

# ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ

---

ΔΗΜΟΣΙΑ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 18<sup>ΗΣ</sup> ΜΑΪΟΥ 2004

---

Η ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΠΑΠΠΑ

ΜΙΑ ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΠΡΟΣΩΠΙΚΩΝ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΩΝ, ΜΝΗΜΕΙΑΚΩΝ ΤΥΠΩΝ, ΕΛΕΥΘΕΡΩΝ  
ΣΥΝΔΥΑΣΜΩΝ, ΠΟΛΛΑΠΛΩΝ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΩΝ ΚΑΙ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΩΝ ΔΙΑΤΥΠΩΣΕΩΝ

ΟΜΙΛΙΑ

ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ κ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

Κύριε Πρόεδρε, αγαπητοί κυρίες και κύριοι συνάδελφοι,

Όταν πριν από δυο περίπου χρόνια παρουσίασα στην Ακαδημία τήν, όχι και τόσο γνωστή, επίδοση του συναδέλφου γλύπτη Γιάννη Παππᾶ στη ζωγραφική, μερικοί συνάδελφοι μου ζήτησαν να παρουσιάσω κάποτε και τή γλυπτική του. Και τὸ κάνω σήμερα με ιδιαίτερη εὐχαρίστηση, ὄχι μόνο γιατί ὁ Γιάννης Παππᾶς εἶναι συνάδελφος και φίλος, ἀλλὰ και για τήν ἴδια τή σημασία τῆς γλυπτικῆς του, τήν ὁποία ἔχω μελετήσει πριν ἀπό πολλά χρόνια. Μιᾶς γλυπτικῆς πού ἀποκαλύπτει ἕνα πραγματικά γνήσιο δημιουργό στην πρωταρχική ἔννοια τοῦ ὄρου, πού κατόρθωσε νὰ συνδυάσει τήν παράδοση με τήν ἀνανέωση, τὸ εἰδικὸ με τὸ τυπικὸ, τὸ ἐπίκαιρο με τὸ διαχρονικὸ. Τὸ ἔργο αὐτὸ μάλιστα τὸ χάρισε γενναϊόδωρα στὸν τόπο μας δίνοντάς του τή δυνατότητα νὰ βρίσκεται κοντὰ στὸ μεγάλο κοινὸ, γιὰ νὰ διδάσκεται και νὰ πλουτίζει τήν ἴδια τή ζωή του, καθὼς και νὰ προσφέρει σὲ ὅλους μας νέες εὐκαιρίες ἐπαφῆς με τή μεγάλη τέχνη.

Γλύπτης και πλάστης, ἀλλὰ και ζωγράφος με ἐξαιρετικές ἐπιδόσεις, ὁ Γιάννης Παππᾶς, σὲ ὅλες τίς εἰκαστικές κατηγορίες πού τὸν ἀπασχόλησαν και τὸν ἀπασχολοῦν, διακρίνεται και για τήν ποιότητα τοῦ σχεδίου του. Εἰδικότερα στίς χιλιάδες τῶν σχεδίων του, μερικά ἀπό τὰ ὁποία ἔχουν και δημοσιευτεῖ, σχέδια

σπουδές για τή ζωγραφική, σχέδια μελέτες για τή γλυπτική και τήν πλαστική και σχέδια με αυτόνομο έκφραστικό περιεχόμενο, δέν μπορεί νά μήν θαυμάσει κανείς τίς ἐπιδόσεις του. Σχέδια, στά όποια δέν μπορούμε νά μήν θαυμάσουμε τήν εὐγένεια και ποιότητα τῆς γραμμῆς και τήν πηγαίότητα τῆς ἔμπνευσης, τήν ἐλευθερία και τή σαφήνεια τῶν συνδυασμῶν της, τή γνησιότητα και τόν πλοῦτο τῶν διατυπώσεών τους. "Άλλωστε, στά σχέδια ὄλων τῶν κατηγοριῶν ἔχουμε τή δυνατότητα νά ἀντιληφθοῦμε τόν πραγματικό καθρέφτη τῆς ψυχῆς τοῦ δημιουργοῦ τους.

Δημιουργός γνήσιος και προικισμένος ὁ Γιάννης Παππᾶς, ἔχει δώσει γλυπτά -σέ πλαστική και γλυπτική- ὄλων τῶν κατηγοριῶν, ἀνδριάντες, προτομές, ἡρώα, μνημεῖα, μεμονωμένες μορφές και συνθέσεις σέ περίοπτα ὀλόγλυφα και ἀνάγλυφα ἔργα. Ἐχει ἐπίσης ἐργαστεῖ μέ ὅλα τά ὑλικά, τόν γύψο και τόν πηλό, τό κέρι και τήν πλαστελίνη, τό μάρμαρο και τά διάφορα ἄλλα εἶδη πέτρας, τόν χαλκό και ἄλλα μέταλλα. Τά ἔργα του κινοῦνται σέ ὅλες τίς στυλιστικές κατευθύνσεις, ἀπό τίς παραδοσιακές τάσεις στίς σύγχρονες ἀναζητήσεις και ἀπό τίς καθιερωμένες στίς πειραματικές διατυπώσεις. Διακρίνονται πάντα για τήν ἄρτια τεχνική και τήν πηγαίότητα τῆς ἔμπνευσης, τήν ἀμεσότητα και τήν εὐκρίνεια τῆς γλώσσας τους, τήν ποιότητα και τήν ἐκφραστική δύναμη τῶν διατυπώσεών του. Ἔτσι χρησιμοποιεῖ, μέ καθαρά προσωπικό τρόπο, τό ρεαλιστικό μορφοπλαστικό λεξιλόγιο, ὅσο και τοὺς ἰδεαλιστικούς τύπους, τή μνημειακότητα τῶν μορφῶν, ὅσο και τά καλλιγραφικά στοιχεῖα, τή σχηματοποίηση και τήν ἐλεύθερη ἀφηρημένη διατύπωση. Πάντα διαπιστώνεται ἡ οὐσιαστική ἀξιοποίηση τῶν καθαρᾶ πλαστικῶν ἀξιῶν, τῶν ὄγκων και τῶν ἐπιπέδων, τῶν περιγραμμάτων και τῶν ἐπιφανειῶν, τοῦ φωτός και τῆς σκιάς. Στά καθοριστικά χαρακτηριστικά τῆς γλυπτικῆς και πλαστικῆς τοῦ Παππᾶ ἀνήκουν ἡ συνέπεια και συνέχεια τῶν ἀναζητήσεών του, ἡ μόνιμη ἀπασχόλησή του μέ τό σχέδιο, καθῶς και οἱ σημαντικές ἐπιδόσεις του στή ζωγραφική. Ἰδιαίτερα πρέπει ἀκόμη νά σημειωθεῖ ὅτι οὐσιαστική και συνεχῆς ἀφετηρία τῶν ἀναζητήσεών του εἶναι ἡ ἀνθρώπινη μορφή, θέμα ποῦ τόν συνδέει και μέ τήν ἀρχαία ἑλληνική τέχνη. Αυτό δέν θά πεῖ ὅτι περιορίζεται μόνο στή χρησιμοποίηση τῶν περιγραφικῶν ἀξιῶν και τῶν ρεαλιστικῶν τύπων, ἀλλά ἔχει τή δυνατότητα νά δώσει μέ αὐτό κάθε κατηγορίας ἐκφραστικές προεκτάσεις, νά μορφοποιήσει τό τυπικό και τό δομικό, τό οὐσιαστικό και τό διαχρονικό, τό ἐσωτερικό και τό συμβολικό. Ἔτσι ἀκόμη και ὅταν μᾶς δίνει γνωστά πρόσωπα στά γλυπτά του, τά δίνει ὡς τύπους μέ χαρακτηριστικά παραδείγματα, ὅπως τόν Χρῆστο Καπράλο ὡς

έκφραση τῆς γλυπτικῆς, τὸν Γιάννη Μόραλη τῆς ζωγραφικῆς καὶ ἓναν ἀρχιτέκτονα, ἔργο πού δὲν σώζεται παρὰ μόνο σὲ φωτογραφία, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Καὶ αὐτὰ παρατηροῦνται ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν σπουδῶν του στὸ Παρίσι, γεγονός πού ἀποδεικνύει ὅτι πολὺ νωρὶς εἶχε συγκεκριμενοποιήσει τοὺς στόχους του. Ἐπίσης πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι πάρα πολὺ νωρὶς ὁ Παππᾶς εἶχε μελετήσει τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ πλαστικὴ καὶ μάλιστα εἶχε ἀφομοιώσει καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν μεγάλων δασκάλων τῆς. Ἀλλὰ πρὶν πλησιάσουμε καὶ παρουσιάσουμε μερικὲς ἀπὸ τίς πιὸ χαρακτηριστικὲς του προσπάθειες, εἶναι σκόπιμο νὰ ἀναφέρουμε ἔστω καὶ πολὺ λίγα βιογραφικὰ του στοιχεῖα.

