

Ευθυμία Μαυρομιχάλη, « Σχέδια του Γιαννούλη Χαλεπά πάνω σε δύο έργα του Δημητρίου Φιλιππότη», στο *Χρυσάνθος Χρήστου Αφιέρωμα*, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 159-168.



νάμεσα στα πολυάριθμα σχέδια του Γιαννούλη Χαλεπά που έχουν κατά καιρούς δημοσιευθεί¹, υπάρχουν ορισμένα με τα οποία ο καλλιτέχνης παραπέμπει σε δύο γνωστά έργα του Δημητρίου Φιλιππότη². Με βάση τα σημερινά δεδομένα, είναι η μοναδική περίπτωση που ο Χαλεπάς επεξεργάζεται, σε σχέδια γνωστά, έργα άλλου καλλιτέχνη, προτείνοντας τις δικές του συνθετικές λύσεις.

Συγκεκριμένα, ο Δημ. Παπαστάμος, ανάμεσα στα σχέδια της β' περιόδου της Τήνου³ που δημοσιεύει, περιλαμβάνει και έξι σχέδια, τα οποία ομαδοποιεί κάτω από τον τίτλο *Ξυλοθραύστης*. Τα σχέδια αυτά, όπως και ένα στην ομάδα με σχέδια της Αφροδίτης, (συνολικά 7 σχέδια), παραπέμπουν σαφέστατα στον *Ξυλοθραύστη*.⁴

Ο ίδιος συγγραφέας στην κατηγορία των επιτυμβίων μνημείων εντάσσει ένα σχέδιο σε μονό-

1. Βλ. Σ. Δούκας, *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα 1978². Δ. Παπαστάμος, *Σχέδια Γιαννούλη Χαλεπά*, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξ. Σούτσου, Αθήνα 1981. Α. Γουλάκη-Βουτυρά, *Αναζητήσεις στο έργο του Γ. Χαλεπά. Έργα της Γ' περιόδου 1930-1938*, Θεσσαλονίκη 1986.

2. Για τη ζωή και το έργο του Δημ. Φιλιππότη βλ. Ε.Ε. Μαυρομιχάλη, *Ο γλύπτης Δημήτριος Ζ. Φιλιππότης*, Αθήνα 2003.

3. Ακολουθώ την κατάταξη των βασικών μελετητών: Α' περίοδος 1869-1878, χρόνια μαθητείας, σπουδές στο Μόναχο, επιστροφή του στην Ελλάδα μέχρι και την εκδήλωση της αρρώστιας του. Β' περίοδος 1902-1930, έξοδος από το ψυχιατρείο και επιστροφή του στην Τήνο και Γ' περίοδος 1930-1938, εγκατάστασή του στην Αθήνα στο σπίτι των ανειψιών του μέχρι τον θάνατό του. Βλ. Καλλιγιάς, *Γιαννούλης Χαλεπάς*, σ. 72-75. Βουτυρά ό.π., σ. 10-11.

4. Στο βιβλίο του Παπαστάμου, βλ. ό.π., από τα 10 συνολικά κατ'όψεις που σώζονται, δημοσιεύονται τα 8, που ανήκουν στην οικογένεια Χαλεπά και το ένα που ανήκει στην Εθνική Πινακοθήκη.

Σχέδια του Γιαννούλη Χαλεπά πάνω σε δύο έργα του Δημητρίου Φιλιππότη

Ευθυμία Μαυρομιχάλη

Διδάκτορας της Ιστορίας της Τέχνης
του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

φυλλο, που συνδέεται με την επιτύμβια στήλη της Ελένης Καλλιβούρσου, έργο του Δημ. Φιλιππότη, στο Α' Νεκροταφείο.⁵ Δύο σχέδια με το ίδιο θέμα δημοσιεύονται στο βιβλίο της Αλεξάνδρας Γουλάκη – Βουτυρά, *Αναζητήσεις στο έργο του Γ. Χαλεπά, σχέδια Γ' περιόδου 1930-1938*.⁶

Στο άρθρο αυτό θα γίνει προσπάθεια να φανεί ότι ο Χαλεπάς κατά τη λεγόμενη «μεταλογική» του περίοδο εξακολουθεί να ασχολείται με καθαυτό καλλιτεχνικά προβλήματα, μέσα στην ίδια καλλι-

5. Στο ίδιο έργο δημοσιεύονται επίσης ορισμένα σχέδια σε μονόφυλλα από την τελευταία δημιουργική περίοδο του Χαλεπά (1930-1938).

6. Το έργο εξέδωσαν το 1986 το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και το Τελλόγλειο Ίδρυμα. Ειδικά με αυτά τα σχέδια και τη σύνδεσή τους με το συγκεκριμένο έργο του Φιλιππότη, ασχολείται σε άρθρο της στο περιοδικό *Τραμ* η Α. Γουλάκη-Βουτυρά. Βλ. «Η πορεία της εικαστικής σκέψης του Χαλεπά», *Τραμ*, Θεσσαλονίκη 1989, σ. 65-81.

τεχνική αντίληψη όπως και πριν από την αρρώστια του.⁷

Πριν από την ανάλυση των σχεδίων αυτών και την εξέταση της σχέσης τους με τα αντίστοιχα έργα του Δημητρίου Φιλιππότη, είναι ενδιαφέρον να ανιχνευθεί σύντομα η σχέση των δύο καλλιτεχνών. Οι δύο καλλιτέχνες⁸ ανήκουν σε γνωστές και μεγάλες οικογένειες μαρμαράδων της Τήνου, που κατά καιρούς συνεργάστηκαν μεταξύ τους.⁹ Στο εργαστήριο του Ιω. Χαλεπά στην Αθήνα συναντήθηκε προφανώς ο Φιλιππότης με τον Γιαννούλη Χαλεπά, το 1869, όταν ο γλύπτης επέστρεψε από τη Ρώμη και εργάστηκε εκεί μέχρι ν' ανοίξει το δικό του εργαστήριο το 1870.

