

Αφιέρωμα του περιοδικού *Νέα Εστία* στον Γιαννούλη Χαλεπά
τ. 656, 1 Νοεμβρίου 1954

Δ.Ε. Ευαγγελίδης, «Γιαννούλης Χαλεπάς [1854-1954]»



Γεννημένος στα 1854 από οικογένεια μαρμαράδων ο Χαλεπάς ανάμεσα στην Ύλη που ξθρεψε τη φαντασία και εξέασκησε τὸ χέρι με τὸ σκαρπέλο τῶσων προγόνων καὶ συντρόφων, ἦρθε στὰ 70 στὴν Ἀθήνα, στὸ Πολυτεχνεῖο, προικισμένος καὶ ἀπὸ κληρονομία κι' ἀπὸ περιβάλλον με πλούσιες πλαστικές διαθέσεις καὶ κλίσεις. Ὑστερα ἀπὸ τρία χρόνια μαθητεία κοντὰ στὸ Δρόση, τράβηξε γιὰ τὸ Μόναχο, φημισμένο καλλιτεχνικὸ κέντρο με ἑακουσμένες σχολές ζωγραφικῆς καὶ γλυπτικῆς. Στὰ 1876 γύρισε στὴν Ἀθήνα, ὅπου ἐργάστηκε ὡς τὰ 1878 καὶ ἐδημιούργησε τὸ κύριο καλλιτεχνικὸ του ἔργο. τότε ὅμως μέσα στὸν πυρετὸ τῆς δουλειᾶς τὸν βρῆκε τὸ ἀναπάντεχο κακὸ, πού τοῦσβησε μαζί με τὴ φλόγα τῆς ἐργασίας καὶ τὸ φῶς τοῦ λογικοῦ. Τὸ ὑπόλοιπο μέρος τῆς ζωῆς του, ὁλόκληρα ἐξήντα χρόνια, τὸ μοιράστηκαν τὸ φρενοκομεῖο τῆς Κερκύρας, τὸ μοναχικὸ σπιτάκι με τὸ ὑπόγειο ἐργαστήρι καὶ τὰ ὀλίγα πρόβατα στὸ χωριὸ του, τὸν Πύργο τῆς Τήνου, καὶ τὸ ἀνετώτερο τελευταῖα ἐργαστήρι τῆς ὁδοῦ Δαφνομήλη στὴν Ἀθήνα. Μέσα σὲ τρεῖς περιόδους παίχτηκε τὸ δράμα τῆς ζωῆς τοῦ Χαλεπά, στὴν πρώτη με τὴν καθαυτὴ δημιουργικὴ του δράση στὴν Ἀθήνα, πού βάσταξε δυὸ μονάχα χρόνια, στὴ δεύτερη πού σκεπάζει με τὸ σκοτάδι τοῦ νοῦ ὅλη του τὴν ὑπαρξὴ καὶ στὴν τρίτη, τὴν τελευταία, πού ἐξέρομε μονάχα τὸ τέλος τῆς καὶ ὅπου ἡ δημιουργικὴ του ἐργασία θαρρεῖς ξαναῦρε τὸ δρόμο τῆς. Θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἴδουμε ποιά εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτοῦ τοῦ ἔργου, πού ἀνθισε μιὰ φορὰ δροσᾶτο καὶ ὅλο χυμούς, ποτισμένο ἀπὸ ἕνα πλούσιο καλλιτεχνικὸ αἶσθημα, μαράθηκε ὕστερα καὶ ἀνάθαλε πάλι καὶ προσπάθησε νὰ ζωντανέψη μερικὰ πάλι μαραμμένα μπουμπούκια, πού λές καὶ δὲν ἔχασαν ὁλότελα τοὺς χυμούς πού εἶχαν ἀνέβει με οὐσία καὶ δύναμη ἀπὸ πλούσια ρίζα.

Τὰ πρῶτα πραγματικὰ μαθήματα πῆρε ὁ Χαλεπάς στὸ Μόναχο, ὅπου ἄλλως τε ἔδειξε καὶ τῆς πρῶτες του πλαστικές προσπάθειες. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ δὲν ὑπῆρχαν σπουδαῖες γλυπτικές δυνάμεις. Ὑστερα ἀπὸ τὸν πολύμορφο κλασσικιστὴ καὶ ρωμαντικὸ Σβαντάλερ στὴν Ἀκαδημία τῶν

Τεχνῶν δίδασκε ὁ μαθητὴς του Βίντεμαν, πού κοντὰ του ἐργάστηκε κι' ὁ Χαλεπάς. Χωρὶς καμμιὰ προσωπικότητα ὁ Βίντεμαν ἀκολούθησε τὸν κλασσικισμό τῆς ἐποχῆς, ὅπου ὁ ρωμαντισμὸς τῆς σχολῆς του ἔδωκε μιὰν ἀδύνατη ἀπόχρωση, ὅπως χωρὶς ζωῆ καὶ πνοῆ ἦταν ὅλη του ἡ τέχνη. Μὰ στὴ Γερμανία γενικὰ εἶχε ἀρχίσει ἕνας καινούργιος ἀέρας νὰ κινή τις κρύες ἐπιφάνειες τοῦ κλασσικισμοῦ κι' ἀπὸ παντοῦ κι' ἀπὸ τὸ Βερολῖνο ἐφθάναν οἱ ρεαλιστικές προσπάθειες τοῦ Ρίτσαλ, μαθητῆ τοῦ Ράουχ, καὶ θὰ ἔκαμαν ἐντύπωση στὴν ἐπιδεκτικὴ πλαστικὴ φαντασία τοῦ Χαλεπά. Βέβαια τ' ἀρχαῖα ἑλληνικὰ ἔργα τῶν Μουσείων τῆς πρωτεύουσας τῆς Βαυαρίας καὶ τὰ κλασσικιστικὰ δημιουργήματα πού ἀφθονοῦσαν ἐκεῖ (καὶ τοῦ περίφημου Τορβάλδσεν ἀκόμη ἔργα ὑπῆρχαν) ἐφκίασαν τὴ βάση καὶ τὴν πηγὴ, ὅπου πάντα ἀντλήσει ἀργότερα τὰ περισσότερα θέματά του ὁ νέος γλύπτης καὶ δημιούργησε τις κυρίαρχες μορφές του ὁ κλασσικιστὴς. Μὰ καὶ οἱ καινούργιες ρεαλιστικὲς τάσεις ὅχι μονάχα δὲν τὸν ἀφήκαν ἀδιάφορον, ἀλλὰ τὸν βρῆκαν ἑτοιμον νὰ δεχτῇ με ἀγάπη καὶ αἰσθησιὴ λεπτὴ τὸ μήνυμά τους. Ἀπ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα βγῆκε ἡ «Κοιμωμένη» τοῦ νεκροταφείου τῶν Ἀθηνῶν στὸ μνημεῖο Ἀφεντάκη. Ὅμοια μοτίβα δὲν ἔλειπαν στὴν κλασσικιστικὴ γλυπτικὴ τῆς Γερμανίας. Ἡ «Κοιμωμένη» τοῦ Σιάντοφ στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Βερολίνου εἶναι πολὺ γνωστὸ ἔργο, με κάποια φρεσκάδα πού θωπεύει τὸ γυμνὸ νεανικὸ σῶμα, ὅσον κι' ἂν φαίνεται ψυχρὸ καὶ συμβατικὸ. Καὶ πιδ πολὺ στὸ μνημεῖο τῆς βασίλισσας Λουίζας τοῦ Ράουχ στὸ Σαρλόττεμπουργκ μιλεῖ δυνατώτερα ἡ πραγματικὴ ζωὴ κάτω ἀπὸ τὸν ἐπιφανειακὸ λυρισμὸ τῶν πτυχῶν. Ἀλλὰ στὴν «Κοιμωμένη» τοῦ Χαλεπά συνδυάζεται ἡ κλασσικὴ γαλήνη με τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ. Ἐνα ὠραῖο ἐλαφρὸ κυμάτισμα τῶν πλαστικῶν ὀγκων δίνει σὲ ἁρμονικὰ σχήματα τὸ σύνολο, ἐνῶ κάτω ἀπὸ τὸ κλασσικιστικὸ ἀκόμη φόρεμα δὲν τολμᾷ νὰ δείξῃ ὅλο τὸν παλμό τῆς ἡ ζωῆ καὶ τὴν τρυφερότητά τῆς ἡ σάρκα. Ἐτσι ἡ κλασσικὴ ἡρεμία βασιλεῦει στὶς ἐπιφάνειες καὶ στὶς γραμμές, ἀλλὰ χωρὶς ψυχρότητα καὶ ἐπιτήδευση. Ἀπαλές, φυσικὲς