Γιὸς τοῦ χειρουργοῦ, ἀλλὰ καὶ μὲ καλλιτεχνικὲς ἀνησυχίες ζωγράφου Ἄ. Παππᾶ, ὁ Γιάννης Παππᾶς γεννήθηκε τὸ 1913 στὴν Κωνσταντινούπολη. Στὴν Ἑλλάδα, μετὰ τὴ Μικρασιατικὴ Καταστροφὴ, θὰ παρακολουθήσει μαθήματα φιλολογίας καὶ φιλοσοφίας στὸ Παρίσι καὶ στὴ συνέχεια θὰ σπουδάσει στὴ Νομικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου τῶν Παρισίων (1929-1932). Τὸ 1929 γράφτηκε καὶ στὴν École des beaux arts, στὸ ἐργαστήριο τοῦ J. Boucher, καὶ ἀπὸ τὸ 1932, ἐνῶ συνεχίζει τίς σπουδές του, ἀνοίγει τὸ δικό του ἐργαστήριο. Τότε σχεδιάζει στὸ Μουσεῖο Ἐκμαγεῖων τῆς Σχολῆς, ἀλλὰ καὶ στὸ Λουβρο, γεγονός πού δὲν ἀφήνει καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τίς ἀνησυχίες του. Τὸ 1937 τελειώνει τίς σπουδές του καὶ ἐπιστρέφει στὴν Ἑλλάδα, τὸ 1944 στρατεύεται καὶ ὑπηρετεῖ ἓνα χρόνο στὴ ναυτικὴ βάση Ἀλεξανδρείας καὶ θὰ παραμείνει στὴν Αἴγυπτο ὡς τὸ 1950. Τότε, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄλλα, ἐπιδόθηκε ιδιαίτερα καὶ στὴ μελέτῃ τῆς αἰγυπτιακῆς τέχνης καὶ ἔδωσε ἔργα στὰ ὁποῖα ἀποδεικνύεται ἡ ἐξοικειώσή του μὲ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς. Μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Ἑλλάδα, ἐκλέγεται τὸ 1953 καθηγητὴς στὴν ἑδρα τῆς Γλυπτικῆς τῆς Ἀνώτατης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν, ὅπου δίδαξε ὡς τὸ 1978. Διετέλεσε ὑποδιευθυντὴς τὰ χρόνια 1954-56 καὶ ἀπὸ τὸ 1959 γιὰ πέντε συνεχεῖς διετίες διευθυντὴς. Τὸ 1956, μὲ πρόσκληση τῆς Κυβέρνησης τῶν Η.Π.Α., ἐπισκέφτηκε καὶ μελέτησε Μουσεῖα καὶ ὀργάνωση καλλιτεχνικῶν Σχολῶν τῆς χώρας, τὸ 1972 ἐκλέγεται ἀντεπιστέλλον μέλος τῆς Γαλλικῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν καὶ τὸ 1980 τακτικὸ μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν. Ἔχει ἐπίσης τύχει πολλῶν τιμητικῶν διακρίσεων καὶ βραβείων καὶ ἔχει ἐκθέσει ἔργα του, γλυπτικῆς καὶ ζωγραφικῆς, σὲ πλῆθος ἀτομικὲς καὶ ὁμαδικὲς ἐκθέσεις. Ἀπὸ αὐτὲς ιδιαίτερα πρέπει νὰ μνημονευτοῦν ἡ ἐπιλογή του γιὰ τὴν ἀντιπροσώπευση τῆς Ἑλλάδος στὴν Biennale τῆς Βενετίας τὸ 1978, μὲ ἔργα γλυπτικῆς καὶ ζωγραφικῆς, καὶ ἡ μεγάλη ἀναδρομικὴ του ἐκθεση γλυπτικῆς στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τὸ 1992. Ἀκόμη πρέ-

πει να προστεθεῖ ὅτι ἔχει μεταφράσει ἀπὸ τὰ γαλλικά, τὰ ἀγγλικά καὶ τὰ ἰταλικά, κείμενα ποὺ ἀναφέρονται ἢ εἶναι γλυπτῶν καὶ ζωγράφων<sup>1</sup>, καὶ ὄχι μόνο.

Μιά κάποια κατάταξη τῆς γλυπτικῆς τοῦ Γιάννη Παππᾶ, χωρὶς νὰ εἶναι ἡ μόνη δυνατή, μᾶς βοηθεῖ νὰ πλησιάσουμε καὶ νὰ καταλάβουμε καλύτερα τὴν ὅλη του καλλιτεχνικὴ πορεία. Αὐτὴ μπορεῖ νὰ διακριθεῖ στους α) ἀνδριάντες, β) μνημεῖα, γ) προτομές, δ) μεμονωμένες μορφές, ἐλεύθερες, ὄρθιες, καθιστὲς καὶ ξαπλωμένες, ε) ἀθλητές, στ) μυθολογικά καὶ ἀλληγορικά θέματα, ζ) ἐλεύθερες συνθέσεις. Οἱ κατηγορίες αὐτές, θεματικὲς περισσότερο, μποροῦν νὰ διακριθοῦν καὶ σὲ περισσότερες ὑποδιαιρέσεις, ὅπως ἀνδριάντες συγχρόνων φυσιογνωμιῶν καὶ μορφῶν τῆς ἱστορίας, ἔφιππων καὶ πεζῶν, καὶ ἄλλες ἀκόμη. Μάλιστα ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ συχνὰ καὶ κάπως διαφορετικὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο γιὰ κάθε κατηγορία, γιὰ νὰ δώσει σαφέστερα τὸν ἰδιαιτέρο χαρακτήρα κάθε θεματικῆς κατεύθυνσης. Σὲ ὅλα αὐτὰ ἀποδεικνύεται τόσο ἡ ἔκταση τῶν ἀναζητήσεων του, ὅσο καὶ ὁ πλοῦτος τῆς μορφοπλαστικῆς του φαντασίας. Σὲ κάθε περίπτωση βασίζεται πάντα στὶς καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες, τὶς ὁποῖες χρησιμοποιεῖ μὲ τρόπο, ὥστε νὰ δίνει ὅλο καὶ πιὸ ὀλοκληρωμένα ἐκφραστικὰ ἀποτελέσματα. Ἡ μελετημένη ἐπιλογή σὲ κάθε περίπτωση καὶ θεματικὴ περιοχὴ, στοιχείων καὶ τύπων, ποὺ ἀνταποκρίνονται καλύτερα σ' αὐτήν, τοῦ ἐπιτρέπει νὰ φτάνει σὲ διατυπώσεις ποὺ πείθουν γιὰ τὴ γνησιότητα καὶ τὴν ἐκφραστικὴ τους ἀλήθεια. Μὲ τὴν ἔμφαση ἰδιαιτέρα στὴ μνημειακότητα τῶν μορφῶν κατορθώνει νὰ μεταφέρει στὸ θεατὴ ἀκόμη καὶ τὸ βάρος τῆς ἱστορίας τῶν ἱστορικῶν προσώπων, ἐνῶ σὲ γνωστὰ πρόσωπα -προσωπικότητες τῆς σύγχρονης ζωῆς- χωρὶς νὰ θυσιάζει ἐντελῶς τὰ περισσότερα στατικὰ στοιχεῖα, μεταφέρει τὸ κέντρο τοῦ βάρους στὰ ἰδιαιτέρα χαρακτηριστικὰ τους. Πάντως σὲ καμιά περίπτωση, ἀκόμη καὶ ὅταν χρησιμοποιεῖ τὸ ρεαλιστικὸ λεξιλόγιο καὶ τὶς περιγραφικὲς ἀξίες, δὲν περιορίζεται μόνο στὸ ἐξωτερικόν. Ἀποβλέπει καὶ κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει πολὺ περισσότερα γιὰ τὸν χαρακτήρα, ἀκόμη καὶ τὶς πνευματικὲς ἀνησυχίες καὶ τὶς ψυχικὲς διαστάσεις τῶν προσωποτήτων ποὺ μᾶς προτείνει. Χωρὶς νὰ θυσιάζει ἐντελῶς τὰ φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικὰ, ἀλλὰ καὶ χωρὶς νὰ παραμένει περισσότερο ἀπὸ ὅσο πρέπει πιστὸς σ' αὐτά, κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει πραγματικὲς ψυχολογικὲς προσωπογραφίες, τόσο σὲ ἀνδριάντες, ὅσο καὶ σὲ κάθε κατηγορίας προτομῆς του.

1. Γιάννης Παππᾶς - Γλυπτική. Ἐκδόσεις Ἄδαμ 2001, σελ. 416-8.

Σε μερικές από τις πολύ πρώιμες εργασίες του Παππᾶ, από τὰ πρώτα χρόνια τῶν σπουδῶν του στο Παρίσι, διαπιστώνει κανείς τὴ μελέτη του τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς πλαστικῆς καὶ ἀκόμη μεγάλων δασκάλων τῆς νεότερης τέχνης, ὅπως εἶναι ὁ Ροντέν. Ἔτσι σὲ μιὰ μελέτη του γιὰ ἀνδρικό γυμνὸ τοῦ 1933, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι βασίζεται σὲ ἔργα τοῦ Πολύκλειτου καὶ τοῦ Φειδία. Ἐπίσης σὲ ἓνα ἔργο του, ὅπως ὁ Παλαιστής σὲ ὀρείχαλκο τοῦ 1936, διαφαίνεται εὐκολὰ ἡ μελέτη ἔργων τοῦ Ροντέν. Στὸ ἀνδρικό γυμνὸ τοῦ 1933, μιὰ μελέτη, διαπιστώνεται εὐκολὰ ἡ γνωριμία με ἔργα τοῦ Πολύκλειτου, ἰδιαίτερα με τὸ ἀντίγραφο τοῦ Δορυφόρου, καὶ τοῦ Φειδία, ὅπως ὁ Ἀπόλλωνας τοῦ Κάσσελ. Ὅσο γιὰ τὸν Παλαιστή διαφαίνεται ἡ ἀφομοίωση τύπων τοῦ Ροντέν, ὅπως καὶ ἡ οὐσιαστικὴ κατανόηση τῶν προσανατολισμῶν του. Ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἴδια περίοδο τῆς μαθητείας του στὴ Γαλλία ἔχουμε χαρακτηριστικὲς ἐργασίες τοῦ Παππᾶ ποὺ ἀποδεικνύουν ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ τὴν ἐξοικείωσή του με γνωστούς τύπους τῆς πλαστικῆς τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴν πορεία του πρὸς ἓνα ὅλο καὶ σαφέστερα καθαρὰ προσωπικὸ ἴδιωμα, ποὺ ἀποβλέπει καὶ κατορθώνει νὰ δώσει τὸ τυπικὸ, τὸ οὐσιαστικὸ καὶ τὸ διαχρονικὸ. Στὴν πρώτη ὁμάδα ἀνήκουν ἔργα του, ὅπως οἱ προτομὲς τῶν ζωγράφων Ἀρθούρου Γράφ καὶ Ἀνδρέα Βουρλούμη ἀπὸ τὸ 1934, καθὼς καὶ τοῦ γλύπτη Ἀντιμὸν Μουαρινιὸ τοῦ 1936, τοῦ πρώτου σὲ γύψο καὶ τῶν δύο ἄλλων σὲ ὀρείχαλκο. Στὸν πρώτο, με τὰ ἀδρὰ χαρακτηριστικά, τὴν τονισμένη μύτη καὶ τὰ πυκνὰ μαλλιά, κατορθώνει ὁ καλλιτέχνης με τὴν ἔμφαση στὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ νὰ μᾶς δώσει καὶ τὴν προσωπικότητα τοῦ εἰκονιζομένου με τὴν ἀποφασιστικὴ καὶ τὴν ἀσφάλεια τῆς μορφῆς του. Στὴν προτομὴ τοῦ ζωγράφου Ἀνδρέα Βουρλούμη, με τὸ λεπτὸ λαιμό, τὸ ἀδύνατο πρόσωπο, τὸ κάπως γυμνὸ κρανίον, φαίνεται νὰ ἐκφράζει ἀβεβαιότητα καὶ ἀμφιβολίες. Στὴν προτομὴ τοῦ γλύπτη Μουαρινιό, με τὰ χωρισμένα μαλλιά, τὸ γυμνὸ κρανίον, τὸ μικρὸ μουστάκι καὶ τὰ σφιγμένα χεῖλη, μᾶς δίνει ἓνα σκεπτικὸ, καὶ με μόνιμες ἀμφιβολίες, πρόσωπο.