Η καλλιτεχνική πορεία των δύο καλλιτεχνών, μέχρι την εκδήλωση της ασθένειας του Χαλεπά,¹⁰ φαίνεται ότι καθορίζεται από διαφορετικούς παράγοντες, παρά το γεγονός ότι και οι δύο διαθέτουν το κοινό υπόβαθρο της μαρμαροτεχνικής παράδοσης της οικογένειάς τους.

Ο Φιλιππότης εντάσσεται μικρός στο πατρικό εργαστήριο, ολοκληρώνει γρήγορα την εμπειρική εκμάθηση της τέχνης και αναλαμβάνει χωρίς παραγγελίες του πατρικού εργαστηρίου¹¹, ενώ ως σπουδαστής του Σχολείου των Τεχνών (1858-1862) εργάζεται παράλληλα στο εργαστήριο των αδελφών Φυτάλη. Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι οι σύγχρονοί του τον αποκαλούν μαρμαροφάγο.

Αντίθετα, ο Γιαννούλης Χαλεπάς, όπως είναι γνωστό, συναντά μεγάλη αντίδραση από τον πατέρα του, που προσπαθεί να τον κρατήσει μακριά από την πατροπαράδοτη τέχνη. Μόνο μετά την αποτυχημένη προσπάθεια του γιού του να γίνει έμπορος, όπως εκείνος επέμενε, υποχωρεί και τον εγγράφει στο Σχολείο των Τεχνών το 1869.

Επιπλέον, δεν μαρτυρείται περίοδος συστηματικής ένταξης και μαθητείας στο πατρικό εργαστήριο ούτε πριν τις σπουδές του στην Αθήνα, ούτε κατά τη διετή φοίτησή του στο Σχολείο των Τεχνών.¹² Αν και δυσκολεύεται κανείς να πιστέψει ότι ο γιος ενός μαρμαρογλύπτη δεν θήτευσε στο πατρικό εργαστήριο, γνωρίζοντας τη συνήθεια που υπήρχε, να εντάσσονται από νεαρή ηλικία τα αγόρια στο οικογενειακό εργαστήριο,¹³ όμως την υποψία για έλλειψη πρακτικής εξάσκησης ενισχύει και η άποψη του Στρατή Δούκα: «Αν και είχε διακριθεί σα σπουδαστής στην Αθήνα, δεν είχε πάρει καμιά συστηματική μόρφωση. Μα είχε τόση αντίληψη στην τέχνη που σύντομα μπόρεσε να συμπληρώσει τα κενά της μαθητείας του και να διακριθεί»,¹⁴ Η πληροφορία του Δημήτρη Παυλόπουλου, αν και δεν τεκμηριώνεται επαρκώς, ότι ο Χαλεπάς δεν δούλεψε ο ίδιος στο μάρμαρο ούτε την *Κοιμωμένη* ούτε και τον *Σάτυρο* και *Έρωτα*, αλλά ο μαρμαρογλύπτης Αλέξης Λάβδας, προκαλεί αμφιβολίες για τις μαρμαροτεχνικές ικανότητες του καλλιτέχνη και παρέχει μια ισχυρή βάση για να υποστηριχθεί η ελλιπής πρακτική του εξάσκηση.¹⁵

Εξάλλου οι δύο καλλιτέχνες έχουν διαφορετικό προσανατολισμό. Ο Φιλιππότης εισάγει από το καλλιτεχνικό περιβάλλον της Ρώμης νέα θεματολογία, που εμπλουτίζει τον κλασικισμό με στοι-

12. Όταν ο Χαλεπάς επιστρέφει από τη Γερμανία, το 1876, αρχίζει τη σταδιοδρομία του ως γλύπτης στο εργαστήριο του πατέρα του μέχρι και την εκδήλωση της αρρώστιας του, το 1879. Βλ. Αλεξ. Γουλάνη-Βουτρά, *Το εργαστήριο Μαρμαρογλυπτικής του Ιωάννη Χαλεπά*, Θεσσαλονίκη 1989, σ. 57.

13. Βλ. Α.Ε. Φλωράκης, *Μαρμάρου τέχνη και Τεχνική. Ο Ιω. Φιλιππότης και το εργαστήριό του*, Αθήνα 1995, σ. 21.

14. Βλ. Σ. Δούκας, ό.π., σ. 16.

15. Ο Α. Λάβδας (1854-1944) υπήρξε συμμαθητής του Χαλεπά στο Σχολείο των Τεχνών αλλά και στενός του φίλος. Αρραβωνιάστηκε την αδελφή του καλλιτέχνη, Αικατερίνη, από το 1878 έως τον Απρίλιο του 1879, οπότε αυτή εξεδίλωσε ψυχική διαταραχή. Ο Χαλεπάς αποσιωπούσε τη συμβολή του Αλέξη Λάβδα στη φιλοτέχνηση της *Κοιμωμένης*, ενώ ακόμη και το 1930, που ξανασυναντήθηκαν, αναγνώρισε ως συμμετοχή του Λάβδα το ξεχώντριομα του μαρμάρου, εργασία που δεν ανήκε σ' αυτόν, θέλοντας προφανώς να υποβιβάσει τη συνολική συμβολή του στο έργο. Για περισσότερες λεπτομέρειες πάνω στο θέμα, αλλά και ειδικότερα για τον Αλέξη Λάβδα βλ. Δ. Παυλόπουλος, «Το αίνιγμα της Κοιμωμένης», στο *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και Μύθος*, Τήνος 2004, σ. 27-29.

7. Αναφερόμενος στα σχέδια του Χαλεπά, ο Α. Προκοπίου επισημαίνει: «Τα σχέδια αυτά φανερώνουν πως ο Χαλεπάς ούτε σταμάτησε ποτέ να είναι καλλιτέχνης ούτε έξεχσε τη μάθηση και τη γνώση που είχε αποκτήσει με τη θητεία και την άσκηση». Βλ. *Η Καθημερινή*, 12/1/1965.

8. Ο Φιλιππότης γεννήθηκε το 1834 και ο Χαλεπάς το 1851.

9. Για τη συνεργασία του αδελφού του Φιλιππότη, Γεωργίου, με το εργαστήριο του Ιω. Χαλεπά στη Μ. Λαία και το Άγιο Όρος, βλ. Μαυρομιχάλη ό.π., σ. 29.

