

Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, « Η ανακάλυψη ενός «μοντέρνου πριμιτίφ»,
στο *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Γιάννης Μπόλης
Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμ.), Έκπλους, Αθήνα 2004, σ. 32-43.

Η ανακάλυψη ενός «μοντέρνου πριμιτίφ»

Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος • *Επίκουρος Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Κρήτης*

1. Η διάγνωση, που συστηματικά αποτυπώνεται στη βιβλιογραφία, αναφέρει «...πρωτόγνωστο και ότι ο Γιαννούλης Χαλεπάς υπέφερε από φρένιτις, το πρώτον, κατά το 1879 έτος. Τα πρώτα της φρενοπαθείας συμπτώματα ήταν γέλιος άνευ λόγου, αβήθα, ενίοτε περί της ζωής του· ενίοτε απειλήσει κατά του πατρός του και των οικείων του, έπαισεν ανεπιρρώξεις συνεπεία συναισθηματικού προεκκρόντος εξ αποτυκόντος έρωτας, και έκαν έθισμός τούτο είναι η κυρία του κατήματος αιτία. Ακολούθως απειματότητ παύσεως να αυτοχειρισθής. Εγένετο κρίσις της οικείας θεραπείας άνευ αποτελεσματικότητας προκρόντος μάλιστα του κρόνου, έβρισκεν και βραίνει επί τα χείρω. Όποτε ήδη καθίσταται επικίνδυνος, διότι ανεμύνην κατά των γονέων και οικείων απειλήσει, τών και κατά του τυχόντος· ώποτε ο πατήρ του είναι αναγκασμένος να τον έξει αδελφείτως υπό φρουράν. Αι ανεπιρρώξεις και αι προς συναισμον τάσεις εδραίουμένους. Αισθόντες υπ' όψιν τα συναισθηματικά βιβλίσουμεν ότι είναι απόλυτος συναισθηματικός έρωτας εν τινι φρενοπαθεία· προς αποφυγήν απεικταίου. Εφ' ωσπερ έστιν και η υπογράφεται νομίμως...», το παραθέτει ο Μιχαήλ Ν. Κοντελιέρης, *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα 1977, σ. 109-110.

2. Για μια πρώτη ανάπτυξη αυτού του ζητήματος βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος «Ψυχογενής ανάμειξη στην τρέλα και στη μεγαλοφυΐα», στο *Πρόσωπα του 20ού αιώνα*, επιμέλεια Βασίλης Γιαννογιωτόπουλος, Αθήνα 2000, σ. 545-550. Του ίδιου, «Εικαστική τέχνη: Η επιστροφή του Χαλεπά», στο *Ιστορία της Εικόνας του 20ού αιώνα. Ο Μεσοπολέμος*, 1922-1942, επιμέλεια Χρήστος Χαλδανιάδης, τ. Β'2, Αθήνα 2003, σ. 456-457.

ΜΕ ΜΙΑ ΕΝΟΡΚΗ ΓΝΩΜΑΤΕΥΣΗ των ιατρών της Τήνου Κ. Σακελλαρίδη και Γ. Δούκα και του ειρηνοδίκη Β. Βαλτάσαρ, «διότι καθίσταται επικίνδυνος», εισήχθη ο Γιαννούλης Χαλεπάς στο φρενοκομείο της Κέρκυρας το 1888.¹ Εκείνη την εποχή κανένας δεν θα μπορούσε ούτε καν να υποψιαστεί πως ο εγκλεισμός του δεν επισφράγιζε το τέλος της καλλιτεχνικής του πορείας αλλά μια πρώτη διαβατήρια περίοδο εκείνης της διαδρομής που θα τον εισήγαγε στη νεωτερική τέχνη του 20ού αιώνα. Την ίδια χρονιά, το 1888, παραφρόνησε ο Βαν Γκογκ και κατέρρευσε η σκέψη του Νίτσε. Τη συσχέτιση αυτή δεν την προτείνω εδώ για να τοποθετηθεί ο Χαλεπάς σε έναν υψηλό ορίζοντα συμπτώσεων που υπόρρητα, συντάσσοντάς τον υπό την ίδια ανελέητη μοίρα αυτών των μεγάλων προσωπικοτήτων του τέλους του 19ου αιώνα, θα τον ανύψωνε ονομαστικά σε διεθνή περιωπή, αλλά για να διευρύνω τον προβληματισμό μας σχετικά με τις ευρύτερες παραμέτρους δημιουργίας και πρόσληψης του έργου του Χαλεπά κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου —για να επισημάνω δηλαδή, με δυο εμφανικά όσο και συμβολικά παραδείγματα, ότι η δυνατότητα επανένταξής του στην καλλιτεχνική ζωή είχε ως καθοριστικές προϋποθέσεις, όχι απλά μόνο κάποια ανάλογα προηγούμενα στον διεθνή χώρο, όπως άλλωστε ήταν ο Βιτσέντζο Τζεμίτο (Vincenzo Gemito), με την περίπτωση του οποίου αμέσως είχε παραλληλιστεί, αλλά τις ραγδαίες αλλαγές που είχαν επισυμβεί στα πεδία της φιλοσοφίας και της ψυχολογίας, παράλληλα και σε συνάρτηση με τη ριζοσπαστική αλλαγή των κυρίαρχων αντιλήψεων για την τέχνη. Οι αλλαγές αυτές είχαν προοικονομήσει το έργο του ως νεωτερικό, προδιαμορφώνοντας την προσληπτική ορμή όλων εκείνων που έσπευσαν να υποδεχθούν τον «μεταλογικό» Χαλεπά ως ιδιοφυή πρωτοποριακό καλλιτέχνη.² Η υπόθεσή μου, δηλαδή, είναι, ότι βασική παράμετρος της ύπαρξης και διαμόρφωσης του έργου της λεγόμενης «μεταλογικής» περιόδου του Χαλεπά, ήταν τα συνεχώς διακυβευόμενα όρια λογικής και τρέλας, που, ίσως

περισσότερο ριζοσπαστικά από τα πεδία της ιατρικής και της φιλοσοφίας, αναθεωρούνταν στο πεδίο της τέχνης. Η διερεύνηση της ιστορικότητας αυτών των ορίων θα μας επιτρέψει να κατανοήσουμε τη δεξίωσή του, από τον εγκλεισμό μέχρι τη θριαμβευτική ανακάλυψη-αποδοχή του, πρώτα από τους αθηναίους διανοούμενους και καλλιτέχνες και τέλος από το ευρύτερο κοινό.