πτυχές σέ χαμηλό ανάγλυφο δίνουν κίνηση στο άπλωμένο σεντόνι που σκεπάζει το κάτω μέρος του σώματος. Άλλά πραγματικώς συγκρατημένη πνοή ζωής περνά πάνω από τὰ γυνά μέρη, από τὸ δεξι χέρι, πού τῶχει σχεδόν παραλύσει ὁ ὕπνος, καὶ μάλιστα τὸ κεφάλι, ὅπου νομίζεις ὅτι ἀκούς τὴν ἀναπνοή πού βγαίνει ἀπὸ τὸ μισάνοιχτο στόμα κ' αἰσθάνεσαι τὸ βῦθος πού ἔχει πέσει σάν σ' αἰώνιο ὄνειρο ὅλη τῆς ἡ παραρξῆ. Αὐτὴ ἡ ἔκφραση τῆς γαλήνης πού ζῇ καὶ πού δίνεται μὲ καθαρὰ πλαστικές ἀξίες ἐνὸς κλασσικισμοῦ πού νοιώθει τὴν πνοή τῆς πραγματικότητος χαρίζει στὴν «Κοιμωμένη» τοῦ Χαλεπά μιάν ἀδιαφιλονίκητη καλλιτεχνικὴ ἀξία.

Ἄν θελήσουμε νὰ συγκεφαλαιώσουμε τώρα τίς παρατηρήσεις μας ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Χαλεπά, τῆς τελευταίας περιόδου, ἔχομε μιὰ πρῶτην ἐντύπωση ὅτι τοῦτο εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ παλιό. Ἄλλά μιὰ προσεκτικὴ ματιά θὰ μᾶς διδάξῃ πολλὰ πράγματα. Πρῶτα πρῶτα μένει ἕνα οὐσιαστικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς Τέχνης του, ἡ σφιχτή, κλειστή, ὑπολογισμένη πάντα σύνθεση πού δίνει καλλιτεχνικὴ μορφή στὸ ἄτακτο καὶ ἀδιόρθωτο ὕλικο τῆς πραγματικότητος ἢ τῆς φαντασίας. Τώρα μάλιστα αὐτὴ πῆρε μιάν ἀπλότητα καὶ λιτότητα αὐστηρότερη. Καὶ τὰ γνωρίσματα αὐτὰ φαίνονται καλύτερα στὴν πλαστικὴ ἀπόδοση, πού λές καὶ ὠρίμασε μέσα του καὶ πέταξε ὅλα τὰ περιττά καὶ κράτησε μόνο τὴν οὐσία, τὴν πεμπτουσία τῆς πλαστικῆς μορφῆς. Μὰ ἐκεῖνος πού φαίνεται περισσότερο ἀλλαγμένος εἶναι ὁ ψυχικὸς του κόσμος. Στὰ νεανικά του χρόνια ἀντίκρουζε τὴ ζωὴ μὲ μιὰ λυρικότητα ἡρεμῆ καὶ εἰδυλλιακῇ, ἀλλὰ πάντα στοχαστικὰ καὶ μακάρια. Καὶ ἦταν φυσικὸ ἡ γαλήνια αὐτὴ στοχαστικότης του νὰ μὴ σταθῇ πάντα στὸ ἴδιο ἐπίπεδο, ὅστερα μάλιστα ἀπὸ τὴν τραγικὴ στρόφη πού σημείωσε μέσα του ὁ ρυθμὸς τῆς ζωῆς. Μπορεῖ καὶ

χωρὶς αὐτὸ ἡ παραγωγή του νὰ ποτίζονταν μὲ δραματικὰ στοιχεῖα καὶ νὰ ἔφτανε φυσικὰ ἀπὸ τὴν πρώτη Μήδεια τὴ στοργικὴ καὶ ἐλεγειακῇ, στὴν τραγικὴ μορφή πού ἔστησε στὰ τελευταῖα του. Τὸ βέβαιον εἶναι ὅτι τὸ ἔργο του αὐτὸ εἶναι ὠρὶμος καρπὸς μιᾶς δυνατῆς πλαστικῆς ἰδιοφυΐας. Κι' οὐτε βλέπω πού μ' ἔχει νὰ κολλήσῃ ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ πρώτου γονοῦ στὰ



ΓΙΑΝ. ΧΑΛΕΠΑ

ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ

γλυπτά πού ἀνέφερα, μὰ πιστεύω καὶ σ' ὅλα τ' ἄλλα πού ἀφῆκε: ἴσως τὸ σκισμάρισμα, ἡ προσπάθεια νὰ δώσῃ τὸ γρηγορώτερο μορφή στίς πλαστικὲς ἰδέες πού πολιορκοῦν τὴ φαντασία τοῦ καλλιτέχνη κι' ὁ περιορισμὸς στίς κύριες, ἀπαραίτητες ὑποδηλώσεις πού δίνουν τὴν ἐντύπωση τοῦ ἀτελείωτου καὶ ἀνίστου, μᾶς παρασύρουν καμμιὰ φορὰ νὰ παραβλέψουμε τὴν οὐσία καὶ νὰ χαρακτηρίζουμε πρωτόγονα καὶ ἀδύνατα τὰ πραγματικὰ ἔργα.

Μὰ στὸ Χαλεπά δὲν ἔλειπε κἀν ἡ συνείδηση ὅτι ξέρεῖ τί θέλει καὶ ξέρεῖ τί κάνει. Μιὰ συνομιλία μου μὲ τὸ γλύπτη κ. Ἀντ. Σῶχος μὲ φώτισε σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα καὶ μ' ἔκαμε νὰ ἐκτιμῶ καλότερα τὸ ἔργο του. Ἦταν ὁ μόνος πού εἶχε πλησιάσει πολὺ τὸ Χαλεπά καὶ εἶχε κερδίσει τὴν ἐμπιστοσύνη του. Συχνὰ τοῦ μιλοῦσε καὶ ἀπαντοῦσε μὲ προσοχὴ στίς ἐρωτήσεις καὶ παρατηρήσεις του. Κι' ὁ κ. Σῶχος εἶχε κατορθώσει νὰ τὸν πείσῃ νὰ κατέβῃ ἀπὸ τὸ χωριὸ του, τὸν Πύργο, κάτω στὴν Τήνο, νὰ πάῃ στοῦ μακαρίτη Μουτσοπούλου, πού ἀπὸ ἀγάπη πρὸς τὸ ἔργο του ἤθελε νὰ τοῦ προσφέρῃ κάθε ὑποστήριξη γιὰ νὰ ἀσχοληθῇ χωρὶς ἄλλες φροντίδες στὴ δουλειά του. Ὅταν μιὰ φορὰ στὸ ἐργαστήρι του ὁ κ. Σῶχος εἶδε σὲ κάποιον τοῦ ἔργο ὅτι τὰ πόδια ἔρχονταν κάπως μικρότερα καὶ πῆρε ἐπίτηδες τὸ μέτρο καὶ λογάρισε τίς ἀναλογίες ἐπάνω στὸ ἔργο, ὁ Χαλεπάς παρακολούθησε μὲ μεγάλη προσοχὴ τὴν κίνηση καὶ ξαναμέτρησε κι' αὐτὸς τίς ἀναλογίες, κατάρθωσε

