ. Γουλάκη-Βουτυρά, σελ. 100 έ.

48. Γύφος, Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών από το 1918.

49. Για τα σχέδιά του Άλ. Γουλάκη-Βουτυρά, σελ. 75 έ.

50. Γύφος, 1918, Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών.

51. Γύφος, 1918-24, Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών.

52. Πηλός, 1920, περίπου Αθήνα, ιδιοκτησία Άγγελου Θεοδορόπουλου.

53. Γύφος, 1928-24, Αθήνα, οικία Β. Χαλεπά.

54. Γύφος, 1922-24, Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών.

55. Γύφος, 1922-24, Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών.

56. Γύφος, 1918-24, Οικίας Β. Χαλεπά.

Νεκρός⁵⁷, τὸ Ἁγία Βαρβάρα καὶ Μέγας Ἀλέξανδρος⁵⁸, τὸ Γυναίκα μασάει κότα⁵⁹, τὸ Μυστικό⁶⁰, τὸ Κονιάκ⁶¹, τὸ θεριστῆς⁶² γιὰ νὰ περιοριστοῦμε στὰ πιὸ χαρακτηριστικά. Ὅπως διαπιστώνει κανεὶς καὶ μόνο ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ τῶν τίτλων τὴν περίοδο αὐτὴ ὁ Χαλεπᾶς ἐνδιαφέρεται γιὰ κάθε κατηγορίας θέματα, μυθολογικά καὶ θρησκευτικά, ἀλληγορικά καὶ συμβολικά, ἱστορικά καὶ τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ παράλληλα χρησιμοποιεῖ κάθε εἶδους τύπους, τὴν γυμνὴ καὶ τὴν ντυμένη, τὴν ὄρθια καὶ τὴν καθιστὴ μορφή, τὴν ἐλεύθερη καὶ τὴν σὲ συνδυασμὸ μὲ ἄλλα στοιχεῖα, τὴν ἔμφαση στὰ πλαστικά χαρακτηριστικά ἀλλὰ χωρὶς νὰ θυσιάζει σὲ μερικὲς περιπτώσεις καὶ τὰ ἀνεκδοτολογικά θέματα. Ἔτσι μαζὶ μὲ τὰ μεγάλα συμπλέγματά του, τὸ Σάτυρος καὶ Ἔρωτας, τὸ Μήδεια καὶ τὸ Παραμῦθι τῆς Πεντάμορφης κινεῖται μὲ τὴν ἴδια ἀσφάλεια καὶ σὲ ἄλλες θεματογραφικὲς κατηγορίες πὸν τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ ὀλοκληρώσει καλύτερα τὶς προθέσεις του.

Μὲ τὸ Καθιστὸς Ἄνδρας ἔχουμε μιὰ χαρακτηριστικὴ του προσπάθεια πὸν χωρὶς νὰ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς τύπους τοῦ θέματος διακρίνεται γιὰ τὴν κλειστὴ ὀργάνωση καὶ τὴν ἔμφαση στὸ τυπικὸ, στοιχεῖα πὸν μᾶς δίνει καὶ σὲ ἄλλες του προσπάθειες. Γιὰ τὸν τοισιμὲνο περίοπτο χαρακτήρα του διακρίνεται ὁ Κερδῶος Ἐρμῆς, μιὰ καθιστὴ νεανικὴ μορφή μὲ τὸ κάπως κλασικιστικὰ δοσμένο κεφάλι, τὴν θαυμάσια καμπύλη τῆς πλάτης καὶ τὰ τοισιμὲνα κάπως ἐξπρεσσιονιστικὰ πόδια του. Πρόκειται γιὰ ἓνα γλυπτό στὸ ὁποῖο συνδέονται στενὰ βᾶση καὶ ἀνθρώπινη μορφή, ἀνοιχτὰ καὶ κλειστὰ θέματα, ἐνεργητικὰ καὶ παθητικὰ ἐπίπεδα. Μάλιστα τὸ ἔργο μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ καὶ σὰν μιὰ ἀπάντηση στὸν Καθιστὸ Ἄνδρα, πὸν ἔχει δουλεutenεῖ τὴν ἴδια ἴσως περίοδο καὶ στὸ ὁποῖο ἐπικρατοῦν τὰ ἀντιθετικὰ στοιχεῖα. Στὸ Γυμνὴ Γυναίκα μὲ τὸν καθρέφτη ἔχουμε ἀναμφίβολα ἓνα γνωστὸ τύπο τῆς ἀναγέννησης⁶³ αὐτὸν τῆς ματαιοδοξίας. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε καὶ στὸ Γυναίκα μὲ Περιδέραιο στὸ ὁποῖο, τὸ ἀνασηκωμένο κεφάλι καὶ τὰ μάτια τὰ ὑψωμένα στὸν οὐρανὸ θυμίζουν τὸν γνωστὸ τύπο τῆς Λουκρητίας, κάτι πὸν τονίζεται καὶ ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο φέρνει τὸ χέρι πρὸς τὸ στήθος ἢ μορφή⁶⁴. Ἰδιαιτέρου ἐνδιαφέρον ἔχει καὶ τὸ ἔργο του Νεφέλη

57. Γύφος, 1922-24, Μουσεῖο Τηρίων Καλλιτεχνῶν.

58. Γύφος, 1922-24, Μουσεῖο Τηρίων Καλλιτεχνῶν.

59. Γύφος, 1925-26, ἰδιοκτησία, Γ. Γκιώνη Π. Φάληρο.

60. Γύφος, 1925-26, Μουσεῖο Τηρίων καλλιτεχνῶν.