Ο Φουκώ υπέδειξε πως είναι η τρέλα εκείνο ακριβώς το στοιχείο που κάνει τα έργα του Βαν Γκογκ και του Νίτσε να ανοίγονται στον σύγχρονο κόσμο.³ Ο ίδιος, διευρύνοντας το παράδειγμά του, επισημαίνει πως «από τον Hölderlin και τον Nerval ο αριθμός των συγγραφέων, ζωγράφων, μουσικών που "βυθίστηκαν" στην τρέλα, είναι μεγάλος».⁴ Ας σημειώσουμε πως η συσχέτιση του Χαλεπά με τον Χαϊντεγκλιν έχει προταθεί από τον Παλαμά, ήδη από το 1915, όταν τους αποκαλούσε «ζωντανόνεκρους της Μοίρας»! Ο ποιητής, όπως όλοι τότε, πίστευε πως είχε επέλθει «το τέλος του σταδίου του Χαλεπά», «το τέλος του γλύπτου», επειδή «ο σμιλευτής της Κοιμισμένης εκτυπήθη σκαιώς από την Μοίραν» και «απώλεσε τον λογικόν».⁵ Στον χαρακτηρισμό «ζωντανόνεκρος» δεν έχουμε άραγε μια ομολογία της «κλασικής εμπειρίας» για την τρέλα, δηλαδή την εξίσωση, αυτού του τίποτε που αντιπροσωπεύει η τρέλα, με το μη-είναι, με τον θάνατο;⁶

Είναι βέβαιο πως η τύχη του Χαλεπά, από το 1877-78, όταν εκδηλώθηκαν οι πρώτες κρίσεις του, μέχρι το 1916, καθορίστηκε από τις ισχύουσες ιδέες για την τρέλα, τόσο στην ιατρική,⁷ όσο και στην ευρύτερη κοινωνία, που υπαγόρευαν και στηρίζαν ηθικά, όσο και «ιατρικά-θεραπευτικά», τις αποφάσεις των τραγικών γονιών, οι οποίοι είδαν επιπλέον έναν ακόμη γιο τους, τον Αριστοκλή, να αυτοκτονεί και μια κόρη τους, την Αικατερίνη, επίσης τρελή.⁸

Δυο θάνατοι, ο πρώτος του πατέρα, το 1901, και αργότερα της μητέρας του Ειρήνης, το 1916, στέκονται χρονολογίες-τομές αυτής της αργόσυρτης επιστροφής του στην κοινωνία και στην τέχνη. Σε καθαρά ατομικό επίπεδο, η πρώτη χρονολογία σηματοδοτεί το τέλος της «θεραπευτικής» κάθειρξης, αφού, σύμφωνα με τις υπάρχουσες μαρτυρίες ο πατέρας του ήταν εκείνος που του την είχε αμετάκλητα επιβάλει. Η επιλογή του πεπαλαιωμένου φρενοκομείου της Κέρκυρας, που επιπλέον ήταν εντελώς απομακρυσμένο τόσο από τον Πύργο, όπου κατοικούσε η οικογένεια, όσο και από τον Πειραιά, όπου διατηρούσε το μόνιμο εργαστήριο του ο Ιωάννης Χαλεπάς εκείνα τα χρόνια,⁹ αντί, όπως θα ήταν εύλογο, του πολύ πιο προσιτού και σύγχρονου Δρομοκαϊτείου της Αθήνας, που μόλις είχε αρχίσει να λειτουργεί ως πρότυπο ψυχιατρείο τον προηγούμενο χρόνο,¹⁰ μας επιτρέπει την υπόθεση ότι οι οικείοι του, με εξαίρεση ίσως μόνο τη μητέρα του, δεν είχαν πλέον καμιά ελπίδα· δεν ήθελαν —δεν μπορούσαν— ούτε να τον ξαναδούν.¹¹ Πουθενά δεν αναφέρεται αν κάποτε τον επισκέφθηκε κάποιος στο φρενοκομείο —προφανώς ποτέ, κανένας. Από τον Μάιο του 1892, ο πατέρας του παύει να πληρώνει ακόμα και τα νοσήλια του, και μένει εκεί «εις βάρος του Δημοσίου κατά διαταγήν του Υπουργείου».¹² Η απόρριψή του φαίνεται πως ήταν τελεσίδική. Έτσι, δεν πρέπει να αμφιβάλλουμε πως ήταν ο θάνατος του πατέρα, το 1901, και όχι η αποθεραπεία του Γιαννούλη, η ικανή συν-

3. Μισέλ Φουκώ, *Η ιστορία της τρέλας*, μετάφραση Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Αθήνα κ.κ., σ. 276-277.

4. Ο.π., σ. 275.

5. Κωστής Παλαμάς, «Οι ζωντανόνεκροι [Χαλεπάς και Χέλδερλιν]», εφ. *Εμπρός*, 29 Ιανουαρίου 1915.

6. Μ. Φουκώ, ό.π., σ. 126-127.

7. Η επίσημη διάγνωση της επίκτητης απλής φρενοπάθειας «άνοιας» με την οποία εισήχθη για να νοσηλευθεί στο φρενοκομείο (Μ. Ν. Κοντελιέρης, 1977, σ. 35), φαίνεται να υπαγορεύθηκε από το σύστημα κατάταξης των αρρώστων που είχε υιοθετήσει ο διευθυντής του φρενοκομείου Χρ. Τσιριγώτης, ο οποίος επίσης προσπαθούσε ανεπιτυχώς, εξαιτίας των χρόνιων ελλείψεων σε προσωπικό και υποδομές, να εφαρμόσει ένα σύστημα «ηθικής θεραπείας», βλ. Δημήτρης Ν. Πλουμπίδης, *Ιστορία της Ψυχιατρικής στην Ελλάδα. Θεσμοί, ιδρύματα και κοινωνικό πλαίσιο 1850-1920*, Αθήνα 1995, σ. 169-170.

8. Δεν μας παραδίδεται η χρονολογία θανάτου του Αριστοκλή. Η Αικατερίνη πεθαίνει το 1917. Ο Σ. Δούκας αναφέρει ότι η Αικατερίνη έπασχε από παθολογική μεγαλομανία και ότι «έτρεξε μισόγυμνη τις θυελώδεις νύχτες του χειμώνα, μέσα στις σπηλιές του νησιού», Σ. Δούκας, 1978, σ. 103.

9. Αλεξάνδρα Γουλάνη-Βουτυρά, *Το εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής του Ιωάννη Χαλεπά*, παρ. 19, τ. ΙΑ', Ε.Ε.Π.Σ.Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1989, σ. 20 κ.ε.

10. Σχετικά με την κατάσταση των ψυχιατρικών ιδρυμάτων στην Ελλάδα και την Οθωμανική αυτοκρατορία βλ. Δ.Ν. Πλουμπίδης, 1995, ό.π., σ. 166 κ.ε., 183 κ.ε., 206. Βλ. επίσης Amy V. Blue, *Η δημιουργία της ελληνικής ψυχιατρικής. Πολιτισμός, εαυτός και ιατρική*, μτφρ. Κατερίνα Λογοθέτη, επιμ. Ελένη Μπαρέττογλου, Αθήνα 1999, σ. 66-67.

