

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 6ΗΣ ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1993

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΥ

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

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΤΙΚΟΥ Κ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

Δέν είναι βέβαια συνηθισμένο 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. Καί ἡ ἀναφορὰ στὸν Χαλεπᾶ εἶναι μιὰ ἐκδήλωση τὴν ὁποία χρωστοῦμε ὅλοι στὸν μεγάλο αὐτὸ γλύπτη καί πλάστη μας, μιὰ ἀπὸ τὶς σπουδαιότερες φυσιογνωμίες ὄχι μόνο τῆς ἐλληνικῆς ἀλλὰ ὅλης τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης τοῦ δέκατου ἑνατου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα. Γιατὶ πενήντα πέντε χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του, οὔτε ὅσο ἔπρεπε ἔχει μελετηθεῖ οὔτε πολὺ περισσότερο ἔχει παρουσιαστεῖ τὸ ἔργο του στὸ δικό μας καί τὸ ξένο κοινό. Μάλιστα πενήντα πέντε χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του καί δέν ἔχουν μεταφερθεῖ οἱ περισσότερες καί πιὸ χαρακτηριστικὲς προσπάθειές του στὸ τελικὸ ὄλικο —τὸ μάρμαρο καί τὸ χαλκὸ— ἀλλὰ παραμένουν μὲ τοὺς γνωστοὺς κινδύνους στὸν πηλὸ καί γύψο. Ἐνῶ μετὰ τὴν μεταφορὰ τους στὸ τελικὸ ὄλικο θὰ μπορούσαν νά γίνουν ἀντίγραφα —ὅπως γίνεται συνήθως μὲ τυπικὸ παράδειγμα ἔργα τοῦ Ροντέν— καί νά διατεθοῦν σὲ ἐπαρχιακὰ μουσεῖα καί νά πουληθοῦν ἀκόμη σὲ ἰδιωτικὲς συλλογές. Γιατὶ εἶναι πραγματικὰ κρίμα καί οἰκονομικὴ ἀπώλεια νά παραμένει ἄγνωστο τὸ ἔργο ἑνὸς ἀπὸ τοὺς μεγάλους δημιουργοὺς μας, τοῦ καλλιτέχνη πὸν μαζί μὲ τὸν Ροντέν καί τὸν Μενάρδο Ρόσσο ἀποτελοῦν τὶς καθοριστικὲς φυσιογνωμίες τῆς πλαστικῆς τῆς ἐποχῆς μας.

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

λεπᾶ. Τώρα πού μὲ τὴν θαναμία δημοσίευση τῶν σχεδίων του ἀπὸ τὴν τελευταία φάση τῆς ὄλης του πορείας, τὰ χρόνια 1930-1938, ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρα Γουλᾶκη-Βουτυρᾶ¹ 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 μόνον ὁ λίγο παλαιότερος *Auguste Rodin* (1840-1917) καὶ ὁ *Menardo Rosso* (1858-1928) μὲ τὶς ἐμπρεσσιονιστικῆς του τάσεις, ὁ *Antoine Bourdelle* (1860-1929) δημιουργὸς ἐμπρεσσιονιστικῶν κατευθύνσεων μὲ μνημειακὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ὁ *Aristide Maillol* (1861-1944) ἔραστής 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 πολὺν πρῶτες προσπάθειες —τὰ χρόνια 1874-1878— ὅσο καὶ μὲ τὰ ὄψιμα ἔργα του —1918-1938— μερικῆς 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 μάρμαρο πηλὸ καὶ γύψο— ὅσο καὶ ἀπὸ τὰ ἔργα του μετὰ τὸ 1918 ὅταν ξαναέχουμε προσπάθειές του— ἔργα σὲ πηλὸ καὶ γύψο καὶ σχέδιά του ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴν περίοδο 1918-1930 πὸν μᾶς εἶναι γνωστά². Πέρα

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

2. Πρβλ. 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 γλῶσσα ποὺ ἐπιβάλλεται στὸν θεατὴ μὲ τίς καθαρὰ προσωπικὰς διατυπώσεις του. Μάλιστα μὲ τὸν Χαλεπᾶ ἔχουμε καὶ ἕναν ἀπὸ τοὺς σχετικὰ λίγους γλύπτες τῆς ἐποχῆς μας ποὺ ἐνδιαφέρεται ἰδιαίτερα γιὰ τὸ περίοπτο 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 ὄφος 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 τόσοις σημαντικοὺς καλλιτέχνες, καὶ πέθανε στὶς 15-9-1938 στὴν Ἀθήνα στὸ σπίτι τῆς ἀνηψιάς του ποὺ διέσωσε καὶ πολλὰ ἔργα του καὶ θέρμανε τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, στὴν οδὸ Δαφρομήλη 35. Μεγαλύτερος ἀπὸ τὰ ἄλλα ἕξι ἀδελφία του ὁ Γιαννούλης μεγάλωσε «ἀκούγοντας τὸ πελέκημα τοῦ μαρμάρου», κατὰ τὴν εὐστοχὴ 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 (ἔκδοση 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 ὑποκαταστήματα στὸν Πειραιᾶ, τὴ Σμύρνη καὶ τὸ Βουκουρέστι. Τὸ ἐργαστήριο ὅπως σημειώνει καὶ ἡ Γουλᾶκη-Βουτυρά μνημονεύεται σὲ ὅλες τίς δημοσιεύσεις ποὺ ἀφοροῦν τὸν Γιαννούλη. Γιὰ ἔργα ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο αὐτὸ πρβλ. Α. Γουλᾶκη-Βουτυρά, Τρία ἔργα ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο τοῦ Ἰωάννη Γ. Χαλεπᾶ, στὸ Χαριστήριο Σ. Μαρινάτου, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Κυκλαδικῶν Μελετῶν 1985.

βρίσκουμε πολύ νέο τὸ 1869 νὰ ἀρχίζει τις σπουδές του γλυπτικῆς στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Πολυτεχνείου στὴν Ἀθήνα. Ἐκεῖ δάσκαλό του θὰ ἔχει τὸν δημιουργὸ τῶν γλυπτῶν τῆς Ἀκαδημίας Λεωνίδα Δρόση, γλύπτη ἐπηηρεασμένο ἀπὸ τὸ κλίμα τοῦ κλασικισμοῦ καὶ τις ἰδεαλιστικὲς τάσεις. Ἐξαιρετικὸς μαθητῆς ὅπως φαίνεται ὁ Χαλεπᾶς θὰ διακριθεῖ στις σπουδές του καὶ μάλιστα θὰ περάσει δυὸ-δυὸ τις τάξεις, καὶ θὰ βραβευθεῖ. Τὸ Ἱερὸ Ἰδρυμα τῆς Εὐαγγελιστρίας τῆς Τήνου ἐπιβραβεύοντας τις ἐπιτυχίες του θὰ τοῦ δώσει μιὰ ὑποτροφία, πὸν θὰ τοῦ ἐπιτρέψει νὰ συνεχίσει τις σπουδές του στὸ ἐξωτερικό. Ἔτσι τὸ 1873 θὰ φύγει γιὰ τὸ Μόναχο, ὅπου τὸν βρίσκουμε μαθητὴ τοῦ Max Widmann στὴν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Μονάχου. Στὴν βαναρική πρωτεύουσα θὰ συνδεθεῖ στενὰ μὲ τὸν Γ. Κωσταντινίδη, ἀργότερα ἱστορικὸ τῆς παλαιᾶς Ἀθήνας, ὁ ὁποῖος τοῦ συμπαραστάθηκε τόσο ἠθικὰ ὅσο καὶ οἰκονομικά. Στὸ Μόναχο ὁ Χαλεπᾶς διακρίνεται ἀπὸ τὴν πρώτη ἀκόμη χρονιά τῶν σπουδῶν του, ὅταν ἔρχεται πρῶτος στὸν διαγωνισμό μὲ τὸ ἔργο του τὸ **Παραμῦθι τῆς Πεντάμορφης**, θέμα πὸν θὰ τὸν ἀπασχολήσει καὶ πολλὰ χρόνια ἀργότερα. Μάλιστα ἡ βράβειός του συνοδεύτηκε καὶ ἀπὸ τὸ σημαντικό γιὰ τότε ποσὸ τῶν 600 μάρκων. Τὴν ἐπόμενη χρονιά τῶν σπουδῶν του θὰ πάρει τὸ χρυσὸ μετάλλιο γιὰ τὸ ἔργο του **Σάτυρος πὸν παίξει μὲ τὸν Ἑρωτα**, πάλι ἓνα θέμα πὸν θὰ τὸν ἀπασχολήσει καὶ μάλιστα πολὺ περισσότερο ὅλη του τὴ ζωή. Τὸ 1875 ὁμως τοῦ διακόπτεται ἡ ὑποτροφία καὶ τὸ ἐπίδομα, παρὰ τὴν ἐξαιρετικὰ θεορμητὴ συνηγορία τοῦ καθηγητοῦ του Widmann, καὶ ἀρχίζει νὰ ἀντιμετωπίζει οἰκονομικὰ προβλήματα. Κατορθώνει βέβαια νὰ μείνει ἓνα μικρὸ ἀκόμη διάστημα στὸ Μόναχο χάρις στὴν βοήθεια κυρίως τοῦ φίλου του Γ. Κωσταντινίδη, ἀλλὰ τελικὰ στις ἀρχὲς τοῦ 1876 ὑποχρεώνεται νὰ φύγει. Καὶ κατεβαίνει στὸ Βουκουρέστι ὅπου θὰ μείνει κοντὰ δυὸ μῆνες κοντὰ στὸν πατέρα του πὸν τότε ἐργαζότανε ἐκεῖ. Τὴν ἴδια χρονιά τὸ 1876 θὰ γυρίσει στὴν Ἀθήνα ὅπου θὰ ἐργαστεῖ στὴν μεταφορὰ σὲ μάρμαρο τοῦ ἔργου **Σάτυρος πὸν παίξει μὲ τὸν Ἑρωτα**, πὸν εἶχε βραβευθεῖ στὸ Μόναχο⁵. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ εἶχε στείλει ὁ Χαλεπᾶς μαζί μὲ 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 πὸν 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) πὸν ἀπαιτεῖ ἡ μεταφορὰ τοῦ ἔργου σὲ μάρμαρο, θέση πὸν ἀνασκέυασε ὁ Στρατῆς Δούκας, Γιαννούλης Χαλεπᾶς, Ἀθήνα 1978, σελ. 115 ἑ. Πάντως τὸ γεγονός ὅτι αὐτὸ εἶναι τὸ μόνο ἔργο πὸν —ἂν εἶναι σωστὸ— μετέφερε ὁ ἴδιος ὁ Χαλεπᾶς σὲ μάρμαρο, δικαιολογεῖ τὴν θέση τοῦ Τόμπρου.