μάλιστα να φάη μερικά, αρκετά εκατοστά για να μη φανή μεγάλη ή διαφορά, όπως το υποστήριξε και στη μικρή συζήτηση που άνοιξε. Την άλλη μέρα ο Χαλεπάς είχε διορθώσει τα πόδια ώστε να είναι κανονικότερες οι αναλογίες. "Ένας άνθρωπος, που ζούσε τόσο πολύ και τις μικρότερες λεπτομέρειες του έργου του, δεν ήταν δυνατό να είχε χάσει τη δημιουργική του δύναμη. Ίσως να του έλειπε πιά η τεχνική ικανότης, αλλά η πλαστική του φαντασία λειτουργούσε θαυμάσια και άποτελεσματικά.

"Όταν μιά ηλικιωμένη κυρία του πήγε τη φωτογραφία της κόρης της καθισμένης στο πιάνο για να της κάμη ένα επιτύμβιο ανάγλυφο, ο Χαλεπάς έβαλε δίπλα στην κόρη που παίζει και τη μορφή της μητέρας, γιατί φαίνεται ότι του ήταν άπαραίτητη στη σύνθεση. Οί δικοί του όμως νομίζοντας ότι αυτό θα δυσχεραίνει την πελάτισσα την έσβησαν, αλλά ο Χαλεπάς ξαναπιάνοντας το ανάγλυφο την άλλη μέρα την ξανάβαλε πάλι εκεί με την έπιμονή του καλλιτέχνη που έχει βρῆ την όριστική λύση στο πρόβλημα που τον άπασχολούσε με συνείδηση και θέληση άκαμπτη, γιατί αυτό τον ικανοποιούσε.

"Έτσι με την τραγική του άρρώστεια

μπορεί ο Χαλεπάς να έχασε πολλές από τις κοινωνικές συνήθειες, όπως την άνάγκη της επικοινωνίας, πράγμα που πάντα δεν του πολυάρεσε, γιατί αναφέρεται ως λιγόλογος και μονόχνωτος, δὲ στερήθηκε όμως διόλου την πλαστική του ιδιοφυΐα.

"Ίσια·Ίσια άποτραβηγμένος από κάθε άλλη εκδήλωση έζησε πιά μέσα στους δγκους και στα έπίπεδα τις πλαστικές ιδέες και φαντασίες που τον άπορροφούσαν όλόκληρο σαν να μην υπήρχε τίποτε άλλο γύρω του. "Όλος ο άλλος κόσμος ήταν ξένος γι' αυτόν και μόνο ο πηλός, που άνθιζε κάτω από το δημιουργικό του μάλαγμα σὲ μορφές που έδιναν ζωή στα έσωτερικά του όράματα, του ήταν γνώριμος και φίλος, πιστός σύντροφος και υπάκουος βοηθός. Αύτός δέχτηκε το έξεσπασμα της πλαστικής του όρμης που όχι μονάχα δὲ λιγόστεψε στην εκδήλωσή της, αλλά, όπως βλέπομε από τα τελευταία του έργα, ώρίμασε και δυνάμωσε και πλουτίστηκε με βαθύτερο και πνευματικώτερο περιεχόμενο. Και είναι κρίμα ότι η μόνωσή του στον Πύργο και η έλλειψη της τεχνικής άσκήσεως στέρησε την έλληνική τέχνη την τελειωτική εκτέλεση των έργων του σὲ μονιμώτερο υλικό που θα τη δόξαν και πέρα από τα σύνορα της Έλλάδος.

Δ. Ε. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ



ΓΙΑΝ. ΧΑΛΕΠΑ

Ο ΣΑΤΥΡΟΣ

Ο ΧΑΛΕΠΑΣ, Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΠΗΛΟΥ ΚΑΙ Η ΠΛΑΣΤΙΚΗ ΤΟΥ ΜΑΡΜΑΡΟΥ ΚΑΤΕΡΓΑΣΙΑ

Ο Γιαννούλης Χαλεπας είναι ο αθένη-
τικός γλύπτης της νεοϊστορίας μας, ο γλύ-
πτης δύο χρονικών περιόδων, και ο αν-
θρώπος μιας τρίτης, δραματικής και έν-
διάμεσης περιπέτειας. Η πρώτη περίοδος
του νέου Χαλεπα ανήκει στη δεύτερη πεν-
τηκονταετία του 19ου αιώνας (γεννήθηκε
το 1854). Η περιπέτεια του ανθρώπου γί-
νεται αφορμή να διακόψει τη λογική του
επαφή με τη δημιουργία πλαστικών έργων
και η επιστροφή του γλύπτη στα λογικά
δημιουργήματά του ξαναρχίζει τον 20όν
αιώνα, που συγκεντρώνει τα κύρια γνωρί-
σματα του ύστερου συνθετικού σε όγκους
γλυπτικούς έργου του, σε πηλό και σε
ύψο.

Στην περίοδο του 19ου αιώνας, ο Χα-
λεπας αφίνει στο μάρμαρο έργα αξιόλο-
γα και αντιπροσωπευτικά της νεοϊστορίας
της τέχνης μας, με επιτεύξεις τεχνικής
του μαρμάρου που παρουσιάζουν λατινικό
ή ελληνικό ενδιαφέρον.

Κάθε έργο γλυπτικό, με προορισμό να
αντιγραφεί στο μάρμαρο, χρειάζεται μό-
χθο και πείρα ικανή, για να δαμασθή επι-
δέξια ή ύλη και για να αποκτήσει η τελι-
κή ύψη της κατασκευής της το ρυθμό κά-
ποιας τεχνικής μαεστρίας, με ύφαντή το
χαλύβδινο γλύφανο.

Είναι γνωστό πως οι νέοι γλύπτες δε
μπορούν να έχουν τόσο συγκροτημένη τη
μάθηση μιας ρυθμικής μαστορίας στο μάρ-
μαρο και πιο σύνθετες, ότι δίνουν τα έργα
τους για το γύψο σε έμπειρους τεχνίτες αν-
τιγραφών στο μάρμαρο για λόγους ασφα-
λείας και διατηρούν μόνο το δικαίωμα να
ελέγχουν και να κάνουν υποδείξεις.

Κάποτε ο γλύπτης πείθεται πως περι-
τεύει κάθε υπόδειξη στον αντιγραφέα του
έργου του, γιατί η τροποποίηση της τε-
χνικής του μαρμάρου είναι ζήτημα πολύ
λεπτό.