61. Γύφος, 1927, Vence, ἰδιοκτησία G. Gallibert.

62. Πηλός, 1927-8 περίπου, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

63. Θέμα πὸν τὸ ἔχουμε σὲ πολλοὺς καλλιτέχνες τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Μπαρόκ, ἀπὸ τοὺς ὁποίους πρόχειρα ἀναφέρονται οἱ Ντόρεο, Χάνς Μπάλντογκ Γκρίν, Γκρανάχ.

64. Τέτοιους τύπους δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶχε μελετήσει ὁ Χαλεπᾶς στὸ Μόναχο καὶ εἰδικὰ στὴν Alte Pinakothek καὶ νὰ τοὺς διατήρησε στὴ μνήμη του.

μέ την χρησιμοποίηση μανιεριστικῶν τύπων, ὅπως ἡ *Figura Serpentinata*, πὸν τονίζεται καὶ ἀπὸ τὰ διαγώνια στοιχεῖα, τὴν ἔνταξη τῆς μορφῆς στὸ χῶρο καὶ τὸν καθαρὰ ἀτεκτονικὸ χαρακτήρα τοῦ συνόλου. Σ' ἓνα ἄλλο ἔργο του ἀχρονολόγητο ἀλλὰ πὸν ἴσως ἀνήκει στὴν ἴδια περίοδο, τὸ "Ἄγγελος τοῦ Πόνου"⁶⁵ ὁ Χαλεπᾶς πλησιάζει ἓνα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου καὶ εἰδικὰ τὸ *Θοῖνο Παλεστρίνα*⁶⁶. Σ' αὐτὸ μᾶς φέρνει ὄχι μόνο ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου ἀλλὰ καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδεται τὸ σῶμα καὶ ἡ γενικὴ ἐντύπωση τοῦ συνόλου. Μὲ τὸ *Ἡρωδιᾶς* ὁ Χαλεπᾶς χρησιμοποιοῦν μερικὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς Πεντάμορφης, ὅπως φαίνεται στὶς διάφορες κλίμακες, τὶς ἀντιθέσεις μορφῶν καὶ τὸν συνδυασμὸ πλαστικῶν τύπων καὶ γραφικῶν διατυπώσεων. Τὴν προσπάθεια τοῦ Χαλεπᾶ νὰ τονίσει ὅσο γίνεται περισσότερο τὸν περιοπτο χαρακτήρα τοῦ ἔργου τὴν ἔχουμε μὲ τυπικὸ τρόπο σὲ ἔργα του, ὅπως ὁ *Μέγας Ἀλέξανδρος Ζῶν καὶ Νεκρός*, τὸ *Ἁγία Βαρβάρα καὶ Μέγας Ἀλέξανδρος*, ὅπως καὶ σὲ ἄλλα. Γιατὶ ἐδῶ ἔχουμε ἀμφιπρόσωπα γλυπτά, μὲ μιὰ δλόσωμη μορφή στὴν μιὰ πλευρὰ καὶ μόνο τὸ κεφάλι μνημειακὰ δοσμένο στὴν ἄλλη. Ἔτσι στὰ ἔργα τῆς κατηγορίας αὐτῆς ὁ Χαλεπᾶς ἐπιδιώκει καὶ κατορθώνει μὲ τὶς ἀμφίγλυφες παραστάσεις ὄχι μόνο νὰ τονίσει τὸ περιοπτο χαρακτήρα τους, ἀλλὰ καὶ νὰ δώσει καὶ τὸ ἰδιαίτερο περιεχόμενον τῶν θεμάτων του, μὲ τὶς διαφορετικὰς κλίμακες, τὶς τονισμένους ἀντιθέσεις, τὰ μνημειακὰ καὶ τὰ μικρογραφικὰ χαρακτηριστικὰ, τὰ πλαστικὰ καὶ τὰ γραφικὰ στοιχεῖα. Στὴν ἴδια κατεύθυνση κινεῖται καὶ τὸ *Μυστικὸ*, μὲ τὴν ὄλοσωμη νεανικὴ μορφή, πὸν κάτι πάει νὰ ψιθυρίσει στὸ ἀετὶ μιᾶς προτομῆς δοσμένης μνημειακὰ καὶ ἐπηρεασμένης ἀπὸ ἓναν ἀρχαῖο τύπο. Ἀκόμη ἓνα ἔργο μὲ τὸν περίεργο τίτλο *Κονιὰκ*⁶⁷ δὲν ἀπομακρύνεται οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὶς διατυπώσεις τοῦ γλυπτοῦ *Νεφέλη*, μὲ τὴν ἴδια χρησιμοποίηση τῆς *Figura Serpentinata*, τὴν ἴδια ἐπισφαλῆ θέση καὶ τὸν ἴδιο ἀρχιτεκτονικὸ χαρακτήρα. Μὲ τὸν *Θεριστὴ* ἓνα ἀπὸ τὰ σχετικὰ λίγα ἔργα του πὸν ἀναφέρονται στὴν καθημερινὴ ζωὴ⁶⁸ καὶ τὸ μόνο του σὲ ἀγροτικὴ σκηνή, ἔχουμε μιὰ ἀπὸ τὶς πύδ χαρακτηριστικὰς προσπάθειές του. Μὲ ἀφετηρία τὴν ἀντικειμενικὴν πραγματικότητα καὶ μὲ τὴν χρησιμοποίηση καθαρὰ πλαστικῶν τύπων ὁ καλλιτέχνης κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει ὅλο τὸ περιεχόμενον τοῦ θέματος. Συγκέντρωση τῶν ὄγκων καὶ πυκνότητα τῶν μορφῶν, διαδοχικὰ ἐπίπεδα καὶ κλειστὰ

65. Γύφος, ἴσως 1923-24, ἰδιοκτησία Γ. Γκιώνη, Π. Φάληρο.