ἀρρώστιας του, γεγονός πὸν κάνει τοὺς δικούς του νὰ τὸν πάρουν στὴν Τήνο. Πάντως φαίνεται ὅτι ὑπῆρχε μιὰ κληρονομικὴ προδιάθεση, ἀφοῦ καὶ ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς, ὁ Ἀριστοκλῆς, αὐτοκτόνησε καὶ ἡ ἀδελφή του Κατερίνα ἦταν καὶ αὐτὴ ψυχικὰ ἀρρωστη. Στὴν Τήνο φαίνεται ὅτι ἡ κατάστασή του ἄρχισε νὰ ἐπιδεινώνεται καὶ γι' αὐτὸ στὶς 11 Ἰουλίου τοῦ 1888, δηλαδὴ δέκα χρόνια ἀργότερα, οἱ δικοὶ του ἀποφασίζουν νὰ τὸν κλείσουν στὸ Ψυχιατρεῖο τῆς Κέρκυρας, «ὡς πάσχοντα ἀπὸ ἄνοια». Ἀπὸ τὸ ψυχιατρεῖο τῆς Κέρκυρας θὰ βγεῖ δεκατέσσερα ὁλόκληρα χρόνια ἀργότερα, τὸ 1902, ἕνα χρόνο μετὰ τὸ θάνατο τοῦ πατέρα του. Λίγα ξέρονμε γιὰ τὶς δραστηριότητές του στὸ ψυχιατρεῖο. Φαίνεται ὅτι εἶχε κάποια δυνατότητα νὰ ἐργάζεται μὲ πηλὸ πὸν ἔβρισκε. Μάλιστα σώζεται καὶ ἕνα μικρὸ πῆλινο γλυπτὸ του. Στὴν Τήνο, ὅπου μένει μὲ τὴν μητέρα του ἀπὸ τὸ 1902, φαίνεται ὅτι ἀρχίζει νὰ ξαναδουλεύει — ἂν δὲν δούλευε καὶ στὴν Κέρκυρα — ἀλλὰ τίποτα ἀπὸ ὅ,τι ἔκανε δὲν μᾶς διασώθηκε. Οἱ πληροφορίες πὸν ἔχουμε εἶναι ἀμφιλεγόμενες καὶ ἄλλοι ὑποστηρίζουν ὅτι κατέστρεψε ὁ ἴδιος τὰ ἔργα του, ἄλλοι ὅτι τὰ κατέστρεψε ἡ μητέρα του, ἴσως ἐπειδὴ τὰ θεωροῦσε σὲ σχέση μὲ τὴν ἀρρώστια του. Ἡ μητέρα του θὰ πεθάνει τὸ 1916 καὶ ἀπὸ τὸ 1918, δηλαδὴ δυὸ χρόνια ἀργότερα, ἔχουμε καὶ πάλι ἔργα του χρονολογημένα, ἂν καὶ ἴσως μερικὰ τὰ ἔχει ἐργαστεῖ ἤδη ἀπὸ τὸ 1916. Ἀπὸ τὰ χρόνια του στὴν Τήνο εἶναι γνωστὸ ὅτι τὸ 1905 τὸν ἐπισκέπτεται ὁ ὁμότεχνός του καὶ δέκα χρόνια νεώτερός του Λάζαρος Σῶχος πὸν θὰ τὸν βρεῖ νὰ βόσκει πρόβατα καὶ θὰ σημειώσει ὅτι ἡ οἰκογένειά του βασανίζοταν ἀπὸ μεγάλη ἀνέχεια. Φαίνεται ὅμως ὅτι δὲν εἶχε σταματήσει νὰ ἐνδιαφέρεται καὶ νὰ ἀσχολεῖται μὲ τὴν γλυπτικὴ, γιὰτὶ γέμιζε τοὺς τοίχους τοῦ σπιτιοῦ του μὲ σκίτσα ἀπὸ κάρβουνο καὶ ἔπλαθε γλυπτὰ σὲ πηλὸ ἀλλὰ τὰ κατέστρεψε. Ὁ Ἀντώνιος Σῶχος (1888-1975) πῆγε καὶ τὸν εἶδε τὸ 1914 καὶ τὸν βοήθη νὰ ζεῖ μόνος μὲ τὰ πρόβατά του χωρὶς νὰ θέλει νὰ συναστυραφεῖ μὲ κανέναν. Μιὰ σειρά ἄρθρων πὸν δημοσίευσε τὸ 1915 ὁ Θ. Βελιανίτης προκάλεσε κάποιο ἐνδιαφέρον πὸν φαίνεται ὅμως δὲν εἶχε καμιά συνέχεια. Τὸ 1916 ὁ Χαλεπᾶς θὰ χάσει τὴν μητέρα του καὶ τὸ 1917 θὰ πεθάνει τρελὴ καὶ ἡ μικρότερη ἀδελφή του Κατερίνα. Τότε φαίνεται ὅτι ὑποχρεώθηκε νὰ ἐγκαταλείψει τὸ χωριὸ του καὶ νὰ πάει νὰ ἐγκατασταθεῖ σὲ κάποιους μακρινούς συγγενεῖς του στὸ χωριὸ Μπεναρδάδο, ἐνῶ στὴν Ἀθήνα κνκλοφοροῦσαν φήμες γιὰ ἐπιδείνωση τῆς ὑγείας του. Τὸ 1918 ὅμως ξαναρχίζει νὰ δουλεύει γλυπτὰ καὶ μάλιστα νὰ μὴν καταστρέφει τὰ ἔργα του — ἂν πραγματικὰ τὰ κατέστρεψε ὁ ἴδιος καὶ παλαιότερα — ἐνῶ τὴν περίοδο 1920-23 ἔχει σχεδὸν ἀποκατασταθεῖ ἡ ὑγεία του καὶ μᾶς δίνει σημαντικὲς ἐργασίες. Τότε καὶ συγκεκριμένα τὸ 1925 τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας ἀποφασίζει νὰ στείλει στὴν Τήνο τὸν καθηγητὴ τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν Θωμᾶ Θωμόπουλο γλύπτη καὶ ζωγράφου, νὰ βγάλει ἐκμαγεῖα ἀπὸ τὰ προπλάσματά του καὶ νὰ τὰ μεταφέρει στὴν Ἀθήνα. Δυὸ χρόνια ἀργότερα, τὸ 1927, θὰ γίνῃ ἐκθεση τῶν ἔργων του

στο Μέγαρο τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν καὶ ἓνα χρόνο ἀργότερα ἢ νεοσύστατη ἀκόμη Ἀκαδημία Ἀθηνῶν θὰ τοῦ ἀπονεύσει 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 χαρακτηῖρα καὶ τὴν ἐκφραστικὴ ἀλήθεια τῶν ἔργων του. Τὸν Αὐγουστο τῆς ἴδιας χρονιάς ὁ φιλότεχνος Ν. Βέλμος θὰ πάει στὴν Τῆρο καὶ θὰ συναντήσῃ τὸν Χαλεπᾶ, καὶ τὸ 1828, θὰ προλογίσει ἐκθεσὴ τοῦ στοῦ γνωστὸ «Ἀσυλο Τέχνης» καὶ θὰ τυπώσῃ καὶ λεύκωμα μὲ ἔργα του. Καὶ δυὸ χρόνια ἀργότερα ἢ ἀνηψιά του Εἰρήνη Β. Χαλεπᾶ, τὸ 1930, θὰ πάει στὴν Τῆρο καὶ θὰ τὸν φέρει στὴν Ἀθήνα καὶ θὰ τὸν ἐγκαταστήσῃ στοῦ σπίτι της. Ἐκεῖ σὲ ζεστὸ οἰκογενειακὸ περιβάλλον θὰ περάσῃ τὰ τελευταῖα ὀκτὼ χρόνια τῆς ζωῆς του ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς καὶ ἐκεῖ θὰ πεθάνῃ στὰ ὀγδόντα ἑπτὰ του χρόνια στὶς 15 Σεπτεμβρίου τοῦ 1938. Μὲ πρωτοβουλία τῆς Ἀδελφότητος Τηρίων τὸ σπίτι του στὴν Τῆρο μετασκευάστηκε γιὰ νὰ στεγάσῃ τὸ Μουσεῖο Χαλεπᾶ, ἐνῶ ὁ Δῆμος Ἀθηναίων θὰ δώσῃ τὸ ὄνομά του σὲ μιὰ πλατεῖα τῆς συνοικίας Κυπριαδῶν, 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 ἱκανοποιητικὴ ἀπάντησι. Σ' αὐτὰ ἓναν ἰδιαίτερο ρόλο μπορεῖ νὰ θεωρηθοῦν ὅτι παίζει πρῶτα αὐτὸ τῆς διακοπῆς τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας γιὰ σαράντα περίπου χρόνια. Πῶς εἶναι δυνατὸ 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 σὰν 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 μορφολογικὸ του λεξιλόγιο. Γιατὶ ἐπανέρχεται σὰν νὰ μὴ σταμάτησε ποτέ, ἀλλὰ σὰν νὰ συνέχισε νὰ ἐργάζεται στοὺς 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 ψυχιατρικοῦ τῆς Κέρκυρας καὶ πολὺ περισσότερο τὰ χρόνια πὸν ζεῖ στὴν Τῆρο μὲ τὴν μητέρα του. Γιατὶ πῶς ἄλλοιῶς θὰ μποροῦσε νὰ ἐξηγηθεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι ἐνῶ μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸν Α. Σῶχο πὸν τὸν ἐπισκέφτηκε τόσο τὸ 1905 ὅσο καὶ τὸν Ἀντώνη Σῶχο ἀργότερα, ὅτι ἔκανε σχέδια καὶ προπλάσματα σὲ

6. Νικόλαος Γεωργαντῆς, 1883-1947, εἶναι γλύπτης μὲ ἰδιαίτερη ἀπασχόλησι στὴν ἐκτέλεσι ἀνδριάντων καὶ προτομῶν ἐνῶ μᾶς ἔχει δώσει καὶ μιὰ σειρὰ ἀπὸ συμβολικὰ γλυπτά.

πηλό, δὲν διασώθηκε τίποτα, ἂν ὄχι τὰ προπλάσματα σὲ πηλό σχέδιά του. Μήπως πραγματικά ἐπειδὴ ἢ μητέρα του πίστευε ὅτι αὐτὴ ἢ ἀπασχόλησή του ἐπιδείνωσε ἢ ἦταν καὶ αἰτία τῆς ἀρρώστιας του, πραγματικά τὰ κατέστρεψε. Καὶ στὴν περὶ πτώση αὐτῆ δικαιολογεῖται ἢ ἄποψη τοῦ Μ. Καλλιγᾶ ὅτι τὸ θέμα **Μήδεια** πὸν σκοτώνει τὰ παιδιά⁷, πὸν τὸν ἀπασχολεῖ πρὶν ἀκόμη ἀπὸ τὸ 1878 καὶ τὴν ἐκδήλωση τῆς ἀρρώστιας του καὶ τὸ δίνει ἄλλες τρεῖς φορὲς μετὰ τὸ 1918 συνδέεται μὲ τὰ προβλήματα πὸν εἶχε ὁ Χαλεπᾶς μὲ τὴν μητέρα του. Ἀκόμη μήπως ἢ 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 πὸν μαζί μὲ ἄλλα ἔχουν μείνει μέχρι σήμερα χωρὶς ικανοποιητικὴ ἀπάντηση.

Μὲ βάση πάντως τὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα τῆς ζωῆς τοῦ Χαλεπᾶ δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διακριθοῦν οἱ φάσεις τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ καλλιτέχνη, πὸν 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 δεύτερη τὴν περίοδο τῶν ἐργασιῶν του στὴν Τῆρο 1918-1930 καὶ μιὰ τρίτη αὐτῆ τῆς παραμονῆς του στὴν Ἀθήνα, 1930-1938, τὴ χρονιὰ 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 πὸν μᾶς εἶναι γνωστὰ νὰ σημειώσουμε μιὰ σειρὰ ἀπὸ καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς γλυπτικῆς τοῦ Χαλεπᾶ, πὸν διακρίνονται σὲ κάθε προσεκτικὴ μελέτη τῶν ἔργων αὐτῶν. Σ' αὐτὰ ἀνήκουν πρῶτα ἢ ἀπόλυτη κατοχὴ τῶν κατακτήσεων καὶ τῶν τύπων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γλυπτικῆς, ὅπως καὶ μορφῶν τῆς ἑλληνικῆς μυθολογίας καὶ ἀκόμη ἢ ἔξαιρετικὰ γόνιμη καὶ προσωπικὴ ἀφομοίωση τῶν διατυπώσεων τοῦ κλασικισμοῦ, πὸν 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 ὀλόγλυφο 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 γίνεῖ 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 ἢ ἀπάντηση πὸν ἔδωσε ὁ ἴδιος ὁ Χαλεπᾶς ὅταν τὸν ρώτησε ἢ ἀνηφιὰ του μετὰ τὸ 1930 γιὰ τὸ πῶς ἦταν αὐτὴ ἢ πρώτη Μήδεια, «κρατοῦσε τὸ παιδί της καὶ τόσφαξε», Α. Γουλᾶκη-Βουτυρᾶ, Ἀναζητήσεις, σελ. 34.