11. «Περί το 1888 έλαβεν η ασθένεια μίαν τροπικήν κλίψιν διαφορετικήν και κάπως πολύ ενοχλητικήν —γράφει πολύ αργότερα εμφανώς αμήχανα ο αδελφός του Νικόλας, μη τολμώντας ούτε να την κατονομάσει, ούτε να την περιγράψει— κι ο πατήρ αποφασίζει να τον στείλῃ εἰς τὸ φρενοκομείον τῆς Κερκύρας. Διέμεινεν δε ἐκεῖ ἕως τὸν θάνατον τοῦ πατρὸς μου», επιστολή του Νικόλα Χαλεπά, το 1931, από το Βουκουρέστι, στον γιο του Βασίλειο Ν. Χαλεπά, στην Αθήνα, την παραθέτει ο Στρατής Δούκας, *Γιαννούλης Χαλεπάς. Νέα βιογραφικά*, Αθήνα 1952, σ. 19, την αναδημοσιεύει, ο ίδιος, σε ελεύθερη απόδοση και δίχως χρονολογική ένδειξη στο Στρατή Δούκα, *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα 1978, σ. 32.

12. Κανένας απ' όσο φαίνεται δεν τον επισκέφθηκε στην Κέρκυρα. Βλ. φωτοτυπημένο έγγραφο από το «Βιβλίον Κινήσεως του Φρενοκομείου Κερκύρας», στον φάκελος Γ. Χαλεπάς, αρχείο ΕΠΜΑΣ.



© Γιαννούλης Χαλεπάς στο σπίτι του στον Πύργο Τήνου με όρθιο δίπλα του τον Ζαχαρία Παπαντωνίου.

θήκη που επέτρεψε στη μητέρα του, τον επόμενο χρόνο, να τον παραλάβει από το φρενοκομείο, ως «ήσυχος», και να τον κρατήσει κοντά της, στον Πύργο, υπό τον αυστηρό έλεγχό της.

Η δεύτερη χρονολογία, εκείνη του θανάτου της αυταρχικής «τσατοά-Ειρήνης της Χαλεπάδαινας» το 1916, σηματοδοτεί το τέλος των απαγορεύσεων και της επιτήρησης, εφόσον, σύμφωνα πάντα με τις μαρτυρίες, αυτή ήταν που, αν δεν κατέστρεφε η ίδια, οπωσδήποτε όμως αποθάρρυνε κάθε προσπάθεια του γιου της να σχεδιάσει ή να πλάσει κάτι στον πηλό, στον βαθμό που υποπευόταν πως η τέχνη ήταν πιθανότατα μια από τις αιτίες της «επίκτιπτης» πάθησής του.

Από το 1916 ως το 1923 ο Χαλεπάς ελεύθερος από κάθε γονική γνωμάτευση και «θεραπευτική απαγόρευση» εγκαταλείφθηκε στις φιλόανθρωπες ανοχές και αντοχές της τοπικής κοινωνίας και των συγγενών του. Ζούσε όπως όλοι οι ομοιοπαθείς του στην ελληνική επαρχία. Ο ίδιος ο Γιαννούλης, όχι μόνο στο φρενοκομείο, όπου μοιραία συλλάμβανε, στους «καθρέφτες» της τρέλας των εγκλείστων, τον εαυτό του ως τρελό,¹³ αλλά και στην απομονωσή του στην τοπική μικροκοινωνία του Πύργου, δεν μπορούσε παρά να αναγνωρίζει στις προσβολές, στους περιορισμούς, στα πειράγματα και κυρίως στην αδιαφορία και τη σιωπή των άλλων, σε όλα αυτά τα σημάδια του ελλείμματος εμπιστοσύνης στο πρόσωπό του, στους «καθρέφτες» της καθημερινής συμπεριφοράς των «λογικών», την αναγνωρισμένη από όλους καταδίκη του σε ένα ισόβιο καθεστώς ενοχής, υποψίας και εντέλει κοινωνικής ανελευθερίας. Συνειδητοποιούσε, δηλαδή, την κατάστασή του, μέσα από έννοιες και σχήματα που του υπαγόρευαν οι κοινές αντιλήψεις της εποχής του. Διδάσκοντας ένα παιδάκι, το 1926, του εξηγούσε πως «η άγκυρα πρέπει να είναι το σύμβολο της ζωής», συμπληρώνοντας «εγώ δεν είχα καλή άγκυρα και έπεσα έξω».¹⁴ Στα λόγια αυτά αφουγκραζόμαστε έναν απόηχο της παραδοσιακής, μεσαιωνικών καταβολών, αντίληψης για την τρέλα, που, βασιζόταν στο μοτίβο της «βάρκας ψυχής», η οποία, «καταμεσής στον παραλογισμό του κόσμου, θα μείνει έρμαιο στη μεγάλη τρέλα της θάλασσας, αν δεν μπορέσει να ρίξει την σταθερή άγκυρα, την πίστη».¹⁵

Στον βαθμό που ήταν άκακος μπορούσε να επιβιώνει όπως-όπως στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής, κάνοντας θελήματα, βόσκοντας πρόβατα και καπνίζοντας όσα αποσιγάρα μπορούσε να βρει. «Το χωριό —σημειώνει ο Παπαντωνίου, που τον είχε επισκεφθεί το 1924— δεν εννοούσε να τον λογαριάσει με τους ζωντανούς».¹⁶ Τα σχέδιά του, αν δεν τα παραπετούσε, τα έσβηνε το σφουγγάρι της κυρά-Ανεζούλας από τα μαρμάρινα τραπέζια του καφενείου.¹⁷ Φαίνεται όμως πως τα χρόνια αυτά σταδιακά ξεπέρασε την εσωτερικευμένη καταστολή και άρχισε να φροντίζει τις γλυπτικές του προσπάθειες ή τουλάχιστον να μην τις καταστρέφει, καθώς κατάφερε, στηριζόμενος πλέον στον οίκτο ελάχιστων μορφωμένων και εύπορων Τηνιακών και τον μελοδραματισμό των Αθηναίων δημοσιογράφων, που λειτουργούσαν ως συγκοινωνούντα δοχεία, να συσσωρεύσει ένα ελάχιστο απόθεμα αυτοσεβασμού και ενθάρρυνσης. Για όλους όσους τον θυμούσαν στην πρωτεύουσα, ήταν ακόμα ο γλύπτης της «Κοιμισμένης».

13. Μ. Φωκιά, ό.π., σ. 257.

14. Ν. Χ. Μυραϊτής, εφ. *Αστήρ της Τήνου*, 1926, το παραθέτει ο Μαρίνος Καλλιγός, *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα 1972, σ. 46.

