

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 28ΗΣ ΜΑΡΤΙΟΥ 1995

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΜΑΝΟΥΣΟΥ ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΠΡΑΛΟΣ
ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΤΗΣ ΜΑΧΗΣ ΤΗΣ ΠΙΝΔΟΥ
ΔΥΟ ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ Κ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

Κύριε Πρόεδρε, αγαπητοί συνάδελφοι, φίλες και φίλοι,

Δυό χρόνια μετά τὸν θάνατο τοῦ Χρήστου Καπράλου εἶναι ὅχι μόνο σκόπιμο ἀλλὰ καὶ ἀναγκαῖο νὰ τὸν ξαναφέρουμε στὴ μνήμη μας. Τόσο γιὰ τὴν ὅλη του καλλιτεχνικὴ δημιουργία ὅσο περισσότερο γιὰ τὸ Μνημεῖο τῆς Μάχης τῆς Πίνδου, τὸ ἔργο τὸ ὁποῖο ἐκφράζει μιὰ ἀπὸ τὶς μεγάλες στιγμὲς τῆς νεοελληνικῆς ἱστορίας, καὶ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιδὸ σημαντικὰ σύνολα ὅχι μόνο γιὰ τὴν ἐλληνικὴ γλυπτικὴ ἀλλὰ καὶ ὅλη τὴν παγκόσμια τέχνη. Μιὰ ζωοφόρο μὲ μῆκος σαράντα περίπου μέτρων καὶ ὕψος ἓνα καὶ δέκα ἑκατοστὰ μὲ ἑκατὸν εἴκοσι ἀνθρώπινες μορφὲς καὶ περισσότερα ἄλλα παραπληρωματικὰ θέματα σὲ ταπεινὸ ἀνάγλυφο. "Ἐνα ἔργο στὸ ὁποῖο συνδυάζονται θαυμάσια τύποι τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς πλαστικῆς μὲ λαϊκὸτροπὰ στοιχεῖα, κατακτήσεις μεγάλων δασκάλων τοῦ παρελθόντος καὶ διατυπώσεις σημαντικῶν δημιουργῶν τοῦ παρόντος. "Ἐργο ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμη βρεῖ τὴ θέση του σὲ χῶρο ποὺ νὰ δείχνει ὅτι μπορούμε καὶ θέλουμε νὰ τιμήσουμε τὴν ἱστορία μας, στὶς μεγάλες στιγμὲς τῆς. Πλάστης καὶ γλύπτης ὁ Χρῆστος Καπράλος¹, φίλος καὶ

1. Ἡ διαφορὰ γλυπτικῆς καὶ πλαστικῆς βρίσκεται στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἐργάζεται ὁ δημιουργός. Μὲ τὴν γλυπτικὴ ἐργάζεται ἀπ' εὐθείας τὸ σκληρὸ ὕλικό, πέτρα ξύλο, χωρὶς νὰ μπορεῖ

εργάτης τῆς πέτρας καὶ τοῦ ξύλου, τοῦ πηλοῦ καὶ τοῦ μπρούντζου, συνεχιστὴς τῶν μεγάλων δασκάλων τοῦ παρελθόντος καὶ μαθητὴς τῶν ταπεινῶν πελεκάνων, ἀκόμη ζωγράφος καὶ χαράκτης ὁ Χρῆστος Καπράλος, μὲ τὸ Μνημεῖο τῆς Μάχης τῆς Πίνδου μᾶς ἔχει δώσει ἓνα σύνολο, ποὺ ἔχει τὴ δύναμη νὰ ξεπεράσει τὸ χρόνο. Δημιουργὸς ποὺ μὲ τὶς πιὸ σημαντικές του προσπάθειες ὁ Χρῆστος Καπράλος ἔρχεται νὰ συνδυάσει τὸν ἐλληνικὸ παγανισμὸ μὲ τὴν χριστιανικὴ ὑπερβατικὴ θέληση καὶ τὰ προσωπικά του βιώματα μὲ τὶς συλλογικὲς ἀνησυχίες, εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες φυσιογνωμίες τῆς πλαστικῆς τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα καὶ ἓνας ἀπὸ τοὺς γλύπτες ποὺ κατορθώνουν νὰ δώσουν μιὰ νέα καὶ προσωπικὴ ἐρμηνεία τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ κόσμου. Ἀλλὰ πάνω ἀπὸ ὅλα ὁ Καπράλος εἶναι καὶ ὁ γλύπτης μας ποὺ συνοψίζει μὲ ἓνα πραγματικὰ ἐκπληκτικὸ τρόπο ὁλόκληρη τὴν ἐλληνικὴ πλαστικὴ παράδοση καὶ ταυτόχρονα τὴν ἀνανεώνει, τὴ διευρύνει καὶ τὴν ὁλοκληρώνει μὲ ὅλες τὶς σύγχρονες κατακτήσεις. Ἀφετηρία του εἶναι αὐτὴ τῶν μεγάλων δασκάλων τῆς ἐλληνικῆς παράδοσης, ἡ ἀνθρώπινη μορφή ποὺ καθορίζεται ἀπὸ αὐτὸ ποὺ θὰ πεῖ ὁ ἴδιος «μεγάλῃ ἀγάπῃ γιὰ τὸν ἄνθρωπο»² καὶ οἱ βαθεῖες ρίζες στὸν τόπο του, τὰ παιδικὰ του βιώματα καὶ ἡ στενὴ σύνδεσή του μὲ τὴν ἱστορία καὶ τὴ ζωὴ. Δημιουργὸς ποὺ κυριολεκτικὰ ζεῖ μὲ τὴν καρδιά καὶ σκέπτεται μὲ τὰ χέρια, ὁ Καπράλος δὲν ἐνδιαφέρεται τόσο νὰ παρακολουθήσει, ἂν καὶ τὰ γνωρίζει, τὰ διάφορα ρεύματα τῆς τέχνης τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, δὲν ἀποβλέπει νὰ ἐκπλήξει ἢ νὰ αἰφνιδιάσει ὅσο νὰ ὑποβάλει τὶς δικές του συναντήσεις, νὰ ἐκφράσει τὰ βιώματα καὶ τὶς ἀνησυχίες του. Μὲ τὴν πεποίθησή αὐτὴ δὲν περιορίζεται σὲ ὅ,τιμποροῦν νὰ τοῦ δώσουν ἄλλοι, κατορθώνει νὰ δίνει αὐτὸς στοὺς ἄλλους, ἀφοῦ προηγεῖται ἀπὸ αὐτούς. Ἔτσι σὲ ὅλες τὶς σημαντικὲς του προσπάθειες συγχωνεύονται σὲ μιὰ νέα ἐνότητα κατακτήσεις τοῦ παρελθόντος καὶ διατυπώσεις τοῦ παρόντος, ἡ ἀνθρώπινη μορφή μὲ τὰ παραπληρωματικὰ θέματα, τὰ βιόμορφα καὶ τὰ γεωμετρικὰ στοιχεῖα, ἡ ὁπτικὴ πραγματικότητά καὶ οἱ ἀφηρημένες τάσεις, ἡ ἐσωτερικὴ ἀνάπτυξη μὲ τὴν αὐστηρὴ κονστρουκτιβιστικὴ θέληση, ἡ πίστη στὴ ζωὴ μὲ τὴν ἀγάπῃ γιὰ τὸν ἄνθρωπο καὶ τὸν κόσμο.

νὰ κάνει διορθώσεις, ἐνῶ μὲ τὴν πλαστικὴ ἔχει μαλακὸ ὕλικό, κερί, πηλό, γύψο, τὸ ὁποῖο πλάθει γιὰ νὰ τὸ μεταφέρει σὲ ἄλλο σκληρὸ ὕλικό, μέταλλο, πέτρα, κτλ. Χαρακτηριστικὰ εἶναι ὅσα λέει ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος στὸ γράμμα του στὸν Benedetto Varchi: «θεωρῶ ἐδῶ γλυπτικὴ αὐτὴ ποὺ γίνεται μὲ τὴν ἀφαίρεση ὕλικου, ἐνῶ αὐτὴ ποὺ γίνεται μὲ τὴν προσθήκη μοιάζει μὲ τὴ ζωγραφικὴ». Στὴν μιὰ περίπτωση ὁ καλλιτέχνης ἐργάζεται ἀφαιρώντας, στὴν ἄλλη προσθέτοντας ὕλικό.

2. Πρβλ. Ἄλ. Ξύδης, Χρῆστος Καπράλος — Γλύπτης — ἔκδοση Τετράδιο 1947, σελ. 3 (τὸ κείμενο εἶναι χωρὶς σελιδαρίθμηση).

Πρὶν ὅμως ἐπιχειρήσουμε νὰ πλησιάσουμε καλύτερα τὸ Μνημεῖο τῆς Μάχης τῆς Πίνδου, εἶναι σκόπιμο νὰ μείνουμε ἔστω καὶ γιὰ λίγο στὴ ζωὴ του καὶ τὴν ἄλλη του καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Ὁ Χρῆστος Καπράλος γεννήθηκε στὸ Παναιτώλιο Ἀργινίου στὴ 16-11-1909 καὶ πέθανε στὴν Ἀθήνα στὴς 20-1-1993. Γόνος φτωχῆς οἰκογένειας μὲ γονεῖς ἐργάτες τῆς γῆς, ἔδειξε ἀπὸ τὰ παιδικὰ του ἀκόμη χρόνια ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν τέχνη, παρακολουθώντας ἀγιογράφους τῆς περιοχῆς του. Τὸ 1928 ἔρχεται στὴν Ἀθήνα νὰ ἐργαστεῖ καὶ τὴν ἴδια χρονιά πιάνει δουλειὰ σὰν σχεδιαστής τοῦ ἀρχιτέκτονα Β. Κουρεμένου. Τὸ 1930, μὲ τὴν ὑποστήριξη τῶν συμπατριωτῶν του ἀδελφῶν Παπαστράτου, ἀρχίζει σπουδὲς ζωγραφικῆς στὴν Α.Σ.Κ.Τ. στὸ ἐργαστήριο τοῦ Οὐμβέρτου Ἀργυροῦ³. Φαίνεται ὅμως ὅτι ἔχει μεγαλύτερη ἐπίδοση στὴ γλυπτικὴ καὶ τὸ 1934, ὅταν τελειώνει τίς σπουδὲς του, ἀκολουθεῖ τὴν ὑπόδειξη τοῦ Μιχάλη Τόμπρου⁴, ὁ ὁποῖος εἶχε δεῖ γλυπτὰ του καὶ ἀποφασίζει νὰ σπουδάσει καὶ γλυπτικὴ. Μὲ τὴν οἰκονομικὴ βοήθεια καὶ πάλι τῶν ἀδελφῶν Παπαστράτου τὸ 1934 πηγαίνει στὸ Παρίσι καὶ παρακολουθεῖ μαθήματα στὴς ἐλεύθερες Ἀκαδημίες Γκρὰν Σωμιὲ καὶ Κολαρόσι καὶ ἐργάζεται περισσότερο στὸ ἐργαστήριο τοῦ γλύπτη Μαρσέλ Σιμόν. Μὲ τὴν ἔκρηξη τοῦ πολέμου τὸ 1940 ἐπιστρέφει στὴν Ἑλλάδα, στρατεύεται καὶ μετὰ τὴν ἀποστράτευση καταφεύγει στὴν ἰδιαιτέρη πατρίδα του, τὸ Παναιτώλιο, ὅπου θὰ μείνει ὡς τὸ 1946. Στὸ Παναιτώλιο ἐργάζεται στὰ καπνοχώραφα χωρὶς νὰ ἐγκαταλείπει καὶ τὴ γλυπτικὴ του καὶ μᾶς δίνει μερικὲς ἀπὸ τίς χαρακτηριστικὲς πρώιμες προσπάθειές του, μὲ μοντέλα συγγενεῖς καὶ γνωστούς του καὶ περισσότερο τὴ μάνα του. Τὸ 1946 ἔρχεται στὴν Ἀθήνα καὶ σύντομα ἀποκτᾷ ἐργαστήριο καὶ ἀρχίζει νὰ ἐργάζεται ἀκατάπαυστα. Ἀσχολεῖται μὲ ὅλα τὰ θέματα, ἀλλὰ βασικὴ του ἀφετηρία εἶναι ἡ ἀνθρώπινη μορφή καὶ τὴν περίοδο αὕτὴ ἐργάζεται καὶ γιὰ τὸ Μνημεῖο τῆς Πίνδου. Ἀπὸ τὰ ἄλλα μεμονωμένα ἔργα του ἰδιαίτερα πρέπει νὰ ἀναφερθοῦν τὸ Γ υ ν α ί κ α καὶ Π α ι δ ί, Ζ ε υ γ ά ρ ι, Σ ύ ν θ ε σ η, Σ ύ μ π λ ε γ μ α. Ἐργάζεται ὅλα τὰ ὕλικά σὰν γλύπτης καὶ πλάστης—δηλαδὴ μὲ τὴν προσθήκη καὶ τὴν ἀφαίρεση ὕλικου—πηλὸ, πέτρα, μάρμαρο, πουρί, χαλκὸ καὶ ξύλο, ἐνῶ παράλληλα ἀσχολεῖται καὶ μὲ τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴ χαρακτική. Τὸ πρῶτο του ἔργο μᾶς τὸ ἔχει δώσει τὸ 1931 καὶ τὴν πρώτη ἀτομικὴ του ἔκθεση τὴν κάνει στὸν Παρνασσὸ τὸ 1946. Τὴν ἀναγνώρισή του, τὴν ἔχουμε μὲ τὴν παρουσία

3. Ὁ Οὐμβέρτος Ἀργυρὸς (1882-1963) διετέλεσε καθηγητὴς καὶ διευθυντὴς τῆς Ἀνώτατης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν καὶ ἀκαδημαϊκὸς ἀπὸ τὸ 1959.

4. Ὁ Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974), σημαντικὸς γλύπτης, δίδαξε ἀπὸ τὸ 1938 στὴν Ἀνώτατη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, ἀλλὰ εἶχε ἀναγνωρισθεῖ πολὺ νωρίτερα ἢ προσφορά του, ἐνῶ τὸ 1968 ἐξελέγη μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν.

του στην Μπιεννάλε τῆς Βενετίας τὸ 1962, ὅταν ἐκπροσώπησε τὴν Ἑλλάδα καὶ στὴν Ἱδία Μπιεννάλε ἐξέθεσε καὶ τὸ 1972. Ὁ Καπράλος συνέχισε νὰ ἐργάζεται ὡς τὴν χρονιὰ πού πέθανε καὶ τὰ τελευταῖα του χρόνια στὸ ἐργαστήριό του στὴν Αἴγινα ἀσχολήθηκε ἰδιαίτερα μὲ τὴ γλυπτικὴ τοῦ ξύλου, στὸ ὁποῖο ἔχει δώσει μερικὲς ἀπὸ τίς πιὸ ὁλοκληρωμένες καὶ συγκλονιστικὲς του διατυπώσεις⁵.

Γεννημένος γλύπτης ὁ Χρῆστος Καπράλος, πού ἐργάστηκε ὅλα τὰ ὑλικά, τὴν πέτρα καὶ τὸ πηλό, τὸ γύψο καὶ τὸ μολύβι, τὸ χαλκὸ καὶ τὸ ξύλο, κατόρθωσε νὰ δημιουργήσει ἓνα κόσμο μορφῶν μὲ τίς ὁποῖες ἐκφράζονται τόσο οἱ προσωπικὲς του ἀνησυχίες ὅσο καὶ αὐτὲς τῆς συλλογικῆς ψυχῆς. Καὶ τὸ ἔργο συνδέεται μὲ τίς κατακτήσεις τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γλυπτικῆς ὅσο καὶ ἄλλων μεγάλων ἐποχῶν τῆς, χωρὶς καμιά ἐξωτερικὴ ἐξάρτηση καὶ θυσία τῶν προσωπικῶν του ἀναζητήσεων. Αὐτὸ ἀποδεικνύει ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ νοητικὲς καὶ θεωρητικὲς προσεγγίσεις τοῦ παρελθόντος καὶ τῶν διατυπώσεων τοῦ παρόντος, ἀλλὰ παρουσιάζεται σὰν ἐσωτερικὴ βιωματικὴ ἀνάγκη ἐνσωμάτωσης τοῦ χθὲς στὸ σήμερα, τῆς ἱστορίας στὴ ζωὴ. Στὸ περίοπτο καὶ τὸ ὀλόγλυφο⁶, τὸ ἀνάγλυφο, ταπεινὸ ἢ ἐξεργό, τὸ μνημειακὸ καὶ τὸ σὲ μικρὲς διαστάσεις, αὐτὸ πού δίνεται ἀπὸ τὰ ἔξω πρὸς τὰ μέσα καὶ αὐτὸ πού δίνεται ἀπὸ τὰ μέσα πρὸς τὰ ἔξω⁷ χρησιμοποιεῖ μὲ ἀσφάλεια τὸ προσωπικὸ του ἐκφραστικὸ ἰδίωμα. Ὅλα του τὰ ἔργα ὅσα βασίζονται στὰ τεκτονικὰ ἢ τὰ ὀργανικὰ στοιχεῖα, τὰ ρεαλιστικὰ καὶ τὰ σχηματοποιημένα, τὴν περιγραφὴ καὶ τοὺς ἀφηρημένους τύπους, ἔχουν καὶ κοινὰ χαρακτηριστικὰ. Ἐχουν πάνω ἀπ' ὅλα τὴν ἔμφαση στὶς καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες καὶ τὴ λιτότητα τῶν μορφῶν, τὴν ἰσορροπία τῶν ὅγκων καὶ τὴν συνεργασία τῶν ἐπιπέδων, τὸν πλοῦτο τῶν ἐπινοήσεων καὶ τὴν εἰλικρίνεια τῶν διατυπώσεών του. Τὰ καθοριστικὰ μορφοπλαστικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς

5. Περισσότερα βιογραφικὰ στοιχεῖα πρὸς. Τ. Σπητέρης, 3 Αἰῶνες Νεοελληνικῆς Τέχνης τόμ. Γ' 1979, σελ. 123-4 μὲ βιβλιογραφία, Στ. Λυδάκης, "Ἑλληνες Γλύπτες, Μέλισσα, τόμ. Ε' Ἀθῆνα 1981, σελ. 346-351, μὲ ἐξαντλητικὴ βιβλιογραφία, Χρ. Χρήστου, Ἡ Νεοελληνικὴ Γλυπτικὴ 1800-1940, σελ. 111-112 καὶ 135-136.

6. Εἶναι σκόπιμο νὰ σημειωθεῖ ἡ διαφορὰ τοῦ περίοπτου ἀπὸ τὸ ὀλόγλυφο γλυπτό· στὸ πρῶτο ὁ καλλιτέχνης ἐκφράζεται μὲ ὅλες τίς πλευρὰς τοῦ ἔργου, ἀπαιτεῖ δηλαδὴ νὰ τὸ ἀντιμετωπίσει ὁ θεατὴς περιφερόμενος γύρω ἀπὸ αὐτό, τὸ ὀλόγλυφο ἐκφράζεται μὲ μιὰ μόνον ὄψη του. Τυπικὰ παραδείγματα μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν γιὰ τὸ περίοπτο ὁ Ποσειδάωνς τοῦ Ἑθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου, γιὰ τὸ ὀλόγλυφο ἀλλὰ ὅχι καὶ περίοπτο ὁ Ἑρμῆς τοῦ Πραξιτέλη στὸ Μουσεῖο τῆς Ὀλυμπίας.

7. Τὸ γλυπτικὸ ἔργο δουλεύεται ἀπὸ τὰ ἔξω πρὸς τὰ μέσα, μὲ τὸ σμίλεμα τοῦ σκληροῦ ὕλικου, τὸ πλαστικὸ ἀπὸ τὰ μέσα πρὸς τὰ ἔξω μὲ τὸ πλάσιμο καὶ τὴν προσθήκην ὕλικου, κεριοῦ, πηλοῦ γύψου.

γλυπτικῆς καὶ τῆς πλαστικῆς του γλώσσας—σύνθεση, ὄγκοι, ἐπίπεδα, ἐπιφάνειες, φῶς—διακρίνονται γιὰ τὴν ποιότητα καὶ τὴν ἐκφραστικὴ τους ἀλήθεια. Καὶ ἐνῶ στίς πρὸ χαρακτηριστικὲς του προσπάθειες ὁ Καπράλος χρησιμοποιοῦ με ἀπόλυτη ἀσφάλεια τοὺς τύπους τῶν κυκλαδικῶν εἰδωλίων καὶ τὶς κατακτῆσεις τῆς μεγάλης ἑλληνικῆς γλυπτικῆς, τὶς μορφὲς τῶν ἀνώνυμων γλυπτῶν τῶν μεγάλων γοθικῶν μητροπόλεων καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ταπεινῶν ἐργατῶν τῆς πέτρας καὶ τοῦ ξύλου, τὰ ἔργα του διακρίνονται γιὰ τὴν καθαρὰ σύγχρονη φωνή τους. Μὲ τὸ ἴδιο θέμα, τὸ καθοριστικὸ θέμα τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γλυπτικῆς ἀλλὰ καὶ τῆς γλυπτικῆς ἄλλων περιόδων τὸ ἀνθρώπινο σῶμα, ἀλλὰ μὲ ἄλλη διαπραγμάτευση, ἄλλη σχέση με τὸν χῶρο, ὀργάνωση ὄγκων καὶ κίνηση περιγραμμάτων, βαρύτητα μαζῶν καὶ ἀνάπτυξη ἐπιπέδων ἐκφράζονται ἀνησυχίες καὶ φόβοι μας, σχέσεις μας με τὸν κόσμον καὶ θέση μας στὴ ζωὴ.

Ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν σπουδῶν του ἀκόμη με τὸν Οὐμβέρτο Ἀργυρὸ ὁ Καπράλος ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιὰ τὶς πλαστικὲς ἀξίες καὶ λιγότερο γιὰ τὶς ζωγραφικές. Σὲ ζωγραφικὰ του ἔργα ὅπως φαίνεται ἀπὸ μερικὲς προσωπογραφίες του, με τὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου στὰ τρία τέταρτα, τὴν ἐνεργητικὴ ἀντίθεση τοῦ κεφαλιοῦ με τὸ στῆθος, τὶς λεπτομέρειες ποὺ τονίζουν τὶς ἀπτικὲς ἀξίες δὲν ἀφήνουν καμιὰ ἀμφιβολία γι' αὐτό. Καὶ ἐνῶ σπουδάζει ζωγραφικὴ τὴν ἡμέρα στὴ σχολή, τὸ βράδυ στὸ φτωχικὸ του δωμάτιο ἀσχολεῖται πολὺ περισσότερο με τὴ γλυπτικὴ καὶ με τὴ γλυπτικὴ ἀσχολεῖται τὰ καλοκαίρια στὸ χωριὸ του. Σ' ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἀνάγλυφά του, ἂν ὄχι τὸ πρῶτο του, ἀπὸ τὸ 1930-1931, με θέμα του ἓνα Ζευγὰ ριχωρῶν ποὺ ἔχει ἀποκοιμηθεῖ μετὰ τὸ μόχθο τοῦ θερισμοῦ καὶ με μοντέλα συμφοιτητές του— ἡ ἀνδρική μορφή εἶναι ὁ γνωστὸς χαράκτης Τάσος— διαπιστώνει κανεὶς εὐκόλα μιὰ πηγαία καὶ γνήσια πλαστικὴ θέληση. Μὲ τὸ δρεπάνι στὸν ὦμον ἡ γυναίκα μορφή καὶ τὴν κωσιὰ πλάϊ της⁸ ἡ ἀνδρική, τὰ δυὸ κεφάλια νὰ ἀλληλοστηρίζονται, τὰ σώματα χαλαρά, τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια βαρεῖα με ἐλαφρὰ διαγώνιους ἄξονες ποὺ ἐπιβάλλουν τὸν χῶρον, ὁ Καπράλος δίνει ἓνα σύμπλεγμα στὸ ὁποῖο συνδυάζονται μορφικὴ σαφήνεια καὶ ἐκφραστικὴ ἀλήθεια. Ἐδῶ ὅπως καὶ σὲ ἔργα του, ποὺ κάνει ὁ Καπράλος τὸ καλοκαίρι στὸ χωριὸ του, τὸ Κεφάλι χωρικοῦ, τὴν Προτομὴ τῆς Μητέρας του καὶ ἄλλα, ὅλα σὲ γύψο, καθοριστικὰ στοιχεῖα τῆς πλαστικῆς του εἶναι τὰ ρεαλιστικὰ περιγραφικὰ στοιχεῖα καὶ ἡ πιστὴ ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν. Αὐτὸ ἔργα τοῦ 1930-34 καὶ ἰδιαίτερα στὴν Προτομὴ τῆς Μητέρας του με τὴ μαντήλα πλαίσιο γιὰ τὸ πρόσωπο,

8. Κωσιὰ εἶναι ἓνα ἐργαλεῖο ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ τὸ κόψιμο τοῦ χόρτου.

τὸ κεφάλι ἐλαφρὰ γυρτὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, τὰ μισόκλειστα μάτια καὶ τὸ μισάνοιχτο στόμα σὰν νὰ προσεύχεται, τὰ σκαμμένα ἀπὸ τὸ χρόνο χαρακτηριστικά, εἶναι ἡ ἔμφαση στὴ ρεαλιστικὴ περιγραφὴ ποὺ δίνει τὸν τόνο. Σὲ μιὰ ἄλλη *Προτομή τῆς Μητέρας* του, χωρὶς τὸ κεφαλομάντηλο, ἴσως ἀπὸ τὸ 1932-33, ὁ καλλιτέχνης προχωρεῖ μακρύτερα γιὰ νὰ δώσει ἓνα κυριολεκτικὰ βεριστικὸ σύνολο. Τὰ πρώϊμα αὐτὰ ἔργα ἔρχονται νὰ μᾶς δείξουν ὅτι ὁ Καπράλος δὲν ἔχει σὰν ἀφετηρία του τοὺς κλασσικιστικοὺς τύπους, ὅπως ἄλλοι συμφοιτητές του ποὺ σπουδάζουν γλυπτικὴ, ἀλλὰ τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα καὶ τὸ ἀνθρώπινο περιβάλλον του. Δὲν ξεκινᾷ ἀπὸ τὴ μελέτῃ τῶν καθιερωμένων τύπων, καὶ τῶν κατακτήσεων τῶν συγχρόνων ρευμάτων ἀλλὰ ἀπὸ τὴ μελέτῃ τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς, ἀπὸ τὴν ἐπαφὴν του μὲ τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα, καὶ αὐτὸ παίζει καθοριστικὸ ρόλο γιὰ τὴν ὅλη πορεία του. Καὶ καταλαβαίνει κανεὶς γιατί ἓνας προικισμένος γλύπτης σὰν τὸν Τόμπρο θὰ τὸν παρακινήσει νὰ σπουδάσει συστηματικὰ γλυπτικὴ, ὑπόδειξη τὴν ὁποία ὁ Καπράλος, ἀπὸ προδιάθεση γλύπτης, ἀκολούθησε.

Ἡ μαθητεία τοῦ Καπράλου στὸ Παρίσι καὶ ἡ ἐργασία του κοντὰ στὸν Μαρσέλ Σιμόν, γνωστὸ μαθητὴ τοῦ Μαγιόλ⁹ καὶ μὲ ἐνδιαφέροντα καὶ γιὰ τὶς νέες τάσεις, θὰ τὸν βοηθήσει νὰ προχωρήσει μακρύτερα. Στὸ Παρίσι φαίνεται ὅτι ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὸν Ἀπάρτη¹⁰ ἐνῶ μελετᾷ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ροντέν¹¹, καὶ αὐτὰ διαφαίνονται σὲ λίγα ἀπὸ τὰ ἔργα του τῆς ἐποχῆς τοῦ Παρισιοῦ. Τώρα φαίνεται ὅτι ἐνδιαφέρεται νὰ συνδυάσει τὰ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα μὲ συνοπτικοὺς καὶ γενικευτικοὺς τύπους, μὲ τυπικὸ παράδειγμα τὸ *Κεφάλι Γερασίου*, συσπουδαστῆ του στὸ Παρίσι τὸ 1937. Σ' αὐτὸ χωρὶς νὰ θυσιάζει ἐντελῶς τὴν πιστὴ ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν μένει περισσότερο στὶς μεγάλες γενικευτικὲς ἐπιφάνειες καὶ τὴν ἔμφαση στὸ τυπικόν. Στὸ ἐλαφρὰ ἀνασηκωμένο κεφάλι μὲ τὴ μικρὴ στρόφῃ στὰ δεξιὰ, τὰ σφιχτὰ χεῖλη καὶ τὸ μαλακὸ στρογγυλὸ πηγούνι, τὰ μισάνοιχτα μάτια καὶ τὰ καλοσχεδιασμένα αὐτιά, χρησιμοποιεῖ τόσο τὰ ρεαλιστικὰ ὅσο καὶ τὰ γενικευτικὰ στοιχεῖα. Τὰ χρόνια τοῦ Παρισιοῦ γιὰ τὸν Καπράλο εἶναι ἡ περίοδος τῆς ἐξοικειώσεώς του μὲ τὶς κατακτήσεις τοῦ παρελθόντος ἀλλὰ καὶ τὶς ἀναζητήσεις τοῦ

9. Ὁ Aristide Maillol (1861-1944) εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγάλους δασκάλους τῆς γαλλικῆς γλυπτικῆς μετὰ τὸν Ροντέν, γλύπτης ἐπηρεασμένος ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ γλυπτικὴ.

10. Ὁ Θανάσης Ἀπάρτης (1899-1972) εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς γλύπτες μας, ποὺ ἐπηρέασε πολλοὺς νεωτέρους του.

11. Ὁ Auguste Rodin (1840-1917) εἶναι ἡ μεγαλύτερη φυσιογνωμία τῆς παγκόσμιας γλυπτικῆς τοῦ δέκατου ἑνάτου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα. Τὸ ἔργο του ὄχι μόνον ἐξακολουθεῖ νὰ συγκινεῖ κάθε θεατὴ του ἀλλὰ καὶ διδάσκει πάντα στοὺς νεώτερους.

παρόντος, άφοϋ στο έργαστήριό τοϋ Σιμόν και τίς έλεύθερες άκαδημίες στις όποιες παρακολούθησε μαθήματα είχε τήν εύκαιρία γι' αυτό. Τήν ίδια περίοδο φαίνεται ότι ό Καπράλος στο Παρίσι έρχεται σέ έπαφή και με τίς κατακτήσεις τής άρχαίας έλληνικής αλλά και τής γοτθικής πλαστικής, τών όποιών γρήγορα κατόρθωσε νά άφομοιώσει στοιχεΐα. Με τόν γυρισμό του στην Έλλάδα τό 1940 θά συνεχίσει και θά διευρύνει τή μελέτη του τής άρχαίας έλληνικής γλυπτικής, κάτι πού σημειώνεται και άπό τίς πρώτες άκόμη προσπάθειές του τοϋ 1940-46, όταν έργάζεται στο μικρό χωριό του. Τώρα διαπιστώνεται πέρα άπό τήν άρτια τεχνική του και ή άπόλυτη κατοχή τών τύπων τής άρχαίας έλληνικής γλυπτικής, χωρίς νά θυσιάζει έντελώς και τά γόνιμα στοιχεΐα τών ρεαλιστικών του διατυπώσεων. Και σημειώνεται εύκολα ή όλο και μεγαλύτερη μεταφορά τοϋ κέντρου τοϋ βάρους άπό τό έξωτερικό στο έσωτερικό, άπό τό άνεκδοτολογικό στο ούσιαστικό, άπό τό παραπληρωματικό στο πρωταρχικό. Χωρίς νά ενδιαφέρεται για τούς άκαδημαϊκούς τύπους και τά κλασσικιστικά χαρακτηριστικά με τήν ψυχρότητα και τήν ούδετερότητά τους, φαίνεται νά βρίσκει ότι μπορεί νά έκφράσει καλύτερα τίς άνησυχίες του, με τήν άφομοίωση τύπων τών κυκλαδικών ειδωλίων και έργων τής άρχαϊκής γλυπτικής. "Ηδη άπό τά χρόνια πού έργάζεται στο χωριό του ό Καπράλος συλλαμβάνει τήν ιδέα για τό Μνημεΐο τής Πίνδου και κάνει τίς πρώτες ούσιαστικά σπουδές του, πού θά ολοκληρωθούν και θά πάρουν τήν τελική μορφή τους, τά χρόνια 1951-1956. Άλλά πριν έπιχειρήσουμε νά άντιμετωπίσουμε τό Μνημεΐο τής Πίνδου εΐναι άσφαλώς σκόπιμο νά δοϋμε, έστω και συνοπτικά, τήν όλη καλλιτεχνική δημιουργία τοϋ Καπράλου, βασισμένοι σέ μερικές άπό τίς πιό χαρακτηριστικές του προσπάθειες.

Στά έργα τοϋ Καπράλου τής δεκαετίας 1940-1950 σημειώνει κανείς ότι ή γλυπτική του κινείται σέ δυό κυρίως θεματογραφικές περιοχές και χρησιμοποιεί στοιχεΐα άπό διαφορετικές στυλιστικές κατευθύνσεις, με άμοιβαίες άλληλοεπιδράσεις. Στην πρώτη έχει σαν άφετηρία τό άτομικό και έργάζεται με βάση περισσότερο τίς ρεαλιστικές άξίες, στη δεύτερη τό συλλογικό και χρησιμοποιεί τά γενικευτικά στοιχεΐα, τά άρχαϊκά χαρακτηριστικά και τήν έμφαση στο ούσιαστικό. "Ετσι δίνει στην πρώτη προτομές και άγάλματα, περισσότερο δικών του και φίλων και σέ μερικές περιπτώσεις και ζώα, και στη δεύτερη συμπλέγματα και σύνολα όπως και τό Μνημεΐο τής Μάχης τής Πίνδου, έργο με έπικό χαρακτήρα και διαχρονικό περιεχόμενο. Χαρακτηριστικά έργα του, άπό τήν πρώτη κατηγορία μπορούν νά θεωρηθούν έργα σαν τό 'Η 'Α δ ε λ φ ή τ ο υ κ α λ λ ι τ έ χ ν η, με τήν έμφαση στα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, τό Β ο σ κ ο ς και Χ ω ρ ι κ ο ς, στα όποιά συνδυάζονται ρεαλιστικά και γενικευτικά χαρακτηριστικά με ιδιαίτερη έμφαση στο τυπικό. 'Ανάλογα στοιχεΐα έχουμε και σέ προτομές του, όπως αυτή τοϋ Κ. Λ ι ό μ π ε η

καὶ τῆς κυρίας Παπαστράτου. Ὁλοκληρωμένη εἶναι ἡ πλαστικὴ γλώσσα τοῦ Καπράλου καὶ σὲ ἀνάγλυφά του, ὅπως τὸ Χριστόφορος, τὸ Νοῦλα, τὸ Βλάχος. Ἀλλὰ ἀναμφίβολα ἀπὸ τὰ πρώϊμα αὐτὰ χρόνια μὲ τὰ ἀγάλματα τῆς Μητέρας του, σὲ διάφορες διαστάσεις, κάτω ἀπὸ τὸ φυσικὸ, στὸ φυσικὸ καὶ τὸ ὑπερφυσικὸ μέγεθος δίνει ὁ Καπράλος μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ καὶ χαρακτηριστικὰ ἔργα τῆς νεοελληνικῆς γλυπτικῆς. Μάλιστα στὰ ἔργα αὐτὰ ὁ καλλιτέχνης κατορθώνει νὰ ἀνεβάσει τὸ πραγματικὸ στὴ σφαῖρα τοῦ ὑπερβατικοῦ καὶ τοῦ συμβολικοῦ, μὲ τὸ συνδυασμὸ ρεαλιστικῶν ἀλλὰ καὶ τυπικῶν καὶ συνοπτικῶν διατυπώσεων. Ἔργα στὰ ὁποῖα ἐκφράζεται ὅλος ὁ κόσμος της, ὅταν ἔλεγε στὸ γιό της μὲ τὴ ρουmeliώτικη προφορά της καὶ ὅταν ἔβλεπε νὰ πολλαπλασιάζονται τὰ ἔργα «Ν' π'λήσουμε πρώτα αὐτὰ γυιέ μ' κι ὕστερα φτιάχνουμε κι ἄλλα»¹², καθολικὸς τύπος τῆς μητέρας. Σ' ἓνα ἔργο σὰν τὸ Ἡ Μητέρα τοῦ Γλύπτη, θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι εἶναι ἡ ἴδια ἡ ζωή, ποὺ ἔχει ἀποκτήσει τὴ διαχρονικὴ της διάσταση. Ὁρθία μὲ τὸ δεξιὸ νὰ κρατᾷ τὸ φουστάνι της, τὸ ἀριστερὸ στὸ μάγουλό της, τὰ μάτια νὰ κοιτάζουν χαμηλά, τὸ βλέμμα της σὲ βαθειὰ περισυλλογή, ἡ Μητέρα τοῦ Γλύπτη, ἀκόμη καὶ ἂν δὲν κατάγεται «ἴσα ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ τὴν ἀκουμπισμένη στὸ κοντάρι τῆς Ἀκρόπολης» ὅπως παρατηρεῖ ἓνας μελετητής¹³, συνδέεται ἀναμφίβολα μὲ ἀρχαῖα ἔργα, τόσο στὸ πνεῦμα ὅσο καὶ τὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο, μὲ τὴν τάση γιὰ ἰδεαλιστικὴ ἀνύψωση. Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Καπράλος, πέρα ἀπὸ τὴ λιτότητα τῶν μορφῶν, τὴ συνοπτικὴ ἀπόδοση καὶ τὶς λίγες ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες, χρησιμοποιοῖ ἓνα θαυμάσιο συνδυασμὸ γεωμετρικῶν καὶ βιόμορφων τύπων — τετράγωνο τὸ κάτω σῶμα, καμπυλόμορφο τὸ ἐπάνω, κύκλος τὸ κεφάλι, παραλληλοπαράλληλα στὴ σύνδεση διαφόρων τμημάτων — ποὺ δίνουν ἀμεσότητα καὶ ἐκφραστικὴ δύναμη στὸ σύνολο. Σὲ μιὰ σειρά σπουδῆς γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ ὁ καλλιτέχνης μᾶς δίνει σαφέστερα καὶ τὴν πορεία του ἀπὸ τὸ ἀτομικὸ στὸ τυπικὸ, ἀπὸ τὴ μητέρα του στὴν κάθε μητέρα. Καὶ ἀναγνωρίζει τὴ μόνιμη ἀγωνία κάθε μητέρας σ' αὐτὰ ποὺ λείπει ἡ μητέρα του στὸν καλλιτέχνη λίγες στιγμὲς πρὶν πεθάνει: «Χρῆστο παιδί μου, τὴν εὐχή μου νάχεις καὶ τὴν καρδιά σου πάντα στὴν ἀδελφή σου τὴ Μελοπομένη»¹⁴. Στὸ διηγηματικὸ περισσότερο ἀνάγλυφο τῆς Κηδεῖας τῆς Μητέρας τοῦ Καπράλος δίνει μιὰ προσπάθεια ποὺ προχωρεῖ ἀκόμη μακρύτερα στὴν ἐπιβολὴ τοῦ οὐσιαστικοῦ καὶ τοῦ καθολικοῦ. Ἐδῶ, μὲ τὴν ἀποφυγὴ τῶν ἀτομικῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τὶς ἐπαναλήψεις τῶν

12. Τὸ ἀναφέρει ὁ Π. Παλαιολόγος στὴν ἐφημερίδα «Τὸ Βῆμα τῆς 14ης Νοεμβρίου τοῦ 1946, μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐκθεση τοῦ Καπράλου στὸν Παρνασσό.

13. Πρβλ. Ἀλ. Ξύδης, Καπράλος-Γλύπτης, στὸ Τετράδιο τοῦ 1947, σελ. 5.

14. Ὅπως τὰ θυμᾶται ὁ ἴδιος ὁ Καπράλος, ὁ ὁποῖος τὰ εἶπε στὸν Χρῦσανθο Χρήστου.

μορφών, τήν ξμφαση στη σχηματοποίηση και τήν παραλληλία τῶν ἐπιπέδων, τὰ ἀρχαῖκά στοιχεῖα και τήν τελετουργική κίνηση, δίνει και διαχρονικό περιεχόμενο στο σύνολο.

Τὰ χρόνια τὰ ὁποῖα ὁ Καπράλος ἀσχολεῖται με τὸ Μνημεῖο τῆς Πίνδου, 1951-1956, θὰ προχωρήσει και σὲ νέες διατυπώσεις πού πλουτίζουν τὴ γλυπτική του με νέες ἐκφραστικές προεκτάσεις. Σὲ ἔργα του, ὅπως αὐτὰ τὰ ὁποῖα παρουσιάστηκαν στὴν ἐκθεσὴ του τὸ 1953, με τίς Π έ τ ρ ε ς τ ῆ ς Θ ά λ α σ σ α ς, θὰ χρησιμοποήσει και τὸ τυχαῖο γιὰ νὰ ὀλοκληρώσει τίς προθέσεις του. Δίνει ἔργα στὸ κλίμα ἀκόμη και τῶν ντανταϊστικῶν τάσεων με τὰ ἀντικείμενα πού βρῖσκει, πέτρες φαγώμενες ἀπὸ τὸ κύμα τῆς θάλασσας στὶς παραλίες τῆς Αἰγίνης¹⁵, στὰ ὁποῖα συνδυάζονται ποιητική διάθεση και μορφική λιτότητα, εἰρωνικός τόνος και ἐκφραστική δύναμη. Μελέτη τῶν ἐκφραστικῶν δυνατοτήτων μορφῶν τοῦ φυσικοῦ κόσμου και παιχνίδι ἔρχονται νὰ μᾶς δείξουν ὅτι ὁ Καπράλος διδάσκεται τόσο ἀπὸ τοὺς μεγάλους δασκάλους τοῦ παρελθόντος ὅσο και τὰ ἴδια τὰ στοιχεῖα τοῦ φυσικοῦ κόσμου. Στὴν Αἶγινα τὰ χρόνια πού ἀκολουθοῦν μετὰ τὸ 1957 και τὴν ἐπιτυχία τῆς ἐκθεσης με τὸ Μνημεῖο τῆς Πίνδου¹⁶ θὰ προχωρήσει με μεγαλύτερη ἀποφασιστικότητα και σὲ νέες ἀναζητήσεις. Γιὰ νὰ δώσει ἔργα στὰ ὁποῖα ἔχουμε ἔχι μόνο ἓνα νέο μορφοπλαστικό λεξιλόγιο, ἀλλὰ και τὴν στροφή του και σὲ νέα ὕλικά. Ἔτσι θὰ προχωρήσει ἀπὸ τὸ ἀνάγλυφο στὸ περίοπτο και τὸ ὀλόγλυφο, ἀπὸ τὴν πέτρα στὸ κτυπητὸ μολύβι και τὸ χαλκὸ και ἀκόμη στὴν τεχνική τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς χαλκοπλαστικῆς με τὴ μέθοδο τοῦ χαμένου κериоῦ.¹⁷ Σὲ προσπάθειες με κτυπητὸ μολύβι φαίνεται σὰν νὰ μὴν θέλει νὰ ἀποφύγει μερικὸς ἀπὸ τοὺς τύπους τοῦ ἀναγλύφου, ὅπως τὴν ἐπι-

15. Εἶναι κάτι ἀνάλογο με τὸ *Objects trouvees* πού χρησιμοποίησαν δάσκαλοι τοῦ ντανταϊσμοῦ σὰν τὸν Marcel Duchamp, τὸν Kurt Schwitters και ἄλλοι. Πρβλ. γενικά Χρ. Χρήστου, *Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα*, τομ. Β, 1973 και 1990 σελ. 14 ἔ., 25 ἔ.

16. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὸ μνημεῖο τῆς Πίνδου ἐκτέθηκε σὲ ᾠρο τῆς Ἡλεκτρικῆς Ἑταιρείας στὴ γωνία Σταδίου και Βουκουρεστίου.

17. Ἡ μέθοδος τοῦ χαμένου κериоῦ χρησιμοποιήθηκε σὰν καθοριστικὸ μέσο ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ χαλκοπλαστική. Ὁ ὅρος προέρχεται ἀπὸ τὸ κери πού χρησιμοποιεῖται και πάει χαμένο ὅταν μεταφέρεται τὸ πρότυπο στὸ τελικὸ ὕλικὸ πού εἶναι ὁ χαλκός. Με τὴ μέθοδο αὐτὴ ὁ πλάστης φτιάχνει τὸ μοντέλο του σὲ πηλὸ, και τὸ ντύνει κυριολεκτικά με ἓνα λεπτὸ στρώμα κериоῦ στὸ ὁποῖο μεταφέρονται ὅλες οἱ λεπτομέρειες τοῦ πηλοῦ. Στὴ συνέχεια χρησιμοποιεῖ ἄλλο ἓνα στρώμα πηλοῦ, πού περιβάλλει τὸ κери. Ὅταν αὐτὰ πού ἔχουν και ἓνα στερὸ σκελετὸ μοῦν στὸ φοῦρνο, τότε λιώνει και χάνεται τὸ κери πού εἶναι ἀνάμεσα στὰ δυὸ στρώματα τοῦ πηλοῦ. Στὸ κενὸ πού δημιουργεῖται χύνεται με ἓνα χωνὶ ὁ χαλκός πού παίρνει ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ κериоῦ και ἔτσι ἔχουμε τὸ χάλκινο γλυπτὸ. Ὅλα σχεδὸν τὰ χάλκινα ἔργα τῶν κλασσικῶν χρόνων ἔχουν γίνει με τὴ μέθοδο αὐτή.