Κάποτε πάλι τεχνίτες πρακτικοί, με
την πολυχρόνια αφοσίωσή τους, κατα-
κτούν τα μυστικά του δαμασμού μιας ύ-
λης, όπως και ο γλύπτης κερδίζει την τε-
χνική της πλαστικής του πηλού. Κάποιος
τέτοιος πρακτικός, με τάλαντο θερμό από
το πάθος της δεξιοτεχνικής μαστορίας,
ξεχόνδρισε, ακριβολόγησε και έπλασε την
αντιγραφική τεχνική του συνθετικού έρ-

γου του Γιαννούλη Χαλεπα «Σάτυρος
και Έρωτας».

Πολλές φορές, όσοι από τους γνωρί-
ζοντας έρευνησαν το θέμα αυτό και είδι-
κώτερα τα δύο κύρια μαρμάρινα έργα του
Χαλεπα του τέλους του 19ου αιώνας, κρά-
τησαν τούτη την εξήγηση. Πώς ο Χαλεπας
στά πρώτα χρόνια της παραγωγής πλα-
στικών έργων στον πηλό, έπειτα από τις
σπουδές του στο Πολυτεχνείο μας και
στην Εύρωπη, δεν μπορεί να είχε τόσο
ισχυρή κατάρτιση σε δεξιοτεχνία τεχνική,
γιατί αυτή είναι αποτέλεσμα πολύτροπης
και κλιμακωμένης σε ρυθμό κατάρτισης
του πελεκητού τρόπου και του δαμασμού
της ύλης.

Τυχαίως πρό μηνός είχα την ευκαιρία
να μάθω πολλά από τον ικανό πλάστη
του μαρμάρου, γνωστό στους γλύπτες,
Μαστρολευτέρη — Πανούση Έλευθερίο —
το συνεργάτη του Χαλεπα της περιόδου
έκείνης και τεχνικό αντιγραφέα του έργου
του «Σάτυρος και Έρωτας». Έλεγα στον Πανούση να πάρη τα παιδιά
του και να πάνε στην Πινακοθήκη, στο
Ζάππειο Μέγαρο, για να δούν πόσο δυνα-
μικό σε τεχνική μαστορία είναι το συν-
θετικό έργο «Σάτυρος και Έρωτας» του
Χαλεπα και πόση αντίθεση έχουν τα άλ-
λα έργα του, όπως και τα άλλα γλυπτά
του Βρούτου κλπ., γλυπτών του 19ου και
20ου αιώνα, δηλ. ο κορμός του Κ. Δημη-
τριάδη. Ο Πανούσης απαντούσε: «Ποιό;
Αυτό που φέραμε με τον Παναγιωτάκη
από τη Γλυφάδα; Αυτό το φιάξιμο, συνέ-
χισε, είναι πολύ μαστορικό και γνωρίζω
ποιός ήταν ο τεχνίτης του από τα λόγια
του Βασίλη του Γληνού». «— Ποιός ήταν
λοιπόν;» τον ρώτησα. «— Ο Άλεξάκης που
είχε στα ύστερα μαρμαρογλυφείο στην ο-
δό Πατησίων, απέναντι στο Μουσείο»,
απάντησε ο Πανούσης.

Όμολογώ πως αυτό που επί πενήντα
χρόνια δεν μου έγινε γνωστό, μου έδωσε
μια ισχυρή ικανοποίηση. Ο Άλεξάκης, με
το ευαίσθητο χαλύβδινο γλύφανό του, ά-
νύψωσε την πλαστική περίοπτη μορφή
μιας ικανής σύνθεσης της νεοϊστορικής
μας γλυπτικής — όπως είναι η «Κοιμωμέ-
νη». Έχοντας τάλαντο και πάθος έρμη-
νευτού από φυσική δξύτατη παρατηρητι-
κότητα, με πολυχρόνια άσκηση ρυθμικής

τεχνικῆς, κατόρθωσε στὸ ρυθμὸ τοῦ γλυφανοῦ του νὰ σταυρώσῃ τὶς καλεμιές του, μὲ τρόπο καὶ σύστημα ἰσάξιο, σὲ χρῶμα, σὲ ὕψος καὶ σὲ δυναμισμό ἐπιδερμικὸ ὥστε νὰ ρέῃ ἡ ὕψος αὐτὴ περιγραφικὰ, γιὰ νὰ δίνη τὶς κύριες ὕψεις τοῦ συνθετικοῦ αὐτοῦ ἔργου στὶς τρεῖς διαστάσεις τοῦ μορφικῆς.

Ὁ Χαλεπᾶς, στὸ πρόσωπο τοῦ συνεργάτη του Ἀλεξάκη, ἐπέτυχε τὴν πιὸ καλὴ ἐκλογή, γιὰτὶ θὰ κινδύνευε ἡ ἐλληνικότητα τοῦ πλαστικοῦ τοῦ ἔργου νὰ ἐρμηνευθῇ, ὅχι μὲ τὴ γνήσια τεχνικὴ παράδοση τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς πείρας, ἀλλὰ μὲ τὴν πείρα τῆς μεταγενέστερης λατινικῆς ἢ εὐρωπαϊκῆς, πού τὸ πνεῦμα καὶ τὸ σύστημά της εἶναι διαφορετικά.

Ἄν ὑπῆρχε κάπου τὸ γύψινο πρόπλασμα τοῦ ἔργου τοῦ Χαλεπᾶ «Σάτυρος καὶ Ἑρώτας», θὰ εἶχαμε πολλὰ νὰ συγκρίνωμε σχετικὰ μὲ τὶς ἱκανότητες τοῦ ἐρμηνευτοῦ ἀντιγραφέα Ἀλεξάκη, πού ἡ καταγωγή του ἦταν γειτονικὴ μὲ τοῦ Τηνίου Χαλεπᾶ (εἶχε γεννηθεῖ στὴν Ἀνδρο).

Τὸν Ἀλεξάκη τὸν γνῶρισα τὸ 1913 στὸ κατὰστημά του καὶ εἶχε τὴν εὐγένεια νὰ μοῦ ἀντιγράψῃ τὸ πρῶτο μου ἔργο, — ἔναν ἀετὸ στὸ μάρμαρο — γιὰ ἥρωδο, πού τότε στήθηκε στὴ Λεβέτσοβα τῆς Μάνης. Πάντοτε κρατῶ στὰ μάτια μου τὶς ἱκανότητες τῆς καλεμιᾶς του, πού ζωντάνευε ἐκφραστικὰ καὶ περιέγραφε καθαρὰ τὰ σχήματα. Τὴ μνεία αὐτὴ τὴν παρέθεσα, γιὰτὶ ἀποκαθιστᾷ τὰ πράγματα καὶ τιμᾷ τὴν προσφορά τῶν ἀνωνύμων πού μοχθοῦν γιὰ νὰ βάζει τὴν ὑπογραφή του κάτω ἀπὸ τὸ μὀχθο του τὸν τίμιον ὁ γλύπτης μόνον.

Ὁ «Σάτυρος καὶ Ἑρώτας» τοῦ Χαλεπᾶ, ὡς ἔργο συνθετικόν, ἔχει ἐπιβολὴ στὴ συγκρότηση τῆς πλαστικῆς δομῆς του, ἀλλὰ παρουσιάζει καὶ τὴν τόλμη τοῦ γλύπτη νὰ ἐπιδιώξῃ τὶς δυσχέρειες τῆς κατασκευῆς του στὴν ὅλη τοῦ μαρμάρου (ἀρχὴ τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τεχνικῆς) καὶ τὴν ἀπόφασή του νὰ ἐμπιστευθῇ σὲ πρακτικὸ τεχνίτη ὅλη τὴν ρυθμικὴ ἐρμηνεία τῆς ὕψος μιάς ὀρισμένης τεχνικῆς. Ὁ Χαλεπᾶς

φαίνεται ὅτι στὸ Μόναχο τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰῶνος, ὅπου τὰ πάντα περιέκλειαν τὸ κλασσικιστικὸ ρεῦμα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, μὲ τὶς πλούσιες σπουδὲς του κατέκτησε καὶ τὴν ἔννοια τῶν διαφορῶν, πού ἡ Ἀναγέννηση εἶχε δημιουργήσει στὴν Εὐρώπῃ (διάφορες ἀντιλήψεις τρόπου τέχνης καὶ τεχνικῆς).