15. Μ. Φωκιά, ό.π., σ. 17.

16. Ζακ. Παπαντωνίου, «Ο Γιαννούλης Χαλεπάς», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 18 Σεπτεμβρίου 1936.

17. Νικόλαος Χ. Μυραϊτής, «Το σφουγγάρι της κυρά-Ανεζούλας», εφ. *Αστήρ της Τήνου*, το παραθέτει ο Καλλιγός, 1972, σ. 149, σημ. 14.

ενέχον υπερανθρωπίνην τινά ουσίαν και εγγίζον εις τα όρια της θεότητος» και έσπευδε να συμπληρώσει, «πως και η ανθρωπότητα είχε ανάλογη αντίληψη περί των φρενοπαθών, ως ιερών, μυστηριωδών και οπωσδήποτε υπερανθρώπων πλασμάτων, εις την ψυχικήν των οποίων κάποιος θεός ή δαίμων έστησε την κατοικίαν του». Αποφαινόταν λοιπόν πως «η αναζήτησις της υγείας και της νόσου εις την τέχνην είναι ουτοπία, η απονομή του χαρακτήρος της υγείας ως τίτλου ή η απονομή της νόσου ως στίγματος εις το καλλιτέχνημα είναι παραδοξολογία», και αποριθμούσε σειρές διασήμων «ασθενών», όπως τους Νίτσε, Γκυ Ντε Μωποσσάν, Ζεράρ ντε Νερβάλ, Γκαίτε, Μπετόβεν, Πασκάλ, Ντελακρουά κ.ά. Σύμφωνα με τον Νιρβάνα, μπορούσε κανείς να είναι καλλιτέχνης, να είναι Όμηρος, Δάντης, Σαίξπηρ, Γκαίτε, Νίτσε, «ως διδάσκει ημάς η ιστορία της τέχνης», και ταυτόχρονα υστερικός, ψυχασθενικός, επιληπτικός κ.ά. Η μεγαλοφυΐα, υποστήριζε, «εις όλας τας εκδηλώσεις αυτής και ιδιαιτέρως εις την καλλιτεχνικήν της εκδήλωσιν, εφάπτεται των ορίων της φρενοπάθειας. Και τούτο είναι φυσικός νόμος». Ισχυριζόταν επίσης ότι υπηρετεί την αλήθεια, όποιος γκρεμίζει «τον εμπειρικών μεσότοιχον, το χωρίζον τον καλλιτέχνην εκ του φρενοκομείου», για να δηλώσει πως «η Οδύσσεια, ο Προμηθεύς Δεσμώτης, η Θεία Κωμωδία, ο Βασιλεύς Ληρ, ο Φάουστ, ο Ζαρατούστρας είναι η ανωτέρα άνθησις του ανθρωπίνου πνεύματος, αδιαφορώντας για την ψυχική κατάστασιν του δημιουργού τους».²⁴ Η μελέτη του Νιρβάνα είχε γίνει δεκτή με ενθουσιασμό, από τους τότε νεωτεριστές, όπως ο Παλαμάς που τη χαιρέτησε για την επιστημονικότητά της.²⁵

Όταν πέθανε ο Λομπρόζο, το 1909, ένα επιλεγμένο απόσπασμα μελέτης του, που δημοσιεύθηκε στα *Παναθήναια*, κατέληγε με τον ισχυρισμό του Σοπενάουερ, πως «η μεγαλοφυΐα γειτονεύει μάλλον με την τρέλλαν παρά με την μετρίαν διάνοιαν. Η ζωή των μεγαλοφυϊών μας δεικνύει ότι συχνά είναι σαν τρελλοί περιελθόντες εις την κατάστασιν της αδιακόπου διαταράξεως».²⁶ Ένας σημαντικός ντισεϊστικής διανοούμενος της εποχής, ο Ιωάννης Ζερβός που παρουσίαζε κριτικά τις απόψεις του Ιταλού επιστήμονα, επικρίνοντάς τον επειδή πολύ συχνά θεωρούσε την φρενοπάθεια ως αιτία της μεγαλοφυΐας και όχι ως αποτέλεσμα της δημιουργικότητας και της έντασης της πνευματικής εργασίας, δεν απέρριπτε στην ουσία του τον συσχετισμό τρέλας και μεγαλοφυΐας, απλά αναδιτάσσε τις σχέσεις αιτίας και αποτελέσματος.²⁷

Η ψυχαναλυτική θεωρία, επίσης, στον βαθμό που είχε αρχίσει να γίνεται αντιληπτή και στην Ελλάδα, διάνοιγε ένα νέο πλαίσιο κατανόησης και ερμηνείας τόσο της τέχνης όσο και της ψυχικής πάθησης. Το 1912, στο περιοδικό *Ο Καλλιτέχνης*, που εξέδιδε ο τακτικός τρόφιμος του Δρομοκαΐτειου, ο Γεράσιμος Βώκος, δημοσιεύθηκε η μελέτη «Ποίησις και ψυχοανάλυσις» του Theodor Reik, που, ενώ έπαιρνε σαφείς αποστάσεις από τους Λομπρόζο και Νορντάου, αναγνώριζε μια ουσιώδη σχέση μεταξύ τέχνης και ψυχοπάθειας, εξηγώντας πως «οι ποιηταί παλαίουν με τα αυτά συμπλέγματα, ένεκα των οποίων οι ψυχοπαθείς πάσχουν και με τα οποία και ημείς οι φυσιολογικοί άνθρωποι παλαιόμεν».²⁸

24. Πέτρος Αποστολίδης (Παύλος Νιρβάνας), *Φυσιολογική Λιαθτική. Τέχνη και φρενοπάθεια*, Αθήνα 1905, ανατύπωση από τη *Νευρολογική και Ψυχιατρική Επιθεώρηση*, 1905 [Παύλος Νιρβάνας, *Άπαντα*, Αθήνα, 1968, τ. Γ', σ. 171-221: 174-175, 177, 184-188, 197-198].

25. Ο Παλαμάς, είχε επαινέσει με επιστολή του τον Νιρβάνα, περ. *Παναθήναια*, 15 Οκτωβρίου 1905, σ. 26.

26. Καίσαρ Λομπρόζο, «Μεγαλοφυΐες παράφρονες», περ. *Παναθήναια*, 31 Οκτωβρίου 1909, σ. 38-43, μτφρ. Π.

27. Αρέτας [Ιωάννης Σ. Ζερβός], «Καίσαρ Λομπρόζο», περ. *Παναθήναια*, 31 Οκτωβρίου 1909, σ. 35-38.

28. Θεόδωρος Ράικ, «Ποίησις και ψυχοανάλυσις», περ. *Ο Καλλιτέχνης*, 29, Αύγουστος 1912, σ. 156.