66. Ἔργο τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου ἀπὸ τὸ 1559-1564, πρὸβλ. Χρ. Χρήστου, *Ἡ Ἱταλικὴ Ζωγραφικὴ κατὰ τὸν Δέκατον Ἐκτο Αἰῶνα*, τόμ. Α' 1986 σελ. 259.

67. Πρόκειται γιὰ τίτλο πὸν ξενίζει καὶ θυμίζει τίτλους ἔργων τῆς γαλλικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δεκάτου ἑντατοῦ καὶ εἰκοστοῦ αἰῶνα, ὅπως τὸ *Ἀφέντι*, τὸ *Ρόφημα* κτλ.

68. Ἡ Ἀλ. Γουλάρη-Βουτυρᾶ, θεωρεῖ ὅτι 7 γλυπτά ἀνήκουν στὴν κατηγορία αὐτή, ἀν καὶ μερικὰ θὰ μπορούσαν νὰ ἀνήκουν σὲ ἄλλες κατηγορίες.

περιγράμματα, όχι μόνο τονίζουν τὸν περίοπτο χαρακτήρα τοῦ γλύπτου ἀλλὰ καὶ ἐκφράζουν μὲ σαφήνεια ὅλο τὸν χαρακτήρα τοῦ μόχθου, τοῦ θεριστῆ.

Τὴν τρίτη καὶ τελευταία περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ Χαλεπᾶ μπορούμε νὰ τὴν παρακολουθήσουμε πρὸ εὐκόλου καὶ νὰ τὴν καταλάβουμε καλύτερα μὲ τὴν βοήθεια τῶν σχεδίων του, πὸν ὅπως εἰπώθηκε ἤδη δημοσιεύτηκαν. Γιατὶ τὰ σχέδια αὐτὰ ἀποτελοῦν πολύτιμους ὑπομνηματισμοὺς τῶν ἀναζητήσεών του, ὄχι μόνο μὲ τὶς ἀναφορὰς τους σὲ γνωστὰ συμπλέγματα καὶ μεμονωμένες μορφές, ἀλλὰ καὶ μὲ ἄλλες του προσπάθειες καὶ ἀναφορὰς κάθε κατηγορίας λεπτομερειῶν⁶⁹. Στὰ σχέδιά του διαπιστώνεται ἰδιαίτερα ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιμετωπίζει τὰ προβλήματα τῆς πλαστικῆς του γλώσσας, ἡ συνέπεια καὶ ἡ ἐπιμονὴ του στὴν ἐπιβολὴ τῆς ὀλοκληρωμένης λύσης καὶ ἀκόμη οἱ ψυχικὲς διακνύσεις του. Σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ πρὸ χαρακτηριστικὰ γλυπτὰ τῆς περιόδου αὐτῆς 1930-1938 θὰ μπορούσαν νὰ περιληφθοῦν τὸ Οἰδίποδας καὶ Ἀντιγόνη⁷⁰, τὸ Χρόνος⁷¹, τὸ Προτομὴ Εὐτυχίας⁷², τὸ Προτομὴ τοῦ Καλλιτέχνη⁷³, τὸ Μεγάλῃ Ἀναπαυόμενη⁷⁴, τὸ Εἰδύλλιο⁷⁵, τὸ Ἀφροδίτη⁷⁶, τὸ Ἀρχάγγελος⁷⁷, τὸ Ἀμφιτρίτη⁷⁸, τὸ Γοργόνα⁷⁹, τὸ Πήγασος Ἑρμῆς καὶ Ἀφροδίτη⁸⁰, τὸ Ἀφροδίτη⁸¹, τὸ Ἅγιος Χαράλαμπος καὶ Μαρμαρᾶς⁸², τὸ Βιοπάλη⁸³, τὸ Θαλάσσιος Ἴππος καὶ Νηρηΐδες⁸⁴, τὸ Γυναίκα μὲ τὸν Ἐρωτα⁸⁵, τὸ Ἀνοιξη⁸⁶, τὸ Ἀθηνᾶ ὄρθια⁸⁷, καὶ τὸ Ἄρτε-

69. Πρὸβλ. Γουλᾶκη-Βουτυρά, σελ. 15 καὶ σποραδικὰ γιὰ λεπτομέρειες.

70. Γύφος, 1930, οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

71. Γύφος, 1930, ἰδιοκτησία Ἀλ. Φωτῆλα.

72. Γύφος, 1931, ἰδιοκτησία Εὐτυχίας Κουκουρίζου.

73. Γύφος, 1931, οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

74. Γύφος, 1931, οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

75. Γύφος, 1931, οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

76. Γύφος, 1931, ἰδιοκτησία Μ. Παπαθανασίου.

77. Γύφος, 1931, οἰκία Β. Χαλεπᾶ καὶ ἓνα χάλκινο ἀντίγραφο σὲ διαφορετικὴ κλίμακα στὸ Ἀ΄ Νεκροταφεῖο τῆς Ἀθήνας.

78. Γύφος, 1932, οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

79. Γύφος, 1933, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

80. Γύφος, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

81. Γύφος, 1934, οἰκία Αἰκ. Πασάρη, Ἀθήνα.