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

σύμπλεγμα— στὸν ἐλεύθερο χώρο, δηλαδή τὰ ἔργα πὸν ἀπαιτοῦν καὶ τὴν κίνηση γιὰ τὴν ὀλοκλήρωση τῆς ἐκφραστικῆς τους γλώσσας. Πρόκειται δηλαδή γιὰ μιὰ γλυπτικὴ πὸν δὲν συνδέεται μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀλλὰ ἐπιβάλλεται μὲ τὸν ἴδιο τὸν χαρακτήρα τῶν μορφῶν της καὶ ἀπαιτεῖ ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ὀπτικὲς καὶ τὶς ἀπτικὲς καὶ τὶς κινητικὲς ἀξίες γιὰ νὰ ἐκφράσει ὅλο τὸ περιεχόμενό της. Χωρὶς ἐπίσης νὰ ἀποφεύγει τὴν μεμονωμένη μορφή ὁ Χαλεπᾶς ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιὰ τὸ πλαστικὸ σύμπλεγμα, τὴν ρευστότητα τῶν περιγραμμάτων καὶ τὴν κίνηση τῶν ὄγκων. Ἀκόμη ὁ Χαλεπᾶς τόσο στὶς πρώϊμες ὅσο καὶ τὶς ὄψιμες 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 καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι μᾶς δίνει μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς καὶ πιὸ πλούσιες σὲ πλαστικὲς ἀξίες καὶ ἐκφραστικὲς προεκτάσεις, προσπάθειες ὅλης τῆς νεώτερης πλαστικῆς.

Ἀκόμη καὶ μὲ τὰ ἔργα του, τῆς περιόδου τῶν σπουδῶν του στὴν Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Πολυτεχνείου τὰ χρόνια 1870-72, ἓνα Ἀνδρικό Κεφάλι καὶ ἓνα Γυναικεῖο Κορμό⁹, διαπιστώνεται εὐκόλα τόσο ἡ ἀφομοίωση καὶ ἡ μετάπλαση τύπων τῆς ἀρχαίας γλυπτικῆς ὅσο καὶ ἡ δυνατότητά του νὰ προχωρήσει μακρύτερα. Ἔτσι, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἐμφανίζονται σχεδὸν σὰν ἐκμαγεῖα ἀρχαίων ἔργων¹⁰, ὁ Χαλεπᾶς δὲν περιορίζεται μόνο 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 ἐπιμήκυνση στὸ γυναικεῖο κορμό, πὸν ἔχουν σὰν συνέπεια καὶ νέες ἐκφραστικὲς προεκτάσεις. Τὴν μελέτη καὶ τὴν ἀφομοίωση τῶν τύπων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γλυπτικῆς τὴν ἔχουμε σαφέστερα στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Φιλοστοργία τοῦ 1875¹¹ προσπάθεια σὲ ταπεινὸ ἀνάγλυφο πὸν διακρίνεται γιὰ τὶς ἐξαιρετικὲς πλαστικὲς ἀρετές του. Μὲ τὴν μητέρα καθιστὴ καὶ τὰ δνὸ παιδιά της ὄρθια, τὸ γιὸ ἀριστερὰ καὶ τὴν κόρη δεξιὰ, ἔχουμε μιὰ ἀνάπτυξη τῶν μορφῶν σὲ τρία ἐπίπεδα, πὸν συνεργάζονται θαυμάσια. Μὲ τὴν χρησιμοποίησή τους ἀρχαίων ἀναγλύφων τῆς κλασσικῆς περιόδου φτάνει ἐδῶ ὁ καλλιτέχνης, χωρὶς νὰ μιμεῖται δουρικὰ ξένες κατα-

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

10. Γιὰ τὰ ἀρχαῖα πρότυπα πρβλ. καὶ Ἀλ. Γουλάνη-Βουτυρᾶ, σελ. 10, σημ. 8.

11. Ἡ γνησιότητα τῆς Φιλοστοργίας ἔχει ἀμφισβητηθεῖ ἀπὸ τὸν Φῶτο Γιοφύλλη, 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 βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Τηρίων Καλλιτεχνῶν στὴν Τῆρο.

κτήσεις σέ ένα σύνολο γιά τίς κάθε είδους ἀρετές του. Στάση τῶν μορφῶν καί ἔκφραση τῶν προσώπων, ρευστότητα τῶν περιγραμμάτων καί εὐγένεια τῶν πτυχώσεων, μελετημένη ὀργάνωση καί σχετική ἐλευθερία συνδυασμῶν, ἰδεαλιστική ἀνύφωση καί συννεργασία τῶν ἐπιπέδων, λεπτομερειακά θέματα καί γενικευτικά στοιχεῖα μᾶς δίνουν ἕνα θαυμάσιο σύνολο. Καί δὲν πρόκειται γιά μιὰ κοινὴ μεταφορὰ τύπων καί κατακτίσεων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γλυπτικῆς, ἀλλὰ γιά μιὰ σχετικὰ ἐλεύθερη καί προσωπικὴ μετάφρασή τους σέ νέες διατυπώσεις, πὸν πλουτίζουν καί μὲ νέες ἐκφραστικὲς προεκτάσεις τὸ σύνολο. Εὐκολότερα διακρίνεται ἡ ἐπιβολὴ καθαρὰ προσωπικῶν στοιχείων σέ ἄλλα του ἔργα ἀπὸ τὴν ἴδια περίοδο, ὅπως τὸ **Προτομὴ Καρτάλη**¹² καί τοὺς δυὸ **Ἀγγέλους** στὸ **Βουκουρέστι**¹³. Ἰδιαίτερα στὸν καθιστὸ ἄγγελο μὲ τὸν ἀνεστραμμένο δανλὸ στὸ δεξιὸ χέρι ὁ Χαλεπᾶς ἀποδεικνύεται καί κάτοχος τῶν τύπων τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κλασικισμοῦ, χωρὶς νὰ περιορίζεται σ' αὐτοὺς μόνο. Γιατί ἐδῶ συνδυάζει μὲ προσωπικὸ τρόπο καί ρεαλιστικὰ μὲ ρομαντικὰ στοιχεῖα, ἐνῶ τὸ πλάσιμο εἶναι περισσότερο ἐνεργητικόν. Τὴν ἴδια πρῶτῃ περίοδο δίνει ὁ Χαλεπᾶς καί ἄλλα του ἔργα, ὅπως τὸ **Μικρὸ Κεφάλι Κόρης**¹⁴, τὸ **Κατερίνα** ἢ ἀδελφὴ τοῦ **καλλιτέχνη**¹⁵ καί τὸ **Προσευχομένη**¹⁶. Πρόκειται γιά ἔργα πὸν διακρίνονται γιά τίς περισσότερο προσωπικὲς διατυπώσεις καί βασίζονται τὰ δυὸ πρῶτα στὶς ρεαλιστικὲς ἀξίες, τὸ τρίτο στοὺς τύπους τοῦ κλασικισμοῦ.

Ἀλλὰ ἀναμφίβολα μὲ τὰ ἔργα πὸν μᾶς δίνει ὁ Χαλεπᾶς τὰ δυὸ τελευταῖα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν ἀρρώστια του, τὴν περίοδο 1876-1878 ἔχουμε σαφέστερα τὴν πορεία του σέ ἕνα καθαρὰ προσωπικὸ μορφοπλαστικὸ ἰδίωμα. Καί αὐτὰ εἶναι τὸ **Σάτυρος καί Ἔρωτας**¹⁷, τὸ **Κεφάλι Σατύρου**¹⁸ καί τὸ μνημεῖο γιά τὴν **Σ.** Ἀφεντάκη, τὴν περὶφημη **Κοιμωμένη** τοῦ **Α' Νεκροταφείου**, καί ἀκόμη ἡ πρώτη παραλλαγὴ τῆς **Μήδειας** πὸν σκοτώνει τὰ παιδιὰ της, πὸν ὅπως εἰπώθηκε παραπάνω κατέστρεψε ὁ ἴδιος. Πρόκειται γιά προσπάθειες στὶς ὁποῖες μπορεῖ νὰ παρακολουθήσει κανεὶς τόσο τὴν

12. Σὲ μάρμαρο βρίσκεται στὸ Νεκροταφεῖο τοῦ Βόλου.

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

14. Βρίσκεται στὴν Τῆνο, στὴν κατοχὴ τῆς Πηνελόπης Γαῖτη, καί εἶναι καί αὐτὸ σὲ γύφο.

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

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

17. Ἦχει μεταφερθεῖ σὲ μάρμαρο καί βρίσκεται στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη. Γιά τοὺς πρώτους ἰδιοκτῆτες του πρβλ. Χρ. Χρήστου, *Νεοελληνικὴ Γλυπτικὴ 1800-1940*, ἔκδοση τῆς Ἐμπορικῆς Τραπεζῆς, 1982, σελ. 62, σημ. I. Τὸ ἔργο τὸ δώρησαν οἱ κληρονόμοι τοῦ Ἀγγελοῦ Κανελλοπουλοῦ στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τὸ 1950.

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

προοδευτική ἀφομοίωση ξένων τύπων —τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γλυπτικῆς καὶ τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κλασικισμοῦ— ὅσο καὶ τὴν ἐπικράτηση μιᾶς περισσότερο προσωπικῆς πλαστικῆς γλώσσας. Ἔτσι στὸ **Σάτυρος καὶ Ἔρωτας**¹⁹, ἔργο χρονολογημένο τὸ 1877 ἀλλὰ τὸ ὁποῖο στὸ γύψο 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 ἑλληνιστικῆς πλαστικῆς διαθέσεως καὶ μπαρόκ τύπων, καὶ μάλιστα μὲ ἐκπληκτικὴ ἀσφάλεια. Πολλαπλοὶ ἄξονες τῆς ὀργάνωσης, ἀντιθέσεις ἀνοιχτῶν καὶ κλειστῶν περιοχῶν, ἔμφαση στὰ διαγώνια θέματα καὶ τονισμὸς τῶν κινητικῶν τύπων, συνδυασμὸς ἰδεαλιστικῶν στοιχείων καὶ ρεαλιστικῶν χαρακτηριστικῶν, δίνουν τὸν τόνο. Ἡ ἐπίδραση προτύπων τῆς γλυπτικῆς τῶν ἑλληνιστικῶν χρόνων διακρίνεται ὄχι μόνον στὸ θέμα τοῦ ἔργου, ἀλλὰ καὶ στὸ γενικὸ πνεῦμα του, πὺν δίνει καὶ τὸ ἰδιαιτέρο 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 δέρμα τράγου σάτυρος πὺν ἀνασηκώνει στὸ ἀριστερὸ του χέρι ἕνα σταφύλι πὺν ἀγωνίζεται νὰ φτάσει ὁ μικρὸς Ἔρωτας χωρὶς νὰ τὸ κατορθώσει, δίνονται μὲ τρόπο ὥστε πλαστικοὶ ὄγκοι καὶ παραπληρωματικὰ θέματα νὰ σχηματίζουν μιὰ ἐνότητα μὲ πλούσιες ἐκφραστικὲς ἀξίες. Ὁ Χαλεπᾶς ἐνδιαφέρεται στὴν περίπτωσιν αὐτὴ ὅπως καὶ στὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἔργα του πὺν ἀκολουθοῦν μετὰ τὸ 1918 γιὰ τὸν περίοπτον χαρακτήρα τοῦ ἔργου. Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ δίνει τὰ πρόσωπα σὲ διαφορετικὲς θέσεις, τὰ σώματα μὲ ἀντιθετικὲς κινήσεις, ὅλα ὅμως σ' ἕνα στενὸ στερεὸ σχεδὸν δομικὸ πυρήνα, τεκτονικὸ σχεδόν, ὅπου ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες καὶ ἰδεαλιστικὰ στοιχεῖα ἀλληλοσυμπληρῶνται. Στὸ **Κατερίνα** ἀδελφὴ τοῦ Καλλιτέχνη, εἶναι τὰ ρεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ πὺν παίζουν καθοριστικὸ ρόλο, ἐνῶ στὸ **Κεφάλι Σατύρου** συνδυάζονται γνωστὰ στοιχεῖα μὲ προσωπικὲς περισσότερο κατακτήσεις.