Σὲ ἓνα περισσότερο προσωπικὸ μορφοπλαστικὸ ἴδιωμα τὴν ἴδια περίοδο κινοῦνται ἄλλα του ἔργα με πιὸ χαρακτηριστικὰ καὶ πιὸ καθοριστικὰ τοὺς δύο ἀνδριάντες σὲ φυσικὸ μέγεθος, τὸν γλύπτη Χρῆστο Καπράλο τοῦ 1936 καὶ τὸν ζωγράφο Γιάννη Μόραλη τοῦ 1937. Πρόκειται γιὰ ἔργα, στὰ ὁποῖα ὁ Παππᾶς ἐνδιαφέρεται νὰ μᾶς δώσει τὸ τυπικὸ καὶ τὸ οὐσιαστικὸ, τὸν γλύπτη καὶ τὸν ζωγράφο, πέρα ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα πρόσωπα, ὁμότεχνους του ποὺ ἐργάζονται καὶ αὐτοὶ στο Παρίσι τὰ ἴδια χρόνια, καὶ τὸ κατορθώνει. Πρόκειται γιὰ δύο προσπάθειες ποὺ διακρίνονται γιὰ τὴν ἀμεσότητα καὶ τὴν ἐκφραστικὴ τους ἀλήθεια, τὴν

ειλικρίνεια και τὴν ἔμφαση στὶς καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες. Στὸν Καπράλο καὶ τὸν Μόραλη, ὁ Παππᾶς κατορθώνει μὲ πραγματικὰ θαυμάσιο τρόπο, μὲ τὴν ἔμφαση στὸ οὐσιαστικὸ καὶ τὴν ἀπόδοση τοῦ τυπικοῦ, νὰ μᾶς δώσει, ὄχι μόνος, τίς ἴδιες τίς διαφορὲς ποὺ σημειώνει κανεὶς στοὺς δύο αὐτοὺς δημιουργοὺς, τὸν χαρακτήρα καὶ τίς ἀναζητήσεις τους, ἀλλὰ καὶ αὐτὲς τῆς πλαστικῆς ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ. Γιατὶ μὲ αὐτοὺς ὁ καλλιτέχνης ἐπιθυμεῖ καὶ κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει, μὲ τὸν Καπράλο μιὰ εἰκόνα τῆς πλαστικῆς καὶ μὲ τὸν Μόραλη μιὰ τῆς ζωγραφικῆς· μὲ τὸ καθαρὰ πλαστικὸ λεξιλόγιο στὴν περίπτωση τοῦ Καπράλου, τὸν νέο ποὺ κατέβηκε ἀπὸ ἓνα μικρὸ χωριό, μὲ τίς ἀμφιβολίες καὶ τοὺς φόβους του, τοὺς δισταγμοὺς καὶ τίς ἐλπίδες του καὶ στὴν περίπτωση τοῦ Μόραλη, τὸν νέο ἐνὸς ἀστικοῦ κέντρου, τὸν περισσότερο βέβαιο γιὰ τὸν ἑαυτό του καὶ τὴν ἐπιβολὴ του. Αὐτὸ ποὺ κάνει ἐντύπωση, εἶναι ἡ ἰκανότητά τοῦ προικισμένου δημιουργοῦ νὰ μεταφράζει μὲ τὰ ἔξωτερικὰ περιγραφικὰ χαρακτηριστικὰ τίς ἐσωτερικὲς διαστάσεις τῶν θεμάτων του μὲ ἀποκλειστικὰ πλαστικὰ στοιχεῖα καὶ μὲ τίς θέσεις καὶ τίς στάσεις τῶν σωμάτων καὶ τὴν ἐπεξεργασία τῶν ἐπιφανειῶν, νὰ δίνει τίς μεταβολὲς τῶν ὄγκων καὶ τὴ διαδοχὴ τῶν ἐπιπέδων, τὴν ἀπόδοση καὶ τὸν χαρακτήρα τῶν περιγραμμάτων. Ὅπως εἶναι οἱ ἄδρες καὶ ταραγμένες ἐπιφάνειες στὴν περίπτωση τοῦ Καπράλου, οἱ μεταβάσεις ἀπὸ ἐπίπεδο σὲ ἐπίπεδο καὶ οἱ τομὲς καὶ ἀντίθετα ἡ ἔμφαση στὰ ρευστὰ περιγράμματα καὶ τὰ κλειστὰ θέματα σ' αὐτὴ τοῦ Μόραλη. Ἀκόμη καὶ οἱ διαφορὲς στοιχείων στὶς δύο μορφές, ὅπως οἱ στάσεις τους, ἡ ἐλεύθερη καὶ αὐθόρμητη τοῦ πρώτου καὶ ἡ αὐστηρὴ καὶ μελετημένη τοῦ δευτέρου, συνοδεύονται καὶ ἀπὸ τὴν χρησιμοποίησιν ρεαλιστικῶν τύπων στὸν πρῶτο, ἰδεαλιστικῶν στὸ δεύτερο. Στὶς δύο περιπτώσεις ὁ Παππᾶς, χωρὶς νὰ θυσιάζει τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν δύο προσώπων, κατορθώνει μὲ τὴν ἔμφαση στὶς καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες νὰ μᾶς δώσει τίς μορφὲς καὶ ὡς τύπους γιὰ τὴ γλυπτικὴ καὶ τὴ ζωγραφικὴ, ἐνῶ ἀνάλογη ἐργασία ἔχει κάνει γιὰ τὴ μορφοποίησιν καὶ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς.

Σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ του ἔργα, δουλεμένα μετὰ τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὸ Παρίσι στὴν Ἑλλάδα καὶ πρὶν φύγει γιὰ τὴν Αἴγυπτο, δηλαδὴ τὸ 1940-1944, διαπιστώνει κανεὶς δύο τάσεις στὴν πλαστικὴ του δημιουργία. Στὴν πρώτη τὸ λεξιλόγιό του βασίζεται σὲ μιὰ κάποια προσπάθεια χρησιμοποίησης γενικευτικῶν στοιχείων καὶ σχηματοποίησης καὶ στὴ δεύτερη στὴν ἔμφαση στὰ καθαρὰ ρεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ. Στὴν πρώτη ἀνήκουν ἔργα, ὅπως τὸ Κατίνα καὶ Νέος ἀπὸ τὸ 1942, καθὼς καὶ τὰ Μικρὴ καὶ Ἔρση ἀπὸ τὸ 1943, ἐνῶ στὴ δεύτερη ὁ Μουσικὸς Ἴ. Παπαδόπουλος καὶ ὁ Ἐργάτης στὴν Κατοχὴ,

από την ίδια επίσης χρονιά. Στα έργα της πρώτης ομάδας τον τόνο τον δίνει η λιτότητα των μορφών και η έμφαση στα γενικευτικά ρευστά περιγράμματα, η σαφήνεια των επιπέδων και τα περισσότερο τεκτονικά χαρακτηριστικά του συνόλου. Έτσι σε κάθε έργο παίζουν σημαντικό ρόλο άλλα στοιχεία, στην Κατίνα τα κάθετα και οριζόντια στοιχεία που καταλήγουν σε τετράγωνα και καμπυλόμορφα θέματα· στον Νέο ή éναλλαγή μαλακών, άπαλών όγκων, ενώ στη Μικρή αυτή των κυκλικών και γωνιωδών θεμάτων. Στον Έργατή της Κατοχής, από τη δεύτερη ομάδα, ο Παππās μās δίνει ένα από τα πιο σημαντικά και χαρακτηριστικά έργα ρεαλιστικών τάσεων και βεριστικών στοιχείων της γενιās αυτής. Και αυτό όχι μόνο με την πιστότητα και την ακρίβεια των ατομικών φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, όσο με τον ιδιαίτερο τονισμό μερικων από αυτά. Το σκληρό πρόσωπο και το άραιο μουστάκι, τα τοποθετημένα κάπως βαθιά στις κόγχες μάτια και τις ρυτίδες, το θεληματικό πηγούνι και τα δοσμένα σαν πλαστικό όγκο μάλλια, όλες λεπτομέρειες που ανεβάζουν το ατομικό στο τυπικό. Μάλιστα ο θαυμάσιος συνδυασμός των καθέτων γραμμων που éπαναλαμβάνονται στη φανέλα με το τρίγωνο στο λαιμό, για να καταλήξουν στα χαρακτηριστικά του προσώπου, δίνουν ένα εκπληκτικό για την αλήθειά του εκφραστικό περιεχόμενο στο σύνολο. Όπως ήταν φυσικό, ο Παππās έπηρεάστηκε από την αίγυπτιακή πλαστική τα χρόνια που εργάστηκε στη χώρα αυτή, 1945-1950. Και μās έδωσε έργα τα όποια διακρίνονται για τον καθαρά τεκτονικό χαρακτήρα της όργάνωσης και την έμφαση στα δομικά χαρακτηριστικά, την ακινησία και τον τονισμό του ουσιαστικού, την περιορισμένη σχηματοποίηση και τις συχνά συνοπτικές διατυπώσεις. Χαρακτηριστικά έργα αυτής της περιόδου, μπορούν να θεωρηθούν το *Άλεξανδρινή Κόρη* του 1947, το *Αίγυπτία* 1947-48, το *Βεδουΐνα Όρθια και Βεδουΐνα Καθιστή* του 1945, το *Έλληνίδα της Άλεξάνδρειας* του 1948, το *Αίγυπτία Όρθια και Αίγυπτια Καθιστή* του 1950 και άλλα ακόμη. Στα γλυπτά του αυτά ο Παππās κατορθώνει να συνδυάσει τα καθαρά τεκτονικά και δομικά χαρακτηριστικά της αίγυπτιακής πλαστικής με τύπους της ελληνικής. Τον τόνο τον δίνουν ουσιαστικά τα κλειστά περιγράμματα και η σχηματοποίηση, η ιδιαίτερη έμφαση στους πλαστικούς όγκους και ο τονισμός του ουσιαστικού και του διαχρονικού.