82. Γύφος, 1934, οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

83. Γύφος, 1934, οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

84. Γύφος, 1934, οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

85. Γύφος, 1937, οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

86. Γύφος, 1937, οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

87. Γύφος, 1937, οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

μης⁸⁸ χωρὶς φυσικά νὰ ἀναφεροῦν καὶ μιὰ σειρά ἄλλα, ἰδιαίτερα προτομές καὶ ἀνάγλυφα. Μάλιστα μερικὲς ἀπὸ τὶς προτομές του παρουσιάζουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Χαλεπᾶς κατορθώνει νὰ συνδυάζει τὴν ἀπόδοση τῶν ἀτομικῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν μὲ τὴν τάση γιὰ τὸ τυπικὸ καὶ τὴν ἰδεαλιστικὴ ἀνύφωση.

Σὲ μιὰ προσπάθεια σὰν τὸ *Οἰδίποδας καὶ Ἀντιγόνη* ποὺ βασίζεται στὶς τονισμένες ἀντιθέσεις, ὄρθιας καὶ καθιστῆς μορφῆς, νεανικῆς καὶ γεροντικῆς, τὰ κλειστὰ περισσότερα θέματα τῆς μιᾶς καὶ τὰ ἀνοιχτὰ κινητικὰ τῆς ἄλλης, τὰ ἰδεαλιστικὰ τῆς Ἀντιγόνης καὶ τὰ ρεαλιστικὰ τοῦ Οἰδίποδα, μᾶς δίνει ὁ καλλιτέχνης καὶ ἓνα αὐτοβιογραφικὸ σύνολο. Εἶναι τὸ πρῶτο ἔργο ποὺ ἐργάστηκε ὁ Χαλεπᾶς μετὰ τὴν ἐγκατάστασή του στὴν Ἀθήνα γιὰ τὸ ὁποῖο μάλιστα ἔγραψε ὁ ἴδιος σ' ἓνα ἀπὸ τὰ μικρὰ τετράδιά του «ἔρωτηθεις σήμερον τὴν 20 Ὀκτωβρίου ἀπὸ τὴν ἀγαπημένην ἀνεψιὴν Εἰρήνην Β. Χαλεπᾶ διὰτὶ ἐπροτίμησα νὰ κάμω πρῶτον τὸν Οἰδίποδα τῆς ἀπάντησα ὅτι ὁ Οἰδίπους εἶμαι ἐγὼ καὶ ἐκείνη ἡ Ἀντιγόνη ὅπου μὲ ἔφερε εἰς τὰς Ἀθήνας, Γιαννουλῆς Χαλεπᾶς 1939⁸⁹. Στὸ ἔργο αὐτὸ γιὰ τὸ ὁποῖο ἔχουμε καὶ πολλὰ σχέδια⁹¹ καὶ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἔκφραση ἐδνωμοσύνης γιὰ τὴν ἀνηψιά ποὺ τὸν ἔφερε στὴν Ἀθήνα καὶ τὸν βοήθησε νὰ ξαναρχίσει τὴν καλλιτεχνικὴ του δημιουργία ἔχουμε ὅλες τὶς ἀρετὲς τῆς γλυπτικῆς τοῦ Χαλεπᾶ. Οἱ δύο μορφές ὁ Οἰδίποδας καὶ ἡ Ἀντιγόνη τοποθετοῦνται ἢ μιὰ πίσω ἀπὸ τὴν ἄλλη καὶ ἔτσι ἀποφεύγεται ἡ παρατακτικὴ σύνθεση ποὺ θὰ ἀφαιροῦσε στοιχεῖα ἀπὸ τὸν περίοπτο χαρακτήρα τοῦ γλυπτοῦ. Ὁ Οἰδίποδας εἶναι καθιστὸς μὲ κυρτωμένους τοὺς ὤμους καὶ σκύβει κάπως, ἔχει τὸ ραβδί ποὺ κρατᾷ μὲ τὸ δεξιὸ χεῖρ ἀνάμεσα στὰ πόδια, ἐνῶ στηρίζει τὸ πηγούρι καὶ στηρίζεται στὸ ραβδί. Τὸ ἀριστερὸ χεῖρ τὸ ἔχει ἀκουμπισμένον σὲ ἀνυψωμένον κάπως βράχο πλάι του, ἐνῶ φορεῖ ἱμάτιον ποὺ ἀφήνει κάπως ἀκάλυπτον τὸ δεξιὸ μέρος τοῦ στήθους του καὶ πέφτει σὲ πτυχῆς στὴν κνήμη του. Ἐχει κοντὸ γένι καὶ μουστάκι καὶ ταινία στὰ μαλλιά του καὶ τονισμένες ρυτίδες στὸ μέτωπον. Καὶ δὲν εἶναι δύσκολον νὰ διαπιστώσει κανεὶς ὅτι τὸ πρόσωπον τοῦ Οἰδίποδα θυμίζει τὸ δικό του. Ἡ Ἀντιγόνη ἔχει δοθεῖ ὄρθια, μὲ τὰ χεῖρα της στὸν ὄμω του καὶ κοιτᾷ μακριὰ μὲ λίγο ἀνυψωμένον τὸ κεφάλιν. Φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιον καὶ ἔχει κόμμωση γνωστὴ καὶ ἀπὸ ἄλλα γλυπτὰ τοῦ Χαλεπᾶ. Ἐτσι συνδυάζονται θανμάσια τὰ περισσότερα ρεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου τοῦ Οἰδίποδα μὲ τὰ ἰδεαλιστικὰ τῆς Ἀντιγόνης, ὅπως καὶ τὰ ὀριζόντια μὲ τὰ κάθετα, οἱ πλαστικῆς μὲ τὶς γραμμικῆς ἀξίες.