πεδότητα τῶν μορφῶν, τὴν περιορισμένη ἀνάπτυξη τῶν ὀγκων, τὶς διηγηματικὲς λεπτομέρειες καὶ τὰ γραφικὰ περισσότερα στοιχεῖα. Τεχνικὴ ποὺ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους καλλιτέχνες¹⁸ καὶ αὐτὴ ἔδωσε τὴ δυνατότητα στὸν Καπράλο νὰ δώσει ἐνδιαφέροντα ἔργα. Στὰ πρὶν χαρακτηριστικὰ ἀπὸ αὐτὰ ἀνήκουν τὸ 'Ο Πολεμιστής, τὸ 'Αραπὶνα, καὶ τὸ Καθιστὴ Μορφή, ὅλα τοῦ 1957, ἔργα, τὰ ὁποῖα παίζει καθοριστικὸ ρόλο τὸ περισσότερο γεωμετρικὸ λεξιλόγιο καὶ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα μεταφέρεται σὲ καθαρὰ ἀφηρημένες διατυπώσεις. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὸ συγκεκριμένο θέμα, μὲ τὴν ἀξιοποίηση τῶν καθαρὰ πλαστικῶν ἀξιῶν μεταφέρεται στὸ καθολικὸ καὶ τὸ διαχρονικόν. Κοντὰ σ' αὐτὰ γιὰ τὴν περισσότερο γενικευτικὴ διάθεση μὲ τὴν χρησιμοποίηση καὶ ἀφηρημένων τύπων σὲ ἔργα ὅπως τὸ 'Αρματοδρόμος φτάνει ὁ καλλιτέχνης σὲ σαφέστερα προσωπικὲς διατυπώσεις, μὲ τὸ συνδυασμὸ καθέτων, ὀριζοντίων καὶ καμπυλόμορφων θεμάτων, βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν. Μὲ τὸ σῶμα τοῦ 'Αρματοδρόμου τονισμένο κάθετο θέμα, τὸ χέρι ποὺ προτείνεται γιὰ τὰ χαλινάρια ἕνα ὀριζόντιο παράλληλο, μὲ τὸν ἄξονα τοῦ ἄρματος, ἕνα κύκλο τὸν τροχὸ καὶ ἕνα παραλληλόγραμμο τὸ ἄρμα ἔχουμε μιὰ ἐξαιρετικὰ πλούσια φωνὴ τοῦ συνόλου. "Ἐτσι, ἂν καὶ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα μὲ τὸ καθαρὰ ἀρχαῖον κεφάλι διατηρεῖ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα καὶ τὸ ἄρμα δὲν ἀπομακρύνεται ἀπὸ γνωστοὺς τύπους, τὸ σύνολο παρουσιάζεται σὰν μιὰ σύνθεση γεωμετρικῶν χαρακτηριστικῶν ποὺ δίνουν μιὰ περισσότερον πλούσια καὶ δυνατὴ ἐκφραστικὴ γλώσσα. Μεγαλύτερες ἀντιθέσεις ἔχουμε καὶ σὲ ἄλλα τοῦ ἔργου μὲ τὴν ἴδια τεχνικὴ, ὅπως τὸ Πληγόμενος Πολεμιστής, τὸ 'Ορφέας καὶ ἄλλα, τοῦ πρώτου μὲ τὴν ἔμφαση στὶς μεγάλες ἐπιφάνειες καὶ τοῦ δευτέρου μὲ τοὺς νέους καὶ προσωπικοὺς συνδυασμοὺς του. Κοντὰ στὰ ἔργα μὲ σφυρήλατο μολύβι ἔχουμε τὴν ἴδια περίοδο καὶ ἄλλα μὲ σφυρήλατο χαλκόν, σὲ ἔργα σὰν τὸ Μάνα, τὸ Φιγούρα, τὸ Καθιστὴ Μορφή, δοσμένα σὲ φύλλα χαλκοῦ, σφυρηλατημένα καὶ αὐτὰ τὸ 1957, ὅπου σημειώνεται μιὰ μεγαλύτερη ἔμφαση στὴ σχηματοποίηση καὶ τὰ ἀπλουστευτικὰ χαρακτηριστικὰ. "Ἐτσι, μετὰ τὴν τεχνικὴ τοῦ χαμένου κεριοῦ, χρησιμοποίησε μεθόδου τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς πλαστικῆς, ἐπαναφέρει στὴ ζωὴ καὶ αὐτὴ τοῦ σφυρήλατου, ἐπίσης μιὰ μέθοδο τῆς ἀρχαίας τέχνης. Μὲ τὶς δυὸ αὐτὲς τεχνικὲς θὰ δουλέψει ὁ Καπράλος καὶ τὰ ἔργα τὰ ὁποῖα θὰ ἐκτεθοῦν

18. Ἀνάλογα εἶναι τὰ σφυρήλατα χάλκινα ἔργα τῆς ἀρχαίᾳς περιόδου μὲ τυπικὸ παράδειγμα τοῦ Δρήρου στὴν Κρήτη ἀπὸ τὸν ἑβδόμο αἰώνα. Τὰ σφυρήλατα ἦταν αὐτὰ ποὺ ἔχουμε πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπινόηση τοῦ χαμένου κεριοῦ. Πρβλ. G. Lippold, Die Griechische plastik (hande der Archeologie 1950, σελ. 18. G. Richter, Greek art, 1959, σελ. 46. καὶ πρὶν εἰδικὰ Homann-Wedeking, Die Anfänge der Griechischen grossplastik, 1950, σποραδικά.

στήν Μπιεννάλε τῆς Βενετίας τοῦ 1962 καὶ θὰ τὸν ἐπιβάλουν σὰν μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς φυσιογνωμίες τῆς σύγχρονης γλυπτικῆς¹⁹. Τώρα ὁ Καπράλος, πέρα ἀπὸ τὴν στρόφη τοῦ ἀπὸ τὴν πέτρα καὶ τὸ μολύβι στὸ χαλκὸ, δηλαδὴ ἀπὸ τὸ σμίλημα τῆς πέτρας στὸ κτύπημα καὶ τὸ χύσιμο τοῦ χαλκοῦ μὲ βάση ἓνα ἄλλο ὕλικό ὅπως εἶναι ὁ πηλός, θὰ περάσει καὶ ἀπὸ τὶς περιορισμένες διαστάσεις τῶν ἔργων σὲ ὅλο καὶ μεγαλύτερες, καθαρὰ μνημειακές. Ἐπίσης τώρα ἀπὸ τὴν μεμονωμένη μορφή θὰ περάσει στὸ σύμπλεγμα, τὸ συνδυασμὸ δηλαδὴ τῶν μορφῶν τοῦ σὲ μεγαλύτερες ἐνόητες, ὅπου καθοριστικὸ ρόλο παίζει καὶ ἓνα εἶδος συνομιλίας τῶν διαφόρων στοιχείων τοῦ συνόλου. Θεματικὰ βάση αὐτῶν τῶν συμπλεγμάτων εἶναι τὸ Μ η τ έ ρ α καὶ Π α ι δ ί, Ἄ ν δ ρ α ς καὶ Γ υ ν α ί κ α, Ζ ε υ γ ά ρ ι, Ἄ ν θ ρ ω π ο ς καὶ Ζ ῶ ο σὲ διάφορες θέσεις στάσεις καὶ διατυπώσεις. «Πλαστικὴ τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς»²⁰ σαφέστερα τώρα τὸ ἔργο τοῦ Καπράλου διακρίνεται καὶ γιὰ μιὰ ὑπέρβαση τοῦ περιγραφικοῦ καὶ τὴν ἔμφαση στὸ οὐσιαστικό, τὸ ἐσωτερικὸ καὶ τὸ διαχρονικό. Ὅ,τι κάνει μεγαλύτερη ἐντύπωση στὸ ἔργο τοῦ Καπράλου τῆς περιόδου 1958-1962 ὅπως καὶ τὴν περίοδο πού ἀκολουθεῖ εἶναι μιὰ πραγματικὰ ἐκπληκτικὴ μεταφορὰ τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ κόσμου σὲ καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες, τοῦ ἀνθρώπου τῶν καιρῶν μας μὲ τὶς συγκρούσεις καὶ τοὺς φόβους τοῦ, τὶς συναντήσεις καὶ τὸν ἐσωτερικὸ διχασμὸ τῆς ἐποχῆς μας. Ἐτσι ἡ ἀνθρώπινη μορφή σὰν θέμα τῆς γλυπτικῆς τοῦ Καπράλου δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν ἀνθρώπινη μορφή στὰ ἔργα ἄλλων δημιουργῶν καὶ περιόδων. Δὲν ἔχει τὴν ἰδεαλιστικὴ τάση μὲ τὴν ὀργάνωση, τὴν πυκνότητα καὶ τὴν ἰσορροπία τοῦ γλυπτοῦ τῆς ἀρχαίας τέχνης, οὔτε μὲ τὸν ἀνήσυχος, ταραγμένο τιτανισμό τῶν ἔργων τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου, τὶς ἀσταθεῖς καὶ ἀτεκτονικὲς μορφές τοῦ μακιερισμοῦ καὶ τὶς ἐκρηκτικὲς τοῦ μπαρόκ. Ἀποβλέπει καὶ κατορθώνει νὰ δώσει τὸν ἄνθρωπο σὰν μιὰ σύνθεση παγανιστικῆς σκέψης καὶ χριστιανικοῦ ὑπερβατισμοῦ, σώματος καὶ ψυχῆς, ὑποταγῆς στὸ χρόνο ἀλλὰ καὶ πίστης στὴν αἰωνιότητα.

Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διαπιστώσει κανεὶς ὅτι ἡ στρόφη τοῦ Καπράλου μετὰ τὸ 1957 στὸ μέταλλο καὶ εἰδικὰ τὸ χαλκὸ συνδέεται ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ μὲ μιὰ μεγαλύτερη ἐπαφή μὲ τὶς τεχνικὲς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γλυπτικῆς καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μὲ τοὺς νέους μορφοπλαστικοὺς προσανατολισμούς τοῦ. Ὁ χαλκὸς μὲ τοὺς τρόπους

19. Ὁ Καπράλος ἦταν ὁ μόνος ἐκπρόσωπος τῆς Ἑλλάδος στὴν διεθνῇ αὐτὴ ἐκδήλωση πού εἶναι ἡ Μπιεννάλε τῆς Βενετίας καὶ ἡ παρουσία τοῦ στὴν ἐκθεση θεωρήθηκε σὰν μεγάλη ἐπιτυχία.

20. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, Χρήστος Καπράλος —Μιὰ πλαστικὴ τῆς ἀνθρώπινης Μορφῆς. Περ. Ζυγὸς 1962, τεῦχος 77, σελ. 5.

πού δουλεύεται τοῦ ἐπιτρέπει νὰ ἐκφράσει καλύτερα τίς ἐσωτερικές διεργασίες του καί τίς συγκινήσεις του χωρίς νὰ μένει στὰ ἐξωτερικά χαρακτηριστικά. Ἡ προεργασία πού γίνεται στὸν πηλὸ καὶ τὸ κερί εἶναι καὶ ἓνα εἶδος ἐσωτερικῆς συνομιλίας μὲ τὸ ὕλικο καὶ ἀκόμη μιὰ μορφή ἐρωτικῆς συνάντησης μὲ αὐτό. "Ἐτσι, ὅπως ἔχει ἀλλωστε τονιστεῖ²¹, χωρίς νὰ καταφύγει σὲ εὐκολες λύσεις καὶ δῆθεν πρωτοποριακές τάσεις, ἀπὸ τίς ὁποῖες παρασύρονται ἄλλοι ὁμότεχοί του, κατορθώνει νὰ φτάσει σὲ καθαρὰ προσωπικὲς διατυπώσεις. Στὴ σειρά ἔργων του μὲ τὸν τίτλο **Φιγούρα I, II, III**, μὲ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα σὰν ἀφετηρία καὶ ἐρέθισμα, ὁ Καπράλος ἐκφράζει σύγχρονες ἀνησυχίες καὶ πρόσωπα τοῦ κόσμου μας. Μὲ τοὺς κάπως κινημένους ἄξονες, τὰ ρευστὰ περιγράμματα, τὰ διακοπτόμενα ἐπίπεδα, τοὺς ἐλλειπτικούς ὅγκους καὶ μορφές πού ἀγωνίζονται νὰ φτάσουν σὲ ἰσορροπία, ἐκφράζεται ἓνας κόσμος στὸν ὁποῖο ὅλα κινοῦνται. Μὲ τὴν ἔμφαση στὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο στοιχεῖο, τὴν ἐπιμήκυνση τῶν μορφῶν καὶ νευρικὴ κίνηση τῶν περιγραμμάτων, ἀνάπτυξη τῶν ὅγκων στὸ χῶρο, ἐξπρεσσιονιστικά καὶ ἐπεκτατικά στοιχεῖα, ἔχουμε ἀκόμη καὶ ὅ,τι θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε συμβολισμὸ τῆς φόρμας. Σὲ μιὰ ἄλλη ομάδα ἔργων του μὲ τὸν τίτλο **Σύνθεση** ἔχουμε καὶ τὴν ἐπιβολὴ μιᾶς συνομιλίας μορφῶν καὶ χώρου, πού συνδυάζεται καὶ μὲ τὴ χρησιμοποίησή βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων, θετικῶν, ἐνεργητικῶν καὶ παθητικῶν στοιχείων. Σὲ χαρακτηριστικά ἔργα τῆς σειράς αὐτῆς ὁ θεατὴς δὲν βλέπει μόνον ἀλλὰ κυριολεκτικὰ ζεῖ καὶ μάλιστα μὲ ἐξαιρετικὴ ἐνάργεια ὅλο τὸ περιεχόμενο τῶν διατυπώσεών του, τὴν εὐαισθησία τῶν ἐπιφανειῶν καὶ τὸ ρόλο τῶν ὅγκων, τὸ χαρακτήρα τῶν ἐπιπέδων καὶ τὴ δομὴ τοῦ συνόλου. Ἀπὸ ὅλα τὰ συμπλέγματα τῆς περιόδου 1957-1961 ἰδιαιτέρο ρόλο παίζουν αὐτὰ πού δίνουν τὸ **Μητέρα καὶ Παιδί, Κένταυρο καὶ Γυναίκα, Μάρτυρα καὶ Δῆμιος, Θύτη καὶ Θύμα**. Εἶναι αὐτὰ στὰ ὁποῖα ὁ Καπράλος ἐκφράζει σαφέστερα τίς ἐσωτερικὲς ἀνησυχίες του καὶ τὸ χαρακτήρα τῆς ἐποχῆς μας. Ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα τῆς ἴδιας περιόδου, σὲ μερικά μὲ τίτλο **Φιγούρα** πού ἔχουν σὰν ἀφετηρία τὸ θέμα τῆς **Νίκης**, ἔχουμε καὶ νέα στοιχεῖα. Γιατὶ οἱ Νίκες τοῦ Καπράλου δὲν εἶναι οἱ γνωστὲς Νίκες τοῦ ἀρχαίου κόσμου, ἀλλὰ οἱ σύγχρονες. Δὲν εἶναι φτερωτὲς ἀλλὰ οὔτε ἀπτέρουγες, ἀλλὰ μὲ κομμένα τὰ φτερά πού θέλουν ἀλλὰ δὲν μποροῦν νὰ πετάξουν, δεμένες μὲ τὴ γῆ, ἐνῶ ἐπιζητοῦν τὸν οὐρανό. Τὰ βασικά στοιχεῖα τῶν μορφῶν εἶναι ἡ ἐπιμήκυνση καὶ ἡ ἀντίθεση τοῦ ἐπάνω μὲ τὸ κάτω σῶμα, τῶν τεκτονικῶν μὲ τὰ ἀτεκτονικά χαρακτηριστικά τῆς στατικῆς

21. "Ὅπως σημειώνει ὁ Τ. Σπητέρης στὸν Κατάλογο τοῦ Καπράλου γιὰ τὴν Μπιεννάλε τῆς Βενετίας, Βενετία 1962.

τητας και τῆς κίνησης. Τὰ ἔργα τῆς ομάδας αὐτῆς κάνουν ἐντύπωση μὲ τὸ ἐξωτερικὸ πάθος καὶ κάθε στοιχεῖο τους, ἐκφράζονται μὲ τὶς καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες, τοὺς ὄγκους καὶ τὰ ἐπίπεδα, τὴν ἐπεκτατικὴ διάθεση καὶ τὴν ὀργάνωση τοῦ χώρου. Τὴν ἴδια περίοδο θὰ δώσει ὁ Καπράλος καὶ μιὰ σειρά ἔργων του σὲ κεραμικὸ, σὲ μικρὲς διαστάσεις, προσπάθειες στὶς ὁποῖες διακρίνονται οἱ ἀναζητήσεις του σὲ διάφορες κατευθύνσεις. Ἀκόμη πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τόσο στὰ ἔργα του σὲ χαλκὸ ὅσο καὶ σὲ κεραμικὸ, πέρα ἀπὸ τὴν ἀποσπασματικοποίηση καὶ τὴν σχηματοποίηση τῶν μορφῶν ὁ Καπράλος χρησιμοποιεῖ καὶ τὸ γνωστὸ θέμα τοῦ Τόρσο²².

Μετὰ τὸ 1965 ὁ Καπράλος θὰ προχωρήσει σὲ μιὰ ὅλο καὶ μεγαλύτερη ἀπλοποίηση καὶ σχηματοποίηση, τὶς τονισμένες ἀντιθέσεις καὶ τὸ Τόρσο—μὲ τὴν ἔλλειψη τοῦ κεφαλιοῦ συνήθως— μὲ νέα ἐκφραστικὰ ἀποτελέσματα. Ἐτσι ἡ πλαστικὴ του ἐμφανίζεται μὲ περισσότερο δυναμικὰ χαρακτηριστικὰ, σαφέστερα συμβολικὰ στοιχεῖα, καὶ ἀκόμη πιὸ τυπικὸ ὑπαινικτικὸ περιεχόμενο. Ἐργα του, σὰν τὸ Σύνθεση τοῦ 1969, τὸ Βιέτ-Νάμ τοῦ 1966, τὸ Βιέτ-Νάμ τοῦ 1968, μᾶς δίνουν τὴν μεταμόρφωση τῆς πλαστικῆς του γλώσσας. Τὸν μεγαλύτερο συνδυασμὸ βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων, τὶς πιὸ προχωρημένες καὶ ἐνεργητικὲς ἀντιθέσεις, τὸν ἐλλειπτικὸν ὄγκον καὶ τὴν ἀποσπασματικοποίηση ὅπως καὶ τὴν ἔμφαση σαφέστερα στὰ ὑπαινικτικὰ χαρακτηριστικὰ. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε καὶ σὲ ἔργα του σὰν τὸ Ζευγὰρι Ι καὶ ΙΙ τοῦ 1986, τὸ Πολεμιστῆς Ι καὶ ΙΙ τοῦ 1969 καὶ τὸ Κορμοί, ἐπίσης τοῦ 1969. Ἰδιαίτερα πρέπει νὰ μνημονευτοῦν καὶ μερικὰ κεφάλια Ἀλόγων ποῦ θὰ νόμιζε κανεὶς ὅτι κατέβηκαν ἀπὸ τὰ ἀετώματα τοῦ Παρθενῶνα. Ἀλλὰ ἤδη ἀπὸ τὸ 1965 ὁ Καπράλος φαίνεται ὅτι ἐνδιαφέρεται καὶ γιὰ τὴν γλυπτικὴ σὲ ἕνα ἄλλο ὅλκον²³ ποῦ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ δώσει καὶ νέες ἐκφραστικὲς διατυπώσεις στὴν καλλιτεχνικὴ του δημιουργία. Καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ ξύλο, εἰδικὰ αὐτὸ τοῦ εὐκάλυπτου, ποῦ διακρίνεται καὶ γιὰ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ του, ὅπως εἶναι οἱ διαστάσεις καὶ ἡ ἀντοχὴ του, τὰ χρώματά του, καὶ αὐτὸ ἔλεγε ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης ἡ «ζωντάνια του». Αὐτὸ τὸ «ξύλο τοῦ εὐκάλυπτου, τὸ βλέπεις νὰ ζεῖ,

22. Τὸ θέμα τοῦ Τόρσο, δηλαδὴ τοῦ ἀνθρώπινου-κορμοῦ-χωρὶς τὰ ἄκρα καὶ κεφάλι ἔχει τὴν ἀφετηρίαν του στὰ ἀποσπασματικὰ ἔργα τῆς ἀρχαίας τέχνης, ποῦ βρίσκονται χωρὶς μέλη τους στὶς ἀνασκαφές. Τὸν δέκατο ἑνατο αἰῶνα θὰ πρωτοχρησιμοποιήσει τὸ Τόρσο ἀνεξάρτητο θέμα ὁ Ροντέν, σὰν δυνατότητα γιὰ νέες ἐκφραστικὲς προσεγγίσεις. Μιὰ πλούσια βιβλιογραφία γιὰ τὸ θέμα στὸν Κατάλογο τῆς ἔκθεσης Torso ποῦ ἔγινε τὸ 1964 στὸ Essen τῆς Γερμανίας.

23. Γιὰ τὶς παλαιότερες προσπάθειες τοῦ Καπράλου σὲ ξύλο πρβλ. τὸν Κατάλογο τῆς ἔκθεσης τοῦ Christos Capralos- A modern Greek sculptor στὸ Cincinnati art Museum (Ohio) μὲ κείμενο τοῦ Richard Boyle.

