

Ανθολόγιο Κειμένων για τον Χαλεπά, Άγγελος Προκοπίου (εφ. Καθημερινή, 12 Ιανουαρίου 1965), στο *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Γιάννης Μπόλης Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμ.), Έκπλους, Αθήνα 2004, σ. 134-139.

διάζουν τόσο την ύλη, όσο και το κενό, σαν να αναδιπλασιάζουν κάθε μορφή, με ένα όραμα, που γιατί υπάρχει τη συμπληρώνει;

Τα χαρακτηριστικά αυτά τα βλέπουμε και στα σχέδιά του και στα γλυπτά του. Θα έλεγε προετοιμάζονται στον αγώνα των πρώτων έργων του να πραγματοποιηθούν με χειροποίητα μέσα, και ύστερα πραγματοποιούνται «χειροποίητα», σαν να μην δίνεται η λύση τους με ορισμένα μέσα, εννοώ, να μην έχει κλειδί για να τη βρούμε και να είναι δώρο. Μακάρι να έχουμε αυτό το κλειδί κάποτε από όποιο δρόμο δικό μας... Για την ώρα περιορίζομαι να πιστεύω, πως σ' αυτό το μυστήριο –και πάλι αναρωτιέμαι σε ποιο, στην προετοιμασία μας για το δώρο ή στην ένωση της διπλής φύσης της κίνησης και της ύλης– βρίσκεται η περιοχή μιας διαδοχής, ακόμα μελλοντικής, στο έργο του Χαλεπά.

εφ. Τα Νέα, 8 Ιανουαρίου 1965

Άγγελος Γ. Προκοπίου (1909-1967)

Ο ΧΑΛΕΠΑΣ σαν άνθρωπος και καλλιτέχνης είναι θέμα πλατύ και βαθύ και δεν είναι σκοπός της κριτικής μου να το αντιμειψώ στο σύνολό του και με την απαιτούμενη επιμονή. Θα περιοριστώ γι' αυτό να εξετάσω και να κρίνω τέσσερις θέσεις που έχουν υποστηριχτεί, μέχρι σήμερα, γύρω από την τέχνη και την ψυχή του Χαλεπά, με την ελπίδα πως θα βοηθήσω έτσι τους φίλους της μνήμης του να πλησιάσουν τα πράγματα περισσότερο και να γνωρίσουν την αλήθεια που κρύβουν. Ποιες είναι οι θέσεις αυτές;

Α. Ότι ο Γιαννούλης Χαλεπάς γύρισε στην Αθήνα από το Μόναχο φορέας του ευρωπαϊκού νεοκλασικισμού.

Β. Ότι η προσβολή του από την ψυχική αρρώστεια που τον βασάνισε, σαράντα χρόνια, οφείλεται στην κληρονομιά του σχιζοθυμικού του τύπου.

Γ. Ότι ο Χαλεπάς με την αρρώστεια του ξέχασε την τέχνη του κι έμεινε πνευματικά νεκρός από την ώρα που μπήκε στο νοσοκομείο ως «πάσχων από άνοια», στις 11 Ιουλίου 1888, ως την ημέρα που πέθανε η μητέρα του στις 29 Νοεμβρίου 1916.

Δ. Ότι, όταν ξανανέβηκε ο Χαλεπάς από τον Άδη στον πάνω κόσμο και άρχισε πάλι να εργάζεται, είχε γίνει πια ακατάληπτη η τέχνη του και έπειτα πρωτογενής.

Απέναντι στις τέσσερις αυτές θέσεις θ' αναπτύξω τις ακόλουθες αντιρρήσεις:

Α. Ότι ο Χαλεπάς γυρίζοντας από το Μόναχο δεν ήταν νεοκλασικός γλύπτης, αλλά ρομαντικός.

Β. Ότι για την αρρώστεια του υπεύθυνο είναι το κοινω-

νικό του περιβάλλον με το οποίο βρισκόταν σε φανερή ή κρυφή σύγκρουση ως τα 74 χρόνια του.

Γ. Ότι ποτέ δεν ξέχασε την τέχνη του. Αντίθετα, το πιο συγκλονιστικό μέρος της καλλιτεχνικής του δημιουργίας ανήκει στην περίοδο της «τρέλλας» του, αν κρίνουμε από τα σχέδιά του, στα «Λογιστικά Κατάστιχα» του πατέρα του, που σώζονται στα χέρια της κας Ειρήνης Β. Χαλεπά, της ανηψιάς του, σχεδόν άγνωστα κι εντελώς αμελέτητα σαν έργα τέχνης.

Δ. Ότι ο Χαλεπάς ούτε ακατάληπτος ούτε πρωτογενής υπήρξε ποτέ. Μετά την ανταρσία της «σκοτεινής» περιόδου, έφερε μια νέα τάξη στην καλλιτεχνική ερμηνεία. Αυτό που τη διακρίνει δεν είναι ο πρωτογονισμός, αλλά η γεωμετρική οργάνωση του όγκου και η αρχιτεκτονική ισορροπία των σχημάτων. Το ιδανικό του ήταν «Μια αισθητική ψυχία που να δέχεται την αρχιτεκτονική». Η φράση είναι δική μου.