88. Γύφος, 1938, οἰκία Β. Χαλεπᾶ, μισοτελειωμένον.

89. Πρὸβλ. Παπαστάμος, σελ. 33, Γουλᾶκη-Βουτυρά, 39 σημ. 2 καὶ γενικὰ Δούκας 1952 σελ. 1, 14 καὶ Δούκας 1968 σελ. 2, 17, 109 ἔ.

90. Ἀλ. Γουλᾶκη-Βουτυρά, σελ. 40 ἔ.

Με τὸν Χρόνο πὸν τὸν δίνει πάλι σὰν μιὰ νεανική γυναικεία μορφή ιδιαίτερη ἐντύπωση κάνει ἢ τονισμένη καθετότητα καὶ ὁ καθαρὰ πλαστικός καὶ περίοπτος χαρακτήρας τοῦ συνόλου. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ἔχει ἡ **Προτομή τῆς Εὐτυχίας**—πρόκειται γιὰ ἀνηψιά του— ἔργο ἀμφίγλυφο στὸ ὁποῖο στήν μιὰ πλευρὰ εἰκονίζεται ἡ Εὐτυχία μὲ γυμνὸ τὸ στήθος καὶ στήν ἄλλη, ἓνα ἀνδρικό κεφάλι, πὸν θυμίζει περισσότερο τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἴδιου. Μετὸν τρόπο αὐτὸ ὁ καλλιτέχνης κατορθώνει νὰ δηλώσει ὅτι ἡ Εὐτυχία εἶναι λιγότερο μιὰ προτομή καὶ περισσότερο μιὰ ἀναφορά καὶ στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του. Ἡ Εὐτυχία ἢ ἀνηψιά του εἶναι καὶ ἡ εὐτυχία τοῦ ἴδιου τοῦ καλλιτέχνη, ὅσο καὶ ἡ εὐτυχία γενικά. Μετὴν **Αὐτοπροσωπογραφία** του τοῦ 1930, προτομή σὲ γύφο, πὸν ἔχει δώσει καὶ σὲ ἀνάγλυφα νωρίτερα⁹¹ καὶ ἀργότερα⁹² ὅπως καὶ πολλὰ σχέδιά του⁹³ ἔχουμε μιὰ ἄλλη χαρακτηριστικὴ του προσπάθεια. Ὅπως σημειώνει κανεὶς χωρὶς δυσκολία τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου του, πλησιάζον κάπως αὐτὰ τοῦ Οιδίποδα— κοντὰ γένι, σφιχτὰ φρύδια, ρυτίδες, μαλλιά πὸν πέφτουν στὸ μέτωπο, ὅπως καὶ τοῦ ἀναγλύφου στήν **Προτομή τῆς Εὐτυχίας**, ἀλλὰ ἐδῶ ἔχουμε καὶ νέα στοιχεῖα. Καὶ αὐτὰ εἶναι κυρίως στήν ἐνδυμασία του μὲ τὸ γιακὰ στὸ φράκο του καὶ τὸ παπιγιόν, τονισμένο ιδιαίτερα πὸν ὑποβάλλον μιὰ περισσότερο ἐπίσημη στιγμή.

Ἀπὸ τὰ ἄλλα θέματα πὸν τὸν ἀπασχολοῦν ιδιαίτερα τόσο παλαιότερα ὅσο καὶ σ' αὐτὴ τὴν τελευταία φάση τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας αὐτὸ τῆς ξαπλωμένης ἢ πλαγιασμένης γυναικείας μορφῆς τοῦ δίνει τὴν δυνατότητα νὰ προχωρήσει καὶ σὲ ἄλλες προσωπικὲς λύσεις. Ἔτσι κοντὰ στήν **Κοιμωμένη** τοῦ **Α' Νεκροταφείου** καὶ τὴν **Ἀριάδνη Κοιμωμένη** τὸν τύπο αὐτὸ τὸν ξαναδίνει μὲ διάφορους τίτλους. Ὅπως **Θαλάσσιος Ἴππος καὶ Νηρηίδες**, **Κόρη μὲ Τριαντάφυλλο**, **Μακέτα γιὰ τὸ Μνημεῖο τοῦ Στρέφη**, **Ἀνοιξη**, μὲ τελικὴ διατύπωση τὸ **Μεγάλῃ Ἀναπαυομένη**⁹⁴. Πρόκειται γιὰ ἔργο πὸν μαζὶ μὲ πολλὰ ἄλλα σχετίζονται καὶ μὲ τὸ θέμα τῆς Ἀφροδίτης καὶ γενικά τύπους τῆς ἀρχαίας τέχνης. Στὴν **Μεγάλῃ Ἀναπαυομένη** ἡ ἰδέα τοῦ θέματος δίνεται μὲ τὴν ἔμφαση στὰ ρευστὰ περιγράμματα καὶ τὴν χαλαρότητα τῶν μορφῶν, τὸν συνδυασμὸ ἰδεαλιστικῶν στοιχείων καὶ ρεαλιστικῶν λεπτομερειῶν, τὴ συγκρατημένη φωνὴ τῶν ὄγκων καὶ τὰ διαδοχικὰ ἐπίπεδα. Πρόκειται γιὰ καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες πὸν κατορθώνουν νὰ δώσουν μὲ πληρότητα καὶ σαφήνεια τὴν ἰδέα τῆς ἀνάπαυσης στήν ὁποία ἀναφέρεται ἡ μορφή. Σὲ ἄλλες του προσπάθειες μὲ τὸν ἴδιο ἢ ἀνάλογο

91. Μ. Καλλιγᾶς, σελ. 54 ἔ.