τὸ νιώθεις νὰ ἀναπνέει καὶ ὅταν τὸ δουλεύεις καὶ ὅταν ἔχεις ὀλοκληρώσει τὸ ἔργο», θὰ παρατηρήσει χαρακτηριστικά ὁ Καπράλος. Γιὰ τὴ στροφή τοῦ καλλιτέχνη στὸ ξύλο παίζει ρόλο καὶ ἡ διαμονὴ καὶ ἐργασία του στὴν Αἴγινα καὶ οἱ σχέσεις του μὲ τοὺς τεχνίτες τοῦ ξύλου γιὰ τὴν κατασκευὴ καὶ ἐπισκευὴ καϊκιῶν καὶ ἄλλων πλεούμενων. Τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Καπράλου σὲ ξύλο διακρίνονται γιὰ τὰ αὐστηρὰ τεκτονικά χαρακτηριστικά τους καὶ τὴ λιτότητα τῶν μορφῶν. Τὰ θέματα τῶν πρώιμων αὐτῶν προσπαθειῶν του σὲ ξύλο, τὰ ὁποῖα εἶναι δουλεμένα τὸ 1965, εἶναι σὲ σχέση μὲ κοινὰ καθημερινὰ ἀντικείμενα, ὅπως τὸ ἀλέτρι καὶ τὸ κάθισμα καὶ ἄλλες πρωταρχικὲς μορφές, ἀλλὰ παράλληλα καὶ τὸ ἀρχαῖο ἄρμα καὶ μιὰ Ἑλλάς. Καὶ ἐνῶ στὰ ἔργα του σὲ πέτρα δὲν λείπουν καὶ τὰ βιόμορφα θέματα, σ' αὐτὰ σὲ ξύλο ἐπικρατοῦν περισσότερο τὰ αὐστηρὰ γεωμετρικά καὶ μιὰ καθαρὰ τεκτονικὴ διάθεση. Πέρα ἀπὸ αὐτὰ ἔχουμε καὶ τὸ συνδυασμὸ τοῦ ἄδειου μὲ τὸ γεμάτο, τὴν ἀξιοποίηση τοῦ χαρακτήρα τῶν ὑλικῶν καὶ τὸ ρόλο τῶν χρωματικῶν ἀξιών. Σὲ μιὰ πολὺ προχωρημένη κατεύθυνση μᾶς μεταφέρει ἡ Ἑλλάς του, ποὺ παρουσιάζεται σὰν συνδυασμὸς ἀνοιχτῶν καὶ κλειστῶν θεμάτων, ἐνεργητικῶν καὶ παθητικῶν μορφῶν, καθέτων διαγωνίων καὶ κυκλικῶν τύπων, ὅπως καὶ τονισμένης σχηματοποίησης. Τὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν ὁ Καπράλος θὰ περάσει καὶ σὲ ἄλλα θέματα, ποὺ τὸν εἶχαν ἀπασχολήσει καὶ σὲ προσπάθειές του καὶ σὲ ἄλλα ὑλικά, ὅπως τὰ μυθολογικά, τὰ θρησκευτικά, ἀκόμη καὶ τὰ ἡθογραφικά. Ἐτσι ἀπὸ τὸ 1970 κοντὰ σὲ κοινὰ θέματα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, μεμονωμένες μορφές καὶ συνθέσεις θὰ μεταφέρει σὲ ξύλο καὶ τύπους ἀπὸ τὰ ἀετώματα τῆς Ὀλυμπίας καὶ ἀκόμη τὴν Σταύρωση, ἔργα ποὺ ἐργάζεται ἀπὸ τὸ 1975. Ἀπὸ τίς πρῶτες καὶ καθοριστικὲς προσπάθειες αὐτῆς τῆς σειρᾶς μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν, ποὺ σχετίζονται καὶ μὲ μορφές τοῦ ἀετώματος τῆς Ὀλυμπίας²⁴, τὸ Ὀπλίτης καὶ τὸ σύμπλεγμα Κένταυρος καὶ Κόρη ἀπὸ τὸ δυτικὸ ἀέτωμα τοῦ 1971, τὸ Κορμὸς τοῦ 1972 καὶ οἱ ποταμοὶ Ἀλφειὸς καὶ Κλάδεος ἀπὸ τὸ ἀνατολικὸ ἀέτωμα. Καὶ ἐνῶ σὰν ἀφετηρίες ἐδῶ ἔχει μορφές τῆς κλασσικῆς περιόδου, τὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιό του χρησιμοποιεῖ εἶναι αὐτὸ τῆς ἀρχαῖκῆς γλυπτικῆς μὲ τύπους ἀκόμη καὶ τῆς ὕψιμης γεωμετρικῆς, μὲ συνέπεια νὰ κερδίζουν καὶ ἄλλο ἐκφραστικὸ περιεχόμενο τὰ ἔργα του. Τώρα μάλιστα σὲ στενὴ σχέση καὶ ἀξιοποίηση τοῦ ὑλικοῦ, τὸ ξύλο εὐκαλύπτει προχωρεῖ σὲ καθαρὰ μνημειακὲς διαστάσεις, μὲ τὸν ὀπλίτη νὰ ἔχει ὕψος 2.51 μέτρα, τὸν Κέν-

24. Ὁ Ναὸς τοῦ Διὸς στὴν Ὀλυμπία ὅπως εἶναι γνωστὸ τελείωσε τὸ 456, ὕστερα ἀπὸ δεκαπέντε χρόνια ἐργασιῶν. Μὲ τίς γλυπτικὲς μορφές τῶν μετοπῶν καὶ τῶν ἀετωμάτων ἔχουμε μυθολογικά θέματα τὰ ὁποῖα ὅμως ἔχουν ἀναφορὲς στὴν ἐλληνικὴ ἱστορία καὶ τὴ σύγκρουση τῶν Ἑλλήνων μὲ τοὺς Πέρσες.

ταυρο και τῇ Γυναίκα 2.40 και 2.30. Στις δυο περιπτώσεις συνδυάζονται θαυμάσια βιόμορφα και γεωμετρικά θέματα, διαγώνια και καμπυλόμορφα στοιχεία, σχηματοποίηση και ἐξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά, που δίνουν ἐξαιρετική ἐκφραστική φωνή στὰ ἔργα. Ἰδιαίτερα στὸ Κένταυρος καὶ Κόρη ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ περισσότερο τὰ ἀντιθετικά θέματα, κλειστή και ἀνοιχτή μορφή, ἐνεργητική και παθητική στάση, ἐλλειπτικούς τύπους και περιορισμένες παραμορφώσεις. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε και στὸν Κόρμυ και τοὺς ποταμούς Ἀλφειὸ και Κλάδεο, ὅπου ὅμως εἶναι περιορισμένα τὰ ἀνθρωπόμορφα χαρακτηριστικά και τονίζεται ἡ ἀπλοποίηση και ἡ σχηματοποίηση, ἡ ἀποσπασματικοποίηση και ἡ ἔμφαση στὸ τυπικό. Μνημειακά χαρακτηριστικά και ἔμφαση στὸ πρωταρχικό, προσωπικοὶ συνδυασμοὶ και ἐκφραστική πληρότητα δίνουν στὰ ἔργα μιὰ ἐξαιρετικὰ πλούσια φωνή. Τὸ 1972 θὰ δώσει ὁ Καπράλος και τὸν Ἀχιλλέα ποὺ σέρνει μετὰ τὸ ἄρμα τοῦ τὸ νεκρὸ Ἑκτορα, ἓνα συγκλονιστικὸ γιὰ τὴ λιτότητα και τὴν ἐκφραστική του δύναμη ἔργο. Ἀλλὰ και ἄλλα ἔργα τοῦ σέ ξύλο ἀπὸ τὴν περίοδο 1974-75 σχετίζονται μετὰ ἀετώματα τῆς Ὀλυμπίας και διακρίνονται γιὰ τὸ χαρακτήρα τους.

Τὸ 1973 και 1974 ἐργάζεται ὁ Καπράλος και ἓνα ἀπὸ τὰ λίγα θρησκευτικά του θέματα και ἓνα ἀπὸ τὰ μεγάλα του συμπλέγματα, τὴ Σταύρωση μετὰ τὸν Χριστὸ ἀνάμεσα στοὺς δυὸ ληστές, ὅπως και μιὰ Μαρία Μαγδαληνή. Σὲ ὑπερφυσικὲς διαστάσεις οἱ μορφές τοῦ συμπλέγματος, διακρίνονται γιὰ μιὰ νέα σειρά νέων στοιχείων ποὺ δίνουν και νέες διαστάσεις στὸ θέμα. Χωρὶς τὸν σταυρὸ ἡ Σταύρωση δίνει τὸν Χριστὸ σὲ ἀντεστραμμένη θέση, σὰν κρεμασμένο ἀπὸ τὰ πόδια και τοὺς ληστές σὲ κανονικὴ θέση. Ὁ Χριστὸς ἔχει πρόσωπο, οἱ ληστές δὲν ἔχουν, ὁ Χριστὸς ἔχει ὑψωμένο τὸ ἀριστερό του χέρι, οἱ ληστές εἶναι χωρὶς χέρια, οἱ τρεῖς ὅμως μορφές εἶναι δοσμένες μετὰ τρόπο ὥστε νὰ σχηματίζουν μιὰ αὐστηρὴ ἐνότητα. Ἡ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς τύπους τοῦ θέματος τῆς Σταύρωσης και ἡ ἀνανέωση τῶν τύπων του, γνωστὴ και ἀπὸ ἔργα μεγάλων δημιουργῶν τοῦ παρελθόντος και τοῦ παρόντος, ἔρχεται νὰ προσθέσει ὄχι μόνος νέες ἐκφραστικὲς προεκτάσεις ἀλλὰ και νέες ἐσωτερικὲς διαστάσεις, στὸ μεγάλο αὐτὸ θέμα τῆς χριστιανικῆς παράδοσης. Γιατὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὸ κεφάλι κάτω, κάτι ποὺ εἶναι θέμα τῆς σταύρωσης τοῦ Πέτρου, καθὼς και κανονικὲς θέσεις τῶν ληστῶν, ἀλλὰ χωρὶς κεφάλια, μαζὶ μετὰ ἄλλα στοιχεῖα —τεκτονικὰ τῶν ληστῶν, ἀτεκτονικὰ τοῦ Χριστοῦ, σύνδεση τῶν μορφῶν και ἀποσπασματικοποίηση —φορτίζουν μετὰ κάθε εἶδους ἐρωτηματικὰ τὸ σύνολο. Μετὰ τὴ Σταύρωσή του ὁ Καπράλος σὰν κάθε γνήσιος δημιουργὸς δὲν δίνει μόνον ἓνα πραγματικὰ μεγάλο ἔργο, ἀλλὰ και ὑποβάλλει ἐρωτήματα γιὰ τὶς πραγματικὲς σχέσεις μας μετὰ τὸ θέμα. Ὑποβάλλει ἐρωτηματικὰ

για την αντιστροφή των σχέσεών μας με τον άλλον άνθρωπο και τον κόσμο, την αλήθεια και το ψέμα, το σχετικό και το απόλυτο. Από τα άλλα έργα του σε ξύλο από την δεκαετία 1970-80 πρέπει να σημειώσει κανείς μια σειρά που βασίζονται στα αντιθετικά θέματα, το Ζευγάρι του 1975, το Πεθαμένος Άνδρας του 1976 και το Γυναίκα που αὐτοκτονεῖ επίσης του 1976, το Ζευγάρι του 1977 και το Λιοτριβειό του 1979-1982. Στο Λιοτριβειό, ένα καθαρά ήθογραφικό θέμα, ο Καπράλος δίνει μια από τις πιο σημαντικές προσπάθειές του. Πρόκειται για ένα σύμπλεγμα από τέσσερις ανδρικές μορφές ενωμένες στην προσπάθειά τους να κινήσουν το πιεστήριο για να βγει το λάδι. Με τις πλάτες μισοσκεπασμένες από τα χοντρά πανιά στα όποια βάζουν τον καρπό της έλιᾶς — τα γνωστά μούτافια όπως λέγονται στη γλώσσα του λιοτριβειού — τα πόδια κυριολεκτικά καρφωμένα στη γῆ, τα σώματα κυρτά, είναι ἡ ἔνταση των πλαστικών ὄγκων και τα ρυθμικά στοιχεῖα που δίνουν τον τόνο. Ἡ διαδοχὴ των επιπέδων και τὰ παράλληλα θέματα, ὁ συνδυασμός ἐνεργητικών και παθητικών τύπων, ἡ ἐπιβολὴ τοῦ ατομικοῦ στο ατομικό, δίνουν μιὰ ἐκπληκτικὴ φωνὴ στο σύνολο. Πρόκειται για ἔργα στα ὅποια ὁ Καπράλος κατορθώνει νὰ δώσει τὸ χαρακτήρα και τὴν ἱερότητα τοῦ ἀνθρώπινου μόχθου, ὅπως και ἓνα σύμβολο τῆς συνεργασίας τοῦ ἀνθρώπου με τὸν ἄλλον ἄνθρωπο²⁵. Ἀκόμη ἴσως πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι σὲ χαρακτηριστικὰ ἔργα του τῆς περιόδου 1980-1990 διακρίνονται εὐκολα και τὰ τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ γεροντικοῦ στυλ στὴν πλαστικὴ του²⁶.

Ἀλλὰ πέρα ἀπὸ τὴ λιτότητα και τὴν ἀσφάλεια τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας στὰ πῆλινα, τὶς ρεαλιστικὲς ἀξίες στὶς προσωπογραφίες συγγενῶν και φίλων του σὲ πέτρα, τὸ ἐξπρεσιονιστικὸ λεξιλόγιο τῶν ἔργων του σὲ χαλκὸ και τὴν ἔμφαση στὸ

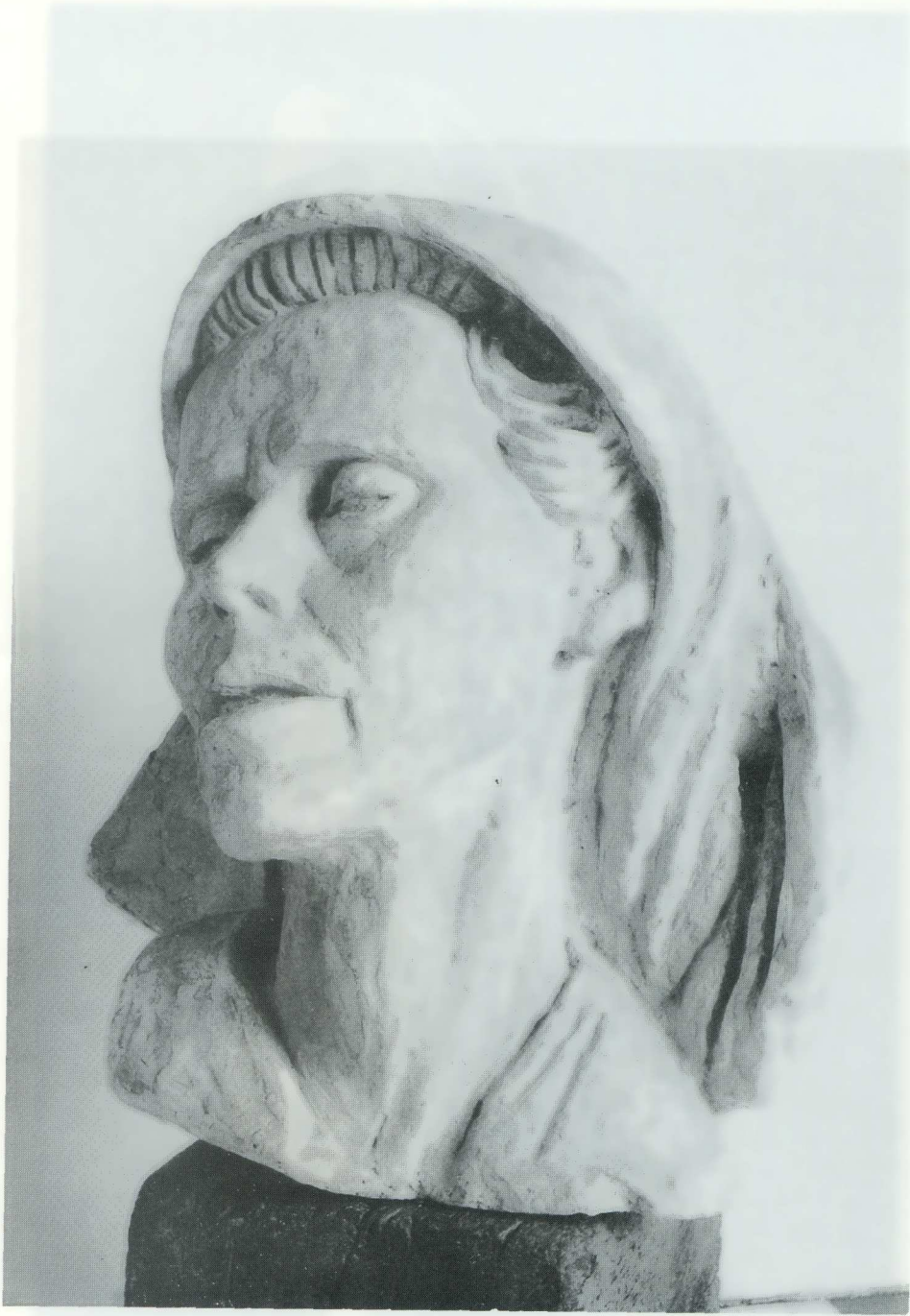
25. Μιὰ ιδέα για τὸν πλοῦτο και τὸ χαρακτήρα τῆς γλυπτικῆς τοῦ Χ. Καπράλου μποροῦν νὰ σᾶς δώσουν χαρακτηριστικὰ ἔργα τῆς Συλλογῆς Ζαχαρία Πορταλάκη ποὺ ἐκτίθενται στὴν πλατεῖα αἴθουσα τῆς Ἀκαδημίας.

26. Τὸ γεροντικὸ στυλ εἶναι τὸ τεχνοτροπικὸ ἰδώμα ποὺ ἐπικρατεῖ σὲ ἔργα καλλιτεχνῶν ποὺ φτάνουν σὲ μεγάλῃ ἡλικία, μεγαλύτερη ἀπὸ τὰ ἐξήντα χρόνια ὅπως πίστευαν παλαιότερα και ἀπὸ τὰ ἐβδομήντα ὅπως πρέπει νὰ δεχτοῦμε σήμερα ποὺ ἔχει ἐπιμνησθεῖ τὸ ὄριο ἡλικίας. Γενικὰ πρβλ. Α. Ε. Brinckman, Spätwerke Groseer Meister 1925. J. Gantner, Der Alte Künstler, 1966. Χρ. Χρήστου, Ἡ Ἱταλικὴ Ζωγραφικὴ τοῦ Δέκατου Ἑκτου Αἰώνα, Α' 1966, σελ. 353 και τόμος Β', 1973, σελ. 105 και ἐπίσης Χρ. Χρήστου, Τὸ γεροντικὸ στυλ στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Πικάσσο. Ἐπιστ. Ἐπετηρὶς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τόμ. 13, 1974, σελ.

τυπικὸ τῶν δοσμένων σὲ μολύβι ἢ τὴν μνημειακότητα τῶν προσπαθειῶν του σὲ ξύλο, μὲ τὸ Μνημεῖο τῆς Μάχης τῆς Πίνδου μᾶς ἔχει δώσει τὸ πιὸ ὁλοκληρωμένο του σύνολο. Πρόκειται γιὰ τὸ ἔργο μὲ τὸ ὁποῖο ἀντιμετωπίζεται μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ μεγάλες στιγμὲς τῆς σύγχρονης ἱστορίας μας, ὁ πόλεμος τοῦ 1940, καὶ ἐκφράζεται ὅλος ὁ χαρακτήρας τοῦ ἀγῶνα μας κατὰ τοῦ ὁλοκληρωτισμοῦ. Μιὰ ζωοφόρο μὲ μῆκος σαράντα περίπου μέτρα καὶ ὕψος ἓνα μέτρο καὶ δέκα ἑκατοστά, δουλεμένη σὲ πουρὶ Αἰγίνας, σὲ ἀνάγλυφο ἄλλοτε κάπως ἔξεργο καὶ πολὺ περισσότερα παραπληρωματικὰ θέματα. Ἔργο στὸ ὁποῖο ὁ Καπράλος κατορθώνει νὰ συνδυάσει, μὲ πραγματικὰ θαυμάσιο τρόπο, τύπους τῆς ἀρχαϊκῆς καὶ κλασσικῆς ἐλληνικῆς γλυπτικῆς μὲ λαϊκότεροπα χαρακτηριστικὰ, κατακτήσεις μεγάλων δασκάλων τοῦ παρελθόντος καὶ στοιχεῖα καὶ διατυπώσεις τῶν ἀναζητήσεων τοῦ παρόντος. Μὲ τὸ σύνολο αὐτὸ ὁ Καπράλος μᾶς δίνει ὅχι μόνον ἓνα ἀπὸ τὰ σημαντικὰ ἔργα τῆς ἐλληνικῆς γλυπτικῆς ἀλλὰ καὶ ὅλης τῆς παγκόσμιας τέχνης, τόσο γιὰ τὸ πνεῦμα ὅσο καὶ τὸ χαρακτήρα τῶν μορφῶν του καὶ τὶς κάθε κατηγορίας διατυπώσεις του. Γιατὶ ὁ Καπράλος κατορθώνει νὰ δώσει στὴ συγκεκριμένη ἱστορικὴ στιγμὴ τοῦ ἀγῶνα τῆς Ἑλλάδος γιὰ τὴν ἐλευθερίαν καὶ τὴ δημοκρατίαν, ἓνα καθολικὸ καὶ διαχρονικὸ περιεχόμενο, μὲ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀναπτύσσει τὶς μορφές καὶ ἐκφράζει τὴν πίστη του στὸν ἄνθρωπο καὶ τὴν ἀνθρώπινη ὑπόσταση. Ἔτσι τὸ Μνημεῖο τῆς Μάχης τῆς Πίνδου, ποὺ δὲν μένει στὸν πόλεμο ἀλλὰ ἀνοίγει μὲ τὴν Εἰρήνην καὶ κλείνει πάλι μὲ τὴν Εἰρήνην, παρουσιάζεται σὰν ἓνα μάθημα γιὰ κάθε ἄνθρωπο σὲ κάθε γωνιὰ τοῦ πλανῆτης μας.