Αυτές είναι οι βασικές αντιρρήσεις μου γύρω από το θέμα Χαλεπά που θα προσπαθήσω ν' αναπτύξω με απλότητα και συντομία σε τρία σημειώματά μου.

Πρέπει να μείνουμε σύμφωνοι στη σημασία που έχουν οι όροι «νεοκλασικισμός» και «ρομαντισμός», για να τους χρησιμοποιούμε χωρίς να προκαλούμε συγχύσεις. Όταν μιλούμε για νεοκλασικισμό στην τέχνη, εννοούμε τη μίμηση των αρχαίων ελληνορωμαϊκών έργων στην αρχιτεκτονική, γλυπτική και ζωγραφική, που διαδίδεται στην Ευρώπη από τα μέσα του 18ου αιώνα και περιορίζεται μετά την πτώση του Ναπολέοντα.

Ο κυματισμός του νεοκλασικισμού εξακολούθησε ως τα μέσα του 19ου αιώνα στο Λονδίνο, με το στυλ των αδελφών Αδάμ στο Βερολίνο και στο Μόναχο με τους αρχαιολόγους-αρχιτέκτονες, όπως ο Σίνκελ και ο Κλέντζε στην Αθήνα του Όθωνος και του Γεωργίου του Α' με τα μνημειακά κτίρια των Παλιών Ανακτόρων του Γκαίρτνερ, του Πανεπιστημίου, της Ακαδημίας και της Βιβλιοθήκης των δύο Χάνσεν, του Πολυτεχνείου του Καυταντζόγλου.

Η Ρώμη και το Παρίσι ήταν τα κέντρα της νεοκλασικής πρωτοβουλίας της Ευρώπης και της Αμερικής ήταν οι δορυφόροι τους ως τον 19ο αιώνα. Η Ρώμη έδωσε το δάσκαλο του ευρωπαϊκού νεοκλασικισμού στη γλυπτική, τον Αντώνιο Κανόβα και το Παρίσι στη ζωγραφική, το Λουί Νταβίντ.

Οι Έλληνες μαθητές του Κανόβα, στην Ακαδημία της Ρώμης, όπως ο Κόσσος και ο Βρούτος, έφεραν το νεοκλασικισμό στη γλυπτική της Αθήνας των μέσων του 19ου αιώνα. Μας άφησαν τα έργα τους στη διακόσμηση του Πανεπιστημίου, της Ακαδημίας, του Βασιλικού Κήπου, του Ζαπείου και του Α' Νεκροταφείου.

Ο Ιωάννης Κόσσος έστησε, με τους κανόνες του νεοκλασικού ρυθμού, τις προτομές των αγωνιστών του Εικοσέντα στα στηθαία των δύο αιθρίων του Πανεπιστημίου τον

ανδριάντα του Ρήγα Φεραίου και του Ευάγγελου Ζάππα, στα προπύλαια του Πανεπιστημίου τον πρώτο, του Ζαππείου το δεύτερο· τέλος τις προτομές του Καποδίστρια και του Ευνάρδου στο Βασιλικό Κήπο.

Ο Χαλεπάς δεν ένιωθε καμιά συμπάθεια για τον άνθρωπο και το γλύπτη Κόσσο. «Ο Κόσσος, έλεγε, ήταν κακός και σ' ένα διαγωνισμό απέρριψε εμένα και το Βιτσάρη». Ήταν λοιπόν ο Κόσσος για το Χαλεπά και κακός και αντίθετος προς τη γλυπτική του Βιτσάρη και τη δική του.

Ο δεύτερος εκπρόσωπος του νεοκλασικισμού, στην ελληνική γλυπτική, ήταν ο Λεωνίδας Δρόσης. Ο πατέρας του ήταν ο Βουαρός Ντορς και η μητέρα του μια Σπετσιώτισσα από την οικογένεια Μέξη. Το μεγάλο του έργο ήταν η γλυπτική διακόσμηση στα τρία αετώματα της Ακαδημίας και τ' αγάλματα του *Απόλλωνος* και της *Αθηνάς*, πάνω στις δύο ιωνικές κολόνες που πλαισιώνουν τα προπύλαιά της. Στην πρώτη περίπτωση, ο Δρόσης είχε για παράδειγμά του τα ελληνικά αετώματα· στη δεύτερη, τη δοξαστική κολόνα του Τρῳάϊνου στη Ρώμη. Το τρίτο αξιόλογο έργο, που έδωσε ο Δρόσης στην Αθήνα, ήταν ο ανδριάντας του Βαρβάκη στην είσοδο του Ζαππείου. Σ' αυτό είχε επηρεαστή από τον Τάφο του Πάπα Κλήμεντος Ιδ' που είχε στήσει ο Κανόβα στη Ρώμη. Ο Δρόσης ήταν ο πιο αξιόλογος γλύπτης του νεοκλασικισμού στην Ελλάδα και ο δάσκαλος του Χαλεπά στη Σχολή Καλών Τεχνών, όταν σπούδαζε γλυπτική στην Αθήνα, από το 1869-1872. Την επιδραση της νεοκλασικής θητείας του Χαλεπά παρατηρούμε στις μαθητικές του σπουδές: στην *Κεφαλή του Μεγάλου Αλεξάνδρου* (1870) και στον κορμό της *Αφροδίτης* (1871).