ενέχον υπερανθρωπίνην τινά ουσίαν και εγγίζον εις τα όρια της θεότητος» και έσπευδε να συμπληρώσει, «πως και η ανθρωπότητα είχε ανάλογη αντίληψη περί των φρενοπαθών, ως ιερών, μυστηριωδών και οπωσδήποτε υπερανθρώπων πλασμάτων, εις την ψυχήν των οποίων κάποιος θεός ή δαίμων έστησε την κατοικίαν του». Αποφαινόταν λοιπόν πως «η αναζήτησις της υγείας και της νόσου εις την τέχνην είναι ουτοπία, η απονομή του χαρακτήρος της υγείας ως τίτλου ή η απονομή της νόσου ως στίγματος εις το καλλιτέχνημα είναι παραδοξολογία», και αποριθμούσε σειρές διασήμων «ασθενών», όπως τους Νίτσε, Γκυ Ντε Μωποσσάν, Ζεράρ ντε Νερβάλ, Γκαίτε, Μπετόβεν, Πασκάλ, Ντελακρουά κ.ά. Σύμφωνα με τον Νιρβάνα, μπορούσε κανείς να είναι καλλιτέχνης, να είναι Όμηρος, Δάντης, Σοίε-ππερ, Γκαίτε, Νίτσε, «ως διδάσκει ημάς η ιστορία της τέχνης», και ταυτόχρονα υστερικός, ψυχασθενικός, επιληπτικός κ.ά. Η μεγαλοφυΐα, υποστήριζε, «εις όλας τας εκδηλώσεις αυτής και ιδιαιτέρως εις την καλλιτεχνικήν της εκδήλωσιν, εφάπτεται των ορίων της φρενοπάθειας. Και τούτο είναι φυσικός νόμος». Ισχυριζόταν επίσης ότι υπηρετεί την αλήθεια, όποιος γκρεμίζει «τον εμπειρικών μεσότοιχον, το χωρίζον τον καλλιτέχνην εκ του φρενοκομείου», για να δηλώσει πως «η Οδύσσεια, ο Προμηθεύς Δεσμώτης, η Θεία Κωμωδία, ο Βασιλεύς Ληρ, ο Φάουστ, ο Ζαρατούστρας είναι η ανωτέρα άνθησις του ανθρωπίνου πνεύματος, αδιαφορώντας για την ψυχική κατάσταση του δημιουργού τους». ²⁴ Η μελέτη του Νιρβάνα είχε γίνει δεκτή με ενθουσιασμό, από τους τότε νεωτεριστές, όπως ο Παλαμάς που τη χαιρέτησε για την επιστημονικότητά της. ²⁵

Όταν πέθανε ο Λομπρόζο, το 1909, ένα επιλεγμένο απόσπασμα μελέτης του, που δημοσιεύθηκε στα *Παναθήναια*, κατέληγε με τον ισχυρισμό του Σοπενάουερ, πως «η μεγαλοφυΐα γειτονεύει μάλλον με την τρέλλαν παρά με την μετρίαν διάνοιαν. Η ζωή των μεγαλοφυϊών μας δεικνύει ότι συχνά είναι σαν τρελλοί περιελθόντες εις την κατάστασιν της αδιακόπου διαταράξεως». ²⁶ Ένας σημαντικός νισεϊστής διανοούμενος της εποχής, ο Ιωάννης Ζερβός που παρουσίαζε κριτικά τις απόψεις του ιταλού επιστήμονα, επικρίνοντάς τον επειδή πολύ συχνά θεωρούσε την φρενοπάθεια ως αιτία της μεγαλοφυΐας και όχι ως αποτέλεσμα της δημιουργικότητας και της έντασης της πνευματικής εργασίας, δεν απέρριπτε στην ουσία του τον συσχετισμό τρέλας και μεγαλοφυΐας, απλά αναδιτάσσε τις σχέσεις αιτίας και αποτελέσματος. ²⁷

Η ψυχαναλυτική θεωρία, επίσης, στον βαθμό που είχε αρχίσει να γίνεται αντιληπτή και στην Ελλάδα, διάνοιγε ένα νέο πλαίσιο κατανόησης και ερμηνείας τόσο της τέχνης όσο και της ψυχικής πάθησης. Το 1912, στο περιοδικό *Ο Καλλιτέχνης*, που εξέδιδε ο τακτικός τρόφιμος του Δρομοκαϊτειου, ο Γεράσιμος Βώκος, δημοσιεύθηκε η μελέτη «Ποίησις και ψυχοανάλυσις» του Theodor Reik, που, ενώ έπαιρνε σαφείς αποστάσεις από τους Λομπρόζο και Νορντάου, αναγνώριζε μια ουσιώδη σχέση μεταξύ τέχνης και ψυχοπάθειας, εξηγώντας πως «οι ποιηταί παλαίουν με τα αυτά συμπλέγματα, ένεκα των οποίων οι ψυχοπαθείς πάσχουν και με τα οποία και ημείς οι φυσιολογικοί άνθρωποι παλαίομεν». ²⁸

24. Πέτρος Αποστολίδης (Παύλος Νιρβάνας), *Φυσιολογική Διαθητική. Τέχνη και φρενοπάθεια*, Αθήνα 1905, ανατύπωση από τη *Νευρολογική και Ψυχιατρική Επιθεώρηση*, 1905 [Παύλος Νιρβάνας, *Άπαντα*, Αθήνα, 1968, τ. Γ', σ. 171-221: 174-175, 177, 184-188, 197-198].

25. Ο Παλαμάς, είχε επαινέσει με επιστολή του τον Νιρβάνα, περ. *Παναθήναια*, 15 Οκτωβρίου 1905, σ. 26.

26. Καίσαρ Λομπρόζο, «Μεγαλοφυΐες παράφρονες», περ. *Παναθήναια*, 31 Οκτωβρίου 1909, σ. 38-43, μτφρ. Π.

27. Αρέτας [Ιωάννης Σ. Ζερβός], «Καίσαρ Λομπρόζο», περ. *Παναθήναια*, 31 Οκτωβρίου 1909, σ. 35-38.

28. Θεόδωρος Ράικ, «Ποίησις και ψυχοανάλυσις», περ. *Ο Καλλιτέχνης*, 29, Αύγουστος 1912, σ. 156.

Μέσα από την πρόσληψη των σύγχρονων ψυχιατρικών και αισθητικών θεωριών και την εκλαΐκευσή τους, η τρέλα δεν στιγμάτιζε πλέον, ως δυννητική αιτία της δημιουργικότητάς του, τον καλλιτέχνη, αλλά αντίθετα, μπορούσε να ανυψωθεί σε διακριτικό γνώρισμα της ιδιοφυΐας του. Ο συσχετισμός τέχνης και τρέλας είχε απενοχοποιηθεί.