Ἔργο τῆς ὀριμότητος τοῦ Καπράλου τὸ Μνημεῖο τῆς Μάχης τῆς Πίνδου, τὸ ὁποῖο ἐργάστηκε ἀπὸ τὸ 1951 ὡς τὸ 1956 καὶ ὅταν εἶχαν προηγηθεῖ σημαντικὲς προσπάθειές του σὲ διάφορα ὑλικά —πηλὸ, πέτρα, μπροῦντζο, μολύβι, ξύλο—, σὲ πουρὶ τῆς Αἰγίνας εἶναι καὶ προσπάθεια στὴν ὁποία ὁλοκληρώνονται ὅλες οἱ δυνατότητες τῆς γλυπτικῆς του. Καθαρὰ ἐξωτερικὰ ἀκόμη καὶ μὲ τὴν ἐπιλογὴ τοῦ τύπου τῆς ζωοφόρου ὁ Καπράλος συνδέεται καὶ ἐπαναφέρει στὴ ζωὴ τὸν τύπο στὸν ὁποῖο ἔχουν δοθεῖ μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς καὶ καθοριστικὲς κατακτήσεις τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γλυπτικῆς. Καὶ τὸν ὁποῖο θὰ χρησιμοποιήσουν ὅχι μόνον οἱ καλλιτέχνες τὴν περίοδο τῆς ρωμαιοκρατίας ἀλλὰ καὶ οἱ ἀνώνυμοι δημιουργοὶ τῶν γοτθικῶν μητροπόλεων σ' ὅλο τὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο καὶ ἀκόμη οἱ ἐπίγονοι δάσκαλοι τοῦ κλασικισμοῦ. Ἀλλὰ δὲν θὰ περιοριστεῖ μόνον στὸν τύπο τῆς ζωοφόρου ὁ Καπράλος, θὰ προχωρήσει ἓνα βῆμα μακρύτερα μὲ τὴν χρησιμοποίησιν καὶ κάθε εἶδους στοιχείων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς παράδοσης γιὰ νὰ δώσει μὲ γόνιμο καὶ προσωπικὸν τρόπο τὸ διαχρονικὸ περιεχόμενο τοῦ θέματος, μιᾶς δηλαδὴ μεγάλης ἱστορικῆς στιγμῆς μὲ διαχρονικὲς διαστάσεις. Τὸ σύνολο τοῦ Μνημείου τῆς Μάχης τῆς Πίνδου ἀναπτύσσεται σὰν ἓνα εἶδος ἀρχαίας τριλογίας μὲ θέματα τὰ Εἰρήνην-Πόλεμος-

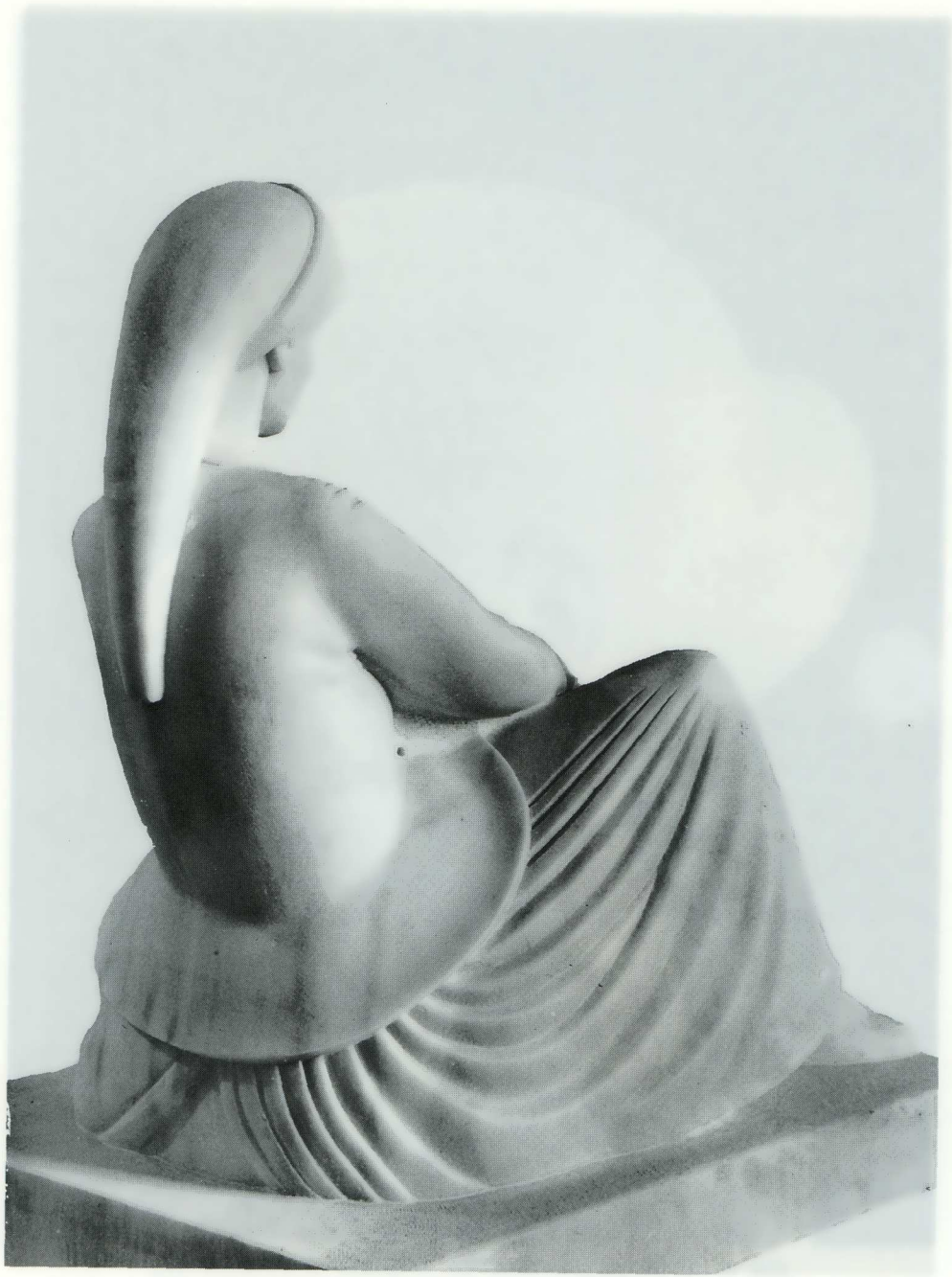
ΠΙΝΑΚΕΣ



ΕΙΚ. 1. «Η Μάνα μου» (1930-34). Χαλκός (31 x 32 x 25,5 εκ.).



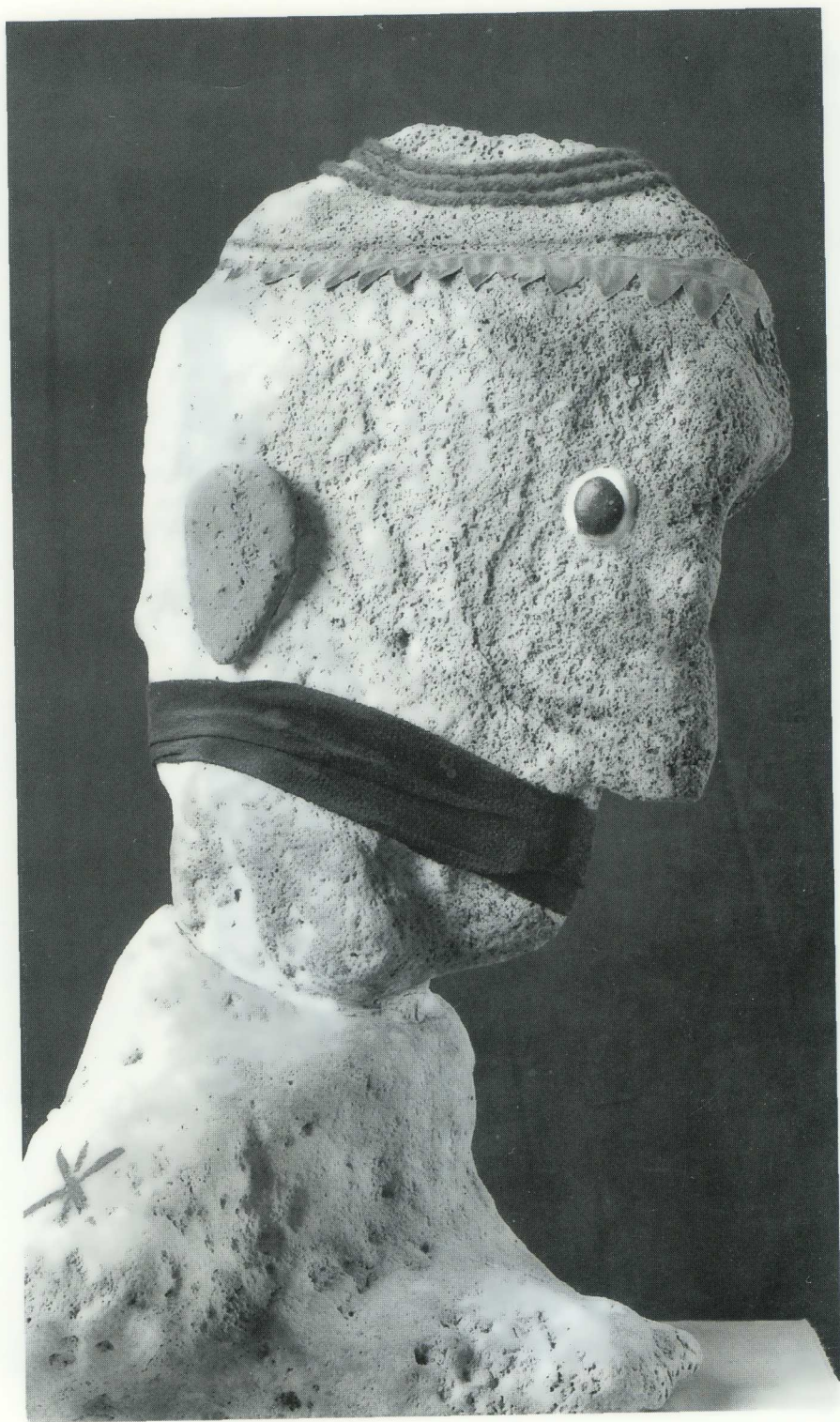
ΕΙΚ. 2. Ἡ Μητέρα τοῦ καλλιτέχνη (1940-45). Γύψος.



ΕΙΚ. 3. «Μάνα» (1950). Μάρμαρο (93 x 89 x 61 εκ.).



ΕΙΚ. 4. «Η αδελφή μου» (1940-45). Μάρμαρο (27,5 x 16 x 25 εκ.).



ΕΙΚ. 5. «Τσοπάνος - Λογοκρισία» (1952). Πέτρα της θάλασσας.



ΕΙΚ. 6. «Φιγούρα» (1957). Σφυρήλατο μολύβι (117 x 36 x 42 εκ.).



ΕΙΚ. 7. «Οπλίτης» (1957). Μολύβι σφυρηλάτο (108 x 110 x 10 εκ.).



ΕΙΚ. 8. «Νίκη» (1961). Χαλκός (ύψ. 175 εκ.).



ΕΙΚ. 9. «Μαγδαληνή» (1974). Ξύλο (361 x 88 x 75 εκ.).



ΕΙΚ. 10. «Αγυλίας - Έκτορας» (1972), Ύλιο (265 x 442 x 135 έκ.).



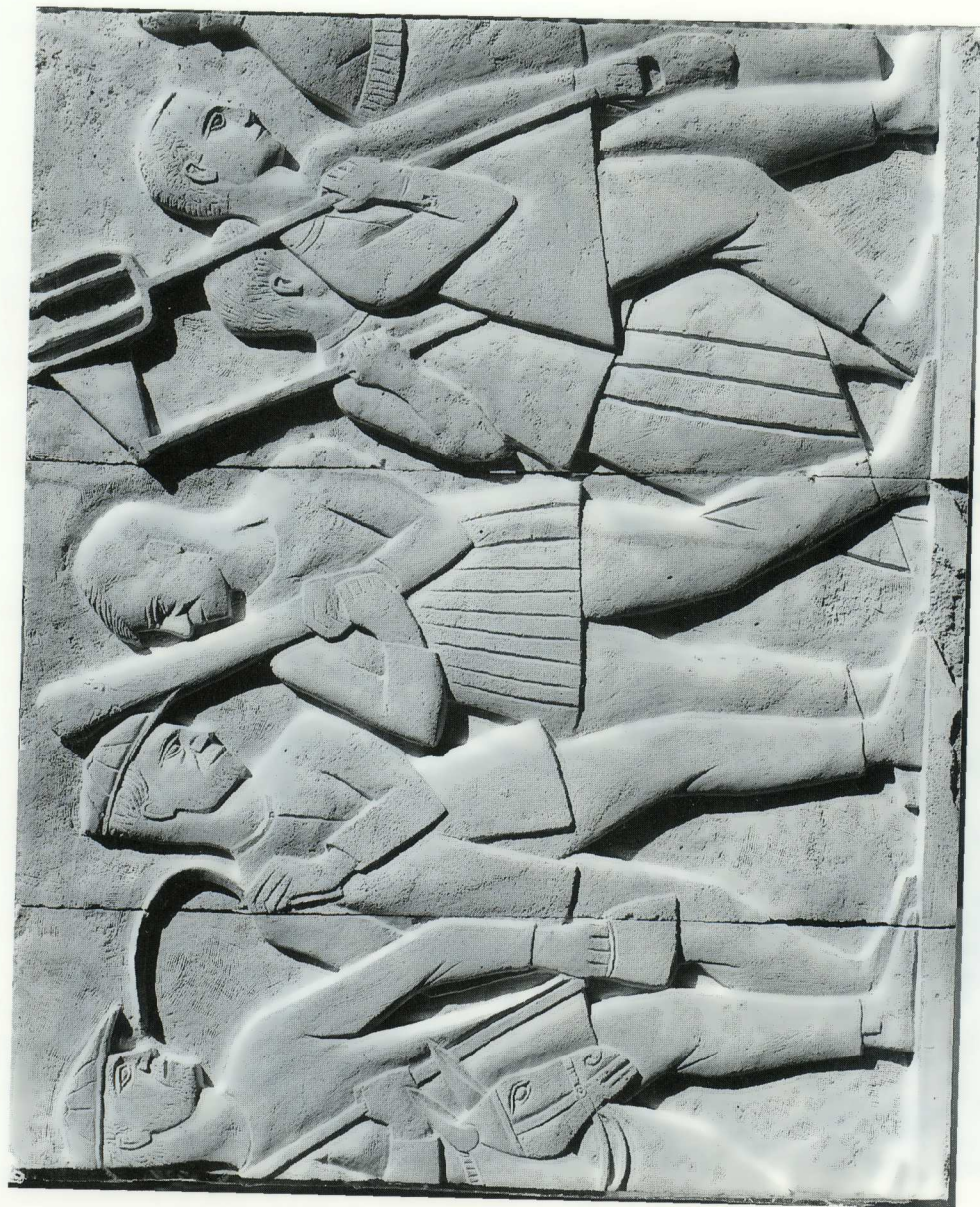
ΕΙΚ. 11. «Κορμός» από τη Σύνθεση «Αέτωμα της Ολυμπίας» (1972). Ξύλο (120 x 156 x 41 εκ.).



ΕΙΚ. 12. «Σταύρωση» (1992). Χαλκός (185 x 181 x 40,5 εκ.).



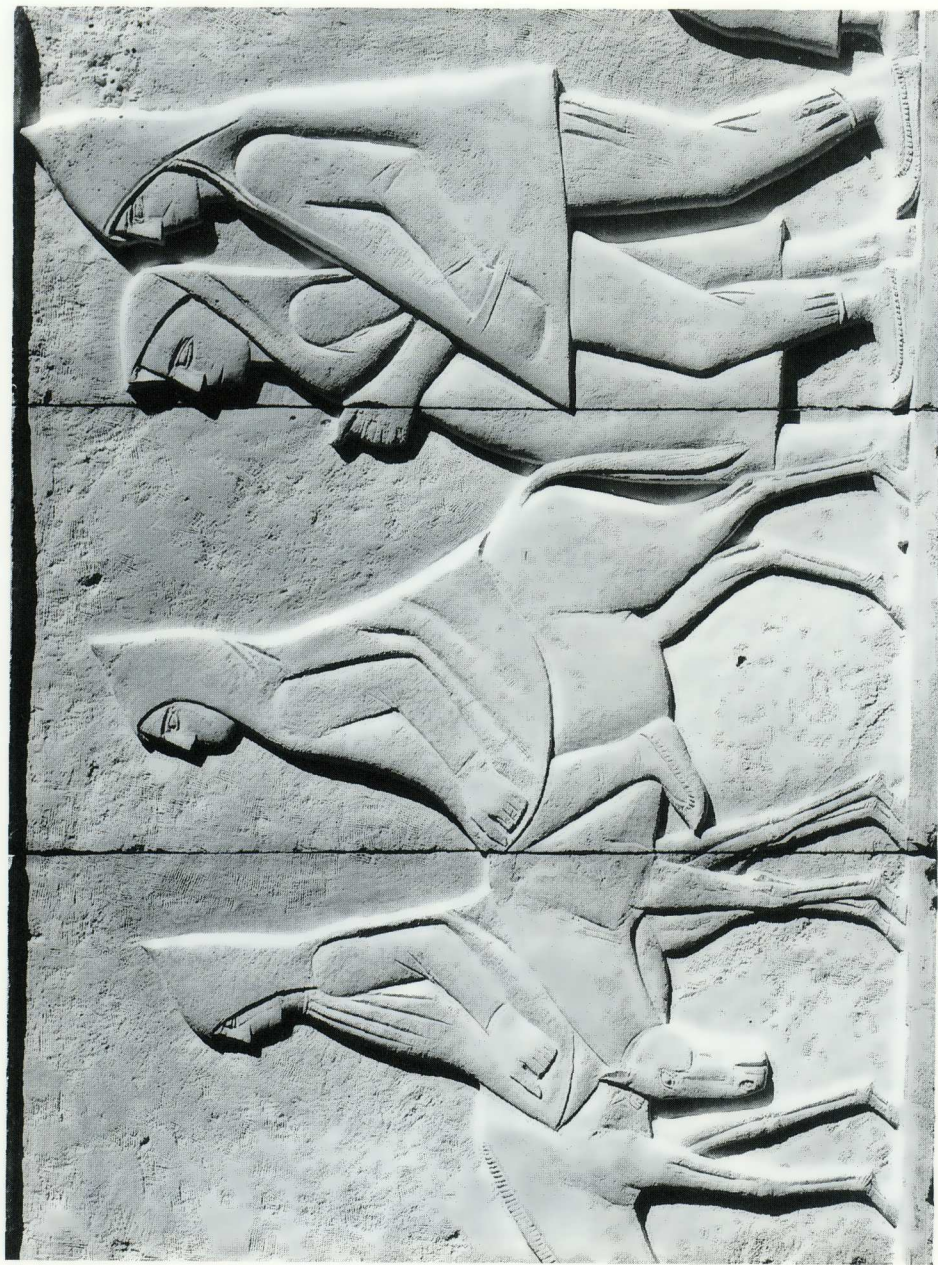
ΕΙΚ. 13. «Η Μάχη της Πίνδου». Τμήμα Ι, αγρότες (λεπ.).



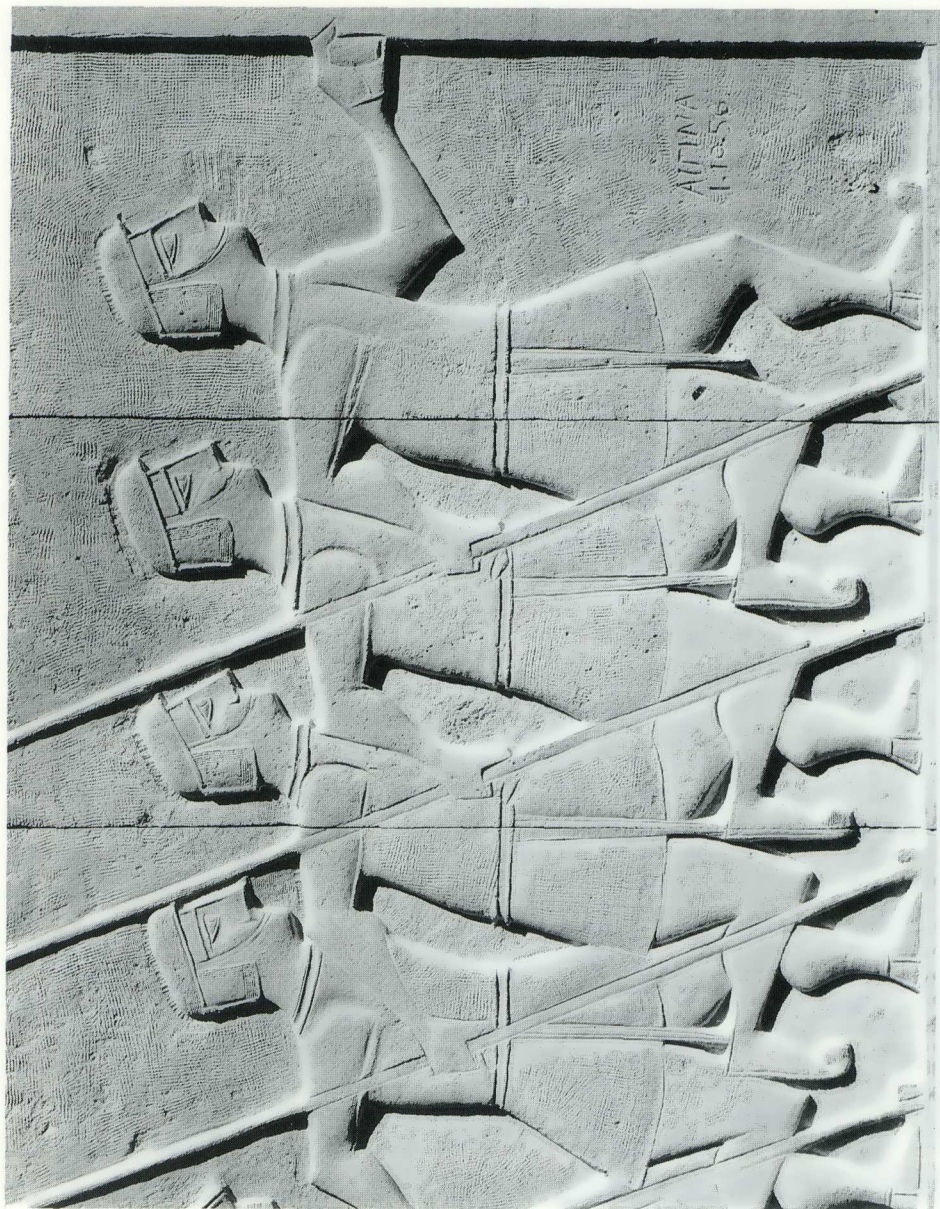
ΕΙΚ. 14. «Η Μάχη της Πίνδου». Τμήμα 1, αγρότες (λεπ.).



ΕΙΚ. 15. «Η Μάχη της Πίνδου». Τμήμα 2, Κήρυξη Πολέμου - Φυγή (λεπτ.).