Με την επιστροφή και τις εργασίες του στην Ελλάδα, ο Παππās θα ασχοληθεί ιδιαίτερα και με τους ανδριάντες, με φυσιογνωμίες της σύγχρονης, αλλά και της νεότερης και της αρχαίας ιστορίας. Και στους πιο χαρακτηριστικούς από αυτούς ανήκουν οι ανδριάντες του Μιχαήλ Τσίτσα στο Μέτσοβο του 1953, του Π. Πρωτοπαπαδάκη στη Νάξο του 1956, του Ευεργέτη Άφεντάκη στην Κί-

μωλο τοῦ 1956, τοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου στοῦ Ἡράκλειο Κρήτης τὸ 1961, τοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου τοῦ 1960-65, στοῦ Πάρκο Ἐλευθερίας Ἀθήνα, τοῦ Λουκῆ Ἀκριτά στη Μόρφου, Κύπρος, 1965, τοῦ Ἀλεξάνδρου Παπαναστασίου, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 1966, τοῦ Νικόλαου Πλαστήρα στὸν Ταυρωπὸ τοῦ 1966, τοῦ ἀρχιεπισκόπου Χρῦσανθου στὴν Κομοτηνὴ τοῦ 1971, τοῦ Ἀνδρέα Μιχαλακόπουλου στὴν Πάτρα τοῦ 1975, τοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου στὴ Θεσσαλονίκη τοῦ 1977, τοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου ἔξω ἀπὸ τὴ Βουλὴ τοῦ 1990, τοῦ Χαριλάου Τρικούπη ἔξω ἀπὸ τὴ Βουλὴ τοῦ 1999 καὶ ἄλλοι ἀκόμη. Στὴν ἴδια ὁμάδα ἀνήκουν καὶ οἱ ἔφιπποι ἀνδριάντες του, ὅπως αὐτὸς τοῦ Γεωργίου Καραϊσκάκη, τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου καὶ τοῦ Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, γιὰ τοὺς ὁποίους ἐργάστηκε πολλὰ χρόνια ἀπὸ τὶς πρῶτες σπουδὲς στὶς τελικὲς διατυπώσεις καὶ τὶς μεταφορὲς στοῦ τελικοῦ ὕλικό. Ἐπίσης, ἴσως ἐδῶ πρέπει νὰ προστεθοῦν καὶ μερικὸι ἀπὸ τοὺς ἀνδριάντες πνευματικῶν ἀνθρώπων, ὅπως τοῦ Ὀδυσσεῆ Ἐλύτη στὴν Πλατεία Δεξαμενῆς τοῦ 1978, τοῦ Εὐαγγέλου Παπανούτσου τοῦ 1979, τοῦ Παντελῆ Πρεβελάκη στοῦ Δημαρχεῖο Ρεθύμνου τοῦ 1981-91, τοῦ Ἰωῶνα Δραγούμη στὴν Πλατεία Μακεδονομάχων στὴ Θεσσαλονίκη τοῦ 1981-91. Ἐπίσης μᾶς ἔχει δώσει καὶ ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ προτομῶν, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἰδιαίτερα μποροῦν νὰ μνημονευτοῦν ἡ Προτομὴ Ὑψηλάντη στοῦ Πεδίον τοῦ Ἄρεως τοῦ 1937, προτομὴ Ἀχιλλεῖα Τζάρτζανου 1972 στὸν Τύρναβο, Προτομὴ Ἰωάννου Καποδίστρια, Πάντειος Σχολὴ 1975, Προτομὴ Κωνσταντίνου Τρυπάνη, Προτομὴ Ἀ. Μωραΐτη καὶ ἄλλες ἀκόμη. Ἴσως πρέπει νὰ ἀναφερθοῦν καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ μνημεῖα του, ὅπως τὸ Μνημεῖο Πεσόντων στοῦ Νεοχώρι Χίου τοῦ 1956, τὸ Μνημεῖο τῆς Πηγελόπης Δέλτα στοῦ Κολλέγιο Ἀρρένων Ψυχικοῦ τοῦ 1956, τὸ Μνημεῖο τῆς Ἐμπορικῆς Ναυτιλίας στὴ Σύρο τοῦ 1969-74.

Αὐτὸ ποὺ διαπιστώνεται εὐκόλα σὲ κάθε μελέτη τῶν ἀνδριάντων τοῦ Παπᾶ, εἶναι ἡ ἰκανότητά του νὰ σέβεται τὰ γνωστὰ φυσιολογικὰ καὶ σωματικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ εἰκονιζομένου, ἀλλὰ σὲ καμιά περίπτωσι νὰ μὴν περιορίζεται μόνο σ' αὐτά. Νὰ τὰ χρησιμοποιεῖ ἐπιδέξια γιὰ νὰ δώσει στοῦ θεατῆ ὄχι μόνο τὸν ἰδιαιτέρου χαρακτήρα του, ἀλλὰ καὶ γενικὰ τοὺς προσανατολισμοὺς καὶ τὶς κάθε εἴδους πνευματικὲς προεκτάσεις του. Ἴσως πρέπει νὰ μιλήσει γιὰ ἓνα περισσότερο μεικτὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο κανεῖς, μὲ τὴν ἔμφαση στὰ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα στοῦ πρόσωπο καὶ τυπικὰ στοῦ σώμα καὶ τὴν ἐνδυμασία, ἀλλὰ πάντα μὲ τονισμένη τὴ μνημειακότητα καὶ τὴν ἀπόδοσι τοῦ οὐσιαστικοῦ. Μποροῦν ἀπὸ κάθε ἄποψι νὰ θεωρηθοῦν τυπικοὶ οἱ ἀνδριάντες τοῦ Βενιζέλου, τοῦ Πλαστήρα, τοῦ Παπαναστασίου καὶ τοῦ Χαριλάου Τρικούπη, γιὰ νὰ μείνουμε στοὺς



πιό γνωστούς. Σ' αυτούς, στάσεις και κινήσεις, θέσεις τῶν χειρῶν και τῶν ποδιῶν, χειρονομίες και κεφάλια με τὴν ἰδιαίτερη ἀπόδοση τῶν προσώπων, κατορθώνουν νὰ μᾶς δώσουν ὄχι μόνο κάτι ἀπὸ τὸν χαρακτήρα τους, ἀλλὰ και ἀπὸ τὸν ἱστορικό ρόλο τους. Ἰδιαίτερα γιὰ τὸν ἀνδριάντα τοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου, γιὰ τὸν ὁποῖο ἀπασχολήθηκε σὲ πολλές περιπτώσεις ὁ Παππᾶς και μᾶς τὸν ἔχει δώσει σὲ διάφορους τύπους<sup>2</sup>, διαπιστώνει κανεὶς ὅτι ἐπιχειρεῖ και κατορθώνει νὰ τὸν δώσει σὲ διάφορες πλευρὲς τῆς προσωπικότητάς του. Τὸν Ἐλευθέριο Βενιζέλο τοῦ Πάρκου τῆς Ἐλευθερίας, τὸν δίνει ὡς πολιτικό πού ὁραματίζεται τὸ μέλλον τῆς Ἑλλάδας με τὸν μελλοντικό χάρτη της στὸ ἀριστερὸ χέρι, τὸ κεφάλι κάπως ἀνυψωμένο, τὰ μάτια νὰ κοιτάζουν μακριά. Με τὴ διάσταση τῶν ποδιῶν και τὴν κίνηση τοῦ δεξιῦ χειροῦ κάπως μακριὰ ἀπὸ τὸ σῶμα του και τὸ ἀριστερὸ με τὸν κύλινδρο τοῦ χάρτη τῶν διεκδικήσεων, ὁ Βενιζέλος ἐμφανίζεται βέβαιος γιὰ τοὺς στόχους και τὶς ἐλπίδες του. Στὸν Ἐλευθέριο Βενιζέλο τῆς Θεσσαλονίκης, μᾶς δίνει τὸν μεγάλο πολιτικό νὰ ἀγορεύει γιὰ τὴν ἀνάγκη νὰ ἀγωνιστεῖ με τοὺς συμμάχους, νὰ φορᾶει τὸ δίκωχο τῆς ἐξέγερσης κατὰ τῆς πολιτικῆς τῶν Ἀθηνῶν και τῆς ἐπιθυμίας γιὰ συνεργασία με τὶς κεντρικὲς δυνάμεις. Στὸν ἀνδριάντα τοῦ Βενιζέλου, ἔξω ἀπὸ τὴ Βουλὴ στὴν Ἀθήνα, ἔχουμε μιὰ ἄλλη ἀπόδοση. Τώρα ὁ μεγάλος πολιτικός ἔχει κάπως ἑλαφρὰ σκυμμένο τὸ κεφάλι, στοχαστικὴ τὴν ὄλη ἔκφραση τοῦ προσώπου, σὲ μικρὴ διάσταση τὰ πόδια, νὰ μὴν βαδίζει, ἀλλὰ νὰ στέκεται και, ὅπως φαίνεται, νὰ διαλογίζεται. Κρατᾶ στὸ δεξι χέρι ἓνα χάρτη τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας, αὐτῆς πού ὁραματίστηκε και τελικὰ δὲν πραγματοποιήθηκε. Με τὸ ἀριστερὸ χέρι πιάνει μιὰ στήλη πού βρίσκεται πίσω και πλάι του και ὅταν τὸν βλέπει κανεὶς ἀπὸ τὰ πλάγια, δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι σκέπτεται τί ἀκριβῶς ἔφταιξε και δὲν ὀλοκληρώθηκαν τὰ ὄνειρά του γιὰ τὴ Μεγάλῃ Ἑλλάδα, τῆς ὁποίας κρατᾶ πάντα τὸν χάρτη. Τόσο σ' αυτούς, ὅσο και σὲ ἄλλους ἀνδριάντες τοῦ Βενιζέλου, ἐργάζεται με ἓνα συνδυασμὸ βιόμορφων και γεωμετρικῶν τύπων, ρεαλιστικῶν και γενικευτικῶν χαρακτηριστικῶν. Τὶς προσπάθειες τοῦ Παππᾶ νὰ μᾶς δώσει ὅλες τὶς δυνατὲς πλευρὲς τῆς πολυσύνθετης προσωπικότητάς πού ἦταν ὁ Βενιζέλος, τὶς ἔχουμε με μεγαλύτερη ἀκόμη σαφήνεια στὶς διάφορες σπουδὲς σχέδια, προπλάσματα σὲ πηλό, γύψο, πλαστελίνη, πού περισσότερο ἀπὸ ὅτιδήποτε ἄλλο ἀποδεικνύουν τὸν μόχθο του νὰ δώσει τὸ οὐσιαστικό και τὸ διαχρονικό.

2. ὁ.π., σελ. 252.