Ο ίδιος ο Νίτσε αποτελούσε ένα ισχυρό παράδειγμα ιδιοφυούς, που, ανεξάρτητα από την ψυχική του ισορροπία, μπορούσε να δώσει σημαντικότερα έργα. Η τεράστια απήχηση που είχε γνωρίσει η σκέψη του, από τα τέλη του 19ου και κυρίως κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, όταν, με πρωτοβουλία των νεο-ρομαντικών Νιρβάνα, Καμπύση, Μ. Χατζόπουλου κ.ά., είχε αρχίσει η πρόσληψή της στην Ελλάδα, συνιστούσε μια από τις προϋποθέσεις της ανακάλυψης του Χαλεπά.²⁹ Και μόνο η δεξίωση της *Γέννησης της τραγωδίας*, εγκαθιστούσε μια σειρά από εντελώς νέες αντιλήψεις και ιδέες στον ελληνικό καλλιτεχνικό και διανοητικό χώρο. Σταχυολογώ μερικές που μπορούσαν να προβληθούν έμμεσα στην προσωπικότητα και το έργο του γλύπτη σε μια διαδικασία ερμηνευτικής-παραγωγικής ιδιοποίησής του: α) το έργο τέχνης ήταν ένα μυστηριώδες κράμα διονυσιακού πάθους και απολλώνιου πνεύματος, β) ο καλλιτέχνης δεν ήταν παρά ένας «αθάνατος αφελής», γ) ως σύμβολο του πνεύματος προτεινόταν ο «Ιππότης» του Ντύρερ, που προχωρούσε, τον φοβερό μοναχικό του δρόμο, δίχως καμιά ελπίδα και με μόνο πόθο την «αλήθεια», δ) η αναγέννηση της ελληνικής αρχαιότητας ήταν η μόνη ελπίδα για να βγει από τον λήθαργο και την ερήμωση ο σύγχρονος πολιτισμός, και ακόμα, ε) ο ευφυής άνθρωπος εκστατικός μπροστά στο ανεξήγητο, προχωρώντας, πέρα από το σύνορο της λογικής, αντικρίζει την τραγική γνώση, την οποία είναι αδύνατον να υποφέρει δίχως την προστατευτική συνδρομή της τέχνης.³⁰ Διονυσιακή μέθη, μανικότητα, τρέλα, έκσταση, ήταν υποκειμενικές, «μοναχικές», ψυχικές καταστάσεις που «απαιτούνταν» πλέον από τον μοναχικό καλλιτέχνη για να ξεπεράσει τα όρια της σύγχρονης έλλογης γνώσης και να εκφράσει «την τραγική γνώση» μέσω της τέχνης.

Στον χώρο των εικαστικών τεχνών το τραγικό παράδειγμα του Βαν Γκογκ ήταν αναλογικά, το κυρίαρχο. Ένας καλλιτέχνης που έζησε παραγνωρισμένος, που είχε τρελαθεί και αυτοκτονήσει, είχε εντούτοις αναδρομικά αναγνωριστεί διεθνώς ως ένας από τους σημαντικότερους της εποχής του και πρόδρομος της νεωτερικής τέχνης. Η συχνότητα των εκθέσεων και της έκδοσης λευκωμάτων και μονογραφιών για το έργο του, μετά την αναδρομική του έκθεση, στο Salon des Artistes Indépendants, στο Παρίσι, το 1905, πύκνωνε όλο και περισσότερο όπως και η δημοτικότητα του, αλλά κυρίως μέστωνε η αναγνώριση της προδρομικής σημασίας του από τους νεωτεριστές καλλιτέχνες. Ο Καρλ Γιάσπερς (Karl Jaspers), το 1922, στα συμπεράσματα της μελέτης του για τον Βαν Γκογκ, κατέληγε σε μια σειρά από ευρύτερα ερωτήματα για την τρέλα. Αναρωτιόταν για το αν πλέον «έχουμε φτάσει στο σημείο να πιστεύουμε ότι η αυθεντικότητα εκείνου του βάθους όπου το εγώ καταρρέει, αυτή η συνείδηση της παρουσίας του θεού, δεν μπορεί να απαντά παρά μόνο στους διανοητικά άρρωστους;». Ο φιλόσοφος έθετε την υπόθεση, κατά πόσο, στη

29. Για την πρόσληψη του Νίτσε στην Ελλάδα, βλ. Χαράλαμπος-Δημήτρης Γουβελάς, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία, 1897-1912*, Αθήνα, 1984. Δημήτρης Ν. Λαμπρέλλης, *Η συνειδητοποίηση του Ελληνισμού ως «ντισείσμος»*. Τα περιοδικά «Τέχνη» και «Διώνυσος», Θεσσαλονίκη 1993. Ρωξάνη Δ. Αργυροπούλου, *Η φιλοσοφική σκέψη στην Ελλάδα από το 1828 ως το 1922*, τ. Β': *Η φιλοσοφία μεταξύ επιστήμης και θρησκείας 1876-1922*, Αθήνα 1998, σ. 43-49, 535-545.

30. Φρειδερίκος Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής*, μτφρ. Κ. Λ. Μερναίος, Αθήνα, 1954, σ. 38, 41, 146, passim. Η 1η ελληνική έκδοση ήταν σε μετάφραση του Νίκου Καζαντζάκη: *Η γέννησις της τραγωδίας*, Αθήνα 1912.

σύγχρονη εποχή, όπου κυριαρχούσε η υποκρισία, το ψεύδος, η υστεροβουλία και το στυλιζαρισμένο διανοητικό ύφος, «η τρέλα ήταν προϋπόθεση κάθε ειλικρίνειας, στις περιοχές όπου, σε καιρούς λιγότερο ασυνάρτητους, θα μπορούσαμε να είμαστε δίχως αυτή ικανοί για την έκφραση και την εμπειρία της εντιμότητας». Παρακολουθούμε, επισήμινε, ένα ξέφρενο χορό, προκειμένου να συλλάβουμε κάτι που χάνεται μέσα σε κραυγές και χειρονομίες, «σε ένα είδος αναζήτησης του πρωτογονισμού που φτάνει μέχρι τη δεδηλωμένη εκθρόνιση ενάντια στον πολιτισμό». Αυτό το κάτι —ρωτούσε— δεν εκδηλώνεται με αθώα ειλικρίνεια σε μερικούς σχιζοφρενείς, όπως ο Βαν Γκογκ, ο Χαίντερλιν ή ο Στρίντμπεργκ.³¹