Ὁ Χαλεπᾶς εἶναι ἐμποτισμένος ἀπὸ τὴν ἐπιθυμίαν νὰ ἀναβιώσῃ τὰ θέματα, τόσο τῆς μυθολογίας μας ὅσο καὶ τὰ ἄλλα τῆς εὐρωπαϊκῆς ποίησης καὶ λογοτεχνίας. Οἱ δραματισμοὶ του εἶναι ρωμαντικοί, μὰ παράλληλα καὶ μὲ κλασσικὴ νύξη συγκροτημένοι. Καὶ στὴν πρώτη περίοδον καὶ στὴ δευτέρῃ, ὀλιγώτερον στερεὴ σὲ πλάση γιὰτὶ εἶναι ρευστὴ ἀπὸ τὴ χρῆση τοῦ πηλοῦ, μὰ γεωμετρημένη, ὁ Χαλεπᾶς δουλεύει τὸ δνείρο μὲ ἓνα τρόπο δικό του ἀρκετὰ πνευματώδη.

Ὑπῆρξε ἓνας γλύπτης αὐθεντικὸς — ἔπαθε καὶ ἐθεραπεύθη — καὶ ἀπέθανε μὲ μιὰ νέα ἀποκαλυπτικὴ σφραγίδα αὐθεντικῆς μαστοριᾶς, χωρὶς νὰ ἔχη καὶ τὴν πνευματικὴ ἢ τεχνικὴ ἄνεση νὰ τὴν στερεώσῃ σὲ ὕψος, γιὰτὶ εἶχε χάσει τὴν ἐπαφή του μὲ τὴ ζωὴ τῆ σύγχρονη ἀπὸ ἀβουλίαν μυστηριώδη καὶ ἐπομένως δὲν εἶχε τὴν κρίση, οὔτε τὴ βούληση, νὰ ἐκλέξῃ τὸν ἀνώνυμον συνεργάτη του.

Ἀτυχῶς τὰ ἐλάχιστα ἀντίγραφα τῶν ἔργων τῶν χειρῶν του στὸ μάρμαρο ἀπὸ ἄλλους, πού δὲν τοὺς ἐδιάλεξε ὁ ἴδιος, δείχνουν πόσο ἐντιμὸς καὶ αὐθεντικὸς ὑπῆρξε ὁ πρῶτος τοῦ συνεργάτης, ὁ ἐκλεκτὸς Ἀλεξάκης.

Ὁ «Σάτυρος καὶ Ἑρώτας» κοντολογίᾳ εἶναι, γιὰ τὴν κρίση μου, τὸ αὐθεντικώτερον ἔργο ρυθμικῆς τεχνικῆς στὸ μάρμαρο, μὰ καὶ τὸ πιὸ δυναμικὸ σὲ συγκροτημένη περίοπτον μορφή πλαστικοῦ ὄγκου πού ἔδωσε ὁ 19ος αἰῶνας τῆς νεοελληνικῆς γλυπτικῆς — παράδειγμα δομῆς καὶ τεχνικῆς γιὰ τοὺς συγχρόνους γλύπτας — γνήσιον ἔργο μιάς παραδόσεως μὲ διακοπὴν 18 αἰώνων καὶ ἀναβίωση στὸν 19ον αἰῶνα ἔπειτα ἀπὸ τὸν ἀπελευθερωτικὸ ἀγῶνα τοῦ 1821.

ΜΙΧΑΛΗΣ ΤΟΜΠΡΟΣ



Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ ΧΑΛΕΠΑ

Ἡ ἐπέτειος πού γιορτάζεται φέτος γιὰ τὰ ἐκατόχρονα ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Χαλεπά ἀντιπροσωπεύει ἓνα ἐλάχιστο μέρος ἀπὸ τὸ χρέος πὺ ἔχει συνάψει ἀπέναντί του τόσο τὸ ἐπίσημο Κράτος ὅσο κι ὅλος ὁ πνευματικὸς κόσμος τῆς χώρας. Εἶν' ἀλήθεια πὺς ὁ γιορτασμὸς αὐτὸς ἔπρεπε νὰ εἶχε γίνεϊ πρὶν ἀπὸ τρία χρόνια, ἀφοῦ ὁ Χαλεπᾶς, σύμφωνα μὲ νεώτερες ἐξακριβωμένες πληροφορίες¹, γεννήθηκε στὰ 1851 καὶ ὄχι στὰ 1854. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ ὅμως, πὺ ἔχει τὴ σημασία της ἀπὸ βιογραφικὴ πλευρὰ ὅπως καὶ γιὰ τὴ χρονολόγησιν ὁρισμένων ἔργων, ἦταν ἀγνωστὴ ὡς πρὶν ἀπὸ λίγο καιρό.

Ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Χαλεπά διαιρεῖται σὲ τρεῖς κύριες μεγάλες περιόδους. Ἡ πρώτη πᾶσι ἀπὸ τὸ 1870 ὡς τὸ 1878 καὶ περιλαμβάνει ἔργα φοιτητικά, τοῦ Μονάχου, ὡς καὶ ἐκεῖνα πὺ ἔκανε στὴν Ἀθήνα πρὶν ν' ἀρρώστησει. Στὰ 40 χρόνια πὺ μεσολαβοῦν ὡς τὰ 1918, ὅταν ἐξανάρχισε νὰ δουλεύει συστηματικά, δὲ μᾶς εἶναι γνωστὴ ἡ ἐργασία του. Ἀπὸ πληροφορίες πὺ ἔχουμε, ὅταν ἦταν τρόφιμος τοῦ Ψυχιατρείου στὴν Κέρκυρα, εἶχε δουλέψει μερικά προπλάσματα. Παρ' ὅλες μας ὅμως τίς προσπάθειες καὶ τίς ἐπιτόπιες ἐρευνες, τίποτα δὲν μπορέσαμε νὰ βροῦμε.

Ἀπὸ τὸ 1918, στὴν Τήνον, ὁ Χαλεπᾶς ἀρχίζει μιὰ καινούργια δουλειὰ τελειῶς διαφορετικὴ ἀπ' αὐτὴν πὺ εἶχε παρουσιάσει ὡς τότε.

Τὸν Αὐγούστο τοῦ 1930, ἔρχεται νὰ ἐγκατασταθεῖ ὁριστικά στὴν Ἀθήνα. Ἡ ἐργασία του στὸ χρονικὸ διάστημα πὺ πάει ὡς τὰ 1938 ἔχει τὰ ἴδια περίπου χαρακτηριστικά, τὴ διακρίνει ὅμως κάποια περισσότερη μεστότητα καὶ συνειδητοποίηση ὅλων τῶν στοιχείων, πὺ εἶχε φανερώσει στὴν προηγούμενη δουλειὰ τῆς Τήνου.