Τὸ 1878, τὴν χρονιά πὺν ἐκδηλώνεται ἡ ἀρρώστια του, θὰ μᾶς δώσει ὁ Χαλεπᾶς καὶ τὸ πιὸ γνωστὸ καὶ πιὸ φημισμένο ἔργο του, τὴν **Κοιμωμένη**, ἐπιτύμβιο μνημεῖον τῆς Σοφίας Ἀφεντάκη, πὺν προκάλεσε ἀμέσως ἰδιαίτερη ἐντύπωση. Ἡ νεαρὴ κοπέλα δίνεται στὸν καθιερωμένον τύπον, γνωστὸ ἀπὸ τὴν ἀρχαία καὶ τὴν γοθτικὴν περίοδο παράδοση, τῆς ξαπλωμένης γυναικείας μορφῆς, πὺν ἀπασχόλησε καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις τὸν Χαλεπᾶ. Ἔχει ἀκουμπισμένη κάπως τὴν πλάτη της καὶ τὸ κεφάλι σὲ ἕνα ψηλὸ μαξιλάρι καὶ εἶναι δοσμένη μὲ τὸ κεφάλι στὰ τρία τέταρτα, τὰ μάτια κλειστὰ, μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι της καὶ τὸ σταυρὸ στὸ στήθος τὸ δεξιὸ νὰ πέφτει κάπως ἄφυχα

19. Ὁ πλήρης τίτλος τοῦ ἔργου εἶναι «Σάτυρος πὺν παίζει μὲ τὸν Ἔρωτα».

πλάϊ 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 πὸν συγκρατοῦν περισσότερο τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ. Τὸ πρόσωπο ἐμφανίζεται κλασικιστικὰ οὐδέτερο καὶ τὸ σῶμα εἶναι κάπως σκληρὰ δοσμένο, ἐνῶ παράλληλα σημειώνεται ἕνας συνδυασμὸς πλαστικῶν καὶ σχεδιαστικῶν τύπων, ἰδιαίτερα φανερὸς 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 πὸν δὲν τὸ κρατᾶ ἀλλὰ τὸ ἔχει ἀκουμπισμένο ἐπάνω του. Τὸ ἔργο τὸ ὁποῖο εἶχε προκαλέσει καὶ διάφορους θρύλους²⁰ παρὰ τὶς πλαστικὲς ἀρετὲς του διακρίνεται καὶ γιὰ κάποιον συναισθηματισμὸ, 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 σειρὰ ἀπὸ προπλάσματά του σὲ γύφο καὶ πηλό, πὸν 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 πὸν διαπιστώνεται χωρὶς δυσκολία εἶναι ὅτι πουθενὰ δὲν μπορεῖ νὰ σημειώσει κανεὶς τὸ γεγονὸς ὅτι γιὰ σαράντα ὀλόκληρα χρόνια δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὴν γλυπτική. Αὐτὸ δηλαδὴ πὸν μᾶς ἐπιβάλλει νὰ δεχτοῦμε τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν ἔχουμε ἔργα του ἀπὸ τὴν περίοδο 1878-1918 δὲν συμβιβάζεται ἀπὸ τὰ ἔργα πὸν ἀκολουθοῦν. Ἀντίθετα, φαίνεται σὰν ὁ καλλιτέχνης νὰ συνεχίζει πάντα τὴν ἐργασία του, νὰ διευρύνει τὶς ἀναζητήσεις του καὶ νὰ πλουτίζει τὴν ἐκφραστικὴ του γλώσσα. Αὐτὸ θεματογραφικά, στυλιστικά, συνθετικά 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 **Ἄγγελος-Δόξα**²⁵, ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ καλλιτέχνης

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

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

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

23. 1918, Μουσεῖο Τηρίων Καλλιτεχνῶν, Τῆνος.

24. 1918, Μουσεῖο Τηρίων Καλλιτεχνῶν, Τῆνος.

25. 1918, Μουσεῖο Τηρίων Καλλιτεχνῶν, Τῆνος.

ἐξακολουθοῦσε νὰ ἐργάζεται καὶ νὰ προχωρεῖ σὲ ὄλο καὶ πιὸ ὀλοκληρωμένες καὶ προσωπικὲς διατυπώσεις. Ἴσως αὐτὸ ἐπιβεβαιώνει τὴν ὑπόθεση καὶ δικαιολογεῖ τὴν ὑποψία ὅτι ὄλα τὰ χρόνια τῆς παραμονῆς του στὴν Κέρκυρα καὶ τὴν Τήνη ὡς τὸ θάνατο τῆς μητέρας του, ἐνῶ ἐξακολουθοῦσε νὰ ἐργάζεται τὸν πηλὸ καὶ τὸ γύψο, τὰ προοπλάσματά του καταστρέφονταν. Δὲν ἀποκλείεται φυσικὰ 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 καὶ Ἔρωτας καὶ τὸν τύπο τῆς ξαπλωμένης γυναίκας —δηλαδὴ τῆς Κοιμωμένης— τὸ μορφοπλαστικὸ του λεξιλόγιο εἶναι περισσότερο πλούσιο καὶ προσωπικὸ μὲ ἰδιαίτερη ἔμφαση στὶς πλαστικὲς ἀξίες καὶ τὶς προσωπικὲς διατυπώσεις. Γενικὰ διαπιστώνεται χωρὶς δυσκολία τώρα ἢ μεταφορὰ τοῦ κέντρον τοῦ βάρους ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια στὸν πλαστικὸ ὄγκο, ἀπὸ τὰ συννεραζόμενα ἐπίπεδα στοὺς τονισμένους ἄξονες καὶ ἀπὸ τὰ παραπληρωματικὰ θέματα στὰ δομικὰ χαρακτηριστικά. Ἔτσι στὸ Σάτυρος καὶ Ἔρωτας II τὰ ἀνεκδοτολογικὰ θέματα καὶ ἰδιαίτερη προσοχὴ στὸν χαρακτήρα τῶν ἐπιφανειῶν περιορίζονται γιὰ νὰ ἀφήσουν τὴν θέση τους σὲ μιὰ πολὺν πιὸ μεγάλη ἐπιβολὴ τῶν καθαρὰ πλαστικῶν ἀξιῶν. Παράλληλα μαζὶ μὲ τὴν χρησιμοποίησιν παραδοκ τύπων σημειώνεται καὶ μιὰ μεγαλύτερη συμπλοκὴ μορφῶν καὶ χώρον, ἐξωτερικοῦ καὶ ἐσωτερικοῦ, ἑνας σαφέστερος τονισμὸς τῶν ὄγκων καὶ μιὰ πληρέστερη ἐπιβολὴ κινητικῶν χαρακτηριστικῶν. Ἀλλὰ τὸ θέμα Σάτυρος καὶ Ἔρωτας θὰ ἀπασχολήσῃ τὸν Χαλεπᾶ ὄχι μόνον τὰ ἐπόμενα χρόνια ἀλλὰ καὶ τὴν τρίτη περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας. Μάλιστα τὰ σχέδιά του ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτῆ τοῦ 1930-38²⁶ ἀποδεικνύουν ὅτι ὁ Χαλεπᾶς ἐπιχειρεῖ νὰ προχωρήσῃ καὶ σὲ ὄλο καὶ νέες λύσεις τῶν πλαστικῶν προβλημάτων πὸν τὸν ἀπασχολοῦν.

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

26. Ἄλ. Γουλάνη-Βουτυρά, σελ. 19-33.

27. 1918-20, πηλός, Ἐθν. Πανακοθήκη.

28. 1918-20, γύψος, Οἰκία Β. Φαληρέα.

29. 1918-24, γύψος, Μουσεῖο Τηνίων καλλιτεχνῶν.

30. 1918-24, γύψος, Μουσεῖο Τηνίων καλλιτεχνῶν.

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

τυρος καὶ Ἔρωτας VIII³², τὸ Σάτυρος καὶ Ἔρωτας IX³³, τὸ Σάτυρος καὶ Ἔρωτας X³⁴, τὸ Σάτυρος καὶ Ἔρωτας XI³⁵ καὶ τὸ τελευταῖο Σάτυρος καὶ Ἔρωτας XII³⁶. Χωρὶς νὰ μοροῦμε νὰ μείνουμε ἐδῶ σὲ λεπτομερειακὴ ἀνάλυση ὅλων 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 περὶ ἀπὸ τὰ θεματικὰ στοιχεῖα καὶ τὶς διαφορὰς τῶν τύπων, ἀποβλέπει σὲ κάθε περίπτωσι νὰ ἀντιμετωπίσει καὶ διαφορετικὰ προβλήματα καὶ νὰ δώσει νέες λύσεις. Κοινὸ χαρακτηριστικὸ ὅλων τῶν ἔργων μὲ τὸ θέμα αὐτὸ εἶναι ὅτι ὅλα ἔχουν περίοπτο χαρακτήρα, ἀπευθύνονται στὸ θεατὴ ὅχι μὲ μιὰ μόνον πλευρὰ του, ἀλλὰ ὀλοκλήρουν τὴν φωνὴν τους μὲ τὴν κίνηση γύρω ἀπὸ αὐτά. Ἐνα ἄλλο στοιχεῖο τους, εἶναι ὁ περιορισμὸς τῶν παραπληρωματικῶν θεμάτων καὶ τῶν ἀνεκδοτολογικῶν τύπων πὸν δίνουν τὴν θέσιν τους, σὲ ὄγκους καὶ ἐπίπεδα, ρευστὰ περιγράμματα καὶ πλαστικὲς ἀποκλειστικὰ διατυπώσεις. Ἐτσι στὸ ἔργο Ἔρωτας καὶ Σάτυρος III τὸ θέμα παρουσιάζεται σὰν μιὰ συνομιλία μορφῶν καὶ χώρου μὲ τὴν ἔμφασι στὸν τονισμὸ τῶν ὄγκων, ἐνῶ στὸ IV τὸ ἔχουμε μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ σύλληψιν. Ἐδῶ τὸ θέμα δίνεται σὰν μιὰ ἐνεργητικὴ καὶ ἐπεκτατικὴ ἀνάπτυξι τῆς σύνθεσι καὶ σὰν μιὰ σύγκρουσι δυνάμεων πὸν πλουτίζουν καὶ μὲ νέες ἐκφραστικὲς προεκτάσεις τὸ σύνολο. Σὲ μιὰ ἄλλη ἐπίσης κατεύθυνσι κινεῖται ὁ Χαλεπᾶς στὰ ἔργα του ἀριθ. V, VI, VII καὶ VIII, στὰ ὅποια σημειώνεται μιὰ ἐνδιαφέρουσα σύνθεσι τῶν δύο σωμάτων τοῦ Σάτυρου καὶ τοῦ Ἔρωτα. Μάλιστα ἐδῶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἔχουμε μιὰ πραγματικὴ συγχώνευσιν τῶν δύο σωμάτων πὸν τονίζεται ἀπὸ τὰ ἐνιαῖα περιγράμματα, τὴν συμπλοκὴν τῶν ὄγκων καὶ τὴν διαδοχὴν τῶν ἐπιπέδων. Αὐτὸ συνοδεύεται γιὰ μιὰ ὄλο καὶ μεγαλύτερη ἀπλοποίησι καὶ σχηματοποίησι τῶν μορφῶν καὶ μιὰ ἔμφασι σὲ ἐξπρεσσιονιστικὲς περισσότερο ἀξίες. Μιὰ ἰδιαίτερον θέσιν στὰ ἔργα μὲ τὸ ἴδιον θέμα ἔχουμε στὴν παραλλαγὴ IX μὲ τὸ ἀνωπρόμονον κεφάλιν τοῦ Σάτυρου καὶ τὴν παθητικὴν ἀπόδοσιν τοῦ προσώπου του, ὅπως καὶ τὴν ὅλην ἀπόδοσιν τοῦ Ἔρωτα. Καὶ σημειώνεται εὐκόλα μιὰ σαφέστερον ἐπιβολὴ τῶν πλαστικῶν στοιχείων, μὲ τὴν σύνθεσιν τῶν ὄγκων, τὴν ἀντίθεσιν τῶν δύο σωμάτων, τὶς ἔντονες ἐξπρεσσιονιστικὲς παραμορφώσεις καὶ τὴν παθητικὴν διά-

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

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

34. 1929, γύψος, Ἀθήνα ἰδιοκτησία Ἐδνυχίας Κουκουρίκου.