Το 1924 δημοσιεύθηκε στο Παρίσι η μελέτη του Ζαν Βενσόν (Jean Vinchon) *L'art et la folie*, που γρήγορα μεταφράστηκε και στα ελληνικά. Ο συγγραφέας στο πρώτο κεφάλαιο απενοχοποιούσε όλους τους σύγχρονους καλλιτέχνες, ιδιαίτερα τους συμβολιστές και τους κυβιστές, αλλά και τον Σεζάν και τον Γκρέκο από τις κατηγορίες για τρέλα. Ισχυριζόταν μάλιστα ότι «η τρέλλα δεν επέφερε αισθητή τροποποίηση στην τεχνοτροπία του και στο ποιό[ν] της ζωγραφικής του Βαν Γκογκ», ο οποίος διεκδικούσε από την τρέλα τις ώρες της δημιουργίας, από «φλογερό έρωτα για την τέχνη». Το συμπέρασμά του ήταν ότι «το έργο του ζωγράφου που τρελάθηκε δεν είναι αναγκαστικά παθολογικό», επειδή ορισμένες ικανότητες «μπορούν να αντισταθούν αρκετό διάστημα στο αποσυνθετικό περιβάλλον τού νου και να είναι σα να πούμε επέκταση της ομαλής ζωής στην αρώστεια». Στη συνέχεια, ο συγγραφέας απέρριπτε τους συσχετισμούς του Λομπρόζο, θεωρώντας το δημιουργικό πάθος ως μη παθολογικό φαινόμενο, δεχόταν όμως πως «ωρισμένες ιδιοσυγκρασίες καλλιτεχνών» μπορούν να πλησιάζουν την «παρanoiκή σύσταση» και την «παθολογική συγκίνηση».³²

Ο ιδεολογικός καμβάς των επιστημονικών και αισθητικών θεωριών πάνω στον οποίο θα εξυφαινόταν η πρόσληψη του Χαλεπά ως ιδιοφυούς τρελού ήταν, από τις αρχές του 20ού αιώνα, αρκετά πυκνός. Όταν ο Θωμάς Θωμόπουλος ισχυριζόταν στη διάλεξή του στην Ακαδημία Αθηνών, το 1925, ότι θα εξετάσει «το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά ως έργο ενός μεγαλοφυούς που προσήγγισε τα όρια της τρέλας»,³³ μπορούσε να υπολογίζει ότι οι παραπάνω απόψεις ήταν πλέον ευρύτερα εδραιωμένες σε επιστημονικό, καλλιτεχνικό και ηθικό-κοινωνικό επίπεδο. Ακόμα και ο Μαλέας, που διατύπωσε τότε, μια σειρά από καίριες αντιρρήσεις στις «ρητορικές υπερβολές» του Θωμόπουλου, έσπευσε εντούτοις επικαλούμενος τον «εσωτερικό Amiel», να δεχθεί πως «κάποτε μερικοί άνθρωποι, που θεωρούνται ανισόρροποι από τους πολλούς, είναι οι πλέον ανώτερα προικισμένοι και ισορροπημένοι άνθρωποι».³⁴ Ο Παπαντωνίου έθετε επίσης το «επιστημονικό» ερώτημα αν «υπάρχει ξεχωριστή πλαστική διάνοια ανεξάρτητη από τη λογική διάνοια, ικανή να αυτενεργήσει όταν λείπει η πρώτη».³⁵

Στον νεορομαντικό Θωμόπουλο χρωστάμε το συγκινητικό και διαρκές ενδιαφέρον του για την τύχη του Χαλεπά. Με την παρέμβασή του έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στον σχηματισμό εκείνου του αναγκαίου κοινωνικού ορίζοντα υποδο-

31. Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin*, μτφρ. Hélène Naef, επιμέλεια Mauriche Blanchot, Παρίσι [1953] 1993, σ. 234. In γερμανική έκδοση: Berlin 1922.

32. Jean Vinchon, *Η τέχνη και η τρέλα*, μεταφράστηκε, εισαγωγή, σκόλια Πέτρος Πικράκης, Αθήνα, κ.κ. [1930;], σ. 32, 40, 43 κ.α.

33. Θωμάς Θωμόπουλος, «Ο γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπάς», *Το Ελληνικόν Έτος*, (ημερολόγιον της Ενώσεως Συντακτών Αθηνών) Εφημερίδων, Αθήνα 1930, σ. 50.

34. Κ. Γιαννοντίνο[ς] Μαλέας, «Γιαννούλης Χαλεπάς», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 9 Απριλίου 1925.

35. Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Ο μεταλλογικός Χαλεπάς», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 20 Σεπτεμβρίου 1938.

χής, δίχως τον οποίο το «μεταλογικό» λεγόμενο έργο του δεν θα είχε διασωθεί, και σε κάθε περίπτωση δεν θα είχε ούτε τις ελάχιστες προϋποθέσεις για να πραγματοποιηθεί.

Ο Θωμάς Θωμόπουλος είχε επισκεφθεί και διαπιστώσει, το 1922, πρώτος αυτός την καλλιτεχνική αξία των νέων προσπαθειών του απομονωμένου στον Πύργο γλύπτη. Ο ίδιος, εκείνα τα χρόνια, θεωρείτο ο σημαντικότερος γλύπτης στην Ελλάδα.³⁶ Είχε το κύρος του καθηγητή στη Σχολή Καλών Τεχνών, και επιπλέον όλα εκείνα τα θεωρητικά-διανοητικά εφόδια, την κατάλληλη εννοιολογική και εικαστική σκευή που επικαθόριζε την ερμηνευτική του ορμή, ώστε να μπορεί να αναγνωρίσει νεωτερικές καλλιτεχνικές αξίες στις γλυπτικές προσπάθειες του Χαλεπά. Έχοντας αξιόλογη θεωρητική ενημέρωση, αρθρογραφούσε, από τις αρχές του αιώνα, ενάντια στις ακαδημαϊκές νεοκλασικές τάσεις, επιζητώντας μια αυθεντική «ελληνική» τέχνη,³⁷ ενώ παράλληλα πρόβαλλε νεωτεριστές καλλιτέχνες, όπως τους Ροντέν και Segantini. «Η τέχνη —υποστήριζε— ελευθέρα ούσα τείνει να εξέλθω απαύστως από τα παραδεδωμένα σχήματα».³⁸ Το σχέδιο του *Οι Μάγοι*, που δημοσίευσε στα *Παναθήναια*, το 1901,³⁹ είναι ένα ασφαλές τεκμήριο, πως από τους πρώτους στην Ελλάδα είχε δει και εκτιμήσει έργα του Βαν Γκογκ. Πρώτος επίσης, αυτός έγραψε για την «τέχνη των αγρίων», την «τέχνη των πρώτων τεχνιτών (primitives)», το 1909,⁴⁰ σε μια περίοδο που είχαν αρχίσει να επιβάλλονται οι πριμιτιβιστικές τάσεις,⁴¹ και να προκρίνεται η «εκφραστικότητα» ως το ουσιώδες κριτήριο της νεωτερικής τέχνης. Την ίδια εποχή, στο περιοδικό *Πινακοθήκη*, διαβάζουμε πως «όλοι αι μεγάλοι καλλιτεχνικοί εποχαί ηρύσθησαν την έμπνευσίν των από τας αρχηγόνους εποχάς, καθ' ας τα καλλιτεχνήματα διακρίνονται υπό των ουσιωδών προσόντων της μεγάλης Τέχνης —τουτέστιν υπό μεγάλης εναργείας και ειλικρίνειας περί την έκφρασιν των αισθημάτων. [...] Εντέυθεν αποδεικνύεται ότι είναι λίαν χρήσιμον και επάναγκες να λαμβάνωνται υπ' όψιν οι αρχέγονοι καλλιτέχναι».⁴²