Πολλὰ εἶναι τὰ ἐρωτήματα πὺ προβάλλουν ὅταν θελήσουμε νὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰν αἰσθητικὴ τοποθέτησιν καὶ μιὰ κριτικὴ ἀξιολόγησιν τοῦ ἔργου τοῦ Χαλεπά. Ἐν' ἀπ' αὐτὰ εἶναι κ' ἡ ἐξακρίβωσιν τῶν αἰτίων τῆς μεταβολῆς τῆς πλαστικῆς ἐρμηνείας πὺ παρατηροῦμε στὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν πρώτη στὴ δεύτερη περίοδο τῆς δουλειᾶς του καὶ πὺ τὴν ἐξήγησιν προσπάθησαν νὰ δώσουν κατὰ καιροὺς διάφοροι μελετητές². Προσωπικὰ νομίζουμε πάντως πὺς ἀπὸ καθαρά καλλιτεχνικὴ πλευρὰ, τὸ σημεῖο πὺ πρέπει νὰ τοιςτεῖ δὲν εἶναι τόσο ἡ

ἐξήγησιν τοῦ φαινομένου πὺ προκάλεσε τὴ μεταβολή, μὰ ἡ σημασία της καὶ ἡ θέσιν πὺ κατέχει τὸ ἔργο πὺ βγήκε ἀπὸ τὴ μεταβολὴ αὐτή.

Ἄν πράγματι ὁ Χαλεπᾶς δὲν εἶχε ἀρρώστησει καὶ δὲν εἶχε ὑποστῇ τὸν τρομερὸ κλονισμό πὺ κἀνοντάς τον νὰ ξεχάσει τελειῶς, γιὰ χρόνια ὀλόκληρα τὴ δουλειὰ του, τὸν ξυπνάει μιὰ μέρα μὲ μιὰ καινούργια, ἀγνή, πρωτόγονη ὁραση τοῦ γύρω του κόσμου, ὑπάρχει μεγάλη πιθανότητα ὁ καλλιτέχνης νὰ εἶχε ἐξακολουθήσει τὴ γνωστὴ κλασικιστικὴ δουλειὰ του, τὴ μορφή τῆς ἐργασίας πὺ μᾶς παρουσιάζει, λογουχάρη, στὸ «Σάτυρο πὺ παίζει μὲ τὸν Ἑρώτα» (Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), στὴν περιβόητη «Κοιμωμένη» καὶ στὸ «Σάτυρο» (Ἐθνικὴ Πινακοθήκη). Τὰ τρία αὐτὰ ἔργα ἔγιναν στὰ 1877 καὶ 1878³, δηλαδὴ ὅταν γιὰ πρώτη φορά, ὕστερα ἀπὸ τὸ Μόναχο, ἦρθε νὰ ἐγκατασταθεῖ στὴν Ἀθήνα καὶ λίγο προτοῦ ἐκδηλωθοῦν τὰ πρῶτα συμπτώματα τῆς ἀρρώστειας του. Ἄν λοιπὸν ὁ Χαλεπᾶς δὲν εἶχε προσπεράσει τὰ ὅρια πὺ μᾶς δείχνει στὴ νεοκλασικὴ αὐτὴ πορεία τῆς δουλειᾶς του, θὰ ἦταν ἀπλῶς ἕνας καλὸς καὶ ἄρτιος δάσκαλος, ἕνας ἑλληνας Κανόβα, ζυμωμένος μὲ μιὰ ιδιαίτερη δύναμη, μὲ μιὰ ρώμη πὺ θὰ εἶχε ἀντλήσει στὴν προγονικὴ ἑλληνικὴ κληρονομία καὶ στὰ εἰδικὰ χαρακτηριστικά τῆς φυλῆς μας. Θὰ ἦταν ἕνας ἀνάμεσα στοὺς πολλοὺς, ἀνάμεσα στοὺς τόσο πὺ γέμισαν τὰ νεκροταφεῖα, τὰ κτίρια, τοὺς δημόσιους χώρους τῆς Ἰταλίας καὶ τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης, μὲ χιλιάδες ἐπίσημες προτομές καὶ ἐξεζητημένες, πολύπλοκες, ρομαντικὲς παραστάσεις, δουλεμένες μὲ τρομακτικὴ ἀκρίβεια στὶς νατουραλιστικὲς λεπτομέρειες τῶν χαρακτηριστικῶν, στὴν πολυμέρεια τῶν πτυχώσεων, στὴ βασανιστικὴ περιγραφή τοῦ διακοσμητικοῦ στοιχείου.

Ὁ Χαλεπᾶς χρωστοῦσε τὴ διαμόρφωσιν τῆς ὁρασης του στὸ Μόναχο καὶ στὰ διδάγματα τοῦ δασκάλου του Βίντμαν. Καὶ τὸ Μόναχο τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἦταν προμαχῶνας τοῦ κλασικιστικοῦ ἰδεώδους στὴν τέχνη. Προσπαθοῦσε, δηλαδὴ, νὰ μιμηθεῖ τὰ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ πρότυπα, προσθέτοντας ὅμως ἀφθονὰ ἐξωγλυπτικὰ στοιχεία. Ἡ φιλολογικὴ ἀνάδειξιν τοῦ ἔργου μὲ τὴν ἐπεξηγηματικὴ ἀνάλυσιν τῆς παράστασης, ἡ προβολὴ τοῦ θεματικοῦ στοιχείου, πὺ

ἀποχτάει κυρίαρχη θέση και ἀντανakλᾷ τις ρομαντικές ἐπιδιώξεις τῆς ἐποχῆς μὲ τις ἀλληγορικές ἢ μυθολογικές ἀναμνήσεις, ἀποτελοῦν, κατὰ κανόνα, τὴν κύρια ἐπιδίωξη τοῦ καλλιτέχνη. Αὐτό, φυσικά, γίνεται σὲ βάρος τῆς καθαρὰ γλυπτικῆς μορφῆς. Πράγματι, ὅταν μιλάμε γιὰ γλυπτική, ἐννοοῦμε ἐρμηνεῖα τοῦ δράματος τοῦ ἔξω κόσμου καὶ τῶν ψυχικῶν καταστάσεων πού μᾶς προκαλεῖ τὸ θέαμά του μὲ τὰ μέσα πού μ' αὐτὰ ἐκφράζεται ἡ γλυπτική: τὴν ὕλη μὲ τὴ διατήρηση τῆς ὕφης καὶ τοῦ βάρους τῆς, τὸν ὄγκο πού θὰ ἀποδοθεῖ μὲ τὸ ὀργανικὸ σχεδιασμὸ πού σκελετοῦ, τὸ σωστά ὑπολογισμένο καθορισμὸ τῶν πλάνων καὶ τῶν ἀξόνων, τις ἀρμονικές σχέσεις πού ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὰ διάφορα μέρη τοῦ ἔργου, τὴ φυσικὴ διατήρηση τοῦ παιχνιδίσματος τοῦ φωτός καὶ τῆς σκιάς, τὸν τρόπο ἐπεξεργασίας πού θὰ εἶναι ἀνάλογος μὲ τὸ χῶρο ὅπου θὰ στηθεῖ τὸ γλυπτὸ καὶ τὴν προβολὴ τοῦ μέσα στὸ χῶρον αὐτό.

Ἡ «Κοιμωμένη» πού εἶναι τὸ πιὸ ἄρτιο γνωστὸ μας ἔργο τῆς πρώτης αὐτῆς περιόδου τοῦ Χαλεπᾶ, ὀφείλει τὴν ἀξία τῆς ἀκριβῶς στὸ ὅτι, παρ' ὅλο τὸ φιλολογικὸ πνεῦμα πού περιέχει, διατηρεῖ ὅμως αὐτὰ τὰ βασικὰ γλυπτικὰ στοιχεῖα πού ἀναφέραμε. Ἄν δὲν ὑπῆρχαν, δὲ θὰ εἶχε παρὰ μιά συμβατικὴ καὶ σχετικὴ σημασία, ὑπολογισμὸς ἴσως μέσα στὸ ἑλληνικὸ πλαίσιο, ἀσήμαντη ὅμως μέσα στὴν Εὐρώπη.