Στόν ανδριάντα του Βαρόνου Τοσίτσα από το 1955, κάνει μεγαλύτερη εντύπωση ή έμφαση στα ρευστά περιγράμματα και τὰ γενικευτικά χαρακτηριστικά. Ο Τοσίτσας δίνεται καθιστός με κάπως χαμηλωμένο το κεφάλι, σφιχτά τὰ χείλη, τὰ μάτια ανοιχτά, αλλά νὰ μὴν βλέπουν τίποτα, τὸ δεξί χέρι ἀκουμπισμένο στὸ γόνατο, τὸ ἀριστερὸ στὸ μανδύα του καὶ στὸ ἐρεισίνωτο. Μὲ ὅλα τὰ στοιχεῖα του, δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ζεῖ περισσότερο σ' ἓνα δικό του κόσμος, ἴσως στὰ ἴδια τὰ ὄνειρά του καὶ καθόλου στὸ παρόν. Μὲ τὸν ανδριάντα τοῦ Πέτρου Πρωτοπαπαδάκη στὴ Νάξο, ἔχουμε ἐπίσης μιὰ μορφή πού εἶναι προσανατολισμένη στὸ μέλλον. Μὲ τὴ διάσταση τῶν ποδιῶν, τὸ στήριγμα στὸ μπαστούνι τοῦ δεξιῦ χεριοῦ, τὸ ἀνυψωμένο κεφάλι καὶ τὰ μάτια νὰ κοιτάζουν μακριά, φαίνεται ὅτι ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιὰ τὸ μέλλον. Στόν ανδριάντα τοῦ Νικολάου Πλαστήρα, ὁ Παππᾶς χρησιμοποιεῖ ἓνα ἐξαιρετικά λιτὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο γιὰ νὰ δώσει ἀκριβῶς κάτι ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν χαρακτήρα τοῦ προσώπου πού εἰκονίζεται. Μὲ τὸ γυμνὸ κρανίο καὶ τὸ αὐστηρὸ πρόσωπο, τὰ βαθιὰ τοποθετημένα μάτια καὶ τὸ περιποιημένο μουστάκι, τὸ θεληματικὸ πηγούνι καὶ τὸ μπαστούνι νὰ στηρίζεται στὸ δεξί χέρι, τὸ ἀριστερὸ στὴν τσέπη, τὸν ἀποδίδει ὡς δωρικὴ κολόνα. Ἀποφεύγει τὰ παραπληρωματικὰ θέματα καὶ χρησιμοποιεῖ τὸ κάπως ἀδρὸ πλάσιμο γιὰ νὰ ἐκφράσει καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὸν χαρακτήρα τοῦ Πλαστήρα. Μιὰ ἄλλη χαρακτηριστικὴ του προσπάθεια ἔχουμε μὲ τὸν ανδριάντα τοῦ Χαριλάου Τρικούπη ἔξω ἀπὸ τὴ Βουλὴ, ἔργο πού ὀλοκληρώθηκε τὸ 2000. Εἰκονίζεται ὁ Τρικούπης, αὐτὸς πού κυριολεκτικὰ ἔβαλε τὰ θεμέλια γιὰ τὴν ὀργάνωση τῆς νεώτερης Ἑλλάδας, νὰ στέκεται ὄρθιος καὶ καλὰ στερεωμένος στὰ πόδια του, μὲ τὸ δεξί χέρι ἀκουμπισμένο σὲ στήλη καὶ στὸ ἀριστερὸ χέρι χειρόγραφο, ἴσως μὲ τὸ ἄρθρο του «Τίς Πταίει». Τὰ χεῖλη του εἶναι σφιγμένα, τὰ μάτια του κοιτάζουν μακριά, ἢ ὅλη ἐκφρασή του δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι διερωτᾶται γιατί δὲν μπόρεσε νὰ ὀλοκληρώσει τὸ ἔργο του. Δὲν εἶναι μόνον ἡ ἐκφραση τοῦ προσώπου, εἶναι ὅλη ἡ στάση τοῦ σώματός του, οἱ θέσεις τῶν χεριῶν καὶ τῶν ποδιῶν πού ὑποβάλλουν ἐρωτήματα, γιὰ τὰ ὁποῖα δὲν δίνεται ἀπάντηση.

Ἀπὸ τοὺς ἄλλους ανδριάντες του, δὲν μπορεῖ νὰ μὴν μείνει κανεὶς σ' αὐτὸν τοῦ Ὀδυσσεᾶ Ἐλύτη στὴν Πλατεία τῆς Δεξαμενῆς τοῦ 1977-78 καὶ σ' αὐτὸν τοῦ Στρατηγοῦ Μακρυγιάννη τοῦ 1989 στὴν περιοχή Μακρυγιάννη, κι οἱ δύο σὲ ὀρείχαλκο. Στόν Ὀδυσσεᾶ Ἐλύτη ὁ καλλιτέχνης συνδυάζει, μὲ ἐξαιρετικὰ εὐστοχο τρόπο, τὰ βεριστικά χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου μὲ τὸ γενικευτικὸ καὶ συνοπτικὸ λεξιλόγιο στὴν ἀπόδοση τοῦ σώματος. Στόν Μακρυγιάννη, εἶναι περισσότερο ἡ χρησιμοποίησις παραπληρωματικῶν θεμάτων καὶ ἡ ἐμφαση στὸ

τυπικό που αποβλέπουν και κατορθώνουν να εκφράσουν τον χαρακτήρα του. Με τη σπάθα στο δεξί χέρι, καταστόλιστο το γιλέκο και τονισμένες τις πτυχώσεις της φουστανέλλας, τīs γκέτες και τὰ τσαρούχια, δίνει μιὰ τονισμένη θέση και στις ἐναλλαγές φωτός και σκιάς.

Ἐπίσης, δὲν μπορεῖ νὰ μὴν ἀναφερθεῖ κανεὶς και στοὺς ἔφιππους ἀνδριάντες, τὸν Γεώργιο Καραϊσκάκη, τὸν Μέγα Ἀλέξανδρο και τὸν Κωνσταντῖνο Παλαιολόγο. Με τὸν Γεώργιο Καραϊσκάκη ἔχουμε τὸν γνωστὸ τύπο ἀνδριάντα πάνω στο ἄλογο του, τὸ ὁποῖο εἰκονίζεται νὰ ἔχει σταματήσει ἔχοντας ἀκόμη ἀνασηκωμένο τὸ δεξὶ μπροστινὸ πόδι. Ἔτσι ὑπάρχουν μιὰ σειρά ἀπὸ τυπικὰ διαγώνια θέματα, λαιμός, κεφάλι, πόδια ἀλόγου, πὺ συνδυάζονται με τὰ κάθετα τοῦ Καραϊσκάκη, σῶμα, πτυχώσεις τῆς φουστανέλλας, και τὸ ὀριζόντιο τοῦ σώματος τοῦ ἀλόγου. Ἐπὶ πλέον, στὴν περίπτωση αὐτὴ φαίνεται ὅτι ὁ Παππᾶς ἐπιδιώκει και κατορθώνει νὰ δώσει τὴ στιγμή πὺ ὁ ἦρωας αὐτὸς τῆς ἑλληνικῆς ἐπανάστασης συγκρατεῖ τὸ ἄλογο του και ἀναμετράει τὸν ἐχθρὸ πρὶν ἐπιτεθεῖ. Στὸν ἔφιππο ἀνδριάντα τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου, ἰδιαιτέρη ἐντύπωση κάνει ἡ ἀντίθεση μεταξύ ἀλόγου πὺ δίνεται σὲ μεγάλη κλίμακα και τοῦ ἀναβάτη σὲ κάπως μικρότερη. Ὁ Μέγας Ἀλέξανδρος εἰκονίζεται σὲ πολὺ νεανικὴ ἡλικία στὴ ράχη τοῦ ἀλόγου, τὸ ὁποῖο δὲν ἔχει τὸ συνηθισμένο ἐπίππιο, τὴ σέλα, με ἀνυψωμένο τὸ δεξὶ χέρι, σὲ μιὰ στάση βέβαιου γιὰ τὴ νίκη τοῦ πολεμιστῆ. Τὸ ἄλογο δίνεται σὲ ἑλαφρὸ τριποδισμό με ρεαλιστικὰ κάπως τὰ πόδια, νευρώδη, και τὸν κορμὸ μαλακὸ με παχὺ κάπως λαιμὸ και μικρὸ τὸ κεφάλι, μισάνοιχτο τὸ στόμα. Καθοριστικὸ ρόλο στὴν ὄλη ἀπόδοση παίζουν τὰ μαλακὰ καμπυλόμορφα και βιόμορφα θέματα, πὺ τονίζονται και ἀπὸ τὰ λίγα διαγώνια τῶν ποδιῶν και τῆς οὐράς. Ἰδιαιτέρη ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἀπόδοση τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου πὺ ἀπομακρύνεται κάπως ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς τύπους τῶν ἀρχαίων προτομῶν του, πὺ μᾶς εἶναι γνωστές. Μιὰ ἄλλη χαρακτηριστικὴ προσπάθεια ἔχουμε με τὸν ἀνδριάντα τοῦ Κωνσταντῖνου τοῦ Παλαιολόγου, γιὰ τὸν ὁποῖο χρήσιμες εἶναι και οἱ παρατηρήσεις τοῦ ἴδιου τοῦ δημιουργοῦ πὺ ἀναφέρεται στις προθέσεις του. Γράφει: «Πρώτη σκέψη. Τὸ ἔργο πρέπει νὰ εἶναι εὐανάγνωστο, τουτέστιν κάθε Ἑλληνας ν' ἀναγνωρίζει, νὰ καταλαβαίνει περὶ τίνος πρόκειται, ποῖος ἀπεικονίζεται. Δὲν ἔχω τὴν πρόθεση νὰ ἐντυπωσιάσω, οὔτε νὰ πρωτοτυπήσω, ἐπειδὴ σήμερα ἡ μὴ ἐξεζητημένη ἔκφραση, ἡ ἀπλή, εἶναι πρωτότυπη ἔκφραση. Συνεπῶς θ' ἀποφύγω ἐξπρεσσιονιστικὲς ἀκρότητες ἢ αὐθαίρετες ἀλοποιήσεις ἢ ἀφαίσεις πὺ θυμίζουν μοντέρνα τυποποιημένη γλυπτικὴ, πὺ θὰ παρέπεμπε στὸν ὑπαρκτὸ σοσιαλισμὸ. Τὸ θέμα θὰ σήκωνε δραματικὴ ἐρμηνεία,

θ' ἀποφύγω ὅμως κάτι παρόμοιο»<sup>3</sup>. Τὸν σκοπὸ αὐτὸ τὸν ἐπιτυγχάνει ἀπόλυτα μὲ τὸ ἔργο του ὁ Παππᾶς σ' ἓναν ἀνδριάντα πού ξεπερνᾷ τὰ 4,50 μέτρα καὶ διακρίνεται γιὰ τὴ μνημειακότητα καὶ τὴν ἐπιβολή του. Ἐκείνη σὲ ὀρεῖ-χαλκο καὶ σὲ καθαρὰ σχηματοποιημένη ἀπόδοση, ὡς τὴν τελευταία, ὅπου ἡ θέση τοῦ ἀλόγου καὶ ἡ στάση τοῦ ἀναβάτη ὑποβάλλουν μεγαλοπρέπεια, ἡρεμία, αὐτοκρατορικὴ ἐπιβολή. Μὲ ἰδιαίτερη φροντίδα γιὰ τὰ κύρια, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὰ παραπληρωματικὰ θέματα, τὸ συνδυασμὸ βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων, καθέτων καὶ ὀριζοντίων, τὸ σύνολο κερδίζει μεγαλεῖο καὶ ἐσωτερικὴ ἀλήθεια. Ἴσως μιὰ ἀναφορὰ στὶς τελευταῖες στιγμὲς τοῦ αὐτοκράτορα καὶ τὶς στερήσεις τοῦ βασιλείου του μᾶς δίνει ὁ Παππᾶς μὲ τὸ λιπόσαρκο ἀσκητικὸ πρόσωπο τοῦ αὐτοκράτορα, πού τονίζεται καὶ ἀπὸ τὴ μεγάλη χειρονομία τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ καὶ τὴ σφαῖρα πού κρατᾷ στὸ ἄριστερό. Πρόκειται ἀναμφίβολα γιὰ ἓνα ἐξαιρετικὸ σύνολο πού παρασύρει τὸν θεατὴ μὲ τὴν ἀμεσότητα καὶ τὸν πλοῦτο τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας.