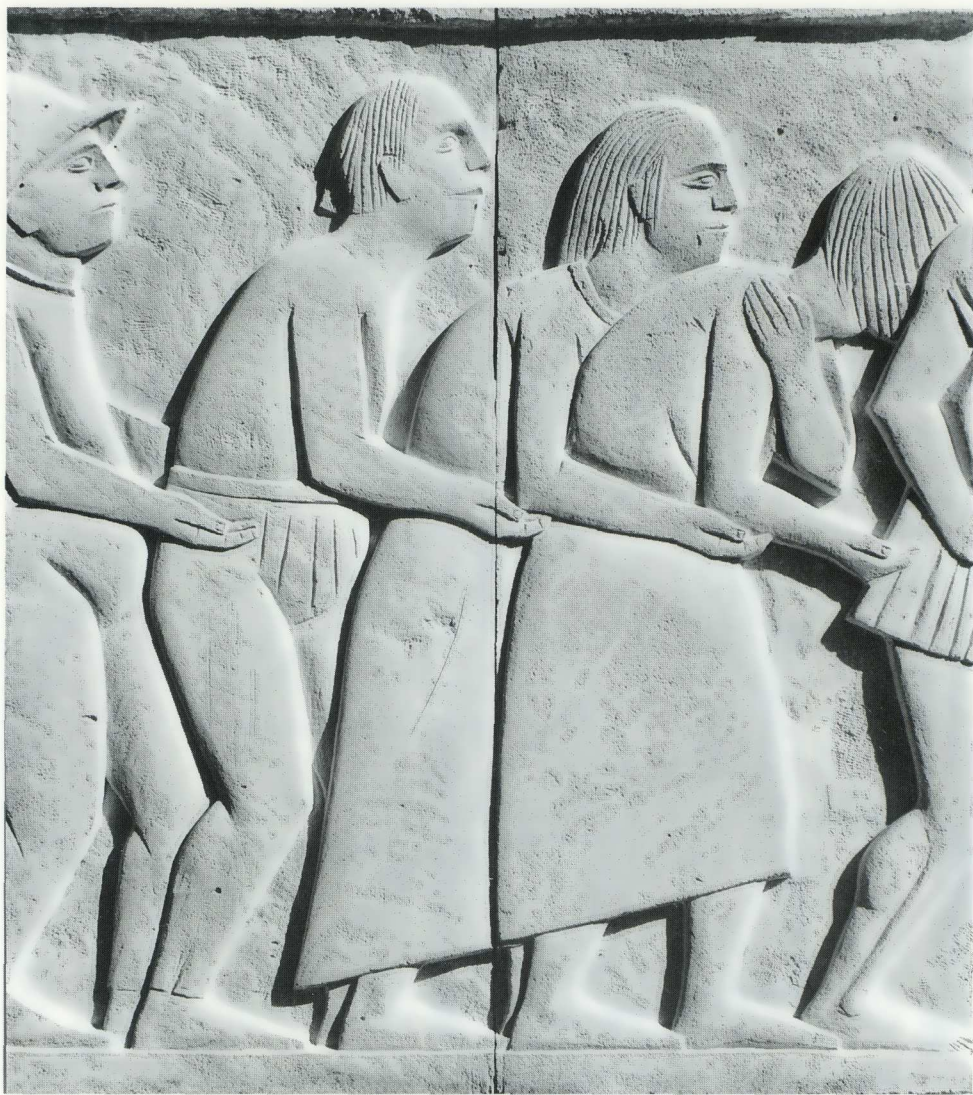
ΕΙΚ. 16. «Ἡ Μάχη τῆς Πίνδου». Τμήμα 2, Κήρυξη Πολέμου - Φυγή (ἀεπ.).



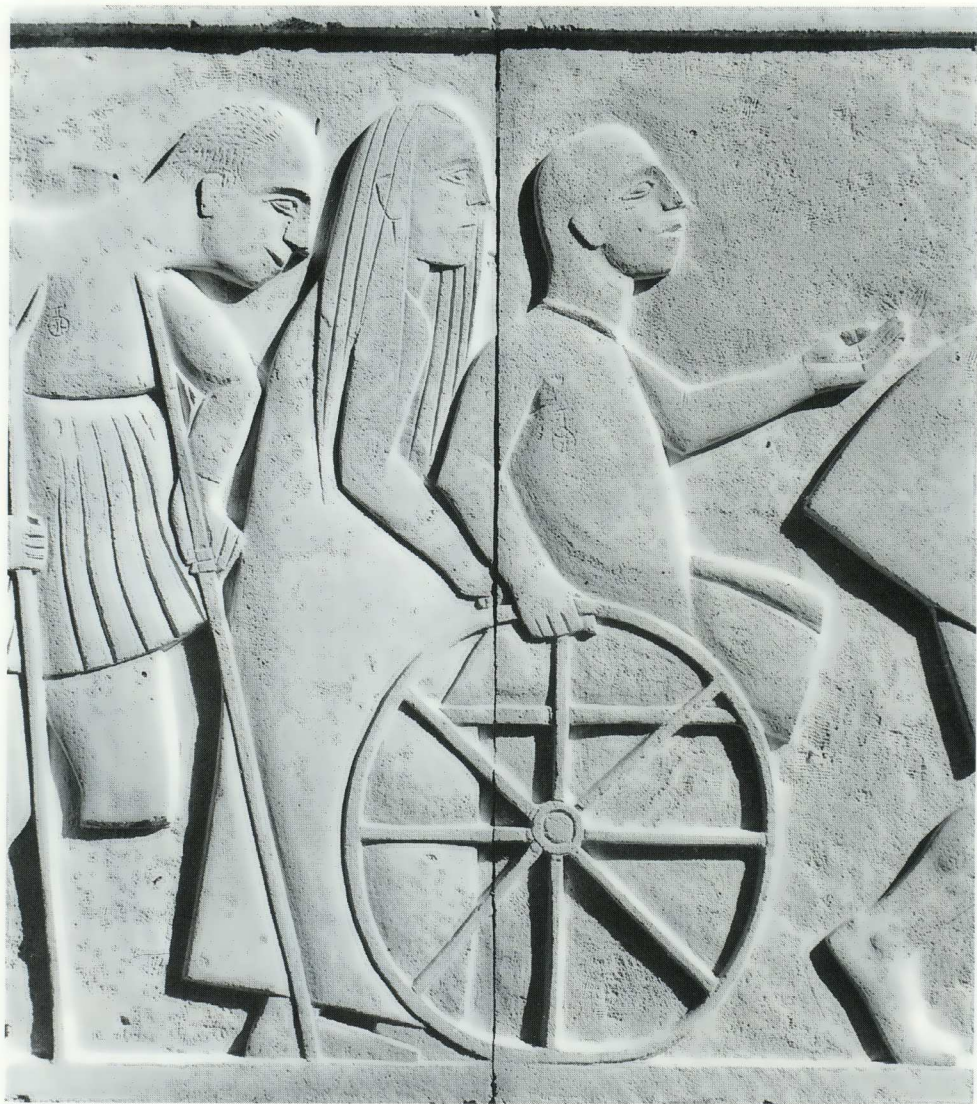
ΕΙΚ. 17. «Ἡ Μάχη τῆς Πίνδου». Τμήμα 3, Πόλεμος - Ἀρχαῖοι Πολεμιστὲς (λεπτ.).



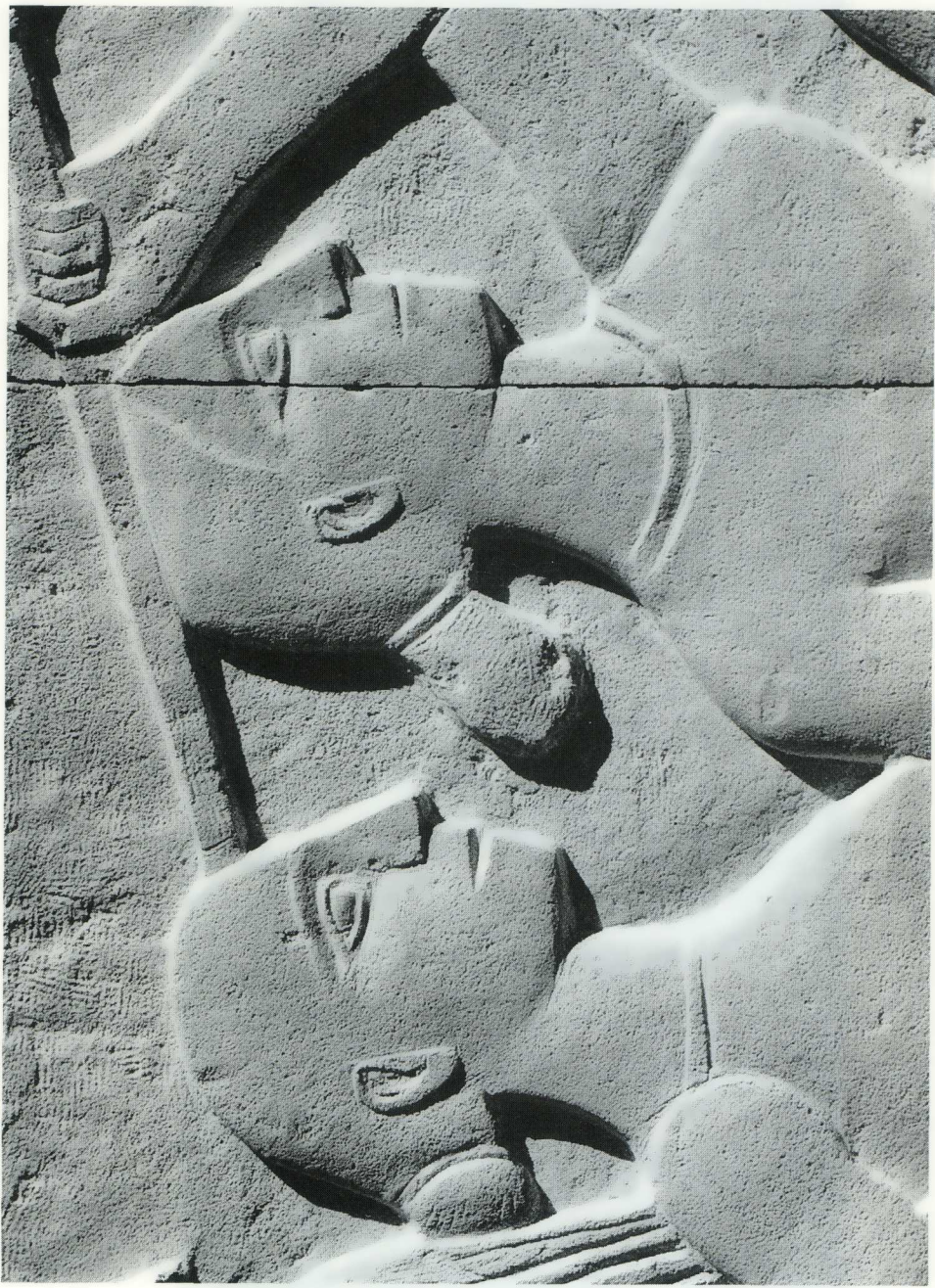
ΕΙΚ. 18. «Η Μάχη της Πίνδου». Τμήμα 4, Συνθηκολόγηση - Έπιστροφή (λεπτ.).



ΕΙΚ. 19. «Η Μάχη τῆς Πίνδου». Τμήμα 5, Κατοχή - Πείνα (λεπτ.).



ΕΙΚ. 20. «Η Μάχη τῆς Πίνδου». Τμῆμα 5, Κατοχή - Πείνα (λεπτ.).



ΕΙΚ. 21. «Η Μάχη της Πένδου». Τμήμα 6, Αντίσταση (λεπτ.).



ΕΙΚ. 22. «Η Μάχη τῆς Πίνδου». Τμήμα 7, Εἰρήνη - Συμφιλίωση.

Ειρήνη και καταλαμβάνει έπτά ένότητες —πού δέν έχουν όλες τὸ ἴδιο μῆκος²⁷— και ἀναφέρονται σὲ έπτά στιγμὲς τῆς Εἰρήνης, τοῦ Πολέμου και τῆς Εἰρήνης. Καὶ πρὶν προχωρήσει κανεὶς σὲ ἀνάλυση τῶν διαφόρων τμημάτων τοῦ συνόλου, δέν μπορεῖ νὰ μὴν διαπιστώσει ὅτι ἔχουμε ἓνα σύνολο στὸ ὁποῖο ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴν μιὰ πλευρὰ ἡ συγχώνευση τῶν κατακτήσεων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γλυπτικῆς μὲ τὶς διατυπώσεις τῶν συγχρόνων τάσεων και ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ πλοῦτος τῆς μορφοπλαστικῆς φαντασίας τοῦ Καπράλου. Καὶ πρῶτα ἀπὸ ὅλα ἐντύπωση κάνει ἡ σύλληψη τοῦ ὅλου θέματος ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη, πού ἀνοίγει τὸ ἔργο μὲ τὶς ἐργασίες τὰ χρονία τῆς Εἰρήνης και τελειώνει πάλι μὲ τὴν συναδέλφωση τῶν λαῶν μὲ τὸ τέλος τοῦ πολέμου και τὴν Εἰρήνη, πού γίνεται μὲ τὸ χορὸ και τὸ τραγούδι, δυὸ παγκόσμιες γλῶσσες. Μὲ τὴν ἀπόλυτη κατοχὴ τόσο τῶν τύπων τῆς παράδοσης ὅσο και τῶν διατυπώσεων τῆς σύγχρονης τέχνης και χωρὶς νὰ θυσιάσει σὲ καμιά περίπτωση τὶς προσωπικὲς του τάσεις, ὁ Καπράλος κατορθώνει νὰ δώσει ὅλο τὸ χαρακτήρα τοῦ θέματος. Ἐντι τὸ ἔργο ἔχει ἀκόμη και μὲ τὸ μορφοπλαστικὸ του λεξιλόγιο καθαρὰ διαχρονικὸ περιεχόμενο πού ἀνταποκρίνεται και στὸν ἴδιο τὸ χαρακτήρα τοῦ θέματος. Γιατὶ τὸ θέμα Εἰρήνη-Πόλεμος-Εἰρήνη δέν εἶναι κάτι πού ἀναφέρεται στὸ παρελθὸν σὲ μιὰ περιοχὴ και ἓνα λάβ, ἀλλὰ πού εἶναι και τοῦ παρόντος ὅπως τὸ ζοῦμε σὲ διάφορες γωνιὲς τοῦ πλανῆ-
τη μας ἀλλὰ και πολὺ κοντὰ μας.

Στὴν πρώτη ἐνότητα ἔχουμε τὴν περίοδο τῆς Εἰρήνης και τοὺς ἀνθρώπους στίς κοινὲς καθημερινὲς ἀπασχολήσεις τους. Εἰκονίζονται σκηνὲς τῆς ἀγροτικῆς ζωῆς μὲ ἄνδρες, γυναῖκες ἀκόμη και παιδιὰ πού πηγαίνουν στὰ χωράφια τους. Κρατοῦν στὰ χέρια και πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τους τὰ ἐργαλεῖα τῆς δουλειᾶς τους, τὶς σκαπάνες και τὰ δικράνια, τὰ δρεπάνια και τὰ φτυάρια, πεζοὶ και μόνο ἓνας ἡλικιωμένος πάνω στὸ ὑποζύγιό του— ἓνα ἀλογάκι. Φοροῦν διάφορα καπέλα, ἀπὸ τὴ συνηθισμένη τραγιάσκα στὰ ψάθινα, ἐνῶ οἱ γυναῖκες ἔχουν τὶς μαντῆλες, οἱ ἄνδρες μὲ πουκαμί-
σες, οἱ γυναῖκες μὲ μακριὲς φοῦστες. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ ἔχουμε και ἓνα ζευγάρι, τὸν ἄνδρα μὲ τὴ λωσιὰ, τὴ γυναῖκα μὲ τὸ δρεπάνι, πού μοντέλα του εἶχε δυὸ συναδέλ-
φους στὴ Σχολή— ὁ ἄνδρας εἶναι ὁ Τάσος Ἀλιβίζος— κοιμισμένους, ἀποκαμωμένους ἴσως ἀπὸ τὴν κούραση. Οἱ ἀγρότες ἔχουν δοθεῖ μὲ βαρεῖα κάπως σώματα, ὅπως εἶναι στὴν πραγματικότητά και χωρὶς τὸ παραμικρὸ ἔχνος ἰδεαλισμοῦ, μὲ τρόπο πού θυμίζουν τὶς μορφὲς χωρικῶν στὰ ἔργα τοῦ Πίτερ Μπρῦγγελ τοῦ λεγόμενου χωρικοῦ, τοῦ πιὸ σημαντικοῦ δημιουργοῦ τῆς φλαμανδικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δεκάτου ἑκτου

27. Τὰ έπτά τμήματα τῆς ζωοφόρου ἔχουν διαφορετικὸ μῆκος πού ποικίλλει ἀπὸ τὰ πέντε στὰ έπτά μέτρα, ἀλλὰ ὅλα τὸ ἴδιο ὕψος, ἓνα μέτρο και δέκα ἑκατοστά.

αίωνα. Τὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιό τῆς ομάδας αὐτῆς βασίζεται στὸν προσωπικὸ συνδυασμὸ ἀρχαϊκῶν καὶ λαϊκότερων τύπων, τὴν ἔμφαση στὸ τυπικόν, τὴ χρησιμοποίηση τῆς παραλληλίας καὶ τὰ ρυθμικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ συνόλου. Μὲ τὰ στοιχεῖα αὐτά, περισσότερο τὰ ἐπαναλαμβανόμενα θέματα —τὰ πόδια τῶν ἀνθρώπων, τὰ κοντάρια τῶν ἐργαλείων— ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι ἀκούει τὸν ρυθμικὸ βηματισμὸ τῶν ἀγροτῶν ποὺ πᾶνε χαρούμενοι στὶς ἐργασίες τους. Καὶ ἀναφορὰ στὶς ἐργασίες μᾶς δίνουν τὰ ἐργαλεῖα ποὺ ἔχουν, οἱ σκαπάνες γιὰ τὸ σκάψιμο, τὰ φτυάρια γιὰ τὸ πέταγμα τοῦ χώματος, τὰ δρεπάνια γιὰ τὸ θερισμὸ τοῦ σταριοῦ τὰ δεικνύοντα γιὰ τὸ μάζεμα καὶ τὸ λίνισμα, οἱ κωστές γιὰ τὸ χόρτο. Καὶ ἡ κατάληξη τῆς σκηνῆς μᾶς δίνει τὸ ζευγάρι τῶν κοιμισμένων ἀπὸ τὴν κούραση, ὑπαινιγμὸς ὅτι ὅλοι μὲ τὸ τέλος τῆς ἡμέρας θὰ εἶναι στὴν ἴδια κατὰστασι. Στὸ ἔργο συνδυάζονται θαυμάσια γεωμετρικὰ καὶ βιόμορφα θέματα, κάθετα καὶ διαγώνια στοιχεῖα, χαρακτηριστικὰ ποὺ ἐκφράζουν τὴν ἐνεργητικὴ κίνησι καὶ τὴν ἀσφάλεια τῶν ἀνθρώπων τοῦ ἀγροτικοῦ μόχθου. Ἡ σκηνὴ διακρίνεται ὅχι μόνον γιὰ τὸ πλούσιο μορφοπλαστικὸ τοῦ λεξιλόγιου ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ γνησιότητα καὶ τὴν ἀμεσότητα μὲ τὴν ὁποία ἐκφράζεται ὁ καλλιτέχνης. Καὶ αὐτὸ ὀφείλεται στὴν ἐπαφή του μὲ τὴν ἀγροτικὴ ζωὴ, τὰ ἴδια τὰ βιώματά του —μιά ἀπὸ τίς μορφές εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Καπράλος— ἀπὸ τὸ μικρὸ χωριὸ του, τὴν ἐσωτερικὴ συμμετοχὴ μὲ τὰ προβλήματα τοῦ χωρικοῦ. Πέρα ἀπὸ τὴν ποιότητα τῆς γλυπτικῆς γλώσσας τοῦ Καπράλου κάνει ἰδιαιτέρη ἐντύπωση ἡ ἴδια ἡ ἐσωτερικὴ ἀλήθεια τῆς σκηνῆς ποὺ μεταφέρεται καὶ στὸ θεατὴ.

Στὴ δεύτερη ἐνότητα ἔχουμε τὴ στιγμὴ τῆς κήρυξης τοῦ πολέμου —καὶ ὅχι μόνον τοῦ πολέμου τοῦ σαράντα ἀλλὰ κάθε πολέμου. Ἡ σκηνὴ διαιρεῖται σὲ δύο ἐπεισόδια, τὸ ἓνα ἀναφέρεται στοὺς ἄμαχους, ἡλικιωμένους, γυναῖκες καὶ παιδιὰ, καὶ τὸ ἄλλο στοὺς μάχιμους. Τὰ δύο ἐπεισόδια διαφοροποιοῦνται τόσο στὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιό ὅσο καὶ στὸν ἀριθμὸ τῶν μορφῶν ποὺ εἰκονίζονται. Οἱ ἄμαχοι εἶναι πολλοί, οἱ μαχητὲς λίγοι, οἱ ἄμαχοι μεταφέρουν μακριὰ ἀπὸ τὰ χωριά τους ποὺ ἐγκαταλείπουν ὅ,τι μποροῦν, οἱ στρατιῶτες πᾶνε νὰ ἀντιμετωπίσουν τὸν ἐχθρό. Ἀριστερὰ ἔχουμε πάλι τοὺς ἀγρότες ὅπως φαίνεται ἀπὸ τίς ἐνδυμασίες τους, ποὺ μὲ τὴν ἔκρηξη τοῦ πολέμου ἐγκαταλείπουν τίς ἐστίες τους, εἶναι γυναῖκες περισσότερο, ἀφοῦ οἱ ἄνδρες πᾶνε νὰ συναντήσουν τὸν ἐπιδρομέα. Ἔτσι ἔχουμε πρώτη μιὰ γυναίκα μὲ ἓνα καλάθι στὸ χέρι, ποὺ περιμένει ὅπως δείχνει τὸ σῶμα τῆς παιδι καὶ μιὰ δεύτερη μὲ τὸ μωρὸ στὴν ἀγκυλιά της. Ὁ Καπράλος ἀνοίγει τὴ σκηνὴ μὲ τίς γυναῖκες ποὺ ἔχουν τὰ παιδιὰ, τὸ μέλλον τοῦ τόπου, καὶ ποὺ πρέπει νὰ σωθοῦν, ἐνῶ ἀκολουθοῦν μιὰ ἄλλη γυναίκα μὲ ἓνα μπόγο καὶ μιὰ κοτούλα στὴν πλάτη της, δυὸ ἡλικιωμένοι πάνω στὰ γαῖδουράκια τους, ἓνα ἄλλο ζευγάρι ἡλικιωμένων πεζῶν, δυὸ ἄλλες γυναῖκες, ἡ μιὰ πάλι μὲ τὸν μπόγο καὶ τὴν κότα στὴν πλάτη της, καὶ ἄλλος ἓνας ἡλι-

κιωμένος πού σέρνει και τή γίδα με τὸ κατσικάκι της. Μάλιστα αὐτὴ ἡ τελευταία μορφὴ κρατᾷ καὶ ὀμπρέλα μιὰ σαφὴς ἀναφορὰ στὴν ἐποχὴ τῆς ἐκρηξῆς τοῦ πολέμου, τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1940. "Ὅλες οἱ μορφὲς μεταφέρουν μακριὰ ἀπὸ τὸν τόπο τῆς καταστροφῆς ὅ,τι πιὸ πολῦτιμο ἔχουν, οἱ μητέρες τὰ παιδιά τους, οἱ νεώτερες καὶ οἱ ἡλικιωμένες τὰ ὑπάρχοντά τους, οἱ ἡλικιωμένοι τὰ οἰκόσιτα ζῶα τους. Ἡ φυγὴ γίνεται θῆλεγε κανεὶς ἥρεμα καὶ ἡ σύνθεση βασιζέται στὰ βαρεῖα καμπυλόμορφα θέματα, τὰ μεγάλα κενὰ καὶ τὸν ἀκαθόριστο χαρακτήρα τοῦ χώρου. "Ὅλες οἱ μορφὲς φαίνεται ὅτι πιέζονται ὄχι μόνο ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα πού μεταφέρουν ἀλλὰ ἀκόμη ἀπὸ τίς φροντίδες τους καὶ τοὺς φόβους τους γιὰ τὸ αὐριο. Καὶ δεξιὰ σὰν ἀπάντηση στὴν βαρεῖα ἀτμόσφαιρα τῆς ἀριστερᾶς πλευρᾶς ὁ Καπράλος δίνει τέσσερις μορφὲς —τεσσάρων εὐζώνων— πού προχωροῦν πρὸς τὸ μέτωπο. Δοσμένες οἱ μορφὲς αὐτὲς σὲ πολὺ ταπεινὸ ἀνάγλυφο καὶ μετὴν ἔμφαση στὰ σχεδιαστικὰ περισσότερο στοιχεῖα σὲ τονισμένη καθετότητα, τὰ ὅπλα στοὺς ὤμους καὶ σὲ ρυθμικὸ βηματισμό, ἐκφράζουν βεβαιότητα, ἀποφασιστικότητα, αἰσιοδοξία. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ μετὰ τὰ βαρεῖα καμπυλόμορφα θέματα, τὴν ἀπόδοση τῶν γυναικῶν μετὰ τὰ βάρη, ὑποβάλλεται ἀνασφάλεια καὶ ἀβεβαιότητα, στὴ δεξιὰ μετὰ τὴν καθετότητα, τὰ παράλληλα θέματα καὶ τὰ ρυθμικὰ στοιχεῖα, ἡ πίστη, ἡ ἀποφασιστικότητα, ἡ αἰσιοδοξία. Μετὰ πραγματικὰ θαυμάσιο τρόπο ὁ Καπράλος ἐκφράζει καὶ θεματογραφικὰ τίς γυναικὲς στὴ μιὰ πλευρὰ καὶ τοὺς ἄνδρες στὴν ἄλλη, τὸν ἰδιαιτέρο χαρακτήρα τοῦ ἀνδρικοῦ μετὰ τὸ γυναικεῖο, τοῦ ἐνεργητικοῦ μετὰ τὸ παθητικό, χωρὶς ἔχνος φιλολογίας καὶ μόνο μετὰ τίς ἀντιθέσεις τῶν δύο πλευρῶν. Ταυτόχρονα ὁ Καπράλος δίνει τὸ διαχρονικὸ περιεχόμενο τοῦ χαρακτήρα κάθε πολέμου, μετὰ τὴ φυγὴ τῶν ἀνθρώπων ἀπὸ τίς ἐστίες τους, τὸν ξεριζωμό. πού ζοῦμε καὶ σήμερα, τὴν προσπάθειά τους νὰ διασώσουν ὅ,τι θεωροῦν πιὸ πολῦτιμο καὶ εἰδικὰ τὸ μέλλον πού εἶναι τὰ παιδιά τους.