35. Γύψος, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

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

37. Ἡ Ἀλ. Γουλᾶκη-Βουτυρᾶ διακρίνει μὲ βᾶσιν τυπολογικὰ στοιχεῖα πέντε ομάδες πὸν δευθὰ μᾶς ἀπασχολήσουν ἐδῶ· πρβλ. σελ. 19-24 μὲ ἀφειρηγία τὰ σχέδιά του.

θεση τοῦ συνόλου. Στὰ τελευταῖα ἔργα στοῦ θέμα αὐτό ἔχουμε καὶ μιὰ σειρὰ 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 βαρὺ μὲ τὸ ἐλαφρὸ, τὰ ἀνοιχτὰ καὶ τὰ κλειστὰ περιγράμματα.

Ἐκτὸς τῶν ἄλλων θεμάτων 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 στὸ θέμα αὐτὸ ἐπηρεάζεται ὁ Χαλεπᾶς ἀπὸ τὸ μίσος 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 εὐκόλως, πέρα ἀπὸ τὴν πιθανότητα νὰ ἐκφράζεται ἡ ἀντίθεση μὲ τὴν μητέρα του, εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ τὸ θέμα σὰν δυνατότητα νὰ στήσῃ ἕνα σύμπλεγμα μὲ τονισμένο τὸ μέσο —διαφορετικὸ δηλαδὴ 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 οἰτιδήποτε 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 στήθους 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 ἕνα μακρὸν ἑλληνικὸ χιτῶνα, μὲ ἀδούλευτες λεπτομέρειες ἐνῶ ξεχωρίζει τὸ ἀκάλυπτο στήθος της. Τονισμένη μνημειακότητα ἐνταση ποὺ ὑποβάλλεται μὲ καθαρὰ πλαστικὰ μέσα, ἔμφαση στοῦ οὐσιαστικὸ δίνον 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 ἕνας ἐξαιρετικὰ μελετημένος συνδυασμὸς στατικῶν καὶ κινητικῶν ἀξιῶν, συγκέντρωσης καὶ διάστασης, ἐντονης καθετότητας καὶ ἐλαφρῶν διαγωνίων, ποὺ ὅλα

38. Πρβλ. καὶ παραπάνω, ἐπίσης Ἄλ. Γουλᾶκη-Βουτυρᾶ, σελ. 33 ἔ.

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

χρησιμοποιούνται για να τονίσουν τὸν περίοπτο χαρακτήρα τοῦ ἔργου. Καὶ αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ καθοριστικὰ στοιχεῖα, ἐνὸς κυριολεκτικὰ γεννημένου γλύπτη ὅπως ἦταν ὁ Χαλεπᾶς, πὸν ἐπεδίωκε τὸ γλυπτὸ νὰ ὀλοκληρώσει τὴ φωνή του μὲ ὅλες του τὶς ὀψεις. Πόσο σημαντικό ἦταν αὐτὸ γιὰ τὸν Χαλεπᾶ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι μᾶς ἔδωσε μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀμφίπλευρα ἔργα, μὲ ὀψεις ἄλλοτε ὅμοιες καὶ ἄλλοτε ἀνόμοιες. Στὴν **Μήδεια III** ἐκτὸς ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς **Μήδειας II** ἔχουμε καὶ μερικὰ νέα χαρακτηριστικὰ θεματογραφικὰ καὶ στυλιστικά, ὅπως τὸ γοργόνειο — ἀσφαλῶς ἀναφορὰ στὸ θάνατο— στὸ στήθος, τὴν στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ, τὰ παιδιὰ, τὸ εἶναι νὰ ἔχει τρομάξει καὶ τὴν ἔμφαση περισσότερο στὰ κλειστὰ περιγράμματα. Στὴν **Μήδεια IV**⁴⁰ μετωπικὰ δοσμένη καὶ αὐτὴ μὲ 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 στοιχεῖα πὸν δίνουν τὸν τόνο. Αὐτὸ τονίζεται ἰδιαίτερα τόσο μὲ τὴν ἀντίθεση τῆς ἀκίνητης σὰν παγωμένης **Μήδειας** καὶ τῶν κινημένων παιδιῶν, πὸν διασποῦν τὰ κλειστὰ περιγράμματα καὶ πλουτίζουν μὲ σχεδὸν ἐξπρεσσιονιστικὰ στοιχεῖα τὸ σῶλο.

Ἐνα ἄλλο θέμα πὸν θὰ ἀπασχολήσει τὸν Χαλεπᾶ, πρὶν ἀπὸ τὸ 1878 καὶ μετὰ τὸ 1918 καὶ γιὰ τὸ ὁποῖο ἔδωσε πέντε γλυπτὰ, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ πρῶτο χάθηκε εἶναι τὸ **Παραμῦθι τῆς Πεντάμορφης**. Μὲ τὴν παραλλαγὴ I τοῦ 1874 μὲ τὸ ὁποῖο ὁ Χαλεπᾶς πῆρε τὸ πρῶτο βραβεῖο τῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Μονάρχου καὶ ἔχει χαθεῖ — μᾶς εἶναι γνωστὸ ἀπὸ φωτογραφία— ἔχουμε μὲ τυπικὸ τρόπο τὸν χαρακτήρα τῶν ἀναζητήσεών του κατὰ τὴν περίοδο τῶν σπουδῶν του. Τὸ ἔργο διακρίνεται γιὰ τὸν περιορισμὸ του στὸ οὐσιαστικόν, τὰ στοιχεῖα τοῦ γερμανικοῦ παραμυθιοῦ, μὲ τὸν **Πριγκίπα** καὶ τὴν **Πριγκίπισσα** καὶ σὲ τύπους στοὺς ὁποίους συνδυάζονται μεσαιωνικὰ στοιχεῖα καὶ κλασικιστικοὶ τύποι, φανεροὶ ἰδιαίτερα στὴν ἀπόδοση τῆς **Πριγκίπισσας**. Τὸ ἔργο μὲ τὴν ἔμφαση στὶς καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες ἐξηγεῖ τὸ πρῶτο βραβεῖο τὸ ὁποῖο πῆρε στὸ Μόναχο τὸ ἔργο. Μὲ τὸ **Παραμῦθι τῆς Πεντάμορφης II** ἀπὸ τὸ 1918⁴¹ στὸ ὁποῖο 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 περίοπτου χαρακτήρα τοῦ συνόλου. Καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἔργου εἶναι ἡ τεκτονικὴ ὀργάνωσις καὶ οἱ διαφορετικὲς κλίμακες γιὰ τὶς μορφές του, οἱ κάθε εἶδους ἀντιθέσεις του καὶ ὁ συνδυα-

40. Γύφος, 1933, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

41. Γύφος, 1918, Μουσεῖο Τηρίων Καλλιτεχνῶν.

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

σμός ανοιχτῶν καὶ κλειστῶν περιγραμμάτων. Στὸ ἔργο ἔχουμε ἑπτὰ μορφές μὲ τὴν πριγκίπισσα πλαγιασμένη νὰ γέρονει κάπως τὸ κεφάλι της πρὸς τὸν θεατὴ μὲ κλειστὰ τὰ μάτια, λυγισμένα τὰ γόνατα πὸν σχεδὸν σταυρώνουν τὸ ἀριστερὸ της χέρι σὰν νὰ κρατᾶ κάτι, ἴσως σεντόνι πάνω στὸ ὁποῖο ἀνάγλυφα δίνεται ἓνα γοργόνειο. Ὁ πριγκίπας βρίσκεται μπροστά της καὶ κρατᾶ μὲ τὸ ἀριστερὸ του χέρι τὸν βραχίονά της χωρὶς νὰ τὴν κοιτάζει. Μιὰ ἄλλη μορφή αὐτὴ φτερωτὴ κάθεται σταυροπόδι μπροστά της πάνω σὲ ἄλογο πὸν καλπάζει, ἐνῶ κάτω ἀπὸ τὰ μπροστινὰ πόδια τοῦ ἀλόγου ἔχουμε καὶ μιὰ σφαῖρα. Στὴν πλάτῃ τῆς κλίνης ἔχουμε ἓνα ἄλλο ἀνδρικό κεφάλι μὲ κοντὰ μαλλιά καὶ μουστάκι καθὼς καὶ ἄλλες μορφές. Παραλλαγή τοῦ τύπου Μητέρας καὶ Κόρης τὸ σύνολο διακρίνεται ἀπὸ τὶς διαφορὲς κλίμακας τῶν κύριων ἀπὸ τὶς παραπληρωματικὲς μορφές —πρόσωπα ὄρθια καὶ καθιστὰ— ὁλόσωμα ἢ ἀποσπαστικά δοσμένα. Μὲ τὶς κύριες μορφές ἀντιθετικὰ δοσμένες καὶ τὰ ἄλλα πρόσωπα σὲ διαφορετικὲς κλίμακες τὸ ἔργο πλουτίζεται μὲ κάθε εἶδους ἐκφραστικὲς προεκτάσεις. Καὶ εἶναι ἀκριβῶς τὰ παραπληρωματικὰ θέματα καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδονται μὲ τὰ ὁποῖα ὁλοκληρώνεται καλύτερα ἢ ἀτμόσφαιρα τοῦ παραμυθιοῦ. Μὲ τὴν ἔμφαση στὰ πλαστικὰ στοιχεῖα τὸ ἔργο διακρίνεται στὴν κατὰ μέτωπον ἀπόδοση γιὰ τὰ συγκρατημένα στοιχεῖα καὶ γιὰ τὴν πολλαπλότητα καὶ τὴν ἀντιθετικότητα στὴν πίσω πλευρὰ του, συνδυασμὸς μὲ τὸν ὁποῖο ὄχι μόνον τονίζεται ὁ περίοπτος χαρακτήρας ἀλλὰ καὶ ἡ πολυφωνικὴ διάθεσή του. Στὸ Παραμῦθι τῆς Πεντάμορφης III ἀπὸ τὸ 1918-24⁴³ διαπιστώνει κανεὶς τὸν περιορισμὸ τῶν παραπληρωματικῶν ἀνεκδοτολογικῶν θεμάτων καὶ τὴν μεταφορὰ τοῦ κέντρον τοῦ βάρους ἀποκλειστικά στὶς πλαστικὲς ἀξίες. Στὸ ἔργο ἔχουμε μόνον τὴν πριγκίπισσα καὶ τὸν πριγκίπισπα, τὴ γυναῖκα καθιστὴ μὲ κλειστὰ μάτια, ἓνα καθρέφτη στὸ δεξιὸ χέρι καὶ τὸν ἄνδρα νὰ γονατίζει ἀριστερὰ της ντυμένο μὲ μεσαιωνικὴ ἐνδυμασία. Μὲ τὸ ἓνα πρόσωπο καθιστὸ τὸ ἄλλο γονατιστὸ τὰ αὐστηρὰ τεκτονικὰ στοιχεῖα ἔχουν κερδίσει ιδιαίτερη βαρύτητα καὶ τὰ ἐπίπεδα παρουσιάζονται νὰ σνεργάζονται καλύτερα. Σὲ σχέση μὲ τὴν παραλλαγή II στὴν III ἔχουμε ὅλο καὶ σαφέστερα τὴν ἐπιβολὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ στὸ ἐξωτερικό, τοῦ οὐσιαστικοῦ στὸ ἀτομικὸ καὶ τοῦ πλαστικοῦ, στὰ παραπληρωματικὰ θέματα καὶ τὰ γραφικὰ στοιχεῖα. Μιὰ ἄλλη παραλλαγή τοῦ θέματος ἔχουμε μὲ τὸ Παραμῦθι τῆς Πεντάμορφης IV⁴⁴ γνωστὸ καὶ σὰν Ἐποχαιρετισμὸς⁴⁵ πὸν μένει σὲ γνωστὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν προηγούμενη παραλλαγή, ἐνῶ στὴν παραλλαγή V⁴⁶ ἔχουμε καὶ νέες διατυπώσεις. Ἔτσι κοντὰ στὴν κα-