10. Βλ. Σ. Δούκας ό.π., σ. 15-26.

11. Βλ. Μαυρομιχάλη ό.π., σ. 31-33.

χεία ρεαλισμού, ξεφεύγοντας από τα μυθολογικά θέματα.¹⁶ Ο Χαλεπάς, αντίθετα, μετά τις σπουδές του στο Μόναχο,¹⁷ εμφανίζει, μέχρι και την εκδίδωσή της ασθeneίας του, ένα πιο συντηρητικό καλλιτεχνικό πρόσωπο, που δεν προκαλεί το καλλιτεχνικό κατεστημένο της εποχής του. Είναι ενδεικτικό ότι στα Ολύμπια του 1875 το έργο *Σάτυρος και Έρως* του Χαλεπά παίρνει το αργυρό βραβείο α' τάξεως με επαινετικά σχόλια, ενώ ο *Θεριστής* του Φιλιππότη, με πρώτο βραβείο στη Ρώμη, γίνεται δεκτός με επιφυλάξεις και λαμβάνει το αργυρό β' τάξεως.¹⁸

Κατά τον Μ. Καλλιγά, «δεν γνωρίζουμε ποιά θα ήταν η εξέλιξη του Γιαννούλη Χαλεπά αν δεν είχε αρρωστήσει, ούτε με ποιά τρόπο θα ανταποκρινόταν στα διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του».¹⁹

Παρ' όλα αυτά, ενδεικτικό για την περαιτέρω διαμόρφωση του προσωπικού καλλιτεχνικού του ύφους, εάν δεν προέκυπτε το πρόβλημα της υγείας του, είναι το γεγονός ότι εκτιμούσε τον Φιλιππότη και το έργο του.²⁰

Ιδιαίτερη εντύπωση του προξενεί ο *Ξυλοθραύστης*, τον οποίο βλέπει για πρώτη φορά όταν επισκέπτεται το εργαστήριο του Φιλιππότη, κατά το ταξίδι του από την Κέρκυρα στην Τήνο, στην πρώτη έξοδό του, μετά τον εγκλεισμό του στο ψυχιατρείο, και συνοδευόμενος από τη μητέρα του και

τον Θ. Θωμόπουλο.²¹ Το θέμα του *Ξυλοθραύστη* του θέτει καλλιτεχνικά προβλήματα, τον απασχολεί όταν επιστρέφει στην Τήνο και σχεδιάζει στα κατάστιχα του πατέρα του πιθανές λύσεις. Όταν επιστρέφει το 1930 στην Αθήνα, κατά την πρώτη επίσκεψή του στην πόλη, ζητά και πάλι να δει τον *Ξυλοθραύστη*, αλλά και τα άλλα έργα του Φιλιππότη στο Ζάππειο, τον *Θεριστή* και τον *Μικρό Ψαρά*.²² Ο Δούκας περιλαμβάνει στον κατάλογο έργων του Χαλεπά της περιόδου 1918-1930, της Τήνου, και έναν *Θεριστή* (Αρ. 51)²³ που, όπως επισημαίνει, κατασκεύασε ο καλλιτέχνης επηρεασμένος από το ομώνυμο έργο του Φιλιππότη.²⁴ Το έργο, που χρονολογείται μεταξύ του 1924 και 1930, δεν σώθηκε, έτσι δεν γνωρίζουμε πώς η πλαστική φαντασία του Χαλεπά απέδωσε το ίδιο θέμα.

Ενδιαφέρον όμως για τον ερευνητή παρουσιάζουν τα σχέδια του Χαλεπά που διασώθηκαν και αφορούν τα προαναφερθέντα έργα του Φιλιππότη.

Κατά την επίσκεψή του στο Α' Νεκροταφείο το 1930 ο Χαλεπάς στάθηκε και στην επιτύμβια στήλη της Ελένης Καλλιβούρου. Το έργο φέρει την υπογραφή του εργαστηρίου του πατέρα του,²⁵ αλλά είναι στην πραγματικότητα το πρώτο έργο που κατασκεύασε ο Φιλιππότης μετά την επιστροφή του από τη Ρώμη.²⁶ Με αφορμή αυτό αναπτύχθηκε οξύτατη ανταπάθεση μέσω του Τύπου μεταξύ του κύκλου του Λεωνίδα Δρόση και του Φιλιππότη, που κατηγορήθηκε για «ατεχνίες» και «σχεδιαστικές αδεξιότητες».²⁷ Ο Χαλεπάς γνώριζε πιθανότατα ότι η

16. Για τις σπουδές του στη Ρώμη με δάσκαλο τον Emil Wolff, βλ. Μαυρομιχάλη ό.π., σ. 239-241.

17. Για τις σπουδές του δίπλα στον Windman, αλλά και τις ρομαντικές επιρροές που δέχθηκε, βλ. Α. Προκοπίου, *Η Καθημερινή*, 12/1/1965, στο *Γιαννούλης Χαλεπάς, Τραγικότητα και Μύθος*, σ. 134-135.

18. Βλ. Η. Μυκονιάτης, «Το καλλιτεχνικό τμήμα των "Ολυμπίων" στην Αθήνα του 19ου αιώνα», *Εγνατία* 3 (1991-1992), Θεσσαλονίκη 1994, σ. 96.

19. Βλ. Μ. Καλλιγάς ό.π., σ. 20.

20. Το 1930 σε επισκέπτη του που τον ρωτά ποιοι καλλιτέχνες της εποχής του γνωρίζει αναφέρει το όνομα του Φιλιππότη, αλλά και του Βιτοράνη. Βλ. Δούκας, ό.π. σ. 60. Και οι δύο καλλιτέχνες θεωρούνταν ήδη στην εποχή τους αποκλεισμένοι από το κλασικιστικό καλλιτεχνικό κατεστημένο: «Ο Βιτοράνης και ο Φιλιππότης, δύο μεγάλα γλυπτικά таланτα εσάπησαν, εμαρνήθησαν, απεξήρανθησαν, απεπεφρόθησαν. Θα αφανισθούν και η Ελλάς μίαν ημέραν θα θρηνηθή και θα μετανοήση δια την παραγνώρισιν και δια το σφάλμα της...». Βλ. *Ακρόπολις*, 12/5/1888, σ. 2. Μαυρομιχάλη ό.π., σ. 75.