92. Μ. Καλλιγᾶς, σελ. 54, 56.

93. Ἀλ. Γουλᾶκη-Βουτυρά, σελ. 128 ἔ.

94. Γύφος, 1931, Ἑθνικὴ Πινακοθήκη.

τίτλο όπως τὸ Μικρὴ Ἀναπαυομένη⁹⁵ καὶ Ξαπλωμένη Γυναίκα μὲ τὸ χέρι στὸ Στήθος⁹⁶ ὁ καλλιτέχνης διαφοροποιεῖ κάπως καὶ πλουτίζει καὶ μὲ ἄλλα χαρακτηριστικὰ τὰ γλυπτά του, πὸν δίνουν καὶ νέες ἐκφραστικὲς προεκτάσεις στὰ ἔργα του. Ἀπὸ τὰ ἄλλα γλυπτά του μὲ τὸ Εἰδύλλιο, πάλι ἓνα ἀμφίγλυφο ἔχουμε ἰδιαίτερα ἐντονη τὴν διαφορετικὴ φωνὴ τῶν δύο πλευρῶν. Γιατὶ στὴν περίπτωση αὐτή, ἐνῶ στὴν μιὰ καθοριστικὸ ρόλο παίζουν οἱ καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες στὴν ἄλλη τὰ γραμμικὰ θέματα, στὴν μιὰ ὁ Χαλεπᾶς ἐκφράζεται μὲ ὄγκους στὴν ἄλλη μὲ ἐπιφάνειες καὶ ἐπίπεδα. Ἀπὸ τὰ ἄλλα γλυπτά τοῦ Χαλεπᾶ πὸν παρουσιάζουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον εἶναι καὶ τὸ Ἀφροδίτη τοῦ 1934. Θέμα πὸν φαίνεται ὅτι ἐνδιαφέρει ἰδιαίτερα τὸν Χαλεπᾶ⁹⁷ καὶ τὸ ὁποῖο δίνει μὲ διαφορετικὸς τρόπους ἀκόμη καὶ τίτλους ἢ Ἀφροδίτη τοῦ 1934 φαίνεται νὰ πλησιάζει ἰδιαίτερα τὸν σκλάβο πὸν πεθαίνει τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου⁹⁸. Γιατὶ παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἐδῶ ἔχουμε μιὰ γυναικεῖα μορφή, ἀπόδοση τοῦ σώματος μὲ τὸ γόνατο λυγισμένο κάπως καὶ τὸ χέρι πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι εἶναι τύποι πὸν ἀνάλογους μόνο στὸν Μιχαήλ Ἀγγέλο ἔχουμε. Μάλιστα ἐδῶ ἔχουμε καὶ σαφέστερα τὴν τάση του γιὰ τὸ περιοπτο ἔργο, κάτι πὸν ἐπιβάλλεται ἀπὸ ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ ἔργου.

Μὲ τὸν Ἀρχάγγελο, τοῦ ὁποῖου χάλκινο ἀντίγραφο ἔχουμε στὸ Α' Νεκροταφεῖο, ἔχουμε ἓνα ἀνάγλυφο στὸ ὁποῖο πέρα ἀπὸ τὴν ἔμφαση στὰ ἰδεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ ἰδιαίτερο ρόλο παίζουν οἱ γραμμικὲς διατυπώσεις καὶ οἱ χρωματικὲς ἀξίες. Τὴν μόνιμη προσπάθεια τοῦ Χαλεπᾶ γιὰ τὴν ἐπιβολὴ τοῦ περιοπτοῦ χαρακτήρα τῆς γλυπτικῆς του, τὴν ἔχουμε καὶ στὸ Ἀμφιτρίτη, μὲ τὰ ἰδιαίτερα τονισμένα κλασικιστικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὸν συνδυασμὸ πλαστικῶν τύπων καὶ γραφικῶν στοιχείων. Μὲ τὸν Ἑρμῆ πάνω στὸν Πήγασο καὶ τὴν Ἀφροδίτη θαυμάσιο γλυπτό στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ἔχουμε ἓνα σύνολο στὸ ὁποῖο καθοριστικὸ ρόλο παίζουν τὰ μελωδικὰ καμπυλόμορφα θέματα καὶ ἡ ἐσωτερικότητα καὶ ἡ εὐγένεια τῶν γραφικῶν λεπτομερειῶν. Ἀπὸ τὰ ἄλλα τῶν ἔργα μὲ τὸ Ἅγιος Χαράλαμπος καὶ Μαρμαρᾶς ἔχουμε ὀδυσιαστικὰ μιὰ παραλλαγὴ τύπων πὸν σημειώνονται καὶ στὸν Οἰδίποδα μὲ τὴν Ἀντιγόνη μὲ μιὰ παράλληλη ἀντιστροφή μερικῶν χαρακτηριστικῶν. Πάντως ἐδῶ διαπιστώνεται μιὰ μεγαλύτερη ἔμφαση στὴν σχηματοποίηση καὶ τὸν τονισμὸ τοῦ τυπικοῦ. Μὲ τὸ Βιοπάλη ἔχουμε ἓνα ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα γλυπτά τοῦ Χαλεπᾶ μὲ μεταφορικὸ περιεχόμενο,

95. Γύφος, 1935, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

96. Γύφος, 1935, Οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

97. Ἡ Ἀλ. Γουλάκη-Βουτυρά, σελ. 58, βρίσκει ἑπτὰ γλυπτά πὸν μποροῦν νὰ συσχετιστοῦν μὲ τὸ θέμα, ἐνῶ ἔχουμε καὶ πολλὰ σχέδια.

98. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Ἰταλικὴ Ζωγραφικὴ κατὰ τὸν Δέκατο Ἐκτο Αἰῶνα, τόμ. Α' 1986, σελ. 217 καὶ εἰκόνα 130.

ἔργο στοῦ ὁποῖο μᾶς δίνει μιὰ καθιστὴ ἀνδρική μορφή καὶ μιὰ ὄρθια γυναικεία, γυμνές καὶ στενὰ δεμένες μεταξύ τους. Τύπος ποὺ χρησιμοποιεῖται καὶ στὸν Οἰδίποδα μὲ τὴν Ἀντιγόνη, ποὺ ἴσως πρέπει νὰ ἐρμηνευτεῖ καὶ μὲ διαφορετικὸ τρόπο καὶ σὲ σύνδεση μὲ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ του. Τὸ θέμα τῆς Βιοπάλης τὰ δίνει ἐδῶ ὁ Χαλεπᾶς περισσότερο μὲ τὴν βαρύτητα τῶν ὄγκων καὶ τὴν χαλαρότητα τῶν ἐπιπέδων, ἐνῶ διαφοροποιεῖ τὸν ἄνδρα μὲ τὴν γυναῖκα, τὸν πρῶτο μὲ τὰ σκληρὰ γωνιώδη θέματα τῆ δευτέρῃ μὲ τὰ μαλακὰ καμπυλόμορφα. Σὲ μιὰ περισσότερο ἰδεαλιστικὴ κατεύθυνση μὲ τὴν χρησιμοποίησι κλασικιστικῶν τύπων μᾶς μεταφέρει τὸ **Θαλάσσιος Ἴππος καὶ Νηρηίδες**, γλυπτό ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴν ἐντονη χρησιμοποίησι τῶν διαγωνίων καὶ τὸν γενικὰ ἐπεκτατικὸ χαρακτήρα τοῦ συνόλου. Μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον καὶ περισσότερο προσωπικὲς διατυπώσεις ἔχουμε μὲ τὸ **Ἄνοιξη**, γλυπτό στὸν τύπο τῆς ξαπλωμένης γυναικείας μορφῆς, στοῦ ὁποῖο ἐνεργητικοὶ ἄξονες καὶ συγκρατημένα ἐπίπεδα, μελωδικὰ καμπυλόμορφα καὶ θέματα ἀπόδοσης μὲ ἰδιαίτερη φροντίδα κλασικιστικῶν τύπων. Περισσότερο μὲ καθιερωμένους τύπους εἶναι δὺ ἀπὸ τὰ τελευταῖα γλυπτά του, τὸ **Ὄρθια Ἀθηνᾶ** καὶ **Ἄρτεμις**, στὰ ὁποῖα ὁ καλλιτέχνης φαίνεται ὅτι δὲν ἐνδιαφέρεται νὰ φτάσει σὲ νέες λύσεις.

Λίγα ἀκόμη ἴσως πρέπει νὰ προστεθοῦν γιὰ τὶς προσωπογραφικὲς ἀναζητήσεις τοῦ Χαλεπᾶ, ὅπως τὶς ἔχουμε σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς προτομὲς του. Σ' αὐτὲς τὸ πρῶτο ποὺ κάνει ἰδιαίτερη ἐντύπωση δὲν εἶναι τόσο ἡ ἀπόδοσι τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν τῶν προσώπων ποὺ εἰκονίζονται ὅσο καὶ ἡ προτίμησὴ του στὴν ἀπλοποίησι τῶν μορφῶν καὶ τὴν χρησιμοποίησι κλασικιστικῶν τύπων. Ἔτσι συχνά, ἐκτὸς ἀπὸ λίγες περιπτώσεις προσπαθεῖ νὰ ἀποφύγει τὴν ρεαλιστικὴ περιγραφή καὶ τὴν ἔμφασι στὰ ἀτομικὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τονίζει τὰ δομικὰ καὶ τυπικὰ στοιχεῖα. Γιὰ μερικὰ ἀπὸ τὰ εἰδικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς γλυπτικῆς τοῦ Χαλεπᾶ ἔχει γίνει κάποιος λόγος εἰδικὰ ἀπὸ τὸν Μ. Καλλιγᾶ. Σ' αὐτὰ περιλαμβάνονται ἡ κάλυψι τοῦ λαιμοῦ καὶ ἡ τάση του γιὰ ἀσύμμετρη ἁρμονία, ἡ διαφοροποίησι τῆς ἔκφρασι τῶν προσώπων καὶ ἡ ἐπιβολὴ ἐνὸς γενικοῦ τόνου σὲ κάθε γλυπτό του. Κοντὰ σ' αὐτὰ μπορεῖ νὰ σημειώσῃ κανεὶς καὶ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἄλλα ποὺ μάλιστα ἀλλάζουν σὲ κάθε περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς του ἐργασίας, μὲ τὴν μεταφορὰ τοῦ κέντρου τοῦ βάρους σὲ ἄλλα στοιχεῖα. Καὶ διαπιστώνεται εὐκόλα μιὰ τάση γιὰ ὄλο καὶ μεγαλύτερη λιτότητα καὶ ἀπλότητα τῶν μορφῶν καὶ παράλληλα μιὰ ἔμφασι στὰ δομικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν γλυπτῶν του καὶ τὶς καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες καὶ μιὰ ἐπιβολὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ πυρήνα στὶς ἐξωτερικὲς ἀξίες. Ἔτσι ὁ Χαλεπᾶς ἐνῶ στὰ πρώϊμα γλυπτά του, δὲν ἀποφεύγει μιὰ κάποια ἐπιτήδευσι μαζὶ μὲ τὴν χρησιμοποίησι τύπων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γλυπτικῆς, ἰδιαίτερα τῆς ἐλληνιστικῆς περιόδου, γρήγορα θὰ προχωρήσῃ σὲ νέες καὶ καθαρὰ προσωπικὲς διατυπώσεις. Καὶ ἀναμφίβολα