Σκόπιμο θὰ ἦταν νὰ δοῦμε κάπως καὶ τὰ ἀνεξάρτητα μνημεῖα τοῦ Γιάννη Παππᾶ καὶ ἰδιαίτερα αὐτὸ τῆς Ἐμπορικῆς Ναυτιλίας στὴ Σύρο, ἔργο τῶν χρόνων 1970-1972. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς προσπάθειές του, στὴν ὁποία ὁ Παππᾶς ἀπομακρύνεται ἐντελῶς ἀπὸ τοὺς παραδοσιακοὺς τύπους καὶ τὶς καθιερωμένες τάσεις, γιὰ νὰ δώσει ἓνα σύνολο μὲ νέα χαρακτηριστικά. Σύνολο πού βασίζεται στὴ σχηματοποίηση καὶ τὸ ἀφηρημένο γεωμετρικὸ λεξιλόγιο καὶ διακρίνεται γιὰ τὴν περισσότερο συμβολικὴ ἐκφραστικὴ του γλώσσα. Ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης ἀναφέρεται στὰ προβλήματα δημιουργίας ἐνός ἔργου, ἱκανοῦ νὰ ἐκφράσει τὸ περιεχόμενο τοῦ θέματος<sup>4</sup>. Ἐκεῖ συζητᾷ θέματα, ὅπως τὸ πρόβλημα τοῦ χώρου στὸν ὁποῖο θὰ τοποθετηθεῖ, στὸ χαρακτῆρα του πού πρέπει νὰ σχετίζεται μὲ τὶς Κυκλάδες, μελετᾷ ὅ,τι ἔχει ἰδιαίτερη σχέση μὲ τὴ θάλασσα. Καὶ καταλήγει νὰ μᾶς δώσει ἓνα σύνολο πού ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο τμήματα σὲ δύο διαφορετικὰ ὑλικά, σὲ δύο διαφορετικὰ μορφοπλαστικὰ λεξιλόγια, σὲ δύο διαφορετικὲς διαστάσεις, ὕφος καὶ ἐκφραστικὲς διατυπώσεις. Τὸ ἓνα σὲ μάρμαρο καὶ μὲ ὕψος δέκα περίπου μέτρα βασίζεται σ' ἓνα αὐστηρὸ γεωμετρικὸ ἴδιωμα καὶ ἴσως ἔχει σὰν ἓνα εἶδος ἀφετηρίας πύμνες καὶ πλώρες πλοίων πού προ-

3. ὁ.π., σελ. 15.

4. ὁ.π., σελ. 14.

βάλλουν από τη θάλασσα. Με τη λευκότητα του ύλικού, πού είναι το μάρμαρο, αναφέρεται στο ίδιο το λευκό χρώμα της αρχιτεκτονικής των Κυκλάδων, ενώ η έμφαση στα ενεργητικά διαγώνια επιθετικά σχήματα υποβάλλει την τόλμη και το θάρρος των ναυτικών. Σαν ένα είδος απάντησης στη βεβαιότητα και τη σκληρότητα των διαγωνίων έχουμε με το δεύτερο τμήμα του συνόλου, μιὰ μορφή σε χαλκό πού διακρίνεται για τὰ μαλακά βιόμορφα θέματα και δίνει μιὰ τολμηρά σχηματοποιημένη και μνημειακή ανθρώπινη μορφή. Πάνω σε ακανόνιστο βάθρο ή μορφή αυτή εμφανίζεται να περιφρονεί τη βιαιότητα και τη σκληρότητα του άλλου τμήματος, όπως και ο ναυτικός την όργη και τους κινδύνους της θάλασσας. Με τον τρόπο πού αντιμετωπίζονται τὰ δύο στοιχεία, εισάγεται ένας διάλογος μεταξύ απρόσωπων δυνάμεων του φυσικού χώρου και ανθρώπινης παρουσίας και θέλησης, μέσα από μορφές σύμβολα. Με το τμήμα σε χαλκό, το βιόμορφο, εύκαμπτο και εύλύγιστο πού δεν φοβάται να αντιμετωπίσει το σταθερό και σκληρό της γεωμετρίας, εκφράζεται τελικά μιὰ σύγκρουση αναγκαιότητας και ελευθερίας.

Κοντά στους ανδριάντες διαφόρων κατηγοριών, έχουμε μιὰ μεγάλη σειρά από έργα του Παππά με ελεύθερες μορφές, όρθιες και καθιστές, γονατιστές ή ξαπλωμένες, τυπικές και ειδικές, μυθολογικά θέματα, συνθέσεις με περισσότερα πρόσωπα, ελάχιστες με θρησκευτική άφετηρία, όπως και αλληγορικές, πάντα με βάση την ανθρώπινη μορφή. Είναι μάλιστα σ' αυτές τις θεματικές κατηγορίες, στις όποιες ο γνήσιος αυτός δημιουργός διακρίνεται περισσότερο για την έκταση των αναζητήσεων και τον χαρακτήρα της μορφοπλαστικής του φαντασίας. Στις περιπτώσεις αυτές, χωρίς ποτέ να παραβλέπει την όπτική πραγματικότητα, εργάζεται περισσότερο με την αξιοποίηση των καθαρά πλαστικών αξιών, όγκων και επιπέδων, επιφανειών και περιγραμμάτων, ρόλου φωτός και σκιάς. Αυτό το διαπιστώνουμε αν μείνουμε χρονολογικά σε μερικά από τὰ έργα του αυτά, όλων των θεματικών κατηγοριών. Σε μορφές μικρών παιδιών, πού δίνει από τὰ χρόνια του πολέμου ακόμη, 1941-1944, όπως τὰ μπουστά Κατίνα του 1942 και Δέσποινα του 1943, καθώς και το όλόσωμο Κούλα του 1943, με το κοριτσάκι πού είναι καθιστό και κρατά στην άγκαλιά την κούκλα της, ο Παππας μεταφέρει στο θεατή την ίδια την παιδική ψυχή, το παιδί και ως μητέρα, με την κούκλα παιδί της, την παιδικότητα ως μητρότητα. Αυτό επιτυγχάνεται χωρίς παραπληρωματικά θέματα, με την ίδια τη γλώσσα της πλαστικής, θέση και στάση των μορφών, όγκους και επίπεδα και μάλιστα με λιτότητα και ασφάλεια. Και μ' αυτά διαβάζονται οι άβεβαιότητες και οι άμφιβολίες, οι φόβοι και οι ελπίδες των μικρών

αδύναμων παιδιών. Σαφέστερα εκφράζεται ο καλλιτέχνης σε μελέτες και σχέδια που μᾶς ἔχει δώσει για θέματα τῶν παιδιῶν. Για καθαρά ψυχογραφικές αποδόσεις μπορεί νὰ μιλήσει κανείς καὶ σὲ ἄλλες προσπάθειές του, τὸ γύψινο πρόπλασμα τῆς Τζένης ἀπὸ τὸ 1947, τὸ Κορίτσι τοῦ 1949, γύψινο πρόπλασμα καὶ αὐτό, καὶ τὸ Κωνσταντῖνος σὲ πέτρα, καὶ αὐτὸ τοῦ 1949-50. Ἀκόμη, τὴν ἀπόλυτη ἐξοικείωση τοῦ Παππᾶ μὲ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ πλαστικὴ τὴν διαπιστώνουμε κοντὰ σὲ ἄλλα καὶ στὸ χάλκινο ἄγαλμα τοῦ Προξενίου Ἀλεξανδρείας ἀπὸ τὸ 1950, ὅπως καὶ σὲ ἀνάγλυφά του, ὅπως τὸ Ἀνάγλυφο γιὰ Ἐπιτύμβιο Μνημεῖο Μικροῦ Παιδιοῦ τοῦ 1949 σὲ γύψο. Ἀκόμη πρέπει νὰ προστεθεῖ ὅτι τὴν ἀπόλυτη κατοχὴ τύπων τῆς αἰγυπτιακῆς τέχνης καὶ ἔργων τοῦ Μέσου Βασιλείου περισσότερο τὴν διαπιστώνουμε καὶ σὲ ἄλλα ἔργα, ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὰ πού μνημονεύτηκαν παραπάνω, ὅπως ὁ Πιανίστας Πιέρο Γκουερίνο καὶ ὁ Ἀζίζ Ἀμάντ, τὸ πρῶτο σὲ γύψο, τὸ δεύτερο σὲ πέτρα, τὰ δυὸ ἀπὸ τὸ 1950. Γιὰ τὴ μεταφορὰ τοῦ κέντρου τοῦ βάρους ὅλο καὶ περισσότερο στὶς πλαστικὲς ἀξίες ἔχουμε μιὰ μεγάλη ομάδα ἔργων τοῦ Παππᾶ, στὰ ὁποῖα ἐργάστηκε μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Ἑλλάδα καὶ παράλληλα μὲ τὴν ἀπασχόλησή του μὲ τοὺς ἀνδριάντες. Καὶ ἐνῶ στὸ ἄγαλμα τῆς Μητέρας μὲ τὸ Παιδί, γιὰ τὸν Πειραιᾶ, σὲ μάρμαρο ἀπὸ τὸ 1960 βασίζεται σὲ ἓνα τυπικὸ ἰδεαλιστικὸ καὶ κλασικιστικὸ λεξιλόγιο, στὸ Γυναικεῖα Μορφὴ σὲ ὀρείχαλκο τοῦ 1964 κινεῖται σὲ ἓνα περισσότερο ἐλεύθερο προσωπικὸ ἰδίωμα. Πρόκειται γιὰ ἔργο πού κατὰ κάποιον τρόπο συνεχίζει τοὺς πειραματισμούς του πού ἔχουμε στὸ Κορίτσι μὲ τὸ Χταπόδι τοῦ 1959 στὸ Μουσεῖο Γουλανδρῆ σὲ ὀρείχαλκο στὴν Ἄνδρο. Γιὰ αὐτὸ σὲ μιὰ κατεύθυνση ἀνάλογη μὲ αὐτὴ τῆς Γυναικεῖας Μορφῆς, ἔχουμε τὴ χρησιμοποίησις καθαρὰ μανιεριστικῶν τύπων, μὲ προσωπικὸ τρόπο. Μὲ τὴν ἐπιμήκυνση ποδιῶν καὶ χεριῶν καὶ τὴ σχηματοποίησις τῶν μορφῶν εἶναι τὰ ἀποκλειστικὰ πλαστικὰ στοιχεῖα, ὄγκοι, ἐπίπεδα καὶ ἐπιφάνειες, πού ὀλοκληρῶνουν τὸ ἐκφραστικὸ περιεχόμενον τοῦ συνόλου.