Ἄν ὅμως μὲ βεβαιότητα μπορούμε νὰ τοποθετήσουμε τὸ Χαλεπᾶ ἀνάμεσα στὶς μεγαλύτερες καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες πού ἀνάδειξε ἡ νεώτερη εὐρωπαϊκὴ τέχνη, εἶναι κυρίως γιὰ τὴν ἐργασία πού παρουσίασε στὴ δεύτερη καὶ τρίτη περίοδό του. Ἡ συμβολὴ τοῦ στὴν ἀνανέωση ἑνὸς καινούργιου τρόπου θεώρησης τοῦ κόσμου παίρνει ἀκόμα μεγαλύτερη σπουδαιότητα ὅταν σκεφτοῦμε πῶς ἡ μεταλλαγὴ αὐτὴ εἶναι πηγαία. Δὲν ξεκίνησε ἀπὸ γνωστὰ πρότυπα, δὲν ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τις διάχυτες, στὴν ἀρχὴ τοῦ αἰῶνα μας, ἀνανεωτικές προσπάθειες τῶν καλλιτεχνῶν πού δούλευαν στὴ Δύση, δὲν ἐπέστρεψε στὶς πηγές ἀκολουθώντας τὸ ρεῦμα πού εἶχε ἐκδηλωθεῖ στὴ Γαλλία μὲ τὴν ἀναζήτησιν τοῦ ἐξωτισμοῦ τοῦ Γκωγκέν, τῆς ἀπλοϊκῆς τέχνης τοῦ τελῶν Ρουσσώ καὶ λίγο ἀργότερα μὲ τὴν ἀνακάλυψιν τῆς νέγρικης τέχνης. Ὁ τρόπος πού διαμορφώθηκε μέσα του τὸ ψυχικὸ κλίμα πού τοῦ ὑπέβαλε ν' ἀπαρνηθεῖ κάθε προηγούμενη ἐπὶκτητὴ γνώση καὶ νὰ παλινδρομήσει σὲ μιά ἐρμηνεῖα γνήσια γλυπτική, εἶναι ἀπὸ τὰ λιγοστὰ παρόμοια φαινόμενα πού παρουσίασε ποτὲ ἡ τέχνη. Ἐσωτερικὴ ἐπανάσταση πού τὸν ὁδηγεῖ σ' ἕνα πρωτογονισμὸ τῆς μορφῆς, γιὰ αὐτὸς ὑπάρχει μονάχα τὸ θεματικὸ στοιχεῖο καὶ ἡ σύλληψιν παραμένουν κλασι-

κιστικά. Ἀναστάτωση πού τὸν κάνει νὰ ἐγκαταλείψει κάθε παλιότερη ἐμπειρία καὶ νὰ ἐπιστρέψει ἀσυνείδητα σὲ ὅ,τι πιὸ καθαρὸ καὶ πιὸ ἀγνὸ ὑπάρχει. Σ' αὐτὴν τὴ μεταβολὴ τὸν ὠθεῖ μονάχα τὸ γνήσιο καὶ ἔμφυτο γλυπτικὸ τοῦ ἐνστικτοῦ. Ὁ ἴδιος ὁμολόγησε πῶς «ἦταν ἕνα παιδάκι πού ξανάπιανε γιὰ πρώτη πάλι φορὰ τὸν πηλὸ στὰ χέρια του». Ἀυτρωμένος ἀπὸ τὴ γνώση πού τοῦ εἶχε κληρονομήσει τὸ περιβάλλον καὶ ἡ μάθησις, δὲν ἀπασχολεῖται παρὰ ἀπὸ τὴν καθαρὰ πλαστικὴ φόρμα πού τὸν ὁδηγεῖ στὸν πρωτογονισμό. Καὶ ἂν στὴν ἀρχὴ ἦταν μιά ἀσυνείδητη ἔκφρασις, μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου γίνεται συνειδητὴ καὶ ἠθελημένη. Στὸ σημεῖο αὐτὸ διαφωνοῦμε ριζικά μὲ ὅ,τι ἔχει γραφεῖ γιὰ τὸ «ἀσυνείδητο» τῆς γλυπτικῆς ἐρμηνείας τοῦ Χαλεπᾶ. Πράγματι πῶς μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ ἡ διαφορετικὴ τεχνικὴ, πού ἀλλάζει σὲ σχέση μὲ τὸ θέμα καὶ τὴ σύλληψιν ἐνῶ αὐτὰ παραμένουν, ὅπως εἴπαμε, κλασικιστικά;

Ἡ πρωτόγονη, ἀπλοϊκὴ καὶ ἀφελὴς ἐξωτερικὴ ὁραση τὸν ὁδηγεῖ νὰ ἐκφραστεῖ μὲ τὰ ἴδια καθαρὰ γλυπτικὰ μέσα πού μεταχειρίζεται, λογουχάρη, ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη. Ἀμετάβλητα παραμένουν καὶ στὶς δύο ἀντιλήψεις τὰ βασικὰ στοιχεῖα πού καθορίζουν τὴν πλαστικὴν ἀξία τοῦ ἔργου. Ὁ μεταλογικὸς Χαλεπᾶς εἶναι ἕνας ἄρτιος τεχνίτης πού ξεπερνώντας τὸ διάστημα τοῦ χρόνου, νιώθει σὲ μιά στιγμή νὰ ἐκναζώντανε σὲ μέσα τοῦ ἴδιου αἰσθητοῦ τοῦ κόσμου πού εἶχε ὁδηγήσει τις γενεὲς τῶν γλυπτῶν τοῦ 4. καὶ 6. π.Χ. αἰῶνα. Βασικὰ ἡ ἀντίληψιν αὐτὴ εἶναι γεωμετρικὴ, ὅχι ὅμως ὅπως στὴν Αἴγυπτο ὅπου τὸ γλυπτὸ ὑποτάσσεται στὴν ὕλη, παραμένει κλεισμένο μέσα σ' αὐτήν. Στους ἀρχαῖκους ὅπως καὶ στὸ Χαλεπᾶ τὸ γλυπτὸ ἔχει λευτερωθεῖ ἀπὸ τὴν ὕλη καὶ ὑπακούει στὸ ρυθμὸ τῆς ζωῆς. Ἄν παρατηρήσουμε μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Χαλεπᾶ τοῦ 1931 - 1933 κυρίως (Ἀναπαυομένη 1931, Μῆδεια 1933, Κυνηγὸς 1933, Σκέψη 1933), θὰ διαπιστώσουμε πῶς παρ' ὅλη τὴ γεωμετρικὴ πλαστικὴ πού τὸν ὁδηγεῖ σὲ καθαρὰ καὶ καλὰ προσδιορισμένα ἐπίπεδα, σὲ συμπαγεῖς ὄγκους, πού ἀποτρέπουν συστηματικὰ κάθε κενὸ καὶ ἀφίνουν ἀκέραια τὴ γλυπτικὴ μάζα νὰ ξεχωρίζει μέσα στὸ χῶρο, τὸ ἀνθρώπινο αἶσθημα παραμένει ζωντανό. Ἡ ζωὴ αὐτὴ προέρχεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς πῶς ὁ Χαλεπᾶς δὲν ξεκίνησε, ὅπως οἱ περισσότεροι καλλιτέχνες στὴ Δύση ἀπὸ διανοητικὴ ἀφετηρία, γιὰ νὰ φτάσει στὸ ἀρχαῖκό, δὲν τὸ ἐπιδίωξε, ἔφτασε ἐκεῖ αὐθόρμητα, ἀπὸ ἐσωτερικὴ ἀνάγκη. Ἀς παρατηρήσουμε ἀκόμα πῶς παρ' ὅλην τὴν ἀπλοποίησιν τῶν σχημάτων, δὲ φτάνει ποτὲ στὸ ἀφηρημένο. Ἐτσι τὰ περάσματα ἀπὸ τὸ ἕνα ἐπίπεδο στὸ ἄλλο γίνονται μὲ τὴν καμπύλη, πού εἶναι πιὸ ἀνθρώπινη ἀπὸ τὴ