Στη δημιουργική ανάπλαση του μαθήματος των αρχαίων, που αντιπροσωπεύει η *Ευγνωμοσύνη* του Μουσείου της Τήνου, ο Χαλεπάς είχε απαλλαγί από το δογματισμό των δασκάλων του, και αναζητούσε με πλαστικά μέσα την ατομική έκφραση συναισθημάτων στοργής και ευγνωμοσύνης. Πίσω από την αρχαιοπρεπή μορφολογία ενός ανάγλυφου, είχε αρχίσει να διαφαίνεται ήδη, όταν ο Χαλεπάς σπούδαζε στο εργαστήριο του Βίντμαν στο Μόναχο, η ψυχολογία των συναισθημάτων, που είναι από τα βασικά γνωρίσματα της ρομαντικής τέχνης.

Χαρακτηριστική εκδήλωση της ανταρσίας του Χαλεπά κατά της νεοκλασικής κηδεμονίας του Δρόση αποτελούν οι κρίσεις του για τον Απόλλωνα της Ακαδημίας. «Εγώ δεν κάνω κουτσούς Απόλλωνες», έλεγε. Κι έπειτα πάλι, σε μια συζήτηση με την ανηψιά του: «Για κατέβασε τον Απόλλωνα και βάλ' τον να περπατήσει». Δεν ήταν ο λόγος αυτός κριτική. Ήταν καταδίκη.

Με το Γιώργο Βρούτο κλείνει η περίοδος του νεοκλασικισμού στην αθηναϊκή γλυπτική. Απόφοιτος κι αυτός της

ρωμαϊκής Ακαδημίας του Κανόβα, μαθητής του Κόσσου και δάσκαλος του Μιχάλη Τόμπρου, κράτησε την ανάνηψη της ήσυχης και διανοητικής έκφρασης της Παυλίνας Μποργκέζε, που χάρισε ο Κανόβα στη Ρώμη, για να διεκδικήσει την ανεξαρτησία της γλυπτικής από την αρχιτεκτονική και από την αρχαϊκή εικονογραφία. Στο μνημείο της οικογένειας Παπαδόκη του Α' Νεκροταφείου, η Μούσα του Βρούτου ανεβαίνει τις μαρμάρινες σκάλες του κενотаφίου, αθόρυβα κι ελαφρώς, σαν κόρη πεντελικού ονείρου. Απροσδόκητη η παρουσία της για το αρχιτεκτονικό πλαίσιο του μνημείου, δικαιολογεί τον ερχομό της με μια κίνηση: είναι έτοιμη να γράψει ένα ελεγειακό επίγραμμα στην επιτάφια στήλη.

Με το τολμηρό γλυπτό του *Το πνεύμα του Κοπέρνικου*, που στόλιζε άλλοτε την έπαυλη Θων, στους Αμπελόκηπους, ο Βρούτος έφερε το θέμα των αναποδογυρισμένων Αγγέλων της ρομαντικής εικονογραφίας στην ελληνική γλυπτική. Το τέλος του νεοκλασικισμού εσήμαινε τότε στην Αθήνα από τους ίδιους τους μαθητές του Κανόβα.

Όταν ο Βρούτος διοριζόταν καθηγητής Γλυπτικής στη Σχολή Καλών Τεχνών το 1873, ο Χαλεπάς έμπαινε στην Ακαδημία του Μονάχου. Η συμμετοχή του σ' ένα διαγωνισμό, που είχε σαν θέμα του το *Παραμύθι της Πεντάμορφης*, ένα γερμανικό μεσαιωνικό θρύλο που έφερε το Πριγκιπόπουλο στον πύργο της νεράιδας του Ρίνου, για να την αναστήση από τον ύπνο της με το φιλί της αγάπης του, ήταν η πρώτη επαφή του με το ρομαντισμό της Γερμανίας.

Όταν μιλάμε για ρομαντισμό, εννοούμε την έξαρση του συναισθήματος στην τέχνη, την επάνοδο στο χριστιανικό μεσαίωνα και ιδιαίτερα στη θλίψη του για το θάνατο. Η ρομαντική γλυπτική στην Ευρώπη προσπερνούσε τον Κανόβα, για να ξαναβρή τη δεξιοτεχνία του Μπερνίνι και την ταραχή του μπαρόκ.