43. Γύφος, 1918-24, οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

44. Τίτλο πὸν δίνει ὁ Καλλιγᾶς, γύφος, 1924-25, ἰδιοκτησία Ν. Ἀρβιλιᾶ.

45. Πρβλ. γενικὰ Καλλιγᾶς, σελ. 32 ἔ. καὶ σποραδικά.

46. Γύφος, 1932, ἰδιοκτησία 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 ομιλητικότητα 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 γυμνοῦ 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 τουρισμός των διαγωνίων αξόνων και τον συνδυασμό πλαστικών χαρακτηριστικών και γραμμικών τύπων. Από τα άλλα του έργα της περιόδου που εργάζεται στην Γηρο τα χρόνια 1918-1930 και μās επιτρέπουν να διαπιστώσουμε την έκταση των θεματογραφικών αναζητήσεων και της διεύρυνσης του μορφοπλαστικού λεξιλογίου, μπορούσιν να αναφεροῦν μερικά. Σ' αυτά ανήκουν ο **Καθιστός Άνδρας**⁵¹, το **Κερδώς Έρμης**⁵², το **Γυμνή Γυναίκα**⁵³, το **Νεφέλη**⁵⁴, το **Ήρωδιάς**⁵⁵, το **Γυμνή γυναίκα με περιδέραιο**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 Τηρίων Καλλιτεχνών από το 1918.

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

50. Γύφος, 1918, Μουσείο Τηρίων Καλλιτεχνών.

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

52. Πηλός, 1920, περίπου Άθήνα, ιδιοκτησία Άγγελου Θεοδωρόπουλου.

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

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

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

56. Γύφος, 1918-24, Οικία Β. Χαλεπά.

Νεκρός⁵⁷, τὸ Ἅγία **Βαρβάρα καὶ Μέγας Ἀλέξανδρος**⁵⁸, τὸ **Γυναίκα μασάει κότα**⁵⁹, τὸ **Μυστικό**⁶⁰, τὸ **Κονιάκ**⁶¹, τὸ **Θεριστής**⁶² 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 χρησιμοποιοῦν κάθε εἶδος 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 συμπλέγματα του, τὸ **Σάτυρος καὶ Ἔρωτας**, τὸ **Μήδεια** καὶ τὸ **Παραμῦθι τῆς Πεντάμορφης** κινεῖται μὲ τὴν ἴδια ἀσφάλεια καὶ σὲ ἄλλες θεματογραφικὲς κατηγορίες ποὺ τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ ὀλοκληρώσει καλύτερα τὶς προθέσεις του.

Μὲ τὸ **Καθιστὸς Ἄνδρας** ἔχουμε μιὰ χαρακτηριστικὴ του προσπάθεια ποὺ χωρὶς νὰ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς τύπους τοῦ θέματος διακρίνεται γιὰ τὴν κλειστὴ ὀργάνωση καὶ τὴν ἔμφαση στὸ τυπικὸ, στοιχεῖα ποὺ μᾶς δίνει καὶ σὲ ἄλλες του προσπάθειες. Γιὰ τὸν τονισμένο περίοπτο χαρακτήρα του διακρίνεται ὁ Κερδῶος Ἐρμῆς, μιὰ καθιστὴ νεανικὴ μορφή μὲ τὸ κάπως κλασικιστικὰ δοσμένο κεφάλι, τὴν θαυμάσια καμπύλη τῆς πλάτης καὶ τὰ τονισμένα κάπως ἐξπρεσσιονιστικὰ πόδια του. Πρόκειται γιὰ ἕνα 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**, ποὺ ἔχει δουλευτεῖ τὴν ἴδια ἴσως περίοδο καὶ στὸ ὁποῖο ἐπικρατοῦν τὰ ἀντιθετικὰ στοιχεῖα. Στὸ **Γυμνὴ Γυναίκα μὲ τὸν καθρέφτη** ἔχουμε ἀναμφίβολα ἕνα 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 ποὺ τονίζεται καὶ ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο φέρνει τὸ χέρι πρὸς τὸ στῆθος ἢ μορφή⁶⁴. Ἰδιαίτερο 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. Galliberti.

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

63. Θέμα ποὺ τὸ ἔχουμε σὲ πολλοὺς καλλιτέχνες τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Μπαρόκ, ἀπὸ τοὺς ὁποίους πρόχειρα ἀναφέρονται οἱ Ντύρερ, 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*, πού τονίζεται καί ἀπό τὰ διαγώνια στοιχεῖα, τήν ἔνταξη τῆς μορφῆς στό χῶρο καί τόν καθαρά ἀτεκτονικό χαρακτήρα τοῦ συνόλου. Σ' ἕνα ἄλλο ἔργο του ἀχρονολόγητο ἀλλά πού ἴσως ἀνήκει στήν ἴδια περίοδο, τὸ Ἑλληνο-Παλαιστρινά⁶⁵ ὁ Χαλεπᾶς πλησιάζει ἕνα ἀπό τὰ ἔργα τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου καί εἰδικά τὸ *Θορῆνο Παλαιστρινά*⁶⁶. Σ' αὐτὸ μᾶς φέρνει ὄχι μόνο ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου ἀλλὰ καί ὁ τρόπος μέ τὸν ὁποῖο ἀποδίδεται τὸ σῶμα καί ἡ γενική ἐντύπωση τοῦ συνόλου. Μὲ τὸ Ἑρωδιᾶς ὁ Χαλεπᾶς χρησιμοποιοῖ μερικὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς Πεντάμορφης, ὅπως φαίνεται στίς διάφορες κλίμακες, τίς ἀντιθέσεις μορφῶν καί τὸν συνδυασμὸ πλαστικῶν τύπων καί γραφικῶν διατυπώσεων. Τὴν προσπάθεια τοῦ Χαλεπᾶ νὰ τονίσει ὅσο γίνεται περισσότερο τὸν περίοπτο χαρακτήρα τοῦ ἔργου τὴν ἔχουμε μέ τυπικὸ τρόπο σὲ ἔργα του, ὅπως ὁ Μέγας Ἀλέξανδρος Ζῶν καί Νεκρός, τὸ Ἁγία Βαρβάρα καί Μέγας Ἀλέξανδρος, ὅπως καί σὲ ἄλλα. Γιατὶ ἐδῶ ἔχουμε ἀμφιπρόσωπα γλυπτά, μέ μιὰ ὁλόσωμη μορφή στήν μιὰ πλευρὰ καί μόνο τὸ κεφάλι μνημειακὰ δοσμένο στήν ἄλλη. Ἐτσι στὰ ἔργα τῆς κατηγορίας αὐτῆς ὁ Χαλεπᾶς ἐπιδιώκει καί κατορθώνει μέ τίς ἀμφίγλυφες παραστάσεις ὄχι μόνο νὰ τονίσει τὸ περίοπτο χαρακτήρα τους, ἀλλὰ καί νὰ δώσει καί τὸ ἰδιαίτερο περιεχόμενο τῶν θεμάτων του, μέ τίς διαφορετικὲς κλίμακες, τίς τονισμένες ἀντιθέσεις, τὰ μνημειακὰ καί τὰ μικρογραφικὰ χαρακτηριστικά, τὰ πλαστικά καί τὰ γραφικὰ στοιχεῖα. Στήν ἴδια κατεύθυνση κινεῖται καί τὸ Μυστικόν, μέ τὴν ὁλόσωμη νεανική μορφή, πού κάτι πάει νὰ ψιθυρίσει στό αὐτὶ μιᾶς προτομῆς δοσμένης μνημειακὰ καί ἐπηρεασμένης ἀπὸ ἕναν ἀρχαῖο τύπο. Ἀκόμη ἕνα ἔργο μέ τὸν περιεργό τίτλο *Κονιάκ*⁶⁷ δὲν ἀπομακρύνεται οὐσιαστικά ἀπὸ τίς διατυπώσεις τοῦ γλυπτοῦ Νεφέλη, μέ τὴν ἴδια χρησιμοποίηση τῆς *Figura Serpentinata*, τὴν ἴδια ἐπισφαλῆ θέση καί τὸν ἴδιο ἀρχιτεκτονικὸ χαρακτήρα. Μὲ τὸν Θεριστὴ ἕνα ἀπὸ τὰ σχετικὰ λίγα ἔργα του πού ἀναφέρονται στήν καθημερινὴ ζωὴ⁶⁸ καί τὸ μόνο του σὲ ἀγροτική σκηνή, ἔχουμε μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ χαρακτηριστικὲς προσπάθειές του. Μὲ ἀφετηρία τὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα καί μέ τὴν χρησιμοποίηση καθαρά πλαστικῶν τύπων ὁ καλλιτέχνης κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει ὅλο τὸ περιεχόμενο τοῦ θέματος. Συγκέντρωση τῶν ὄγκων καί πυκνότητα τῶν μορφῶν, διαδοχικὰ ἐπίπεδα καί κλειστά

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

66. Ἔργο τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου ἀπὸ τὸ 1559-1564, πρὸβλ. Χρ. Χρήστου, Ἑλληνο-Ιταλικὴ Ζωγραφικὴ κατὰ τὸν Δέκατο Ἐκτο Αἰῶνα, τόμ. Α' 1986 σελ. 259.

67. Πρόκειται γιὰ τίτλο πού ξενίζει καί θυμίζει τίτλους ἔργων τῆς γαλλικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δεκάτου ἑνατου καί εἰκοστοῦ αἰῶνα, ὅπως τὸ Ἀφέντι, τὸ Ρόφημα κτλ.