21. Βλ. Σ. Δούκας, «Γιαννούλης Χαλεπάς, Τραγικότητα και Μύθος», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 14/4/1935, σ. 115.

22. Βλ. Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 28/8/1930, στο *Γιαννούλης Χαλεπάς, Τραγικότητα και μύθος*, Αθήνα 2004, σ. 108.

23. Βλ. Σ. Δούκας, *Γιαννούλης Χαλεπάς. Νέα Βιογραφικά*, Αθήνα 1952, σ. 25.

24. Βλ. Δούκας 1978, σ. 124.

25. *Εκ του εργαστηρίου Ιω. Χαλεπά*. Αναλυτικά για την επιτύμβια στήλη της Καλλιβούρου, βλ. Μαυρομιχάλη, ό.π., σ. 202-207.

26. Βλ. Η. Μυκονιάτης, «Η κρίση του Κλασικισμού στη Νεοελληνική Γλυπτική», *Ελληνικά*, 39 (1988).

27. Πρόκειται κυρίως για θέματα αναλογιών και οργάνωσης των μορφών: το αριστερό πόδι της ανδρικής μορφής που εξέχει και είναι μεγαλύτερο σε μήκος από το δεξί, η θέση του βρέφους που κόβει την ανδρική μορφή, η χειραψία της νεκρής με τον άνδρα και η ταυτόχρονη χειραψία της με το βρέφος. Βλ. Μυκονιάτης ό.π., σ. 386. Μαυρομιχάλη ό.π.



στήλη είχε κατασκευαστεί από τον Φιλιππότη μετά από τον θόρυβο που δημιουργήθηκε στον Τύπο.

Με αφορμή το συγκεκριμένο έργο παρήγαγε τρία σχέδια, από τα οποία το ένα είναι χρονολογημένο στο 1934, προφανώς μετά την επίσκεψή του στο Α΄ Νεκροταφείο.

Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πώς παρεμβαίνει στο έργο. Στο σχέδιο 472 φαίνεται καθαρά η πρόθεσή του. Ο Χαλεπάς πλησιάζει περισσότερο την ανδρική μορφή στη γυναίκα, της οποίας ταυτόχρονα αναστηλώνει κάθετα τον κορμό. Φαίνεται ότι τον απασχολεί ιδιαίτερα η στάση της ανδρικής μορφής. Η αλλαγή της σκέψης του μορφοποιείται σχεδιαστικά με *pentimenti*,²⁸ μια πρα-



Σχέδιο 472.

κτική των γλυπτών ήδη από τον Leonardo da Vinci, η οποία μας δίνει τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε την πορεία της σκέψης του καλλιτέχνη και τις διαδοχικές λύσεις που προτείνει για το συγκεκριμένο πρόβλημα. Στην προκειμένη περίπτωση η ανδρική μορφή σχεδιάζεται με τρία σκέλη που δίνουν δύο διαφορετικές στάσεις.

Οι αλλαγές που προτείνει ο Χαλεπάς κάνουν το σύνολο πιο ενεργητικό και το πλησίασμα των μορφών πιο στενό. Επιπλέον ελευθερώνει τις επιφάνειες της ανδρικής μορφής με μια ριζική αλλαγή στη θέση των χεριών. Μεταφέρει το νήπιο στο δεξί χέρι και η δεξίωση λαμβάνει χώρα με έναν καθαρό και κλασικό τρόπο, κατέχοντας το κέντρο της σύνθεσης, με σκοπό να αιχμαλωτίσει το βλέμμα του θεατή. Δεν φαίνεται να απασχολεί τον Χαλεπά η κίνηση της μητέρας προς το παιδί, την οποία επέβαλε ο Φιλιππότης, υποβαθμίζοντας το μοτίβο της δεξίωσης με την προσθήκη ενός περιστασιακού επεισοδίου μεταξύ μητέρας και βρέφους, που δεν θα βρούμε στην κλασική και κλασικιστική παράδοση.

Ο Χαλεπάς φανερώνει την πρόθεσή του να μεταβάλει το έργο του Φιλιππότη σε σύνθεση δυναμική και ενεργητική, δίνοντας προτεραιότητα σε ένα βασικό μοτίβο της κλασικής τέχνης. Το σχέδιο γενικά είναι καθαρό με αποφασιστικές, σίγουρες γραμμές, που δεν συγχέονται μεταξύ τους, ακόμη και στα *pentimenti* των ποδιών της ανδρικής μορφής.

28. Η λέξη *pentimento* με την έννοια της εναλλακτικής επιλογής που έχει ο καλλιτέχνης για τη σύνθεσή του, και που δεν είναι απαραίτητα βελτίωση, αλλά ένας άλλος τρόπος αντίληψης της πραγματικότητας, εμφανίζεται στα λεξικά της Γαλλικής Ακαδημίας από το 1762, ενώ ήδη στο λεξικό του 1752 επισημαίνεται η ιταλική καταγωγή του όρου. Οι έρευνες στα λεξικά του 17ου και του 18ου αιώνα έδειξαν ότι η χρήση του όρου ήταν διαδεδομένη στην Ιταλία στον κύκλο των ερασιτεχνών ζωγράφων του 18ου αι., πριν γίνει αποδεκτός με την ιταλική του μορφή στην επίσημη γαλλική γλώσσα και ότι από το εξωτερικό υιοθετήθηκε οριστικά ο όρος στην Ιταλία από το 1787 και μετά. Βλ. *Repentirs*. Musée du Louvre, Reunion des musées nationaux, Paris 1991, σ. 31-34.



Σχέδιο 473.