Στὴν τρίτῃ ἐνότητα ἔχουμε τὸν πόλεμο καὶ συγκεκριμένα μιὰ σκηνὴ τοῦ δικοῦ μας τοῦ πολέμου, γιὰ τὴν ἐλευθερία καὶ τὴ δημοκρατία, τοῦ πολέμου κατὰ κάθε κατηγορίας ὀλοκληρωτισμοῦ. Ἔχουμε σὲ δύο ἐπεισόδια πάλι τὴ μάχη τῆς Πίνδου, στὸ ἓνα μετὰ τὸν τονισμό τῆς ἀτομικῆς συμβολῆς, στὸ ἄλλο τῆς ὁμαδικῆς καὶ τῆς διαχρονικῆς. Ἀριστερὰ σὲ μεμονωμένες σκηνὲς ἔχουμε εὐζώνους πού ἀποτελεῖν ἐχθροὺς πού εἶναι πεσμένοι κάτω, μορφὲς δοσμένες μετὰ τονισμένο ἐξπρεσιονιστικὸ λεξιλόγιο, κάθε εἶδους παραμορφώσεις, βίαιες κινήσεις καὶ μεγάλες χειρονομίες. Ἀλλὰ οἱ μορφὲς αὐτὲς δὲν εἶναι μόνο εὐζωνοί, εἶναι καὶ κάτι περισσότερο, ἀφοῦ ἓνας ἔχει ἀρχαῖο κράνος καὶ ἀγωνίζονται περισσότερο μετὰ δόρατα. Ἀλλὰ καὶ στὴν ἄλλη πλευρά, μετὰ τὴν ὁμάδα τῶν πολεμιστῶν πού προχωροῦν καταδιώκοντας τὸν ἐχθρό, δὲν εἶναι μόνο εὐζωνοί καὶ φαντᾶροι ὅπως φαίνεται ἀπὸ τίς στολὲς καὶ σὲ μερικές περιπτώσεις ἀπὸ τὰ κράνη καὶ τὰ δόρατά της. Εἶναι καὶ οἱ πολεμιστὲς τῆς ἀρχαιότητος πού παῖρ-

νουν μέρος στὸν πόλεμο τοῦ σαράντα, εἶναι οἱ μακροθωνομάχοι τοῦ Μιλτιάδη, οἱ Σπαρτιάτες καὶ οἱ Θεσπιεῖς τοῦ Λεωνίδα στὶς Θερμοπύλες, εἶναι οἱ Μακεδόνες τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου ποὺ ἀγωνίζονται. Μὲ μιὰ πραγματικὰ θαυμάσια ἐμπνευση ὁ Καπράλος βάζει ὅλο τὸ μεγάλο ἐλληνικὸ παρελθὸν νὰ ἀγωνίζεται στὴν Πίνδο, βάζει τοὺς ὀπλίτες μαζὶ μὲ τοὺς εὐζώνους νὰ πολεμοῦν γιὰ τὴν ἐλευθερίαν καὶ τὴν ἀλήθειαν, νὰ ἀγωνίζονται παρὸν καὶ παρελθὸν γιὰ τὶς πανανθρώπινες καὶ διαχρονικὲς ἀξίες. Μὲ πραγματικὰ ἀριστουργηματικὸ τρόπο καὶ μόνο μὲ τὴ γλώσσα τῶν μορφῶν τοῦ Καπράλος παρουσιάζει τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενον τῆς προσφορᾶς τῶν πολεμιστῶν τοῦ σαράντα στὴν Πίνδο καὶ ὅπου ἄλλοι πολέμησαν. Ἔρχεται νὰ μᾶς δεῖξει ὅτι ὁ ἀγώνας αὐτὸς δὲν ἦταν μόνο γιὰ τὸ παρὸν τους, ἀλλὰ καὶ γιὰ ὅ,τι ἔχει διδάξει ὁ ἐλληνικὸς κόσμος στὸν ἄνθρωπο, τὴν ἀγάπην γιὰ τὴν ἐλευθερίαν καὶ τὴν πίστην στὴν ἀνθρώπινη ὑπόστασι, τὴν ἀνάγκη τῆς ἀλήθειας καὶ τῆ δημοκρατίας. Ὁ Καπράλος χρησιμοποιεῖ διαφορετικὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιον στὶς δυὸ σκηνές τῆς ἐνότητος γιὰ νὰ ἐκφράσει σαφέστερα τὸ χαρακτῆρα καθὲ μιᾶς ἀπὸ αὐτές. Ἔτσι ἀριστερά, μὲ τὴν ἔμφαση στὰ σκληρὰ γωνιώδη θέματα καὶ τὰ τονισμένα ἐξπρεσιονιστικὰ χαρακτηριστικὰ, τὶς παραμορφώσεις καὶ μεγάλες χειρονομίες δίνει ὅλο τὸ περιεχόμενον τοῦ πολέμου μὲ τὴ βιαιότητα καὶ τὴ βαρβαρότητά του. Στὴ δεξιὰ πλευρά, μὲ τὸ συνδυασμὸ καθεύων καὶ διαγωνίων θεμάτων καὶ τὶς ἐπαναλήψεις τύπων-δόρατα, πόδια, χέρια—ἐκφράζει τὴν ὁρμὴν καὶ τὴν ἀποφασιστικότητά τῆς προέλασης. Ἔτσι στὶς ἀτομικὲς καθαρὰ πράξεις τῆς μιᾶς πλευρᾶς ἀπαντᾷ ἡ συλλογικὴ προσπάθεια τῆς ἄλλης δεξιᾶς, στὶς μεμονωμένες σκηνές ἡ ἐνιαία καὶ ὁμαδική.

Στὴν τέταρτη ἐνότητα ἔχουμε πάλι σὲ δύο σκηνές τὴν ἐπιστροφή τῶν πολεμιστῶν μετὰ τὴν συνθηκολόγησιν. Πρόκειται πάλι γιὰ δυὸ σκηνές ποὺ ἡ μιὰ βασίζεται στὸ ἀτομικὸ καὶ ἡ ἄλλη στὸ συλλογικόν. Ἔτσι ἀριστερά ἔχουμε τρεῖς γυναῖκες ποὺ μὲ ἀνασηκωμένα τὰ κεφάλια τους προσπαθοῦν νὰ διακρίνουν ἢ νὰ ἀναγνωρίσουν τοὺς ἄνδρες τους, ἐνῶ μιὰ τέταρτη τὸν βρῆκε καὶ τὸν ἀγκαλιάζει. Στὶς τρεῖς πρῶτες κάνει ἐντύπωση ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ καλλιτέχνης, μὲ στάσεις καὶ χειρονομίες των, ἐκφράζει τὴν ἀνυπομονησίαν καὶ τοὺς δισταγμοὺς τῶν γυναικῶν ποὺ δὲν μποροῦν ἀκόμη νὰ διαπιστώσουν ἂν καὶ οἱ ἄνδρες τους εἶναι σ' αὐτοὺς ποὺ γυρίζουν ἢ ἂν δὲν θὰ τοὺς δοῦν ποτέ. Καὶ ἀκολουθεῖ ἡ γυναίκα ποὺ ξαναβρίσκει τὸν ἄνδρα της, ἡ ἢ μῆτέρα τὸ γιό της, μιὰ μὲ μεγάλη εὐχισθησίαν δοσμένη συγκινητικὴ στιγμή, ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴν ἐσωτερικότητά της. Στὴν ὁμάδα τῶν πέντε αὐτῶν μορφῶν—τεσσάρων γυναικῶν καὶ ἑνὸς ἀνδρα— ποὺ ἔχουν δοθεῖ σὲ ἔξεργον κάπως ἀνάγλυφο ἀπαντᾷ ἡ ὁμάδα τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς μὲ τοὺς δέκα ἐπτὰ εὐζώνους ποὺ ἐπιστρέφουν ἀπὸ τὸν πόλεμον, δοσμένοι σὲ πολὺ ταπεινὸ ἀνάγλυφο. Μὲ τὴ διαφορὰ ἀπόδοσης, δηλαδὴ τὴν ἔμφαση στὰ πλαστικὰ στοιχεῖα στὴ μιὰ πλευρά καὶ τὰ σχεδιαστικὰ

κάπως στην άλλη, ο Καπράλος εισάγει και με τὸν τρόπο αὐτὸ τὸ διαφορετικὸ χαρακτηριστὴρ τῶν δύο σκηνῶν. Τὴν ἀναμονὴ καὶ τὴ συγκίνηση τῆς συνάντησης τῆς μιᾶς πλευρᾶς, ὅπου ἀναφέρεται σὲ ἀτομικὲς περιπτώσεις, τὴν τονίζει ἀκόμη περισσότερο με τὴν ὁμαδικὴ ἐπιστροφή τῶν στρατιωτῶν τῆς ἄλλης, ποὺ ἀκόμη δὲν ἔχει φτάσει στὸν προορισμὸ της. Καὶ ἐνῶ στὴν πρώτη ἐπικρατοῦν τὰ κάπως μαλακὰ καμπυλόμορφα θέματα, στὴ δεύτερη εἶναι τὰ ἐνεργητικὰ κάθετα καὶ διαγώνια ποὺ δίνουν τὸν τόνο. Οἱ πολεμιστὰς ποὺ ἐπιστρέφουν εἶναι δοσμένοι μετὰ τὰ κεφάλια ψηλά, τὰ ὅπλα στὸν ὦμο σὲ ρυθμικὸ βηματισμὸ. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ὁ Καπράλος ἐκφράζει τὴν κοινὴ πεποίθηση ὅχι μόνο τῶν φίλων ἀλλὰ καὶ τῶν ἐχθρῶν, ὅτι οἱ "Ἕλληνες δὲν νικῆθηκαν καὶ δὲν ἐπιστρέφουν νικημένοι ἀλλὰ εἶναι ἀκόμη νικητές. Μὲ τὰ ἐπαναλαμβανόμενα θέματα καὶ στὴν ὁμάδα αὐτὴ καὶ τὴ σχηματοποίηση τῶν μορφῶν, τὰ σχεδιαστικὰ στοιχεῖα καὶ τὰ παραπληρωματικὰ θέματα τονίζεται ἀκόμη σαφέστερα τὸ περιεχόμενο τῆς σκηνῆς. Μάλιστα μετὰ τὸν πολεμιστὴ ποὺ βρίσκεται πρῶτος καὶ ἀντὶ γιὰ ὅπλο κρατᾷ τὴ σημαία σὲ ἐλαφρὰ διαγώνιο ἐκφράζεται πιὸ ὁλοκληρωμένα τὸ ἴδιο περιεχόμενο, ὅτι δηλαδὴ αὐτοὶ εἶναι οἱ νικητές. Ἐνδιαφέρον εἶναι ἀκόμη νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἐδῶ ὁ Καπράλος δὲν χρησιμοποιεῖ ὑπαινικτικὰ ἔστω στοιχεῖα ποὺ νὰ ἀναφέρονται καὶ στὸ παρελθόν, ποὺ νὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση, ὅπως στὴν προηγούμενη ἐνότητα, ὅτι ἔχουμε καὶ τοὺς ἀρχαίους ὀπλίτες. Αὐτοὶ ποὺ ἐπιστρέφουν χωρὶς νὰ νικηθοῦν εἶναι οἱ εὐζωνοί, εἶναι τὸ παρόν, ποὺ ξαναβρίσκει τὴ θέση του.

Στὴν πέμπτη καὶ τὴν ἕκτη ἐνότητα ἔχουμε τὴν κατοχὴ στὶς δύο καθοριστικὲς φάσεις της, ὅπως τὶς ζήσαμε ἐμεῖς οἱ παλαιότεροι καὶ ὅπως πρέπει νὰ γνωρίσουν οἱ νεότεροι στὸ ἰδιαιτέρου περιεχόμενό τους. Στὴν πέμπτη ἔχουμε τὰ πρῶτα χρόνια τῆς κατοχῆς μετὰ τὶς στερήσεις, τὸ λιμὸ, τὴν πείνα. Μὲ ἀνθρώπους τσακισμένους ἀπὸ τὶς στερήσεις καὶ τὴν ὁμαδικὴ πείνα, ἀνάπηρους καὶ ἀκρωτηριασμένους, μετὰ τὰ δεκανίκια καὶ τὰ καροτσάκια τους, ὅλους νὰ ἀγωνίζονται νὰ μείνουν στὴ ζωὴ. Τὰ καμπουριασμένα σώματα καὶ τὰ λυμφατικὰ πρόσωπα, τὰ δεκανίκια γιὰ στηρίγματα, ὅλα ἐκφράζουν τὴν ἀπόγνωση. Καὶ αὐτοὶ εἶναι ἄνθρωποι ὅλων τῶν κοινωνικῶν τάξεων, ἄνδρες καὶ γυναῖκες, μιὰ μετὰ τὸ παιδί στὴν ἀγκαλιά της, εἶναι ὁ ἄστος καὶ ὁ ἐργάτης, ὁ μικρέμπορος ὁ πτωχὸς χωρικός καὶ οἱ τραυματίες. Μάλιστα ἡ παράσταση ἀνοίγει ὅχι μετὰ τὴν συνηθισμένη φορὰ ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ ἀλλὰ ἀπὸ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ μετὰ τοὺς ἀνάπηρους πρῶτους, ποὺ τοὺς ἀκολουθεῖ αὐτὸς στὸ ἀναπηρικὸ καροτσάκι καὶ ἀκολουθοῦν οἱ ἄλλοι. "Ὅ,τι τοὺς ἐνώνει ὅλους εἶναι τὰ χέρια, τὰ χέρια ποὺ συγκρατοῦν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο, τὰ χέρια ποὺ ζητιανεύουν ὅ,τι δῆποτε γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ ζήσουν. Ἐδῶ ὁ Καπράλος συναντᾷ ὅλους τοὺς μεγάλους δασκάλους ποὺ χρησιμοποίησαν τὴ γλῶσσα τῶν χειρῶν γιὰ νὰ ἐκφράσουν σαφέστερα τὸ ἔσω-τερικὸ περιεχόμενο τοῦ θεματός τους. Τὸν Λεονάρδο ντὰ Βίντσι μετὰ τὴ γλῶσσα τῶν

χεριῶν στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο, τὸν Ντύρερ μὲ τὴ γλώσσα τῶν χεριῶν στὴ Γιορτὴ τῶν Στεφανιῶν τῶν Ρόδων, τὸν Καραβάτζιο στὴν Παναγία τῶν Κομπολογιῶν, τὸν Ρέμπραντ σὲ διάφορα ἔργα του, γιὰ νὰ μείνουμε σὲ λίγα μόνο χαρακτηριστικὰ ὀνόματα. Οὐσιαστικὰ ὅλα τὰ πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται ἀπὸ τὰ διπλωμένα στὰ δυὸ καὶ τσακισμένα ὡς αὐτὰ ποὺ ἀκόμη κατορθώνουν νὰ σταθοῦν ὀρθια, ἔχουν γίνει κυριολεκτικὰ χέρια ποὺ ζητᾶνε, χωρὶς νὰ φαίνεται κανένας ποὺ θὰ μπορούσε κάτι νὰ τοὺς δώσει. Ὁ Καπράλος ἐδῶ μᾶς δίνει εἰκόνες ποὺ ξέρουμε καὶ ἀπὸ τὴ σύγχρονη ἱστορία, τοὺς πεινασμένους τῆς Αἰθιοπίας καὶ τῆς Σομαλίας, τὰ παιδιὰ τῆς Μπιάφρα, τοὺς πληθυσμούς τῆς Ρουάντα. Καὶ εἶναι πραγματικὰ συγκλονιστικὸς ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ καλλιτέχνης, μὲ τὸ ἀπλὸ θέμα τοῦ χεριοῦ ποὺ προτείνεται καὶ ζητάει κατορθώνει νὰ μεταφέρει στὸ θεατὴ ὅλη τὴν τραγικότητα, τὸ χαρακτήρα καὶ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς περιόδου τῆς κατοχῆς. Μαζὶ μὲ τὰ χέρια εἶναι καὶ ὅλο τὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιό τοῦ ὁποῖο ἐκφράζει τὸ χαρακτήρα καὶ τὴν ἀτμόσφαιρα τῶν στερήσεων καὶ τῆς πείνας. Εἶναι τὰ καμπουριασμένα σώματα, μιὰ σειρὰ ἀπὸ καμπυλόμορφα θέματα, εἶναι τὰ γωνιώδη τῶν ἀναπήρων ποὺ δὲν μποροῦν νὰ σταθοῦν στὰ πόδια τους, εἶναι γενικὰ ἡ ἔμφαση στὰ πτωτικὰ στοιχεῖα ποὺ μεταφέρει στὸ θεατὴ ὅλες τὶς ἐσωτερικὲς διαστάσεις τῆς περιόδου, στὴν ὁποία ἀναφέρεται ὁ Καπράλος. Ἔτσι κοντὰ στὰ καθαρὰ θεματικὰ στοιχεῖα, θέσεις καὶ στάσεις τῶν σωμάτων, γλώσσα τῶν χεριῶν, εἶναι καὶ οἱ καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες ποὺ ἐκφράζουν μὲ σαφήνεια καὶ λιτότητα ὅλη τὴν τραγωδία τῆς κατοχῆς. Εἶναι ἡ ἐναλλαγὴ τῶν ἐπιπέδων καὶ ὁ ρόλος τῶν κενῶν, ἡ ἀντίθεση καμπυλόγραμμων καὶ γωνιωδῶν τύπων, ἡ ἔμφαση στὴ σχηματοποίηση καὶ ἡ ἐπιβολὴ τοῦ τυπικοῦ, ποὺ ὁλοκληρώνουν τὸ περιεχόμενο τοῦ θέματος —ποὺ εἶναι πάντα ἀνθρώπινο θέμα, μὲ ἀνθρώπους ποὺ πεινοῦν καὶ δὲν κουράζονται νὰ ζητοῦν, χωρὶς νὰ παίρνουν.

Ἀκολουθεῖ ἡ ἔκτη ἐνότητα ποὺ ἀναφέρεται καὶ αὐτὴ στὴν κατοχὴ ἀλλὰ σὲ μιὰ ἄλλη φάση της, αὐτὴ τῆς ἀντίστασης. Μὲ πάλι θαυμάσιο τρόπο καὶ μὲ ἀντιστροφή τόσο τῶν θεματικῶν τύπων ὅσο καὶ τῶν μορφοπλαστικῶν ἀξιῶν ὁ Καπράλος μᾶς δίνει τὴ νέα κατάσταση. Καὶ διαπιστώνει κανεὶς ἀκόμη μιὰ φορὰ τὸν πλοῦτο τῆς μορφοπλαστικῆς φαντασίας τοῦ Καπράλου καὶ τὴν ἱκανότητά του νὰ μεταφέρει μὲ ἀμεσότητα καὶ ἐκφραστικὴ ἀλήθεια τὸ περιεχόμενο τῆς ἱστορικῆς στιγμῆς. Στὴν ἐνότητα αὐτὴ δὲν ἔχουμε τίποτα ἀπὸ τὰ πτωτικὰ θέματα καὶ τοὺς παθητικούς τόνους τῆς προηγούμενης, δὲν ἔχουμε τὰ τσακισμένα ἀπὸ τὶς στερήσεις σώματα μὲ τὰ χέρια ποὺ ζητᾶνε. Τόσο στὸ σύνολο ὅσο καὶ στὰ μεμονωμένα στοιχεῖα ἐδῶ ἐπικρατοῦν τὰ ἐνεργητικὰ ἐπιθετικὰ στοιχεῖα μὲ τὴν ἔμφαση στὰ διαγώνια θέματα, τὰ ἐπαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικὰ, τὴν τονισμένη κίνηση. Ἐχουμε ἕναν ὁλόκληρο λαὸ ποὺ δὲν περιορίζεται νὰ ζητιανεύει ἀλλὰ ἀγωνίζεται νὰ κερδίσει ὅ,τι τοῦ ἀνήκει,

ὄχι μόνο τὸ δικαίωμα στὴ ζωὴ ἀλλὰ πολὺ περισσότερο στὴν ἐλευθερία. Ἡ παράσταση ἀνοίγει ἀριστερὰ μὲ τὴ γυναῖκα ποὺ προχωρεῖ μὲ τὴν κωσιὰ ἀνασηλωμένη σὰν σημαία πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς καὶ ἀκολουθοῦν ἀγρότες μὲ ὅπλα τὰ ἐργαλεῖα τῆς δουλειᾶς τους, δρεπάνια, σκαπάνες, καὶ ἄνθρωποι τῶν πόλεων μὲ ρόπαλα, ἀνάπηροι μὲ τὰ δεκανίκια καὶ στὸ καροτσάκι τους, γυναῖκες μὲ κάθε εἶδους ἀντικείμενα. Καὶ ἡ σκηνὴ κλείνει μὲ τὶς μορφὲς δεξιά, τὸν δειλὸ ποὺ παρακαλεῖ γιὰ νὰ ἀποφύγει τὴν τιμωρία γιὰ κάποια προδοσία του. Μὲ τὶς θέσεις καὶ τὶς στάσεις τῶν μορφῶν, τὰ κύρια καὶ τὰ παραπληρωματικὰ θέματα ἐκφράζεται ἀποφασιστικότητα καὶ βεβαιότητα στὸ δίκαιο γιὰ τὸ ὁποῖο ὅλοι ἀγωνίζονται. Καὶ δὲν εἶναι μόνο τὰ θεματικὰ στοιχεῖα καὶ τὰ παραπληρωματικὰ θέματα μὲ τὰ ὁποῖα ἐκφράζεται τὸ περιεχόμενο τοῦ θέματος καὶ τὸ πνεῦμα τῆς ἀντίστασης στοὺς κατακτητὲς, εἶναι καὶ τὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιό μὲ τὰ ἐνεργητικὰ κάθετα θέματα καὶ τὶς ἔντονες κινήσεις, τὰ βλέμματα ποὺ ἀντιμετωπίζουν χωρὶς φόβο τὸν ἀντίπαλο, τὰ κεφάλια ψηλά, τὰ διαγώνια ἐπιθετικὰ στοιχεῖα. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ σημειώσῃ κανεὶς τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Καπράλος κατορθώνει νὰ ἐκφράσῃ τὸ ἰδιαιτέρο περιεχόμενο τῆς ἀντίστασης ὅλου τοῦ λαοῦ, ποὺ ἀρνεῖται νὰ παραμείνῃ σκλάβος.