Στὸ ἴδιο οὐσιαστικὰ κλίμα κινοῦνται καὶ ἄλλες προσπάθειες τοῦ Παππᾶ, ἀπὸ τὰ χρόνια 1960-1965, σὲ μιὰ σειρά γλυπτὰ του σὲ ὀρείχαλκο. Ἀπὸ τὴν Ἄννα τοῦ 1960 ὡς τὴ Γυναικεῖα Μορφὴ, ἀκουμπισμένη στὰ χέρια καὶ τὰ γόνατα, σχεδὸν μπρούμυτα, πού κοντὰ στὰ ἄλλα βασίζονται καὶ σὲ μιὰ κάποια σχηματοποίησις. Σαφέστερα αὐτὸ τὸ συνδυασμὸ μανιεριστικῶν τύπων καὶ ἀρχαϊστικῶν χαρακτηριστικῶν τὸν ἔχουμε στὶς μακέτες πού ἔκανε γιὰ τὶς Ἰκέτιδες τοῦ Αἰσχύλου, πού παίχτηκαν στὸ θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου τὸ 1964. Μάλιστα στὴν περίπτωσις αὐτῆ, ὅπως ἐπιβάλλεται καὶ ἀπὸ τὸ ὑλικό, παίξει καθοριστικὸ ρόλο ἡ τονισμένη σχηματοποίησις πού δίνει σαφέστερα ὅλο τὸ διαχρονικὸ χαρακτήρα τοῦ

θέματος. Τὴν τάση αὐτὴ τοῦ καλλιτέχνη γιὰ ὄλο καὶ μεγαλύτερη σχηματοποίηση καὶ τολμηρὲς ἐπιμηκύνσεις τῶν μορφῶν, τὴν διαπιστώνουμε ἤδη ἀπὸ τὸ 1957-1958, ὅπως στὸ Μορφὴ γιὰ ἀναμνηστικὸ Μνημεῖο σὲ χαλκὸ. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε καὶ στὸ Ἀναπαυόμενη τοῦ 1966 σὲ χαλκὸ, ἔργο στὸ ὁποῖο καθοριστικὸ ρόλο παίζουν τὰ ρευστὰ περιγράμματα καὶ ἡ ἀπόλυτη ἐπιβολὴ τῶν καμπυλόμορφων μελωδικῶν θεμάτων. Φαίνεται ὅτι ἀπὸ ἀντίδραση στὴν αὐστηρότητα τῶν ἀνδριάντων του, ὁ Παππᾶς ἐπιτρέπει στὸν ἑαυτό του στὶς ἐλεύθερες αὐτὲς συνθέσεις του, τὴν ἀξιοποίηση καθαρὰ προσωπικῶν ἀναζητήσεων. Ἔτσι σὲ ἔργα, ὅπως τὸ Δελφοὶ «Χαμαὶ πέσε δαίδαλος αὐτὰ οὐκέτι Φοῖβος ἔχει καλύβην» τοῦ 1958-59, μὲ τὴν ξαπλωμένη κάτω ἀνδρική μορφή, δίνει ἓνα ἔργο ποῦ διακρίνεται περισσότερο γιὰ τὴ σχηματοποίηση καὶ τὰ κάπως ἐξπρεσσιονιστικὰ χαρακτηριστικά. Στὰ χρόνια ποῦ ἀκολουθοῦν, ὄλο καὶ περισσότερο, ὁ καλλιτέχνης ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ τυπικὸ καὶ τὸ οὐσιαστικὸ, ποῦ τὰ ἐκφράζει μὲ τὴ σχηματοποίηση. Αὐτὸ τὸ διαπιστώνει κανεὶς σὲ ἔργα, ὅπως τὸ Καθιστὴ ἀνδρική Μορφὴ τοῦ 1964, τὸ Βοσκὸς τοῦ 1965, τὸ πρῶτο σὲ γύψινο πρόπλασμα, τὸ δεύτερο σὲ ὀρείχαλκο, μὲ τὸ πρῶτο νὰ βασίζεται σὲ καμπυλόμορφα θέματα, τὸ δεύτερο νὰ ἀξιοποιεῖ τὰ ἐνεργητικὰ κάθετα, πόδια, κορμὸς, γκλίτσα, ἐνῶ στὶς δύο περιπτώσεις ἔχουμε ἓνα κάπως μικρὸ κεφάλι, πάλι μερικὰ τυπικὰ μανιεριστικὰ στοιχεῖα. Μάλιστα ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτὴ ἔχουμε καὶ μερικὰ ἔργα ποῦ διακρίνονται γιὰ τὴν τόλμη τους, ὅπως τὸ Κορίτσι τῆς Λούτσας, σὲ ὀρείχαλκο τοῦ 1965, μὲ τὸν θαυμάσιο συνδυασμὸ καθέτων διαγωνίων καὶ καμπυλόγραμμων τύπων, τὴ σχηματοποίηση καὶ τὰ μαλακὰ ρευστὰ περιγράμματα. Θέματα ποῦ ἔχουμε καὶ στὸ σύμπλεγμα Ζευγάρι, πάλι τοῦ 1965 σὲ ὀρείχαλκο, στὸ ὁποῖο ἔχουμε καὶ μιὰ ιδιαίτερη ἔμφαση στοὺς πλαστικοὺς ὄγκους. Ὡς ἓνα εἶδος ἀπάντησης σ' αὐτὸ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ καὶ τὸ ὁ Ποιητὴς, γύψινο πρόπλασμα τοῦ 1965-72, ὅπου, πέρα ἀπὸ τὴ σχηματοποίηση, εἶναι σαφέστερη ἡ χρησιμοποίηση τῶν καμπυλόγραμμων τύπων καὶ τῶν πλαστικῶν ὄγκων.

Στὸ ἴδιο πάντα συγγρατημένο λεξιλόγιο, μὲ συνδυασμὸ σχηματοποίησης καὶ ρεαλιστικῶν περιγραφικῶν τύπων, κινεῖται ὁ Παππᾶς καὶ σὲ μιὰ σειρά ἄλλα ἔργα του. Σ' αὐτὰ ἀνήκουν τὰ ὀλόσωμα ἀγάλματα τοῦ Ὀδυσσεᾶ Ἐλύτη τοῦ 1977-78, στὴν Πλατεία τῆς Δεξαμενῆς, τοῦ Εὐάγγελου Παπανούτσου τοῦ 1979, τοῦ Παντελῆ Προβελάκη, ποῦ τὸν δίνει καθιστό, στὸ Ρέθυμνο τοῦ 1981, καὶ τοῦ γιατροῦ Φώτη Φωτιάδη στὴν Αἴγινα, ἐπίσης καθιστοῦ. Σὲ ἓνα περισσότερο συγγρατημένο ἰδίωμα, ὅπου πάντα ἀποβλέπει καὶ κατορθώνει νὰ ἐκφράσει τὸ τυπικὸ, τὸ ἔχουμε σὲ ἔργα του, ὅπως τὸν Βοσκὸ τοῦ 1982 τῆς Πινακοθήκης Ἀβέ-

ρωφ στο Μέτσοβο και τον Ευλοκόπο, και αυτό του 1982, στην ίδια Πινακοθήκη, και τα δύο σε όρειχαλκο.

Ίδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μια άλλη σειρά έργων του, όλα δουλεμένα μετά το 1990, που διακρίνονται και αυτά για τη χρησιμοποίηση προσωπικών συνδυασμών και νέων εκφραστικών τύπων. Μάλιστα τώρα φαίνεται ότι ενδιαφέρεται ιδιαίτερα και για μορφές της ιστορίας και της μυθολογίας, αλλά και της θρησκείας. Σε έργα, όπως το "Άγγελος του 1994, σε όρειχαλκο, κάνει ιδιαίτερη εντύπωση τόσο η σχηματοποίηση, όσο και το σκόπιμα έλλειπτικό λεξιλόγιο, που χρησιμοποιείται για να εκφράσει ακόμη και την προβληματικότητα του θέματος ο καλλιτέχνης. Ο Παππās εδώ χρησιμοποιεί και εξπρεσιονιστικούς τύπους κοντά στα άλλα περισσότερο μανιεριστικά χαρακτηριστικά. Το ίδιο λεξιλόγιο χρησιμοποιείται και στον θηλυκό "Άγγελο, του 1994, καθώς και στη Μούσα, και αυτή του 1994 και τα δύο σε κέρι. Σε μερικές περιπτώσεις χρησιμοποιεί και την αποσπασματικοποίηση, όπως και τα υπαινικτικά χαρακτηριστικά, ιδιαίτερα τονισμένα στη Μούσα του 1994 και τον θηλυκό "Άγγελο της ίδιας χρονιάς. Για την έμφαση στο εξπρεσιονιστικό λεξιλόγιο διακρίνονται ιδιαίτερα έργα, όπως το "Ιοκάστη του 1995, και το *Στό Κατώφλι της 3ης Χιλιετίας* του 1995-96, και τα δύο γύψινα προπλάσματα. Στην *Ιοκάστη* με τη γυμνή γυναικεία μορφή πεσμένη στα γόνατα, τα χέρια να κρατούν το κεφάλι, το σώμα να σχηματίζει ένα λατινικό S, δέν είναι μόνο τα τυπικά στοιχεία του μανιερισμού που δίνουν τον τόνο, αλλά και η τονισμένη σχηματοποίηση και η έμφαση στο ουσιαστικό. Και μόνο με την αξιοποίηση καθαρά πλαστικών στοιχείων, όγκων, επιπέδων και επιφανειών κατορθώνει ο καλλιτέχνης να κάνει την ανθρώπινη μορφή έκφραση και εικόνα της απελπισίας. Με ανάλογο τρόπο εκφράζεται ο Παππās και στο *Στό Κατώφλι* της 3ης Χιλιετίας, με το γυμνό λιπόσαρκο ανθρώπινο σώμα που κρατά με τα δύο χέρια το κεφάλι και παρουσιάζει την απόγνωση με όλα τα χαρακτηριστικά της. Σε ένα περισσότερο συγκερατημένο ιδίωμα έχουμε τη *Διοτίμα* σε όρειχαλκο του 1995-6, μια καθιστή γυναικεία μορφή που φέρνει το άριστερο χέρι στο πηγούνι και δίνει την αίσθηση της έσωτερικής συγκέντρωσης και περισυλλογής.