Στο σχέδιο 473 ο Χαλεπάς φαίνεται ότι έχει κατασταλάξει για τη στάση της ανδρικής μορφής, που σε θέση αντιστήριξης στρέφει ελαφρά προς τον θεατή. Η στάση αυτή βρίσκεται πιο κοντά σε αυτήν του Φιλιππότη, αλλά είναι φανερό ότι ο Χαλεπάς εξοβελίζει κάθε περιστασιακό στοιχείο και τη μετατρέπει σε κλασική, όπως φαίνεται στο αριστερό πέλμα, που το ανεβάζει πάνω στη βάση. Παράλληλα, εξασφαλίζει τεκτονικότητα στη σύνθεση, με τον κάθετο άξονα που δημιουργεί το ανδρικό σώμα, σε αντίθεση με τη χαλαρότητα που παρουσιάζει η σύνθεση του Φιλιππότη στο σημείο αυτό. Από την άλλη πλευρά η γυναικεία μορφή στο δεύτερο αυτό σχέδιο είναι συγκεχυμένη, με το άνω μέρος άμορφο και με προσπάθεια *pentimenti* στην απόδοση της κεφαλής, αλλά οι γραμμές του είναι αποσπασματικές, γρήγορες, χωρίς δομή.

Μια ολοκληρωμένη εικόνα του σχεδίου 473 μας δίνει το σχέδιο που υπάρχει σε μονόφυλλο.²⁹ Φέρει υπογραφή και χρονολογία 1934 και μας αποκαλύπτει την εμμονή του καλλιτέχνη σε καλλιτεχνικά προβλήματα σύνθεσης που θέτουν τα συμπλέγματα μορφών και η ανακλιμένη γυναικεία μορφή, ένα μοτίβο που τον απασχολούσε σταθερά.³⁰

Το σχέδιο του 1934 φαίνεται ότι είναι η τελική άποψη που διατυπώνει ο γλύπτης για τη σύνθεση αυτή. Η ανδρική μορφή, ψηλότερη από ό,τι στο τε-

λειωμένο έργο και ευθυτενής, κρατάει στην εσωτερική πλευρά το βρέφος αρκετά υψηλά, ενώ με το αριστερό της χέρι κρατάει σε χειραψία το δεξί χέρι της νεκρής. Η σύνθεση έχει ανοίξει, οι μορφές δεν είναι τόσο κοντά η μία στην άλλη, όπως στο σχέδιο 472, αλλά και στο έργο του Φιλιππότη. Με αυτόν τον τρόπο ο Χαλεπάς αναδεικνύει το μοτίβο της χειραψίας, που τώρα φαίνεται καθαρά ότι είναι το συνδετικό στοιχείο των μορφών.

Η σύνθεση του Χαλεπά δίνει καθαρές επιφάνειες, αφού η ροή των επιπέδων της ανδρικής μορφής δεν διακόπτεται από τη μορφή του βρέφους, αλλά και το δεξί χέρι της γυναίκας φαίνεται να κατεβαίνει χαμηλά, παράλληλα με το σώμα, χωρίς να διακόπτει διαγώνια το άνω μέρος του κορμού της. Αυτό που ακόμα δεν φαίνεται καθαρά είναι αν η γυναικεία μορφή θα χρησιμοποιήσει το αριστερό της χέρι για να χαιρετήσει το βρέφος. Το σχέδιο στο σημείο αυτό είναι ασαφές.

Γενικά, το σχέδιο του 1934 προδιατυπώνει μια σύνθεση κλασικιστική, που καθορίζεται από έναν κάθετο (ανδρική μορφή) και έναν οριζόντιο άξονα (γυναικεία μορφή) και διατηρεί την αυτοτέλεια και των τριών μορφών. Ωστόσο, για να το πετύχει αυτό ο Χαλεπάς καταφεύγει και αυτός σε λύσεις που είναι αμφίβολο αν μεταφερόμενες στο μάρμαρο θα εξασφάλιζαν ένα δομημένο σύμπλεγμα χωρίς προβλήματα. Αυτό που φαίνεται ότι δυσκολεύει τον



Σχέδιο 514.

29. Βλ. Παπαστάμος ό.π., σ. 218.

30. Βλ. Μ. Καλλιγιάς ό.π., σ. 32.

καλλιτέχνη είναι η θέση του βρέφους, που το έχει μεταφέρει στην εσωτερική πλευρά. Στο σχέδιο 514 το βρέφος σχεδιάζεται καθαρά, σε μια στάση όμως άκομψη και αφύσικη. Παρεμβάλλεται στο οπτικό πεδίο των δύο μορφών και στην ουσία αποξενώνει τον άνδρα και τη γυναίκα διακόπτοντας την επικοινωνία τους.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι η σύνθεση του Φιλιππό-τη είναι πιο αποτελεσματική. Αποφεύγει τον κίνδυνο της απομόνωσης των προσώπων, εξασφαλίζει την επικοινωνία του βλέμματος των δύο μορφών και με την ελαφρά κλίση του κεφαλιού του άνδρα, αλλά και με τη διατήρηση του χώρου ανάμεσα στα κεφάλια των δύο μορφών.

Δεν είναι λογικό να δεχτούμε ότι ένας γλύπτης του επιπέδου του Φιλιππότη δεν είχε τη δυνατότητα να αντιληφθεί και να διορθώσει, σύμφωνα με τους κανόνες του κλασικισμού, το έργο του. Είναι προφανές ότι ηθελημένα εκθέτει τον εαυτό του σε «ατεχνίες» και «αδεξιότητες», για τις οποίες κατηγορήθηκε σφοδρά, γιατί έχει άλλο στόχο. Πίσω από τις επιλογές του κρύβεται η ρεαλιστική του πρόθεση, και από την άποψη αυτή η καλλιτεχνική του αντίληψη είναι πιο πρωτοποριακή από του Χαλεπά στα συγκεκριμένα σχέδια³¹.