Ἀκολουθεῖ ἡ ἑβδομὴ καὶ τελευταία ἐνότητα, αὐτὴ τῆς Εἰρήνης καὶ τῆς συμφιλίωσης. Ἡ παράσταση ἀναπτύσσεται σὲ δυὸ ομάδες ποὺ κινοῦνται πρὸς τὸ μέσο, ὅπου βρίσκεται ἕνας μουσικὸς μὲ τὴν λατέρνα, ἡ μιὰ ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ καὶ ἡ ἄλλη ἀπὸ τὰ δεξιά. Ἡ μεγαλύτερη ομάδα ἀπὸ τὰ ἀριστερά, ἄνδρες καὶ γυναῖκες, μερικοὶ μὲ τὰ ἐργαλεῖα τῆς δουλειᾶς τους, ἕνας πατέρας μὲ τὸ παιδί στὴν ἀγκαλιά τους, ἕνας ἀνάπηρος μὲ τὰ δεκανίκια του, πλησιάζουν χαρούμενοι τὴν λατέρνα ποὺ παίζει αὐτὴ τὴ στιγμή. Ἡ μικρότερη ομάδα ἀπὸ δεξιά μὲ τὶς μορφὲς τριῶν πολεμιστῶν μὲ τὰ ὅπλα ἐπ' ὤμου, μιὰ γυναῖκα ποὺ σπρώχνει τὸ καροτσάκι μὲ κάποιον ἀνάπηρο, πλησιάζει καὶ παρακολουθεῖ τὸ χορευτὴ καὶ ταχυδακτυλουργὸ ποὺ διασκεδάζει τοὺς θεατὲς μὲ τὸ δίσκο ποὺ ἔχει στὸ δάκτυλό του καὶ πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του. "Ὅλα δίνουν κυριολεκτικὰ τὴν ἀτμόσφαιρα λαϊκοῦ πανηγυριοῦ, στὸ ὁποῖο ὅλοι διασκεδάζουν μὲ τὴ μουσικὴ τῆς λατέρνας, τὸ χορὸ καὶ τὸ παιχνίδι τοῦ θαυματοποιοῦ." Ἐστὼ καὶ ἂν ἔρχονται ἀπὸ δυὸ κατευθύνσεις καὶ μπορεῖ νὰ ᾔσαν ἀντίπαλοι, φαίνεται ὅτι τίποτα πιά δὲν τοὺς χωρίζει καὶ περισσότερο τοὺς ἐνώνει ἡ μουσικὴ, ὁ χορὸς καὶ τὸ παιχνίδι. Καὶ πρέπει πραγματικὰ νὰ θεωρηθεῖ ἀριστουργηματικὸς ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο καταλήγει τὸ σύνολο μὲ τὴ μουσικὴ, τὸ χορὸ καὶ τὸ παιχνίδι, τὶς κατανοητὲς ἀπὸ ὅλους καὶ παγκόσμιες αὐτὲς γλώσσες. Ἡ Εἰρήνη γιορτάζεται σὰν ἕνα λαϊκὸ πανηγύρι στὸ ὁποῖο ἔχουν ὅλοι θέση, χθεςινοὶ ἔχθροὶ ἀλλὰ σήμερα φίλοι, ἀντίπαλοι ποὺ τώρα μιλοῦν τὴν ἴδια γλώσσα, αὐτὴ τῆς μουσικῆς, τοῦ χοροῦ καὶ τοῦ παιχνιδιοῦ. Τώρα δὲν ὑπάρχουν νικητὲς καὶ νικημένοι, ὑπάρχουν μόνο ἄνθρωποι ἀδελφωμένοι

και περήφανοι για τη θύελλα που πέρασε. Στις βίαιες κινήσεις και τις ενεργητικές χειρονομίες της προηγούμενης ενότητας απαντά τώρα ή ήρεμη κίνηση των δύο πλευρών που τείνουν προς το κέντρο, τάση που τονίζεται ιδιαίτερα και από τον τρόπο με το οποίο παρουσιάζονται ο μουσικός και ο χορευτής θαυματοποιός. Με την Ειρήνη και με τη γιορτή της Ειρήνης ο Καπράλος μας επαναφέρει κατά κάποιο τρόπο στην πρώτη ενότητα. Οι ίδιοι άνθρωποι που στην πρώτη ενότητα πήγαιναν στις δουλειές τους, στη δεύτερη άλλοι γίνονται πρόσφυγες και άλλοι πηγαίνουν στο μέτωπο, στην τρίτη πολεμούν συνεπικουρούμενοι και από όλο το μεγάλο ελληνικό παρελθόν, στην τέταρτη επιστρέφουν χωρίς να νικηθούν, στην πέμπτη παρακαλούν για ένα κομμάτι ψωμί τσακισμένοι από την πείνα, στην έκτη ξεσηκώνονται και αγωνίζονται, στην εβδομή γιορτάζουν την Ειρήνη, που ενώνει έχθρους και φίλους.

Έργο χωρίς έγχος εθνικισμού και σωβινισμού το Μνημείο της Μάχης της Πίνδου, είναι αναμφίβολα, και αυτό πρέπει να επαναληφθεί, ένα από τα πιο σημαντικά σύνολα όλης της σύγχρονης γλυπτικής. Και αυτό τόσο με το πνεύμα του όσο και τον πλοῦτο και το χαρακτήρα των μορφοπλαστικών του διατυπώσεων. Έπική διάθεση και ήρωικό πνεύμα, ατομικές προσπάθειες και συλλογική μοίρα, μεμονωμένες σκηνές και μεγαλύτερες ενότητες συνδυάζονται για να εκφράσουν το έσωτερικό περιεχόμενο και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα μιας μεγάλης στιγμής της ιστορίας. Αρχαϊκά στοιχεία και λαϊκότροπα χαρακτηριστικά, σχηματοποίηση των μορφών και έμφαση στο τυπικό, έξπρεσιονιστικοί τύποι και ιδεαλιστικά θέματα χρησιμοποιοῦνται με θαυμάσιο τρόπο, για να ολοκληρώσουν καλύτερα ένα ιστορικό γεγονός. Αυτό της πάλης ενός λαού για την έλευθερία και την κατάφαση της ανθρώπινης αξιοπρέπειας. Με άφετηρία ένα συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός ο Καπράλος κατορθώνει να δώσει ένα μνημειακό σύνολο στο οποίο εκφράζεται ή πανανθρώπινη τραγωδία κάθε πολέμου και ή καταδίκη του. Τοῦ πολέμου και των καταστροφών του, της θυσίας τοῦ ανθρώπου σε δυνάμεις και συμφέροντα που δεν καταλαβαίνει, ενώ ανεβάζει το παρόν στο διαχρονικό και το καθολικό. Και θα πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα ότι ο Καπράλος δίνει το Μνημείο της Μάχης της Πίνδου, όχι τοῦ πολέμου γενικά, της Πίνδου όπου οι Έλληνες ἀρνήθηκαν να δεχτούν τη θυσία της έλευθερίας στις δυνάμεις τοῦ ολοκληρωτισμοῦ. Με το ιστορικό αυτό θέμα, στο οποίο δίνει πανανθρώπινες διαστάσεις, ο Καπράλος συναντά όχι μόνο τους μεγάλους δασκάλους τοῦ παρελθόντος, από την ζωοφόρο τοῦ Παρθενώνα στα ἀνάγλυφα τοῦ Μουσουλείου της Ἀλικαρνασσού και από τα γλυπτά τοῦ βωμοῦ της Περγάμου στα ιστορικά σύνολα της ρωμαιοκρατίας, ἀλλὰ δίνει και ένα μάθημα με καθολικό περιεχόμενο. Γιατί το Μνημείο της Μάχης της Πίνδου δεν περιορίζεται μόνο στο να δίνει την πάλη ενός ὁλοκληρου λαοῦ για την έλευθερία του, παρουσιάζεται και σαν κατάφαση της πίστης

σ' ὅ,τι ἐνώνει πάνω ἀπὸ σύνορα, διακρίσεις, χρώματα, τὸν ἄνθρωπο μὲ τὸν ἄνθρωπο. Μὲ τὸ νὰ μὴν μένει ὁ καλλιτέχνης μόνο στὸν πόλεμο ἀλλὰ νὰ ἀνοίγει τὸ σύνολο μὲ τὴν Εἰρήνη καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ ἀγροτικοῦ μόχθου καὶ νὰ τὸ κλείνει μὲ τὴ μουσική, τὸ χορὸ καὶ τὸ παιχνίδι πάλι στὰ χρόνια τῆς Εἰρήνης, δίνει τὶς πραγματικὰ ἀνθρώπινες διαστάσεις τοῦ ἔργου. Δίνει ἓνα ἔργο μάθημα τῆς Εἰρήνης.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι μὲ τὸ Μνημεῖο τῆς Μάχης τῆς Πίνδου ὁ Καπράλος ἐπιβάλλεται ὅχι μόνο μὲ τὸν πλοῦτο τῆς μορφοπλαστικῆς του φαντασίας ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο συναιρεῖ σὲ μιὰ ἐνότητα χαρακτηριστικὰ διαφορῶν κατακτήσεων—ἐποχῶν καὶ τάσεων— χωρὶς σὲ καμιὰ περίπτωσι νὰ θυσιάζεται ἡ ἐνότητα τοῦ ὕφους του. Στὴ βάση τοῦ συνόλου εἶναι τὰ καθαρὰ διηγηματικὰ στοιχεῖα, ὅπως ἄλλωστε καὶ σὲ ἄλλα ἀνάλογα ἔργα παλαιότερων περιόδων. Ὁ Καπράλος διηγεῖται καὶ ἐκφράζει μὲ τὶς μορφές του ὅλη τὴν πορεία, ἀπὸ τὶς ἀπασχολήσεις τοῦ χωριοῦ στὰ χρόνια τῆς Εἰρήνης, τὸ πέρασμα στὸν πόλεμο, τὴν κατοχὴ μὲ τὶς δυὸ διαφορετικὲς φάσεις της καὶ τὴν Εἰρήνη μὲ τὴν συμφιλίωση. "Ὅλα χωρὶς ρητορεία καὶ χωρὶς στόμφο, χωρὶς ἀναφορὰς συγκεκριμένων ἱστορικῶν γεγονότων καὶ χρησιμοποίηση ἰδεαλιστικῶν τύπων, μὲ πάντα τὴν ἔμφαση στὴν ἐκφραστικὴ ἀλήθεια κάθε σκηνῆς. Ἡ σύνθεσή του βασίζεται στὴν ἐναλλαγὴ μεγάλων ὁμάδων καὶ μεμονωμένων μορφῶν, ἀξιοποίηση τοῦ ἀτομικοῦ καὶ τοῦ συλλογικοῦ, τὴν παράλληλη χρησιμοποίηση κενῶν καὶ γεμάτων ἐπιφανειῶν, κυρίων καὶ παραπληρωματικῶν θεμάτων καὶ ἐσωτερικοῦ ρυθμοῦ. Τὸ μορφοπλαστικὸ του λεξιλόγιο διακρίνεται γιὰ τὴ σχηματοποίηση τῶν μορφῶν καὶ τὰ συχνὰ ἐπαναλαμβανόμενα θέματα, τὸν συνδυασμὸ καθέτων ὀριζοντίων καμπυλόμορφων καὶ διαγωνίων θεμάτων ποὺ ἐκφράζουν σαφέστερα τὸ ἰδιαιτέρο περιεχόμενο κάθε σκηνῆς. Στὰ ἐπτὰ τμήματα —ἐνότητες— ποὺ ἔχουν ἄνισο μῆκος —ποικίλλει ἀπὸ πέντε ἕως ἐπτὰ μέτρα— ἐπικρατεῖ ἓνα κοινὸ πνεῦμα καὶ οἱ διαφοροποιήσεις τοῦ λεξιλογίου σὲ κάθε τμῆμα ἀποβλέπουν νὰ ἐκφράσουν σαφέστερα τὸ χαρακτήρα κάθε ἱστορικῆς στιγμῆς. Στὴν πρώτη ἐνότητα μὲ τοὺς ἀγρότες στὶς ἐργασίες τους ἔχουμε μιὰ ἡρεμὴ σύνταξη καὶ τὸ λεξιλόγιο διακρίνεται γιὰ τὶς ἐναλλαγὲς τύπων καὶ τὴ χρησιμοποίηση παραπληρωματικῶν θεμάτων. Στὴ δεύτερη μὲ τὴν κήρυξη τοῦ πολέμου ἡ παράστασις βασίζεται στὶς διαφορὰς τῶν δύο πλευρῶν, τὴν σχετικὴ ἀταξία τῆς μιᾶς μὲ τὴ φυγὴ καὶ τὴν αὐστηρὴ ρυθμικὴ ἀνάπτυξη τῆς ἄλλης, μὲ τὴ γεωμετρικὴ γλώσσα καὶ τὰ ἐπαναλαμβανόμενα θέματα. Στὴν ἐνότητα τοῦ πολέμου ἔχουμε πάλι τὴν ἀντίθεση τῶν δύο πλευρῶν, μὲ τὶς μεγάλες ἐξπρεσιονιστικὲς διατυπώσεις τῆς μιᾶς καὶ τὴν ἔμφαση στὴν κίνηση τῆς ἄλλης. Στὴν ἐνότητα μὲ τὴν ἐπιστροφὴ ἀπὸ τὸ μέτωπο ὁ Καπράλος ἐκφράζει ὅ,τι εἶναι συνείδησις ὅλου τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. "Ὅτι δηλαδὴ οἱ μαχητὲς μας δὲν γυρίζουν νικημένοι ἀλλὰ νικητὲς. Καὶ στὶς δυὸ ἐνότητες τῆς κατοχῆς ἐκφράζεται μὲ πραγματικὰ

συγκλονιστικό τρόπο ή διαφορὰ τῶν δύο φάσεων τῆς, αὐτῆς τῶν στερήσεων καὶ τῆς πείνας καὶ αὐτῆς τῆς ἀντίστασης. Καὶ στὴν τελευταία, μὲ τὴν ἐπιβολὴ τῆς Εἰρήνης, αὐτοὶ ποὺ ἄφησαν τὰ χωράφια τοὺς γιὰ νὰ πολεμήσουν, ποὺ γύρισαν χωρὶς νὰ νική-
θοῦν, ποὺ ἔγιναν ζητιάνοι ἀλλὰ καὶ ἐπαναστάτησαν, ἀδελφώνονται μὲ τὴ μουσικὴ, τὸ χορὸ καὶ τὸ παιχνίδι. Καὶ εἶναι πραγματικὰ ἐκπληκτικὸς ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Καπράλος συλλαμβάνει ὅλο τὸ χαρακτήρα τῆς μεγάλης αὐτῆς στιγμῆς τῆς ἱστορίας μας καὶ ἐκφράζει μὲ καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες τὴν ἴδια τὴν ψυχολογία ἐνὸς ὁλόκληρου λαοῦ.

Θᾶπρεπε ἀκόμη νὰ προστεθεῖ ὅτι ὁ Καπράλος δίνει τὴ ζωφόρο μὲ τὸ Μνημεῖο τῆς Μάχης τῆς Πίνδου σὰν μιὰ ἀρχαία τραγωδία. Ἀνοίγει μὲ ἓνα πρόλογο, τὸν ὁποῖο διαδέχεται μιὰ παρουσία τοῦ χοροῦ μὲ τὴ φυγὴ καὶ τὴν κήρυξιν τοῦ πολέμου, ἀκολουθεῖ ἡ δεῖνωση μὲ τὶς σκηνὲς τοῦ πολέμου καὶ τῆς κατοχῆς καὶ τὸ κλείνει ἡ κάθαρση μὲ τὸ χορὸ, τὸ παιχνίδι καὶ τὴ μουσικὴ. Καὶ ἀπὸ μιὰ ἄλλη ἄποψη τὸ σύνολο ἐμφανίζεται σὰν ἀρχαία τραγωδία, μὲ πρόλογο, ἐπισόδια καὶ ἐξοδο, ὅπου ὅλοι εἶναι ἀπλὰ ὄργανα τῆς μοίρας. Μὲ βασικὰ μορφοπλαστικὰ χαρακτηριστικὰ ἀνάλογα μὲ αὐτὰ ἀρχαϊκῶν ἀναγλύφων ποὺ ἔχουν πλουτιστεῖ καὶ μὲ νέα στοιχεῖα —ἐπίπεδες ἐπιφάνειες, σχηματοποίηση τῶν μορφῶν, ἔμφαση στὸ τυπικόν, συνδυασμὸ ἀτομικοῦ καὶ ὁμαδικοῦ, διηγηματικῆς περιγραφῆς καὶ ρυθμικῆς κίνησης— δίνει ὁ Καπράλος ἓνα θαυμάσιο γιὰ τὸ ἐκφραστικόν του περιεχόμενον σύνολο. Ἡ σαφήνεια τῆς σύνθεσης συναγωνίζεται τὴ λιτότητα τῶν ἐπιπέδων, ἡ ἐκφραστικὴ δύναμη τῶν μορφῶν, τὴν πληρότητα, τὴν ἀμεσότητα καὶ τὴν ἀλήθεια τῶν διατυπώσεων. Καὶ θὰ ἀρκοῦσε ἀκόμη καὶ μιὰ μικρὴ λεπτομέρεια, ὅπως ἡ χρησιμοποίηση τοῦ ἀρχαίου κράνους καὶ τοῦ δόρατος μὲ τὸ ὁποῖο ἐντάσσει καὶ τὸ παρελθὸν στὸ παρὸν ὁ Καπράλος, γιὰ νὰ ἀναγνωριστεῖ ὅλος ὁ πλοῦτος καὶ ὁ χαρακτήρας τῆς μορφοπλαστικῆς του φαντασίας.

Καὶ ὅπως τὸ Μνημεῖο τῆς Μάχης τῆς Πίνδου, τὸ ἔργο μὲ τὸ ὁποῖο ἐκφράζεται μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ μεγάλες στιγμὲς τῆς σύγχρονης ἱστορίας μας, χωρὶς τίποτε τὸ ἐξωτερικὸ καὶ τὸ ψεύτικον, δὲν ἔχει βρεῖ τὴ θέσιν ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει. Δὲν ἔχει βρεῖ τὴ θέσιν στὴν ὁποία μὲ τὸ χαρακτήρα τῶν μορφῶν καὶ τὴν ἐκφραστικὴν του ἀλήθειαν, τὸ πνεῦμα καὶ τὶς διατυπώσεις του, θὰ ἔδειχνε τί ἦταν ἡ Μάχη τῆς Πίνδου καὶ ὁ Πόλεμος τοῦ 40. Πόλεμος τῆς ἀλήθειας κατὰ τῆς ψευτιᾶς, ἀγώνας κατὰ κάθε ὁλοκληρωτισμοῦ καὶ κάθε ἀλλοτριώσεως τοῦ ἀνθρώπου, πάλη γιὰ τὴν ἐλευθερίαν καὶ τὴν ἀνθρωπιάν. Δὲν βρῆκε τὸν τρόπο ἢ πολιτείαν νὰ τὸ στήσῃ σὲ μιὰ θέσιν ποὺ θὰ θύμιζε ὅχι μόνον σ' ἐμᾶς ἀλλὰ καὶ στοὺς ξένους, ποὺ ἔχουν ξεχάσει ὅ,τι ἔλεγαν τότε, γιατί ἀγωνίστηκε ἡ Ἑλλάδα στὴν Πίνδο. Δὲν βρῆκε τὸν τρόπο νὰ κάνῃ ἀντίγραφο τοῦ Μνημείου τῆς Μάχης τῆς Πίνδου σὲ χαλκὸ καὶ νὰ τὰ στήσῃ στὸ Σύνταγμα, στὰ

Γιάννενα, στήν Ξάνθη. Καί δὲν βρέθηκαν χορηγοὶ ποὺ μὲ λιγότερα ἀπὸ ὅσα δίνουν γιὰ τὴ μετάκληση ἑνὸς ξένου καλλιτέχνη καὶ πληρώνουν γιὰ ξένο ποδοσφαιριστὴ γιὰ δυὸ μέρες θὰ μπορούσαν νὰ στήσουν ἓνα χάλκινο ἀντίγραφο τοῦ ἔργου, ποὺ πλάϊ στὸ ὄνομα τοῦ δημιουργοῦ θὰ ἀνέφερε καὶ τὴ χορηγία τους, θὰ τοὺς ἔδινε περισσότερο ἀπὸ ὅσο ἔδωσαν. Καί δὲν βρέθηκαν τράπεζες καὶ ἄλλα ιδρύματα, ποὺ ἐπίσης θὰ μπορούσαν νὰ συμβάλουν, καὶ μάλιστα μὲ κέρδος, γιὰ νὰ γίνῃ γνωστὸ τὸ ἔργο. Γιὰ νὰ προστεθεῖ ἀκόμη ὅτι θὰ μπορούσαν νὰ γίνουν ἀντίγραφα καὶ σὲ μικρότερες διαστάσεις καὶ νὰ τοποθετηθοῦν σὲ δημόσιους χώρους καὶ σὲ σχολεῖα περισσότερο, γιὰ νὰ διδάσκουν τί εἶναι ἀγάπη γιὰ τὴν ἐλευθερία καὶ τί εἶναι πίστη στὸν ἄνθρωπο, τί εἶναι πόλεμος καὶ τί εἶναι Εἰρήνη.