Η μεταστροφή του Χαλεπά είχε γίνει στο Μόναχο. Δεν έχει σημασία αν το γλυπτικό σύμπλεγμα του *Σάτυρου με τον Έρωτα* της Εθνικής Πинаκοθήκης, που έλαβε το χρυσό μετάλλιο στην έκθεση του Μονάχου, ήταν εμπνευσμένο από την ελληνική μυθολογία. Δεν θα κριθεί απ' αυτό η θέση του σ' ένα από τα δύο ρεύματα της ευρωπαϊκής γλυπτικής. Αξία για το ρομαντικό του χαρακτήρα έχει η απροσδόκητη κίνηση του μικρού Έρωτα, που αναποδογυρίζει το σώμα του στο γόνατο του Σάτυρου, και αιωρείται για να φτάσει το τσαμπί με το σταφύλι, όπως και η επίδειξη της δεξιοτεχνίας του γλύπτη στη μαρμαρογλυφική εκτέλεση του ζωηρού συμπλέγματος.

Με το έργο αυτό, ο Χαλεπάς θα αποχαιρετούσε ωστόσο το επικίνδυνο, κι ως ένα βαθμό ακροβατικό, παιχνίδι της αιώρησης των όγκων του μαρμάρου, μ' ελάχιστες αντιστηρίξεις, για να λαξεύει στο μέλλον την πέτρα χωρίς πλαστικές

γεφυρώσεις στον αέρα και χωρίς ενδιάμεσα κενά. Δεν ξέραμε ποια ήταν η πρώτη μορφή του *Οιδίποδος επί Κολωνά* και του *Παραμυθιού της Πεντάμορφης*, που έπλασε στο Μόναχο, ούτε ακόμη της *Μήδειας* τη μορφή, που έγινε το μοιραίο χρονόσημο της κρίσης του. Τώρα που τα βλέπουμε ξαναγεννημένα στο γύψο, μοιάζουν με φράγματα αρράγιστα που κλείνουν το όνειρο ερμητικά στο δικό τους πλαστικό χώρο και αφίνουν τον αέρα να τα κυκλοφέρνει χωρίς να τα τρυπά.

Τη σύνθεση της ρομαντικής θλίψης με την ταφική εικονογραφία του μεσαίωνα και την πλαστική μορφολογία του μπαρόκ πραγματοποιούν, στα επιτάφια μνημεία του Α΄ Νεκροταφείου, οι δύο μεγάλοι Έλληνες ρομαντικοί: ο Χαλεπός και ο Βιτσάρης. Με τις δυο *Κοιμωμένες* η ρομαντική γλυπτική, στο Α΄ Νεκροταφείο, έστρεψε οριστικά την καλλιτεχνική έμπνευσή προς τις πηγές του χριστιανικού μεσαίωνα, για ν' ανανεώσει τις αισθητικές συγκινήσεις με το δραματικό στοιχείο του θανάτου. Οι δυο *Κοιμωμένες* ανήκουν στο κλίμα της χριστιανικής θλίψης, που έζησε ο ρομαντισμός στη Δύση με το κίνημα της επιστροφής στο μεσαίωνα.

Δεν αποκλείεται να είδε ο Χαλεπός, όταν ήταν στη Γερμανία, το επιτύμβιο της βασίλισσας του Σαρλότεμπουργκ, που είχε συνθέσει ο Ράουχ, πριν συλλάβει κι εκτελέσει τη δική του *Κοιμωμένη*. Το εικονογραφικό θέμα της *Κοιμωμένης* ήταν προετοιμασμένο στην Ευρώπη από τη ρομαντική γλυπτική των αρχών του 19ου αιώνα, πριν ο Χαλεπός και ο Βιτσάρης να προσαρμόσουν, με μια δημιουργική ελευθερία, στα δύο ελληνικά επιτύμβια που βλέπομε σήμερα στο Α΄ Νεκροταφείο.

Η σύνθεση του Βιτσάρη είναι πιο πιστή στη νεογοθτική παράδοση της ρομαντικής γλυπτικής. Η μικρή Μαρία αναπαύεται πάνω σε μια σαρκοφάγο, όπως στις μεσαιωνικές κρύπτες οι *Κοιμωμένοι*, ενώ η Σοφία Αφεντάκη είναι ξαπλωμένη σ' ένα κρεβάτι με τέσσερα χαμηλά πόδια, που ακουμπούν πάνω σε μια τετράπλευρη μαρμαρίνη βάση.

Η *Κοιμωμένη* του Χαλεπά δεν έχει τον ελαφρό ύπνο της μικρότερης αδελφής της. Το σώμα της ανασπκνώνεται μ' ένα μαξιλάρι μεγάλο, από τη μέση κι απάνω, και το αριστερό της πόδι σχηματίζει μια ορθή γωνία. Το κεφάλι της γέρνει προς τα πίσω και τα χείλη της είναι μισάνοιχτα, όπως της *Αγίας Τερέζας* του Μπερνίνι. Η εξαντλημένη πτώση του κεφαλιού, πίσω από τους ώμους, η παραγμένη στάση του σώματος φανερώνουν την οδύνη και την πάλη πριν από το θάνατό της.