Από την άλλη πλευρά, μελετώντας την πορεία της εικαστικής σκέψης του Χαλεπά μέσα από αυτά τα σχέδια, διαπιστώνουμε πρώτον την πρόθεσή του να τροποποιήσει τη σύνθεση του Φιλιππότη προς το πιο κλασικό, δεύτερον ότι το τελικό του σχέδιο προτείνει μια λύση γλυπτικά ανέφικτη και τρίτον την εμμονή του να επεξεργάζεται μια συνθετική ιδέα χωρίς να τον ενδιαφέρει η δυνατότητα ή μη πραγμάτωσής της στο μάρμαρο. Από την άποψη αυτή το σχέδιο του Χαλεπά εντάσσεται στη νέα αντίληψη περί σχεδίου που εισήγαγε στην τέχνη ο Leonardo da Vinci και διαμορφώθηκε πλήρως τον

18ο αιώνα. Το σχέδιο χρησιμοποιείται ως φορέας της δημιουργικής ανησυχίας του καλλιτέχνη, γι' αυτό και γίνεται ένα σχέδιο ερευνητικό που καταγράφει με ταχύτητα τις κινήσεις του νου, είναι μέλος της διαρκούς ροής της φαντασίας του, αλλά μπορεί να γίνει και το ίδιο αφετηρία νέας έμπνευσης³².

Ένα άλλο έργο του Φιλιππότη που προκάλεσε τη δημιουργική φαντασία του Χαλεπά υπήρξε ο *Ξυλοθραύστης*. Στη σύντομη παραμονή του στην Αθήνα, το 1902, όταν η μητέρα του τον πήρε από το ψυχιατρείο της Κέρκυρας³³ και πριν επιστρέψουν στην Τήνη, ο Θωμάς Θωμόπουλος ανέλαβε να τον περιηγήσει στο Εθνικό Μουσείο. Ο ίδιος του μίλησε με ενθουσιασμό για τον *Ξυλοθραύστη* και, σύμφωνα με πληροφορίες που μόνο ο Γαρταγάνης αναφέρει, ο Χαλεπάς εξεδήλωσε την επιθυμία να επισκεφθεί το εργαστήριο του Φιλιππότη για να δει το έργο. Μπροστά στον *Ξυλοθραύστη* ο Χαλεπάς φέρεται να είπε: «Γερό και μαστορικό χέρι και προ παντός έργο καμωμένο με ειλικρίνεια. Καλό, πάρα πολύ καλό»³⁴. Η σχετικότητα αυτής της μυθιστορηματικής υψής πληροφορίας φαίνεται να επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι ο Χαλεπάς επισκέπτεται για δεύτερη φορά τον *Ξυλοθραύστη* το 1930, όταν έρχεται να εγκατασταθεί μόνιμα στην Αθήνα: «Από τότε που το έστησαν (τον *Ξυλοθραύστη*) έχω να ιδώ την Αθήνα. Περνούσα από την Κέρκυρα»³⁵. Είναι προφανές ότι ο *Ξυλοθραύστης* γίνεται σημείο αναφοράς για τον Χαλεπά. Αυτή τη φορά οι συνοδοί του τον άκουσαν να μονολογεί: «η ανασύνδεση του νοός»³⁶. Η μνήμη του έργου είναι τόσο βαθιά εντυπωμένη μέσα του, ώστε

32. Για τη μέθοδο του Leonardo da Vinci, με την οποία επικοινωνεί την έννοια του σχεδίου της παραδοσιακής εργαστηριακής παραγωγής, βλ. E.H. Gombrich, "Leonardo's method for working out compositions", *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1978, σ. 58-63.

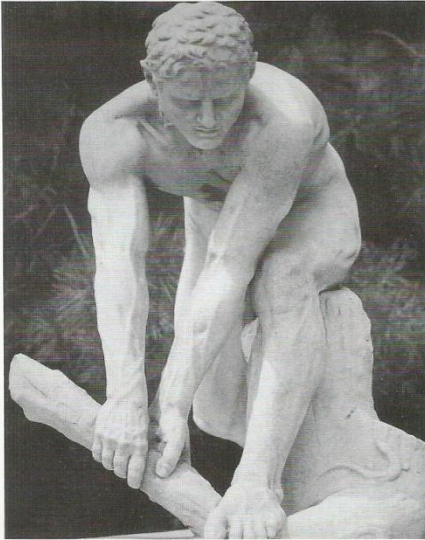
33. Βλ. Σ. Δούκας ό.π., σ. 34-35. Καλλιγιάς ό.π., σ. 15-17.

34. Βλ. Γαρταγάνης, Γιαννούλης Χαλεπάς, σ. 212.

35. Βλ. *Πρωϊά*, 11/9/1930, στο Δούκας 1952, σ. 37. Βεβζανι, όπως ο καλλιτέχνης κάνει μία σύγχυση. Ο *Ξυλοθραύστης* στήθηκε για πρώτη φορά το 1908, ενώ ο Χαλεπάς τον είχε δει το 1902. Και αυτή όμως η σύγχυση δείχνει ότι κάποια στιγμή είχε μάθει για τον στήσιμο του έργου, πράγμα που επιβεβαιώνει τον θαυμασμό που γι' αυτό και το ενδιαφέρον του για την τύχη του.

36. Βλ. Δούκας 1978, σ. 107.

31. Λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1854, έναν αντίστοιχο τρόπο επέλεξε ο Courbet (1819-1877) για να προκαλέσει τις καθιερωμένες συμβάσεις της εποχής του. Το έργο του *La Rencontre ή Bonjour, monsieur Courbet!* θεωρήθηκε μια παραδοξότητα και προκάλεσε τα επικριτικά και περιπαυτικά σχόλια των κριτικών. Με την ηθελημένη όμως αντισυμβατικότητα του το έργο του Courbet υπηρέτησε τη ρεαλιστική πρόθεσή του και την πίστη του στην καλλιτεχνική ειλικρίνεια, που δεν συμβιβάζεται με τα στερότυπα της παράδοσης. Βλ. V. Bajout, *Courbet*, Paris 2003, σ. 178-182. Βλ. Μαυρομηχάλη ό.π., σ. 202-207.



Δημήτριος Φιλιππίδης, *Συλοθραύστης* 1901, Αθήνα, Κήπος Ζαπτείου.

η θέασή του του προκαλεί συνειρμούς, τον επανασυνδέει με το παρελθόν και την τέχνη του. Η ανασύνδεση του νοός είναι η αυτοσυνειδησία που βιώνει μπροστά στον *Συλοθραύστη*.