κατέχει μιὰ καθοριστική θέση ή τάση του για μιὰ πλαστική με περίοπτο χαρακτήρα, προσωπικές λύσεις, έκφραστική πληρότητα και έσωτερική αλήθεια. Τὰ ανέκδοτολογικά και παραπληρωματικά θέματα τών παλαιότερων προσπαθειών του, γρήγορα δίνουν τη θέση τους στα καθαρά πλαστικά χαρακτηριστικά, την λιτότητα και σαφήνεια τών περιγραμμάτων και τόν καθοριστικό ρόλο τών όγκων, την συμπλοκή τών επιπέδων και την κατοχή τοῦ χώρου, την έσωτερικότητα και την ποιότητα τής έκφραστικής γλώσσας τοῦ συνόλου.

Τὰ σχέδια τοῦ Χαλεπᾶ, πού έχουν δημοσιευτεῖ αποδεικνύουν καλύτερα, πέρα από τόν πλοῦτο και την ποιότητα τής γραμμής και όλη την προσπάθειά του να φτάσει σε πραγματώσεις πού ολοκληρώνουν σαφέστερα τόν χαρακτήρα τής γλυπτικής του. Γιατί πέρα από την πληρότητα και την λιτότητα τής γραμμής του, την ασφάλεια και την εδγένειά της, περισσότερο έντυπωσιάζει ό τρόπος με τόν όποιο υποβάλλει καθαρά πλαστικές αξίες. Μάλιστα όλα, τόσο αυτά πού μπορούν να θεωρηθοῦν σαν άφετηρίες για γλυπτά του, όσο και άλλα πού είναι ελεύθερες σπονδές του, διακρίνονται για τόν πλοῦτο και τόν χαρακτήρα τών αναζητήσεών του. Σε μερικά μάλιστα από αυτά, στην έλλειπτική απόδοση και τις τομές τους, αποκαλύπτονται σαφέστερα οι κάθε είδους άνησυχίες και άμφιβολίες του οι ψυχικές δονήσεις και οι μεταπτώσεις του. Γεννημένος γλύπτης ό Χαλεπᾶς μᾶς έχει αφήσει μιὰ γλυπτική, πού άναμφίβολα άνήκει στις πιό ολοκληρωμένες και σημαντικές προσπάθειες, όχι μόνο τής ελληνικής, αλλά και όλης τής σύγχρονης πλαστικής. Με γλυπτά πού συγκλονίζουν με την ποιότητα και την άμεσότητά τους, την πληρότητα και την έκφραστική δύναμη, την έσωτερικότητα και την ποιότητα τών διατυπώσεων τής πλαστικής του γλώσσας. Και δύσκολα μπορεί να καταλάβει κανείς γιατί πενήντα πέντε χρόνια από τόν θάνατο του, τὰ έργα του δέν έχουν μεταφερθεῖ στο τελικό υλικό —μάρμαρο ή χαλκό— και δέν είναι προσιτά στο μεγάλο κοινό, δικό μας και ξένο. "Όπως και γιατί δέν παρουσιάζονται συχνά στο μεγάλο κοινό, ελληνικό και εδρωπαϊκό, τὰ έργα ενός μεγάλου δημιουργοῦ, όπως είναι ό Γιαννούλης Χαλεπᾶς, γλυπτά πού μπορούν να παρασύρουν με τόν πλοῦτο και την δύναμη τής έκφραστικής γλώσσας τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ. Έχουμε μιὰ σχετικά μεγάλη βιβλιογραφία για τόν Χαλεπᾶ και τό έργο του. Στις πιό σημαντικές εργασίες άνήκουν Σ. Δούκα, Γιανούλης Χαλεπᾶς 1978. Μ. Καλλιγᾶς (έκδοση Έμπορικής Τράπεζας) 1972. Α. Παπαστάμος, Σχέδια τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ (έκδοση Έθνικής Πινακοθήκης) 1981. Σ. Λυδάκης, Γιαννούλης Χαλεπᾶς (στο λεξικό τής «Μέλισσας», Έλληνες γλύπτες) 1981. Τώνης Σπητέρης, 3 Αἰῶνες νεοελληνικής τέχνης (έκδοση Πάπυρος), τόμ. 1-3 1979. Daniel Calvo Platero, 'Ο γλυπτικός χώρος τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ 1979. Α. Ξύδη,

Προτάσεις για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης (τόμ. Α') 1976. Χρ. Χρήστου, Νεοελληνική γλυπτική, (έκδοση Έμπορικής Τράπεζας) 1982. Ά. Γουλάνη-Βουτυρά, Άναζητήσεις στο έργο του Γ. Χαλεπά (Άριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Τελόγλειο Ίδρυμα), 1986.