γωνία, ὑποδεικνύει τὸ σχῆμα τοῦ σώματος ἢ τοῦ κεφαλίου, ἀποκλείει τὴ μετωπικὴ ἀντίληψη καὶ δίνει τρισδιάστατη αἴσθηση στὸ γλυπτό. Ἡ ἀπλοποίηση αὐτὴ ποὺ δὲν τὸν δίνει στὴν πιστὴ ἀναπαράσταση τῆς φύσης — ὁ Χαλεπᾶς δούλευε ἀπὸ μνήμη, δίχως μοντέλο — τὸν φέρνει ἐπίσης νὰ ἐκφράσει μὲ ἀπόλυτη πληρότητα τὸ σύμβολο, τὸν ἐλευθερώνει ἀπὸ τὰ σφιχτὰ δεσμά τοῦ πορτραίτου γιὰ νὰ μείνει ἐλευθερωμένη ἡ ἀπρόσωπη μορφή. Τὸ ἔργο ἔτσι ἀποχτάει ἕναν ἰδεογραφικὸ χαρακτήρα. Γι' αὐτὸ ἐξάλλου καὶ τὰ θέματά του ὅσο καὶ κλασικιστικὰ κι ἂν παραμένουν, ὁλοκληρώνονται τόσο ἀπόλυτα μὲ τὴν τεχνικὴ. Θελήσαμε νὰ τονίσουμε μιὰ πλευρὰ ἀπὸ τὸ πολυσύνθετο ἔργο τοῦ Χαλεπᾶ, καὶ νὰ ὑποδείξουμε τὴ σπουδαιότητα ποὺ κατέχει ὄχι μονάχα γιὰ τὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ καὶ

σὲ παγκόσμια κλίμακα.

Μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ γιορτασμοῦ τῶν ἑκατὸ χρόνων ἀπὸ τὴ γέννησὶ του περιμέναμε νὰ δοῦμε καὶ μιὰ κάπως ὁλοκληρωμένη ἀναδρομικὴ ἐκθεση ὧλων τῶν ἔργων ποὺ ὑπάρχουν. Θὰ ἦταν, νομίζουμε, τὸ καλλιτεχνικὸ μνημόσυνο ποὺ τοῦ ἀξιζε καλλίτερα καὶ μιὰ ἐλάχιστη τιμὴ στὸ μεγαλύτερο δημιουργὸ ποὺ γνώρισε ἡ νεώτερη Ἑλλάδα. Ὡς τώρα ὅμως, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σχετικὰ περιορισμένη ἐκθεση τῶν ἔργων ποὺ κατέχει ἡ Ἑθνικὴ Πινακοθήκη, τίποτ' ἄλλο δὲν ἔγινε. Ἡ μεγάλη ἐπιτροπὴ ποὺ συστάθηκε γιὰ τὸ γιορτασμὸ, δὲν θὰ μπορούσε ἄραγε νὰ κινηθεῖ πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ καὶ νὰ ἱκανοποιήσει τὸ δικαιολογημένο αὐτὸ αἶτημα τοῦ καλλιτεχνικοῦ κόσμου;

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1. Ἡ χρονολογία τῆς γέννησός του στὰ 1851 βεβαιώνεται ἀπὸ μιὰ δήλωση τοῦ πατέρα του τοῦ 1879 ποὺ ἀναφέρει πὼς ὁ γιὸς του ἦταν τότε 28 χρονῶ. Ἐπίσης ἀπὸ τὰ ἀρχεῖα τοῦ Νομοῦ Φυχιατρείου Κερκύρας ποὺ ἔψαξε κατὰ παρακλήσιν μᾶς ὁ Κ. Δαφνῆς (εἰσοδός του στὸ Ψυχιατρεῖο «στὶς 17-7-1888 σὲ ἡλικία 37 ἐτῶν») καὶ τέλος ἀπὸ τὰ μητρώα τοῦ τέως δήμου Πανόρμου ποὺ ἐρευνήθηκαν ἀπὸ τὴν Ἀλίκη Β. Χαλεπᾶ καὶ ποὺ δίνουν γιὰ χρόνον τῆς γέννησής του Γιαννοῦλη τὸ 1851. Βλ. Στρατὴ Δούκα, Γιαννοῦλης Χαλεπᾶς. Νέα βιογραφικά. Ἀθήνα 1952, σ. 23.

2. Βλ. κυρίως Κ. Κωνσταντινίδη, Ἡ ψυχικὴ πάθησις τοῦ Χαλεπᾶ καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ του ἔργο. Βραδυνή, 26.12.34. Ζ. Παπαντωνίου, Ὁ μεταλογικὸς Χαλεπᾶς. Ἐλευθ. Βῆμα 20.9.38 Ἠλ. Ζιώγας, Γιαννοῦλης Χαλεπᾶς, Ἀθήνα 1941.

3. Γιὰ τὴ χρονικὴ κατάταξη τῶν ἔργων του βασιστήκαμε στὸν κατάλογο ποὺ δίνει ὁ Στρ. Δούκας στὸ βιβλίο ποὺ προαναφέραμε, σ. 45)48.

4. Στρ. Δούκα, Τὸ φαινόμενον Χαλεπᾶ. «Νεοελληνικά Γράμματα», 28.5.35.

5. Πρβλ. Κ. Κωνσταντινίδη.

6. Ὁμολόγησε ἐξάλλου καὶ ὁ ἴδιος τὴν προτίμησίν του ὅταν κάποια βραδυὰ τὸν ρώτησαν ποιά ἐποχὴ τῆς τέχνης τοῦ ἀρέσει περισσότερο καὶ ἀπάντησε: «Ἡ πρὶν Φειδίου». Βλ. Στρ. Δούκα Ἀπὸ τὴ μαρτυρικὴ ζωὴ τοῦ Γ. Χαλεπᾶ. «Ὁ Αἰώνας μᾶς», Ἰούνιος 1949, σ. 171.

7) Καὶ στὴ δεύτερη καὶ τρίτῃ περίοδον τῆς δουλειᾶς του ὁ Χαλεπᾶς ἐπανερχεται στὰ ἴδια θέματα ποὺ τὸν εἶχανε συγκινήσει καὶ προτοῦ ἀρρωστήσει, μυθολογικά, χριστιανικά ἢ ἱστορικά, σάτυροι, ἄγγελοι, κοιμώμενες, Μεγαλέξανδροι, ἔρωτες, Μήδεια, κλπ.

ΤΩΝΗΣ Π. ΣΠΗΤΕΡΗΣ

ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ ΣΤΟΝ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ ΧΑΛΕΠΑ