Από τα άλλα έργα του Παππā από την ίδια δεκαετία, 1990-2000, ιδιαίτερα πρέπει να μνημονευτούν το θρησκευτικό του έργο *Η Σταύρωση* σε όρειχαλκο από το 1990-1995, το *Μούσα* του 1997, το *Δίας και Αίγινα* του 1995-98, το *Όμηρος* από το 1995-98 σε όρειχαλκο, το *Υπατία* του 1999 και το *Μελέτη* του 2001. Με τη Σταύρωση έχουμε αναμφίβολα ένα συγκλονιστικό σύνολο,



μέ τον Χριστό στον Σταυρό και εκατέρωθεν την Παναγία και τον Ίωάννη, δοσμένους όλους σε ένα καθαρά εξπρεσιονιστικό ιδίωμα με τις τρεις μορφές σχηματοποιημένες. Έτσι οι τρεις μορφές φαίνονται να μὴ συνδέονται, παρὰ μόνο με τὰ μάτια, καθὼς δίνονται χωριστὰ ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη, με τον Χριστό στο μέσο πάνω στο Σταυρό, δεξιὰ μιὰ ἀνθρώπινη μορφή που δὲν ξεχωρίζει ἀν εἶναι ἀνδρική ἢ γυναικεία, ἀλλὰ ἀσφαλῶς πρόκειται γιὰ τὴν Παναγία, ὅπως τὴν ἔχουμε στο γνωστὸ τύπο τῆς Σταύρωσης, καὶ ἀριστερὰ τὸν Ίωάννη τὸν Βαπτιστή. Παρουσιάζονται τόσο ἡ Παναγία, ὅπως καὶ ὁ Ίωάννης με ἀνυψωμένα χέρια πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τους, κάπως ἄσαρκα τὰ σώματα, σειρὲς ἀπὸ κάθετα θέματα, στὰ ὁποῖα ἀπαντοῦν τὰ ὀριζόντια καὶ διαγώνια τοῦ Σταυροῦ καὶ τοῦ Χριστοῦ. Στις τρεῖς μορφές ἀκόμη καὶ στον Σταυρὸ ἔχουμε ἀνώμαλες ἐπιφάνειες που ἐπιβάλλουν τὴ φωνή τους καὶ με τὸ ρόλο τοῦ φωτός, ἐνῶ τὰ σώματα καὶ τὰ κεφάλια, χωρὶς ἰδιαίτερα ἀτομικὰ χαρακτηριστικά, δίνουν με ἐξαιρετικὰ πειστικὸ τρόπο τὸν διαχρονικὸ καὶ καθολικὸ χαρακτήρα τοῦ θέματος. Τυπικὰ εξπρεσιονιστικὰ χαρακτηριστικά, ἀπὸ τις παραμορφώσεις καὶ τὴν ἀποφυγὴ τῶν κλειστῶν περιγραμμάτων, τίς τονισμένες χειρονομίες καὶ τὰ χωρὶς ἀτομικὸ χαρακτήρα πρόσωπα, χρησιμοποιοῦνται γιὰ νὰ ὀλοκληρώσουν τίς ἐσωτερικὲς διαστάσεις τῆς σκηῆς. Ἀκόμη καὶ ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο οἱ τρεῖς μορφές εἰκονίζονται μακριὰ ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη εἶναι καὶ μιὰ ἀναφορὰ ὅτι στο θάνατο παραμένει κανεὶς μόνος. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ σύμπλεγμα τοῦ Δία με τὴν Αἴγινα, τὸν Δία καθιστὸ καὶ τὴν Αἴγινα στὰ γόνατά του, ἔργο στο ὁποῖο ὁ Παππᾶς χρησιμοποιεῖ τὸν τύπο ἑνὸς πολὺ γνωστοῦ θρησκευτικοῦ θέματος. Πρόκειται γιὰ τὸν τύπο τοῦ θρήνου με τὴν Παναγία με τὸν νεκρὸ Χριστὸ στὴν ποδιά της, που ἔχουμε σὲ πλῆθος ἔργων τόσο τῆς βυζαντινῆς, ὅσο καὶ τῆς δυτικῆς χριστιανικῆς τέχνης. Στὴν περίπτωσή αὐτὴ καὶ πάλι ὁ Παππᾶς χρησιμοποιεῖ ἕνα τυπικὰ μανιεριστικὸ λεξιλόγιο με τὴν ἐξαιρετικὴ ἐπιμήκυνση τῶν μορφῶν, τὴν τονισμένη σχηματοποίηση καὶ τὸ διαφορετικὸ χρῶμα ἀκόμη καὶ τῶν ὑλικῶν του. Με κάπως τυπικὴ τὴν ἀπόδοση τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Δία, που ἀντανακλᾷ ἀρχαῖα πρότυπα, καὶ τὴ χιαστί θέση τῶν δύο σωμάτων, τὸ σύνολο κερδίζει μιὰ ἐξαιρετικὴ ἐκφραστικὴ φωνή.

Ἐνα ἄλλο ἐξαιρετικὸ ἔργο ἔχουμε με τὸν Ὅμηρο, μιὰ γυμνὴ ἀνδρική μορφή που φαίνεται νὰ περιπλανᾶται στο δάσος με ἀνασηκωμένα χέρια. Στὴν περίπτωσή αὐτὴ κάνει ἐντύπωση καὶ τὸ ὅτι ὁ Παππᾶς στο πρόσωπο τοῦ Ὁμήρου δίνει κάτι ἀπὸ τὰ φυσιγνωμικὰ χαρακτηριστικά τοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου, με τὸ μικρὸ γενάκι καὶ τὸ γυμνὸ κρανίο. Σὲ τύπους που θυμίζουν κούρους μᾶς ξαναφέρει ἡ Ὑπατία με τὰ χέρια κολλημένα στοὺς μηρούς, τὰ πόδια σὲ πολὺ μικρὴ διά-

σταση, τὴν ἀπόδοση τῶν μαλλιῶν. Μάλιστα ἐδῶ φαίνεται ὅτι ὁ Παππᾶς ἐπιχειρεῖ ἓνα συνδυασμὸ τύπων τῆς αἰγυπτιακῆς καὶ τῆς ἑλληνικῆς πλαστικῆς. Τὰ ἴδια στοιχεῖα ἔχουμε καὶ στὸ Μελέτη τοῦ 2001, ὅπου ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιοῖ τὰ ἴδια στοιχεῖα καὶ μιὰ πιὸ τονισμένη σχηματοποίηση τῶν μορφῶν. Ἀπὸ τὰ ἄλλα του ἔργα ἰδιαίτερα πρέπει νὰ μείνει κανεὶς στὸ Μούσα, μὲ τὴ γυμνὴ ὄρθια γυναικεία μορφή μὲ τὸ ἀνυψωμένο δεξιὸ χέρι, τὴ λύρα στὸ ἄριστερό, ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴν ἀξιοποίηση καθαρὰ κλασικῶν τύπων.

Προσωπικὸς δημιουργὸς καὶ δάσκαλος ὁ Γιάννης Παππᾶς διακρίνεται γιὰ τὸν πηγαῖο καὶ προσωπικὸ χαρακτήρα τῶν ἀναζητήσεών του καὶ τὴ γνήσια καὶ πλούσια μορφοπλαστικὴ του φαντασία. Αὐτὰ παρατηροῦνται σὲ ὅλες τὶς φάσεις τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας, στὴ γλυπτικὴ, τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὸ σχέδιο, καὶ σὲ ὅλες τὶς θεματικὲς περιοχὲς μὲ τὶς ὁποῖες ἀσχολήθηκε, μεμονωμένες μορφές ἀνδρικές καὶ γυναικείες, ὄρθιες, καθιστές καὶ ξαπλωμένες, ἀνδριάντες ὄρθιους, καθιστοὺς καὶ ἔφιππους, συνθέσεις μὲ περισσότερες μορφές, μυθολογικές, ἀλληγορικές καὶ συμβολικές. Μὲ κάθε κατηγορίας λεξιλόγιο, ἀπὸ τὸ παραδοσιακὸ καὶ καθιερωμένο, στὸ μανιεριστικὸ καὶ πειραματικὸ χρησιμοποίησε τύπους ἀπὸ διάφορες κατευθύνσεις καὶ ἀξιοποίησε τὶς καθαρὰ προσωπικὲς του ἀναζητήσεις. Μὲ ἀφετηρίες του σχεδὸν πάντα τὸ ἀνθρώπινο σῶμα καὶ τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει κάθε εἶδους ἐκφραστικὲς προεκτάσεις. Θὰ πρέπει νὰ τονιστεῖ ὅτι ὁ Παππᾶς σὲ καμιὰ περίπτωσι δὲν περιορίζεται στὴν ἐξωτερικὴ προσέγγισι τοῦ θέματος καὶ στὴν ἀπλὴ ἀπόδοσή του, μὲ γνωστοὺς τύπους, ρεαλιστικοὺς καὶ ἰδεαλιστικοὺς. Τὸ χρησιμοποιοῖ πάντα γιὰ νὰ προχωρήσει μακρύτερα καὶ νὰ ἐκφράσει τὶς πολλαπλὲς διαστάσεις τοῦ θέματος, ὅ,τι καὶ ἂν εἶναι αὐτό, προτομὴ ἢ ἀνδριάντας, ἱστορικὸ πρόσωπο ἢ πνευματικὴ φυσιογνωμία, μυθολογικὸ ἢ ἀλληγορικὸ θέμα. Ἀποβλέπει πάντα νὰ ἐκφράσει τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενο καὶ τὶς κάθε κατηγορίας διαστάσεις τῶν θεμάτων του. Στόχος πάντα τῆς γλυπτικῆς του εἶναι νὰ παρουσιαστοῦν τὰ ἐσωτερικὰ δομικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν θεμάτων του. Ἡ ἐκφραστικὴ δύναμι τῶν πιὸ χαρακτηριστικῶν του ἔργων βασίζεται σ' ἓνα καθαρὰ προσωπικὸ συνδυασμὸ αὐστηρῆς τεκτονικῆς θέλησης καὶ ἔμφασης στὶς ἐσωτερικὲς σχέσεις τῶν μορφῶν, ὄγκων, ἐπιπέδων, ἐπιφανειῶν, ποὺ δίνουν πλούσιες προεκτάσεις στὶς διατυπώσεις του.