68. Ἡ Ἀλ. Γουλᾶκη-Βουτυρά, θεωρεῖ ὅτι 7 γλυπτά ἀνήκουν στήν κατηγορία αὐτή, ἀν καί 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 πιὸ εὐκόλα καὶ νὰ τὴν καταλάβουμε καλύτερα μὲ τὴν βοήθεια τῶν σχεδίων του, ποὺ ὅπως εἰπώθηκε ἤδη δημοσιεύτηκαν. Γιατὶ τὰ σχέδια αὐτὰ ἀποτελοῦν πολύτιμους ὑπομνηματισμοὺς τῶν ἀναζητήσεών του, ὅχι μόνον 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 ολοκληρωμένης λύσης καὶ ἀκόμη οἱ ψυχικὲς διακυμάνσεις του. Σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ γλυπτὰ τῆς περιόδου αὐτῆς 1930-1938 θὰ μπορούσαν νὰ περιληφθοῦν τὸ **Οἰδιπόδας** καὶ **Ἀντιγόνη**⁷⁰, τὸ **Χρόνος**⁷¹, τὸ **Προτομὴ Εὐτυχίας**⁷², τὸ **Προτομὴ τοῦ Καλλιτέχνη**⁷³, τὸ **Μεγάλῃ Ἀναπαυόμενη**⁷⁴, τὸ **Εἰδύλλιο**⁷⁵, τὸ **Ἀφροδίτη**⁷⁶, τὸ **Ἀρχάγγελος**⁷⁷, τὸ **Ἀμφιτρίτη**⁷⁸, τὸ **Γοργόνα**⁷⁹, τὸ **Πήγασος Ἑρμῆς καὶ Ἀφροδίτη**⁸⁰, τὸ **Ἀφροδίτη**⁸¹, τὸ **Ἅγιος Χαράλαμπος καὶ Μαρμαρᾶς**⁸², τὸ **Βιοπάλη**⁸³, τὸ **Θαλάσσιος Ἴππος καὶ Νηρηΐδες**⁸⁴, τὸ **Γυναίκα μὲ τὸν Ἔρωτα**⁸⁵, τὸ **Ἀνοιξη**⁸⁶, τὸ **Ἀθηνᾶ ὄρθια**⁸⁷, καὶ τὸ **Ἄρτε-**

69. Πρὸβλ. Γουλᾶκη-Βουτυρᾶ, 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 *Α' 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 χωρίς φυσικά να αναφεροῦν και μιὰ σειρὰ ἄλλα, ιδιαίτερα προτομές και ἀνάγλυφα. Μάλιστα μερικὲς ἀπὸ τὶς προτομές του παρουσιάζουν ιδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Χαλεπᾶς κατορθώνει νὰ συνδυάζει τὴν ἀπόδοση τῶν ἀτομικῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν μὲ τὴν τάση γιὰ τὸ τυπικὸ και τὴν ἰδεαλιστικὴ ἀνύψωση.

Σὲ μιὰ προσπάθεια σὰν τὸ *Οἰδίποδας και Ἄντιγόνη* ποὺ βασίζεται στὶς τονισμένες ἀντιθέσεις, ὄρθιας και καθιστῆς μορφῆς, νεανικῆς και γεροντικῆς, τὰ κλειστὰ περισσότερα θέματα τῆς μιᾶς και τὰ ἀνοικτὰ κινητικὰ τῆς ἄλλης, τὰ ἰδεαλιστικὰ τῆς Ἄντιγόνης και τὰ ρεαλιστικὰ τοῦ *Οἰδίποδα*, μᾶς δίνει ὁ καλλιτέχνης και 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 τετραδία του «ἔρωτηθεὶς σήμερον τὴν 20 Ὀκτωβρίου ἀπὸ τὴν ἀγαπημένην ἀνεψιᾶν Εἰρήνην Β. Χαλεπᾶ διατὶ ἐπροτίμησα νὰ κάμω πρῶτον τὸν *Οἰδίποδα* τῆς ἀπάντησα ὅτι ὁ *Οἰδίπους* εἶμαι ἐγὼ και ἐκείνη ἡ Ἄντιγόνη ὅπου μὲ ἔφερε εἰς τὰς Ἀθήνας, Γιαννούλης Χαλεπᾶς 1930⁹⁰. Στὸ ἔργο αὐτὸ γιὰ τὸ ὁποῖο ἔχουμε και πολλὰ σχέδια⁹¹ και μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἔκφραση ἐδνωμοσύνης γιὰ τὴν ἀνηψιὰ ποὺ τὸν ἔφερε στὴν Ἀθήνα και τὸν βοήθησε νὰ ξαναρχίσει τὴν καλλιτεχνικὴ του δημιουργία ἔχουμε ὅλες τὶς ἀρετὲς τῆς γλυπτικῆς τοῦ Χαλεπᾶ. Οἱ δυὸ μορφὲς ὁ *Οἰδίποδας* και ἡ Ἄντιγόνη τοποθετοῦνται ἢ μιὰ πίσω ἀπὸ τὴν ἄλλη και ἔτσι ἀποφεύγεται ἡ παρατακτικὴ σύνθεση ποὺ θὰ ἀφαιροῦσε στοιχεῖα ἀπὸ τὸν περιοπτο χαρακτήρα τοῦ γλυπτοῦ. Ὁ *Οἰδίποδας* εἶναι καθιστὸς μὲ κρυτωμένους τοὺς ὤμους και σκύβει κάπως, ἔχει τὸ ραβδί ποὺ κρατᾶ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ἀνάμεσα στὰ πόδια, ἐνῶ στηρίζεται τὸ πηγούνι και στηρίζεται στὸ ραβδί. Τὸ ἀριστερὸ χέρι τὸ ἔχει ἀκουμπισμένο σὲ ἀνυψωμένο κάπως βράχο πλάι του, ἐνῶ φορεῖ ἱμάτιο ποὺ ἀφήνει κάπως ἀκάλυπτο τὸ δεξιὸ μέρος τοῦ στήθους του και πέφτει σὲ πτυχὲς στὴν κνήμη του. Ἐχει κοντὸ γένι και μουστάκι και ταινία στὰ μαλλιά του και τονισμένες ρυτίδες στὸ μέτωπο. Και δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διαπιστώσει κανεὶς ὅτι τὸ πρόσωπο τοῦ *Οἰδίποδα* θυμίζει τὸ δικό του. Ἡ Ἄντιγόνη ἔχει δοθεῖ ὄρθια, μὲ τὰ χέρια τῆς στὸν ὄμο του και κοιτάζει μακριὰ μὲ λίγο ἀνυψωμένο τὸ κεφάλι. Φορεῖ χιτῶνα και ἱμάτιο και ἔχει κόμμωση γνωστὴ και ἀπὸ ἄλλα γλυπτὰ τοῦ Χαλεπᾶ. Ἐτσι συνδυάζονται θαυμάσια τὰ περισσότερα ρεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου τοῦ *Οἰδίποδα* μὲ τὰ ἰδεαλιστικὰ τῆς Ἄντιγόνης, ὅπως και τὰ ὀριζόντια μὲ τὰ κάθετα, οἱ πλαστικὲς μὲ τὶς γραμμικὲς ἀξίες.

88. Γύψος, 1938, οἰκία Β. Χαλεπᾶ, μισοτελειωμένο.

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

90. Ἄλ. Γουλᾶκη-Βουτυρᾶ, σελ. 40 ἔ.

Μὲ τὸν Χρόνο πὸν τὸν δίνει πάλι σὰν μιὰ νεανικὴ γυναικεῖα μορφή ἰδιαίτερη ἐντύπωση κάνει ἢ τονισμένη καθετότητα καὶ ὁ καθαρὰ πλαστικὸς καὶ περίοπτος χαρακτήρας τοῦ συνόλου. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ἔχει ἡ **Προτομὴ τῆς Εὐτυχίας**—πρόκειται γιὰ ἀνηψιά του— ἔργο ἀμφίγλυφο στὸ ὁποῖο στὴν μιὰ πλευρὰ εἰκονίζεται ἡ Εὐτυχία μὲ γυμνὸ τὸ στήθος καὶ στὴν ἄλλη, ἓνα ἀνδρικό κεφάλι, πὸν θυμίζει περισσότερο τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἴδιου. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ὁ καλλιτέχνης κατορθώνει νὰ δηλώσει ὅτι ἡ Εὐτυχία εἶναι λιγότερο μιὰ προτομὴ καὶ περισσότερο μιὰ ἀναφορὰ καὶ στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του. Ἡ Εὐτυχία ἢ ἀνηψιά του εἶναι καὶ ἡ εὐτυχία τοῦ ἴδιου τοῦ καλλιτέχνη, ὅσο καὶ ἡ εὐτυχία γενικά. Μὲ τὴν **Αὐτοπροσωπογραφία** του τοῦ 1930, προτομὴ σὲ γύψο, 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, πλησιάζουν κάπως αὐτὰ τοῦ Οἰδίποδα— κοντὰ γένι, σφιχτὰ φρύδια, ρυτίδες, μαλλιά πὸν πέφτουν στὸ μέτωπο, ὅπως καὶ τοῦ ἀναγλύφου στὴν **Προτομὴ τῆς Εὐτυχίας**, ἀλλὰ ἐδῶ ἔχουμε καὶ νέα στοιχεῖα. Καὶ αὐτὰ εἶναι κυρίως στὴν ἐνδυμασία του μὲ τὸ γιὰκὰ στὸ φράκο του καὶ τὸ παπιγιόν, τονισμένο ἰδιαίτερα πὸν ὑποβάλλουν μιὰ περισσότερο ἐπίσημη στιγμή.

Ἀπὸ τὰ ἄλλα θέματα πὸν τὸν ἀπασχολοῦν ἰδιαίτερα τόσο παλαιότερα ὅσο καὶ σ' αὐτὴ τὴν τελευταία φάση τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας αὐτὸ τῆς ξαπλωμένης ἢ πλαγιασμένης γυναικεῖας μορφῆς τοῦ δίνει τὴν δυνατότητα νὰ προχωρήσει καὶ σὲ ἄλλες προσωπικὲς λύσεις. Ἔτσι κοντὰ στὴν **Κοιμωμένη** τοῦ *Α' Νεκροταφείου* καὶ τὴν **Ἀριάδνη Κοιμωμένη** τὸν τύπο αὐτὸ τὸν ξαναδίνει μὲ διάφορους τίτλους. Ὅπως **Θαλάσσιος Ἴππος καὶ Νηρηΐδες, Κόρη μὲ Τριαντάφυλλο, Μακέτα γιὰ τὸ Μνημεῖο τοῦ Στρέφη, Ἄνοιξη**, μὲ τελικὴ διατύπωση τὸ **Μεγάλῃ Ἀναπανομένη**⁹⁴. Πρόκειται γιὰ ἔργο πὸν μαζί μὲ πολλὰ ἄλλα σχετίζονται καὶ μὲ τὸ θέμα τῆς Ἀφροδίτης καὶ γενικά τύπους τῆς ἀρχαίας τέχνης. Στὴν **Μεγάλῃ Ἀναπανομένη** 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 ἀνάπασης στὴν 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. Ἄλ. Γουλᾶκη-Βουτυρά, σελ. 128 ἔ.