Η γλυπτική μορφή του έργου του Χαλεπά φαίνεται ρευστή. Η λογική οργάνωση των σχημάτων της διαλύεται μέσα σ' ένα λυρικό σφουμάτο, που μαλακώνει και γλυκαίνει την πέτρα όπως στ' αλεξανδρινά αγάλματα.

Η πέτρα χάνει το χαρακτήρα της, για να γίνει σάρκα και ύφασμα. Μολονότι γύρω από το επιτύμβιο του Χαλεπά η ελληνική ρομαντική γλυπτική έχει στήσει ένα χορό με τα καλύτερα έργα της –τον Άγγελο που θρηνεί πάνω στον τάφο της οικογένειας Κριεζή, τη *Δικαιοσύνη* που τιμά τη μνήμη του Παυλόπουλου, έργα και τα δύο του Βιτσάρη, τη *Μαρία Κασσιμάτη* του Δ. Φιλιππίδη, που κάθεται στην πολυθρόνα της σαν Ρωμαία πατρικία– ωστόσο η κοινή γνώμη συγκεντρώνει την προσοχή της στην *Κοιμωμένη* και σχεδόν αδιαφορεί για τα τριγύρω της γλυπτά.

Ο Θωμάς Θωμόπουλος σταματούσε το 1915 εμπρός της για να θαυμάσει την αναπνοή του μαρμάρου της, το πουπουλένιο της μαξιλάρι που υποχωρούσε ελαφρά από το βάρος της κεφαλής, το εξασθετισμένο της χέρι που δεν είχε τη δύναμη ν' ανασπκωθεί.

Ο Θεόδωρος Βελλιανίτης θεωρούσε πως ήταν το ωραιότερο, το κομψότερο και το λεπτότερο έργο της νεώτερης Ελλάδας.

Και ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου το 1934 συμμεριζόταν τον ενθουσιασμό τους με τρόπο ακόμη πιο θριαμβικό. «Καθαρά μπορεί να λεχθεί ότι το έργο αυτό είναι από τα σπάνια που έδωσε η εποχή Χαλεπά σ' όλον τον κόσμο».

Και όμως ο Γιαννούλης Χαλεπός, όταν θα συνεχόταν από τον κλονισμό της ψυχοπάθειάς του και θα ξανόρχιζε να στήνει μεγάλα γλυπτά, όπως της *Αναπαυομένης*, δεν θα ήθελε πια να θυμάται τη ρομαντική τεχντροπία της *Κοιμωμένης*. Με λόγια και πράξεις έδειχνε πως το πρώτο εκείνο επιτύμβιο μνημείο ήταν πια ξεπερασμένο γι' αυτόν. Και πώς μπορούσε να αισθάνεται διαφορετικά, όταν με τον Άγγελο που σμίλεψε το 1931, για το Μνημείο της οικογένειας Ν. Πολίτη (Μποσταντζόγλου), είχε απαρνηθεί όλα τα συναισθηματικά στοιχεία της *Κοιμωμένης* την κομψότητα του σχεδίου, την ελαφρότητα των πτυχών και την τρυφερότητα του σώματος, για να γράψει στο μάρμαρο, με αυστηρή λιτότητα, το νέο του ιδανικό: την επιστροφή στην καθαρότητα και στη δύναμη της αρχαϊκής έκφρασης.

Την απελευθέρωσή του από το ρομαντισμό την εξαγόρασε ο Χαλεπός με τ' ακριβά λύτρα της κοινωνικής του μοναξιάς και ταπείνωσης, 14 χρόνια σ' ένα φρενοκομείο της Κέρκυρας κι άλλα τόσα σε μια καλύβα της Τήνου. Αυτό είναι το δεύτερο σημείο της κριτικής μου.

Η πρώτη προστριβή του Χαλεπά με το κοινωνικό του περιβάλλον εκδηλώθηκε μέσα στο σπίτι του, γύρω από το μέλλον του, όταν ήταν ακόμη έφηβος. Ο πατέρας του ήθελε να τον βάλει στο εμπόριο, ενώ αυτός ζητούσε να γίνει καλλιτέχνης. Παρά τη θέλησή του, τοποθετήθηκε υπάλληλος σ' ένα εμπορικό κατάστημα της Σύρου και κάθε βράδυ γύριζε σπίτι του αγανακτισμένος: «αυτή η δουλειά δεν είναι για

ξαναζήση σαν καλλιτέχνης και ν' αναγεννηθεί σαν άνθρωπος. Το 1922 η Σχολή Καλών Τεχνών πληροφορήθηκε την κατάσταση του Χαλεπά από τις αναφορές του Θωμόπουλου και ζήτησε από το Υπουργείο Παιδείας και αυτό από το Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας να τον βοηθήσει οικονομικά. Στις 31 Απριλίου 1925 η Ακαδημία Αθηνών του έκαμε μια έκθεση έργων του και στις 25 Μαρτίου 1927 του απένειμε το Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών.