Οι ιδέες που δημιουργήθηκαν στη φαντασία του από την πρώτη του επαφή με το έργο καθώς και ο τρόπος που το «σχολιάζει» αποτυπώνονται σε επτά σχέδια πάνω σε φύλλα από τα κατάρσιχα του πατέρα του.³⁷ Από τα σχέδια αυτά τέσσερα (62, 146, 147, 148) είναι σχεδιασμένα στο ίδιο κομμάτι χαρτιού, όπου βρίσκονται και άλλες μορφές με αποτέλεσμα είτε να μη διακρίνονται εύκολα είτε ορισμένα μέρη τους να επικαλύπτονται από άλλα σχέδια, ενώ οι γραμμές τους είναι νευρικές και ανήσυχες. Τη μελέτη των σχεδίων δυσκολεύει επίσης το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί διαφορετικό είδος μολυβιού, και έτσι οι γραμμές στο σχέδιο 62 αλλά και στο 149 είναι ιδιαίτερα αχνές, ενώ στα σχέδια 146 και 148, τα κατάρσιχα είναι πυκνογραμμένα και δυσκολεύουν τη διάκριση των σχεδίων.

37. Βλ. Παπαστάμος ό.π.

Πέντε από τα επτά σχέδια τροποποιούν και παραλλάσσουν τη σύνθεση του Φιλιππίτη. Η πρώτη αλλαγή που επιφέρει αφορά τη στήριξη του αριστερού λυγισμένου σκέλους. Ο Χαλεπάς μεταφέρει μπροστά το στήριγμα που υπάρχει στο πρωτότυπο κάτω από τον αριστερό μηρό και στηρίζει πάνω σ' αυτό το αντίστοιχο πέλμα. Η μορφή φαίνεται να πατάει σε πέτρα-βράχο και εκεί προσπαθεί να σπάσει το ξύλο. Η στάση αυτή θυμίζει κλασικά πρότυπα³⁸ και αναγκάζει σε διαφορετική διευθέτηση των χειρών. Ο καλλιτέχνης σχεδιάζει μόνο το δεξί χέρι, ενώ δεν φαίνεται να έχει αποφασίσει για το αριστερό, όπου το σχέδιό του είναι ακαθόριστο και συγκεχυμένο.

Η αναποφασιστικότητα του Χαλεπά για τη θέση των χειρών στην όλη σύνθεση είναι εμφανής στο σχέδιο 147. Το σημείο που ενώνονται τα χέρια για να σπάσουν τον κορμό δεν φαίνεται. Δεν υπάρχουν απλώς *repentimenti*, αλλά μια μουντζούρα από νευρικές γραμμές. Προφανώς τον Χαλεπά προβληματίζει η θέση των χειρών στο έργο του Φιλιππίτη, που είχε ήδη σχολιασθεί ως αφύσικη και αναποτελεσματική για τη συγκεκριμένη ενέργεια.³⁹ Παρατηρείται επίσης σταδιακή αλλαγή στη συνολική στάση του έργου. Ο Χαλεπάς μαζεύει και λυγίζει περισσότερο το πίσω (δεξί) πόδι με αποτέλεσμα η καμπύλη της ράχης και του δεξιού σκέλους, που στο προηγούμενο σχέδιο αποδίδεται σχεδόν με μία μονοκοντυλιά να μειώνεται και η μορφή να ανορθώνεται. Καταργείται έτσι η «ηρωϊκή διαγώνιος» που χρησιμοποιεί ο Φιλιππίδης για να εκφράσει τη δυναμικότητα και τη ρώμη της μορφής⁴⁰ και στο σχέδιο του Χαλεπά η μορφή εμφανίζεται πιο στατική, καθώς το αριστερό πόδι πατάει ψηλά και το δεξί λυγίζει. Παρόμοια είναι η ιδέα που εκφράζει ο Χαλεπάς και στο σχέδιο 146 που έχει πιο μαλακές και ήρεμες γραμμές.

Στα σχέδια όμως 149⁴¹ και 150 ο Χαλεπάς συλλαμβάνει ένα εντελώς διαφορετικό μοτίβο, εγκαταλείποντας την άποψη του Φιλιππίτη. Η μορφή

38. Βλ. π.χ. τον υποδοόμενο αθλητή του Lansdowne, Werner Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, München 1969, σ. 107.

39. Βλ. Προϊνός Κήρυξ, 14/10/1872, σ. 3.

40. Βλ. K. Clark, *The Nude*, London 1980, σ. 176-177.

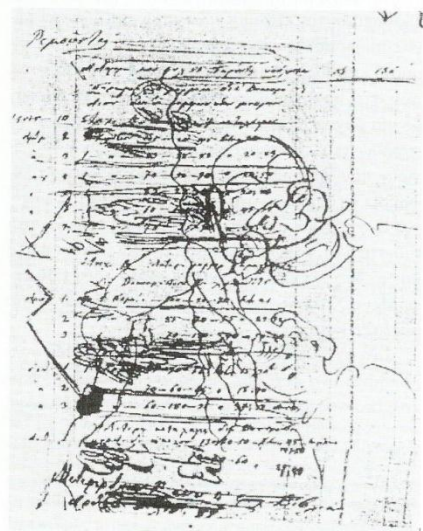
41. Το σχέδιο 149 είναι πολύ αχνό και διακρίνεται μετά δυοκοιλίας.



62.



147.



146.



148.



149.

εικονίζεται όρθια να σπάζει το ξύλο πάνω στον δεξιό μηρό με τα χέρια τεντωμένα σε παράλληλη θέση. Η στάση δίνει στο σύνολο ένταση και δύναμη. Όλη όμως η ένταση της μορφής περικλείεται μέσα σε ένα σταθερό και απλό σχετικά περίγραμμα. Τα κενά που χαρίζουν εκφραστικό πλούτο στη σύνθεση του Φιλιππότη εδώ εξαφανίζονται, ενώ ο συνδυασμός ενεργητικών και παθητικών επιπέδων είναι πολύ περιορισμένος σε σχέση με το πρωτότυπο έργο. Επίσης η συγκεκριμένη στάση των χεριών είναι πιο στατική και αφαιρεί από την κίνηση την αίσθηση του στιγμιαίου. Οι κλασικές και κλασικιστικές επιρροές είναι εμφανείς. Το στήσιμο της μορφής με το μεγάλο άνοιγμα των ποδιών σε στάση αντιστήριξης θυμίζει τη στάση του Ηρακλή στο σύμπλεγμα του Antonio Canova, *Ηρακλής και Λίχας*.⁴² Και εδώ όμως ο Χαλεπάς καταργεί κάθε διαγώνιο στοιχείο με αποτέλεσμα η σύνθεσή

42. Βλ. W.H. Janson, *Nineteenth Century Sculpture*, London 1985, σ. 53-54.