94. Γύψος, 1931, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

τίτλο ὅπως τὸ **Μικρὴ Ἀναπαυομένη**⁹⁵ καὶ **Ξαπλωμένη Γυναίκα μετὸ χέρι στὸ Στήθος**⁹⁶ 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 μετὸ **Εἰδύλλιο**, πάλι ἓνα ἀμφίγλυφο ἔχουμε ἰδιαίτερα ἐντονη τὴν διαφοροτικὴ φωνή τῶν δύο πλευρῶν. Γιατὶ στὴν περίπτωσιν 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 διαφοροτικὸν τρόπον ἀκόμη καὶ τίτλους ἢ **Ἀφροδίτη τοῦ 1934** φαίνεται νὰ πλησιάζει ἰδιαίτερα τὸν σκλάβο πὸν πεθαίνει τοῦ **Μιχαήλ Ἀγγέλου**⁹⁸. Γιατὶ παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἐδῶ ἔχουμε μιὰ γυναικεία μορφή, ἀπόδοσιν τοῦ σώματος μετὸ 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 τάσιν του γιὰ τὸ περίοπτο 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 ἔμφασιν στὰ ἰδεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ ἰδιαίτερο ρόλο παίζουν οἱ γραμμικὲς διατυπώσεις καὶ οἱ χρωματικὲς ἀξίες. Τὴν μόνιμη προσπάθειαν τοῦ Χαλεπᾶ γιὰ τὴν ἐπιβολὴ τοῦ περιόπτου χαρακτηρὰ τῆς γλυπτικῆς του, τὴν ἔχουμε καὶ στὸ **Ἀμφιτριτὴ**, μὲ τὰ ἰδιαίτερα τονισμένα κλασικιστικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὸν συνδυασμὸ πλαστικῶν τύπων καὶ γραφικῶν στοιχείων. Μὲ τὸν **Ἑρμῆ πάνω στὸν Πήγασο καὶ τὴν Ἀφροδίτη** θαυμάσιον γλυπτὸ στὸ πρῶτον ἐπίπεδο ἔχουμε ἓνα σύνολον στὸ ὁποῖον καθοριστικὸ ρόλον παίζουν τὰ μελωδικὰ καμπυλόμορφα θέματα καὶ ἡ ἐσωτερικότητι καὶ ἡ ἐγγύνησι τῶν γραφικῶν λεπτομερειῶν. Ἀπὸ τὰ ἄλλα του ἔργα μετὸ **Ἅγιος Χαράλαμπος καὶ Μαρμαρᾶς** ἔχουμε οὐσιαστικὰ μιὰ παραλλαγὴν τύπων πὸν σημειώνονται καὶ στὸν **Οἰδίποδα** μὲ τὴν **Ἀντιγόνη** μὲ μιὰ παράλληλη ἀντιστροφὴν μερικῶν χαρακτηριστικῶν. Πάντως ἐδῶ διαπιστώνεται μιὰ μεγαλύτερη ἔμφασιν στὴν σχηματοποίησιν καὶ τὸν τονισμὸν τοῦ τυπικοῦ. Μὲ τὸ **Βιοπάλη** ἔχουμε ἓνα ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα γλυπτά τοῦ Χαλεπᾶ μὲ μεταφορικὸν περιεχόμενον,

95. Γύφος, 1935, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

96. Γύφος, 1935, Οἰκία Β. Χαλεπᾶ.

97. Ἡ Ἀλ. Γουλᾶκη-Βουτυρᾶ, σελ. 58, βρῖσκει ἐπτά γλυπτά πὸν μποροῦν νὰ συσχετιστοῦν μετὸ θέμα, ἐνῶ ἔχουμε καὶ πολλὰ σχέδια.

98. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Ἰταλικὴ Ζωγραφικὴ κατὰ τὸν Δέκατον Ἐκτον Αἰῶνα, τόμ. Α΄ 1986, σελ. 217 καὶ εἰκόνα 130.

ἔργο στοῦ ὁποῖο μᾶς δίνει μιὰ καθιστὴ ἀνδρική μορφὴ καὶ μιὰ ὄρθια γυναικεία, γυμνὴ 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 βαρῦτητα τῶν ὄγκων καὶ τὴν χαλαρότητα τῶν ἐπιπέδων, ἐνῶ διαφοροποιεῖ τὸν ἄνδρα μὲ τὴν γυναῖκα, τὸν πρῶτο μὲ τὰ σκληρὰ γωνιώδη θέματα τῆ δευτέρη μὲ τὰ μαλακὰ καμπυλόμορφα. Σὲ μιὰ περισσότερο ἰδεαλιστικὴ κατεύθυνση μὲ τὴν χρησιμοποίησιν κλασικιστικῶν τύπων μᾶς μεταφέρει τὸ **Θαλάσσιος Ἴππος καὶ Νηρηΐδες**, γλυπτὸ ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴν ἔντονη χρησιμοποίησιν τῶν διαγωνίων καὶ τὸν γενικὰ ἐπεκτατικὸ χαρακτήρα τοῦ συνόλου. Μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον καὶ περισσότερο προσωπικὲς διατυπώσεις ἔχουμε μὲ τὸ **Ἄνοιξη**, γλυπτὸ στὸν τύπο τῆς ξαπλωμένης γυναικείας μορφῆς, στοῦ ὁποῖο ἐνεργητικοὶ ἄξονες καὶ συγκρατημένα ἐπιπεδα, μελωδικὰ καμπυλόμορφα καὶ θέματα ἀπόδοσης μὲ ἰδιαίτερη φροντίδα κλασικιστικῶν τύπων. Περισσότερο μὲ καθιερωμένους τύπους εἶναι δυὸ ἀπὸ τὰ τελευταῖα γλυπτὰ 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 ἀπόδοσις τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν τῶν προσώπων ποὺ εἰκονίζονται ὅσο καὶ ἡ προτίμησίν του στὴν ἀπλοποίησιν τῶν μορφῶν καὶ τὴν χρησιμοποίησιν κλασικιστικῶν τύπων. Ἔτσι συχνά, ἐκτὸς ἀπὸ λίγες περιπτώσεις προσπαθεῖ νὰ ἀποφύγει τὴν ρεαλιστικὴ περιγραφή καὶ τὴν ἔμφαση 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 κάλυψη τοῦ λαιμοῦ καὶ ἡ τάση του γιὰ ἀσύμμετρη ἁρμονία, ἡ διαφοροποίησις τῆς ἔκφρασις τῶν προσώπων καὶ ἡ ἐπιβολὴ ἐνὸς γενικοῦ τόνου σὲ κάθε γλυπτὸ του. Κοντὰ σ' αὐτὰ μπορεῖ νὰ σημειώσῃ κανεὶς καὶ μιὰ σειρά 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 ἔμφασις 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 πρῶτα γλυπτὰ του, δὲν ἀποφεύγει μιὰ κάποια ἐπιτήδευση μαζὶ μὲ τὴν χρησιμοποίησιν τύπων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γλυπτικῆς, ἰδιαίτερα τῆς ἑλληνιστικῆς περιόδου, γρήγορα θὰ προχωρήσῃ σὲ νέες καὶ καθαρὰ προσωπικὲς διατυπώσεις. Καὶ ἀναμφίβολα

κατέχει μιὰ καθοριστική θέση ἢ τάση του γιὰ μιὰ πλαστική μὲ περίοπτο χαρακτήρα, προσωπικὲς λύσεις, ἐκφραστική πληρότητα καὶ ἐσωτερικὴ ἀλήθεια. Τὰ ἀνεκδοτολογικὰ καὶ παραπληρωματικὰ θέματα τῶν παλαιότερων προσπαθειῶν του, γρήγορα δίνουν τὴ θέση τους στὰ καθαρὰ πλαστικὰ χαρακτηριστικά, τὴν λιτότητα καὶ σαφήνεια τῶν περιγραμμάτων καὶ τὸν καθοριστικὸ ρόλο τῶν ὄγκων, τὴν συμπλοκὴ τῶν ἐπιπέδων καὶ τὴν κατοχὴ τοῦ χώρου, τὴν ἐσωτερικότητα καὶ τὴν ποιότητα τῆς ἐκφραστικῆς γλώσσας τοῦ συνόλου.

Τὰ σχέδια τοῦ Χαλεπᾶ, ποὺ ἔχουν δημοσιευτεῖ ἀποδεικνύουν καλύτερα, πέρα ἀπὸ τὸν πλοῦτο καὶ τὴν ποιότητα τῆς γραμμῆς καὶ ὅλη τὴν προσπάθειά του νὰ φτάσει σὲ πραγματώσεις ποὺ ὀλοκληρώνουν σαφέστερα τὸν χαρακτήρα τῆς γλυπτικῆς του. Γιατὶ πέρα ἀπὸ τὴν πληρότητα καὶ τὴν λιτότητα τῆς γραμμῆς του, τὴν ἀσφάλεια καὶ τὴν ἐγγενεία της, περισσότερο ἐντυπωσιάζει ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὑποβάλλει καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες. Μάλιστα ὅλα, τόσο αὐτὰ ποὺ μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν σὰν ἀφετηρίες γιὰ γλυπτὰ του, ὅσο καὶ ἄλλα ποὺ εἶναι ἐλεύθερες σπουδές του, διακρίνονται γιὰ τὸν πλοῦτο καὶ τὸν χαρακτήρα τῶν ἀναζητήσεών του. Σὲ μερικὰ μάλιστα ἀπὸ αὐτὰ, στὴν ἐλλειπτικὴ ἀπόδοση καὶ τὶς τομές τους, ἀποκαλύπτονται σαφέστερα οἱ κάθε εἶδους ἀνησυχίες καὶ ἀμφιβολίες του οἱ ψυχικὲς δονήσεις καὶ οἱ μεταπτώσεις του. Γεννημένος γλύπτης ὁ Χαλεπᾶς μᾶς ἔχει ἀφήσει μιὰ γλυπτικὴ, ποὺ ἀναμφίβολα ἀνήκει στὶς πιὸ ὀλοκληρωμένες καὶ σημαντικὲς προσπάθειες, ὄχι μόνο τῆς ἐλληνικῆς, ἀλλὰ καὶ ὅλης τῆς σύγχρονης πλαστικῆς. Μὲ γλυπτὰ ποὺ συγκελονίζουν μὲ τὴν ποιότητα καὶ τὴν ἀμεσότητά τους, τὴν πληρότητα καὶ τὴν ἐκφραστικὴ δύναμη, τὴν ἐσωτερικότητα καὶ τὴν ποιότητα τῶν διατυπώσεων τῆς πλαστικῆς του γλώσσας. Καὶ δύσκολα μπορεῖ νὰ καταλάβει κανεὶς γιατί πενήντα πέντε χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατο του, τὰ ἔργα του δὲν ἔχουν μεταφερθεῖ στὸ τελικὸ ὕλικό —μάρμαρο ἢ χαλκὸ— καὶ δὲν εἶναι προσιτὰ στὸ μεγάλο κοινό, δικό μας καὶ ξένο. "Ὅπως καὶ γιατί δὲν παρουσιάζονται συχνὰ στὸ μεγάλο κοινό, ἐλληνικὸ καὶ εὐρωπαϊκόν, τὰ ἔργα ἑνὸς μεγάλου δημιουργοῦ, ὅπως εἶναι ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς, γλυπτὰ ποὺ μποροῦν νὰ παρασύρουν μὲ τὸν πλοῦτο καὶ τὴν δύναμη τῆς ἐκφραστικῆς γλώσσας τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ. Ἔχουμε μιὰ σχετικὰ μεγάλη βιβλιογραφία γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὸ ἔργο του. Στὶς πιὸ σημαντικὲς ἐργασίες ἀνήκουν Σ. Δούκα, Γιανούλης Χαλεπᾶς 1978. Μ. Καλλιγᾶς (ἔκδοση Ἑμπορικῆς Τράπεζας) 1972. Δ. Παπαστάμος, Σχέδια τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ (ἔκδοση Ἑθνικῆς Πινακοθήκης) 1981. Σ. Λυδάκης, Γιαννούλης Χαλεπᾶς (στὸ λεξικὸ τῆς «Μέλισσας», Ἑλληνες γλύπτες) 1981. Τώνης Σπητέρης, 3 Αἰῶνες νεοελληνικῆς τέχνης (ἔκδοση Πάπυρος), τόμ. 1-3 1979. Daniel Calve Platero, Ὁ γλυπτικὸς χώρος τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ 1979. Α. Εὐδή,

Προτάσεις για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης (τόμ. Α') 1976. Χρ. Χρήστου, Νεοελληνική γλυπτική, (έκδοση 'Εμπορικής Τράπεζας) 1982. 'Α. Γουλιάκη-Βουτυρά, 'Αναζητήσεις στο έργο του Γ. Χαλεπά ('Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Τεχνολογείο 'Ιδρυμα), 1986.