Το φθινόπωρο του 1930 η ανηψιά του κυρία Ειρήνη Χαλεπά τον έφερε κοντά της στην Αθήνα, του έδωσε εργαστήρι και τα μέσα για να δουλέψει. Και ο Γιαννούλης Χαλεπάς ξαναβρήκε, στα 79 χρόνια του, την ευτυχία της δημιουργίας που του είχαν στερήσει.

Του έμεναν οκτώ χρόνια ακόμη. Θα τ' αφιέρωνε στην τέχνη για να μας δώσει τα σχέδια και τα γλυπτά που μας μιλούν για την αναγέννησή του στις πηγές της προκλαστικής τέχνης των Ελλήνων.

Η κυρία Ειρήνη Χαλεπά είναι κάτοχος των αναριθμητών σχεδίων που έγραψε ο Γιαννούλης Χαλεπάς από το θάνατο της μητέρας του ως το τέλος του, δηλαδή από το 1916 ως το 1938. Τα σχέδια αυτά με μολύβι συνοδοιπορούν με τα γλυπτά της Τήνου και της Αθήνας της αντίστοιχης περιόδου. Συνεπώς, η εξέταση τους ανήκει στην φάση της ανάρρωσης και νηφαλιότητας του γλυπτή.

Εκτός όμως από τα σχέδια αυτά, σε ξεχωριστά φύλλα, υπάρχουν και πολλά άλλα, γραμμένα μέσα στα λογιστικά βιβλία των επιχειρήσεων του πατέρα του. Τα σχέδια αυτά ανήκουν στη δεύτερη περίοδο της ψυχικής ταραχής και κρίσης του γλυπτή, που εκτείνεται από το 1902 ως το 1916. Αποκλείεται τα σχέδια αυτά να είναι προγενέστερα από την είσοδο του στο Ψυχιατρείο Κερκύρας, γιατί οι χρονολογίες των λογιστικών πράξεων, με τις οποίες κλείνουν οι λογαριασμοί των βιβλίων, είναι μετά το 1888. Αποκλείεται όμως να είναι μεταγενέστερα από τον θάνατο της μητέρας του, γιατί δεν θα υπήρχε λόγος ο καλλιτέχνης να είχε καταφύγει τότε πια στην παράνομη αυτή ζωγραφική πάνω σε υλικά, όπως τα Κατάστιχα του πατέρα του, ανύποπτα για τη μητέρα του και για αυτό απόκρυφα και ασφαλισμένα από τον κατατρεγμό της.

Πρόκειται λοιπόν για τα τετράδια της δεύτερης σκοτεινής περιόδου του Χαλεπά, για ένα αληθινό *Ημερολόγιο της Τρέλλας* του. Τα σχέδια αυτά φανερώσουν πως ο Χαλεπάς ούτε σταμάτησε ποτέ να είναι καλλιτέχνης, ούτε ξέχασε τη μάθηση και τη γνώση που είχε αποκτήσει με τη θητεία και την άσκηση, στη θεωρούμενη σκοτεινή του περίοδο. Περιφρονημένος και αποδιωγμένος από την κοινωνία, την περιφρόνησε με τη σειρά του και άφησε τον εαυτό του ελεύθερο να παραστήσει τον άνθρωπο και τις πράξεις του, όπως

αυτός ήθελε, με μια δημιουργική αυθαιρεσία και τόλμη, αδιαφορώντας για τα εικαστικά συστήματα της προοπτικής και της συμμετρίας, για τους κανόνες της λογικής, για τις επιταγές της ηθικής και τις απαγορεύσεις των νόμων.

Αισθάνθηκε την ανάγκη να εγκαταλείψει τη μόνιμη και σταθερή οπτική γωνία, από όπου παρατηρούν οι ζωγράφοι το μοντέλο τους, και να συνθέσει στο ίδιο σχέδιο τη μετωπική και την πλάγια φάση, όπως οι γλύπτες συναρμολογούν στον ίδιο περίοπτο όγκο τις πολλαπλές φάσεις του αντικειμένου. Ήταν αυτό που έκαναν οι κυβιστές στο Παρίσι την ίδια περίοδο που ο Χαλεπάς εφεύρισκε στην Τήνο, αυθόρμητα την διπροσωπία και την πολυπροσωπία των εικαστικών μορφών, δηλαδή την έκφραση του πλαστικού χωροχρόνου στη ζωγραφική.

Από τη στιγμή που άρχισε να νιώθει τη ζωγραφική εικόνα σαν περίοπτο και περιαγές πράγμα, δεν δίσταζε πια να ζωγραφίζει το κεφάλι από κάτω, τα πόδια από πάνω, τα χέρια από παντού και να μεταχειρίζεται τον άνθρωπο σαν σβούρα όταν την αντίκρυζαμε από ψηλά.