150.

του να γίνεται πιο κλασική, αποδεικνύοντας ταυτόχρονα την εξοικείωσή του με τα κλασικά και κλασικιστικά πρότυπα και την απόλυτη αφομοίωσή τους.⁴³

Η μελέτη των σχεδίων του Χαλεπά, που αφορούν τα συγκεκριμένα έργα του Φιλιππότη, αποδεικνύει ότι, παρά τη φαινομενική διαφορετικότητα των έργων του καλλιτέχνη στις διάφορες φάσεις της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, υπάρχει ένα νήμα εσωτερικής συνοχής που διέπεται από μια κοινή κλασική περισσότερο και λιγότερο κλασικιστική αντίληψη.⁴⁴

43. Ο Μαρίνος Καλλιγιάς παρατηρεί: «...είναι αξιοπρόσεκτο ότι στην κατοπινή εργασία του διατήρησε αναμνήσεις από έργα που είχε δη στη Γλυπτοθήκη του Μονάχου». Βλ. Μ. Καλλιγιάς 1972, σ. 29.

44. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο ίδιος ο καλλιτέχνης πίστευε ότι η μοντέρνα γλυπτική της εποχής του ξαναγύριζε στην αρχαιότητα. Βλ. Δούκας 1978, σ. 57, ενώ σύμφωνα με τον Παπαστάμο «η σχέση του σχεδίου του με τα αρχαία έργα τέχνης γίνεται πιο στενή μετά το 1918... ενουνειδίεται γύριζε στις ίδιες αρχές». Βλ. Παπαστάμος 1981, σ. 34.

Γενικά, τα σχέδια του Χαλεπά μας εισάγουν στον χώρο της δημιουργικής του εμπειρίας. Είναι μέρος της δημιουργικής διαδικασίας του νου του και αποκαλύπτουν το πνεύμα του και τον πλαστικό στοχασμό του. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι βασανίζει δημιουργικά μια ιδέα και μετά την πραγμάτωσή της σε έργο. Ιδιαίτερα τον απασχολεί η σύνθεση, η διάταξη των μορφών στον χώρο. Ακόμη και τελειωμένα έργα αποτελούν γι' αυτόν ερευνητική πρόκληση, κυρίως για θέματα που αφορούν τη δομή, τη σύνθεση και την ένταξη των μορφών στον χώρο. Η εμμονή του αυτή στο σχέδιο, είτε πρόκειται για τελειωμένο έργο είτε όχι, μαρτυρεί ότι για τον Χαλεπά το σχέδιο λειτουργεί ως αυθύπαρκτο εκφραστικό μέσο, αυτονομημένο από την ιδέα της μεταφοράς του στο μάρμαρο. Η σύνδεση του σχεδίου, ήδη από τον 18ο αιώνα, με την ιδιοφυΐα, την έμπνευση, την πρωτοτυπία του καλλιτέχνη το ανέδειξε μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα σε αντάρκτη καλλιτεχνική διαδικασία προσωπικής έκφρασης⁴⁵. Ο Χαλεπάς ανήκει στους καλλιτέχνες

που εκφράστηκαν με πάθος μέσα από αυτό. Θα αναφέρω εδώ τον Cezanne (1839-1906) που η συνήθειά του να σχεδιάζει διαφορετικά μοτίβα και θέματα σε χαρτί με λογαριασμούς των εξόδων του μας παραπέμπει στην ανάλογη πρακτική του Χαλεπά⁴⁶. Αλλά και σχέδια του Degas, όπου συνδυάζει το βασικό του θέμα με μορφοποιήσεις του υποσυνειδήτου, όπως π.χ. τα μικρά φίδια που έρπουν σε διαφορετικές κατευθύνσεις, αποκαλύπτουν την ίδια ανάγκη εξωτερίκευσης εσωτερικών καταστάσεων που συναντούμε και στον Χαλεπά⁴⁷. Ειδικότερα για τον Χαλεπά, ο ρόλος του σχεδίου στην καλλιτεχνική του δημιουργία, όπως τον περιγράψαμε, συνεπικουρεί την άποψη ότι και τα προπλάσματά του σε πηλό ή γύψο είναι αυτοτελή έργα, που εκφράζουν με αμεσότητα μια εσωτερική του ανάγκη χωρίς πάντοτε να υπάρχει πρόθεση μεταφοράς τους στο μάρμαρο⁴⁸.

46. Βλ. C. Eisler, *A Treasury of Great Masters' Drawing*, London 1975, σ. 299-305.

47. Βλ. ό.π., σ. 283-293.

48. Βλ. Παπαστάμος ό.π., σ. 20. Γουλάκη 1986, σ. 120-122.

45. Βλ. A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth century*, London 1971, σ. 80-85.



In this article, I examine 10 drawings by the sculptor Giannoulis Chalepas (1851-1938). Seven of them reproduce the well-known sculpture of Dimitrios Philippotis, *The Wood-Cutter*, while the other three depict the grave monument of *Eleni Kallivourssou* by the same artist.

The changes that Chalepas' drawings introduce in Philippotis' original works show that throughout his artistic activity, although interrupted by the painful period of his mental illness (1888-1902), there is an underlying artistic principle of a classic rather than a classicistic conception.

His drawings also manifest his passion for elaborating on an artistic idea or theme, along with his

Sketches by Giannoulis Chalepas after Two Works by Demetrios Filippotis

Efthymia Mavromichali

persistent exploration into specific problems of composition. It seems that they function more as a means of an autonomous artistic expression than as preparatory drawings meant to be carried out in sculpture.