Τώρα πια, χωρίς λογική τάξη, χωρίς προοπτική και συμμετρία ανακατεύονται κεφάλια, χέρια, πόδια, γίνονται σурφетός, που άγεται και φέρεται στιγματισμένος από το άγχος του χαμού. Είναι στιγμές που τα σχέδια του Χαλεπά συναγωνίζονται τις ποιητικές εικόνες της Αποκάλυψης, χωρίς ποτέ να γίνονται απάνθρωπα όπως εκείνες.

Αντίθετα, στο βάθος του οργασμού, που συστρέφει τα εξαρθρωμένα κοπάδια των σχεδίων του, υπάρχει μια έλξη ακατανίκητη για ερωτική πράξη στην πιο γυμνή και ωμή της αλήθεια. Παίρνοντας ο καλλιτέχνης από την τράπουλα την κούπα και το σπαθί, ταυτίζει το σύμβολο του δεύτερου με το γένος του άνδρα. Και αφού μας δείξει φανερά την προέλευση και τη λειτουργία του συμβολισμού με καθαρές μορφές γυμνών σωμάτων, αρχίζει έπειτα το μυστικό παιχνίδι της ιερογαμίας της κούπας με το σπαθί. Το σύμβολο της ένωσης των δύο φύλων γίνεται έτσι μια μονοκοντυλιά, που περικλείνει το σπαθί και την κούπα στο ίδιο μονόγραμμα.

Όπως οι πρώτοι χριστιανοί έκρυβαν, κάτω από αλληγορικές παραστάσεις, τα σύμβολα και τα νοήματα της θρησκείας τους, έτσι και ο Χαλεπάς στη δική του κατακόμβη έκρυβε την παγανιστική του λατρεία στον Πάνα, με τα συμβολικά μονογράμματα της Κούπας-Σπαθί. Ο αποκρυφισμός αυτός του σχήματος φανερώνει πως ο Χαλεπάς άφησε τους άλλους να τον νομίζουν πνευματικά πεθαμένο, ενώ αυτός είχε στήσει ένα διάλογο με τις σκιές του Άδην. Και σημείωνε στα κατάστιχα του πατέρα του τις αποκαλύψεις που του έκαναν οι σκιές για τα μυστήρια που περιζώνουν την ύπαρξή μας, μυστήρια που τα έβλεπε με την ενόραση του τρελλού και τα ζωγράφιζε με το χέρι του δαιμονισμένου.

Ο Γιαννούλης Χαλεπάς ήταν τραγικός καλλιτέχνης του εξηρεσιονισμού σαν τον Βαν Γκογκ και τον Κίρκνερ, αλλά πιο αυθεντικός από κάθε άλλον ζωγράφο του συρεαλισμού γιατί ήταν αληθινός στο παρανοϊκό δράμα που έχει περιγράψει, με το μολύβι του στ' απόκρυφα Κατάστιχα της Τήνου.

Όταν πλησιάζωμε το έργο του Χαλεπά, της τελευταίας φωτεινής του περιόδου, με το σκοπό να το ταξινομήσωμε στην κλίμακα των αξιών της Ιστορίας της Τέχνης, με βάση τα δικά του γνωρίσματα, καταλαβαίνουμε πως ο χαρακτηρισμός του πρωτογονισμού, που του έχουν αποδώσει είναι ξένος προς τα πράγματα. Γιατί πρωτογονισμός σημαίνει επιστροφή στην αμορφία, ενώ το έργο του Χαλεπά εισέρχεται, με όλες τις δυνάμεις της διάνοιας, σε μια νέα τάξη μορφών που θα προσπαθώ να την προσδιορίσω. Επειδή στην τάξη αυτή κύριο ρόλο διαδραματίζει η γεωμετρία των επιπέδων και των όγκων, είναι πιο σωστό να την αποκαλέσουμε γεωμετρική τέχνη. Με τη διαφορά, από την αρχαία γεωμετρική τέχνη, που μας έχει επισημάνει ο ίδιος ο Χαλεπάς: «Η νέα τέχνη –έλεγε– είναι η ψυχολογία της αρχαίας». Αυτό σημαίνει πως η γεωμετρία σχηματίζει το σκελετό της γλυπτικής του, αλλ' αφίνει στην ζέση της καρδιάς την ελευθερία να ζυμώσει την ψυχολογική έκφραση. Η διάνοια χτίζει, το συναίσθημα εκφράζει.

Στα παλιότερα έργα του Χαλεπά, όπως ο *Οιδίπους επί Κολωνά*, η *Μήδεια*, το *Παραμύθι της Πεντάμορφης*, υπήρχε μια κλιμάκωση των επιπέδων από την επιφάνεια στο βάθος. Την ανάμνηση της ανάπτυξης του πλαστικού χώρου της γλυπτικής προς την τρίτη διάσταση την διατηρούν, λίγο ή πολύ, όλα τα έργα του που επαναλαμβάνουν τις συνθέσεις της ρομαντικής του εποχής.

Αν αφήσωμε τώρα τις αναπολήσεις αυτές της παλιάς μορφολογίας, θα παρατηρήσωμε πως ο κανόνας για τα περισσότερα γλυπτά του Χαλεπά είναι εντελώς αντίστροφος: τα επίπεδα του βάθους έρχονται προς την επιφάνεια, με τάση να μετασχηματίσουν το ολόγλυφο σε ανάγλυφο. Και τότε οι ζυμώσεις του όγκου ηρεμούν, οι πτυχές υποδηλώνονται με χαράξεις, τα χέρια με αβαθείς γραμμές και ολόκληρη η μορφή μοιάζει με θάλασσα, που γαληνεύει σιγά-σιγά έπειτα από τη θύελλα.

Η στήλη με τον ανάγλυφο Άγγελο του μνήματος Πολίτη στο Α' Νεκροταφείο είναι το ιδανικό της τεχνοτροπίας αυτής του Χαλεπά, ενώ στην επιτύμβια πλάκα της οικογένειας Τούμπα ο γλύπτης τείνει προς την επιπεδογλυφία, χωρίς να την ολοκληρώνει.

Η κίνηση της μορφής από το βάθος στην επιφάνεια πραγματοποιείται με αριστοτεχνικό τρόπο στο κεφάλι της *Αναπαυμένης*. Το γυμνό σώμα της νεαρής γυναίκας είναι θαπλωμένο στο αριστερό πλευρό. Το κεφάλι της ακουμπά

σε τρία μαξιλάρια. Αλλά δεν βλέπει εμπρός. Αναστρέφεται και κυττάζει, με τα μάτια εκστατικά, έξω από τον πλαστικό χώρο του ανάκλιντρου. Το προσκεφάλι της, από την εξωτερική του πλευρά, σχηματίζει ένα ημικύκλιο αντιστήριγμα και πάνω του σχεδιάζεται ανάγλυφη η μορφή ενός γυμνού αγοριού. Καταλαβαίνουμε τώρα τι σκέφτεται η *Αναπαυμένη*.

Αλλά η γλυπτική λύση δεν δόθηκε με το θέμα. Επέτυχε με την τόλη του γλύπτη να φέρη το κεφάλι της κόρης προς το επίπεδο του ανάγλυφου του αγοριού, ώστε ν' αποτελέση μαζί του μια ενότητα πλαστική κι ένα δεύτερο θέμα, μετά το γυμνό: το ρεμβασμό της *Αναπαυμένης*.

Ίσως να είναι το μόνο γυμνό που ποζάρησε για να πλάσση το πρόσωπο ή το σώμα της *Αναπαυμένης*. Γενικά είχε καταργήσει το μοντέλο από τη φύση και δούλευε τα σώματα με τη μνήμη. Η απαλλαγή του από τη φύση τον ελευθέρωσε από τη μίμησή της. Έτσι μπόρεσε ν' αναπλάσση τη φύση με τους κανόνες της τέχνης, που είχε ανακαλύψει αυτός με την πείρα και τον εσωτερικό στοχασμό.

Με μια εκτέλεση γοργή και ζεστή, με μια ενέργεια που φανερώνει ένταση και οδύνη, ο Χαλεπάς ζύμωνε τα πρόσωπα χωρίς να τα βλέπη: με κοφτά επίπεδα, εξωφθαλμικά μάτια, σφιγμένα χείλη, τριγωνικά πηγούνια, δίνοντάς τους πάντα μια έκφραση σοβαρή και λυπημένη. Δημιούργησε έτσι ένα δικό του τύπο ανθρώπου.

Όταν κάποτε προσφέρθηκε η ανηψιά του να του ποζάρη για να πλάσση μια μορφή που θα συμβόλιζε τον Πόνο, ο Χαλεπάς της είπε πικρά: «Τι ξέρεις εσύ από πόνο; Ο Πόνος είναι άντρας».

Κάθε φορά που κυττάω την αυτοπροσωπογραφία του δυστυχισμένου και μεγάλου αυτού καλλιτέχνη θυμάμαι τα λόγια του: «Ο Πόνος είναι άντρας». Και σκέφτομαι: «Ο Χαλεπάς έκανε τον Πόνο Τέχνη».

εφ. *Η Καθημερινή*, 12 Ιανουαρίου 1965

Αλέξανδρος Ξύδης (1917)

ΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΙΚΟΣΑΕΤΙΑ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ ΜΑΣ εκάλυψε και η νέα φάση της δημιουργίας του μεγάλου και τραγικού Γιάννη Χαλεπά. Μετά τον 24χρονο εγκλεισμό του στο φρενοκομείο, μετά τα 15 χρόνια που η μητέρα του, από τη μεγάλη της στοργή, κατάρρεφε όλα τα σχέδια στο χαρτί και στον πηλό μέσα στα οποία ανάθρωνε από το λήθαργο η μεγαλοφυΐα του, ξανάρχισε να εργάζεται το 1917, αφού είχε πεθάνει η μητέρα του. Στα 21 χρόνια της ζωής που του απόμειναν, δημιούργησεν ελεύθερα πια κι ανεπηρέαστα, έστω κάτω από άθλιες βιοτικές συνθήκες, τα αριστουργήματα που