Η αποφασιστική παρέμβαση του Θωμόπουλου, να φέρει έναν τεχνίτη του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου στην Τήνο, το 1923, για να βγάλει γύψινα εκμαγεία των γλυπτών του Χαλεπά, και η έκθεση που θα οργανώσει στην Ακαδημία Αθηνών, το 1925, υποκινήθηκαν από την πίστη του ότι τα έργα αυτά ήταν νεωτερικά, έργα ενός ιδιοφυούς που, μέσα από τη «μανικότητά» του είχε μπορέσει να εκφραστεί κατά τον τρόπο των «πριμιτφ». Πίστευε, επίσης, όπως υποστήριξε ρητά στη διάλεξή του, πως το έργο του Χαλεπά ήταν ένας δρόμος για την αυθεντική ανανέωση της αρχαίας ελληνικής τέχνης.

Ας διαβάσουμε τα επιχειρήματά του: Ο Θωμόπουλος, επικαλούμενος τον μεταψυχιστή Σαρλ Ρισέ (Charles Richet), συσχέτιζε τον ταλαντούχο με τον μεγαλοφυή, και στη συνέχεια, επικαλούμενος την αυθεντία του Αριστοτέλη, αποφαινόταν πως «δεν υπάρχει πνεύμα μεγάλων χωρίς δόσιν μανίας». «Ετσι, —ισχυριζόταν— θα εξετάσμεν το έργον του Γιαννούλη Χαλεπά, ως έργον ενός μεγαλοφυούς που προσήγγισε τα όρια της τρέλλας». Ακολουθώντας τον Ρισέ, ο Θωμόπουλος, πρότεινε έναν ορισμό του πρωτοπόρου καλλιτέχνη, τον οποίο ταύτιζε με τον μεγαλοφυή, θεωρώ-

36. Ο Θωμόπουλος, έχοντας μελετήσει στο Μόναχο τα χρόνια της εφημίας και συμβολισμού, ήταν ο πρώτος Έλληνας που στράφηκε προς τη γλυπτική του Max Klinger και κυρίως του Ροντέν, πλάθοντας συμβολιστικά έργα με έντονα ψυχαναλυτικά περιεχόμενα, όπως τα *Μόδια της Ψυχής* του (1900, ΕΠΜΑΣ), που το είχε εμπνεύσει από το ομώνυμο ποίημα του Πολσαρτά. Μετέπειτα άλλωστε κριτικά στις νεορομαντικές αναζητήσεις του Πολσαρτά και άλλων των αρχών του 20ού αιώνα.

37. Βλ. Θ. Θωμόπουλος, «Αρχή της Ελληνικής τέχνης», περ. *Κρητική*, τχ. 1, 2, 3 (1903). Του ίδιου, «Η Νεωτέρα Ελληνική Γλυπτική», *Ημερολόγιον του έτους 1905*, Κωνσταντινούπολη 1904, σ. 314-316.

38. Θ. Θωμόπουλος, «Καλλιτεχνία της σήμερον και καλλιτέχναι της αύριου», περ. *Παναθήναια*, 30 Ιουλίου 1901, σ. 248-250.

39. Θ. Θωμόπουλος, «Μάγοι», περ. *Παναθήναια*, 31 Δεκεμβρίου 1901, σ. 179. Πρβλ. με το *Ο σπορέας του Βαν Γκογκ*, 1888, Ζυρίχη, Stiftung Sammlung E. G. Bührle.

40. Θ. Θωμόπουλος, «Η φυσιογνωμία εις την τέχνην των αγρίων», περ. *Παναθήναια*, 31 Μαρτίου 1909, σ. 355-356, μετρο. από άρθρο του Félix Regnaud.

41. Για τον «πριμιτιβισμό» ή πρωτογονισμό στην τέχνη του 20ού αιώνα, βλ. Jean Laude, *La Peinture française (1905-1914) et "l'Art nègre"*, Παρίσι 1960. "Primitivism" in 20th Century Art, επιμέλεια William Rubin, τ. I-II, Νέα Υόρκη 1984, ιδιαίτερα, για την περίοδο που μας ενδιαφέρει, την «Εισαγωγή», τ. I, σ. 11-29.

42. Ε., «Καλλιτεχνία και φυσιογνωμία», περ. *Πινακοθήκη*, τχ. 103, Σεπτέμβριος 1909, σ. 123.

ντας ως κριτήρια τη μορφοπλαστική πρωτοτυπία του, τη θεματολογική καινοτομία, τη διαφορετικότητα και την έλλειψη κατανόησής του από τους σύγχρονούς του.

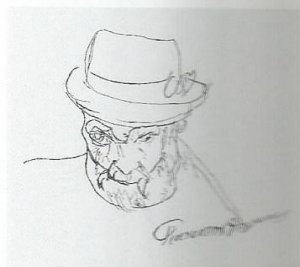
Ο «Χαλεπάς, ο σημερινός», υποστήριζε ο Θωμόπουλος, είναι ανώτερος από τον «Χαλεπά που γνωρίσαμεν», γιατί είχε γίνει πλέον ένας ορμητικός καλλιτέχνης, δίκως επιτήδευση και δίκως ουδεμία γνώση για τις «παγκόσμιες έρευνες», δίκως ακαδημαϊκές ή αισθηματικές συμβατικότητες, αλλά «με καινούργια υπόσταση μέσα στην Τέχνη, που προσεγγίζει όλες τις νεώτερες τάσεις των σημερινών γλυπτών». Όπως επισήμαινε με έμφαση: «είναι ένας άξεστος, πρωτόγονος καλλιτέχνης, που δεν γνωρίζει εμπόδια, και δεν θέλει να υποταχθή εις τας κατά συνθήκην ψεύτικες εκδηλώσεις των συγχρόνων του». Ο Θωμόπουλος, επικαλούμενος ως ακαταμάχητα παραδείγματα τον Ροντέν, που «καταφεύγει στους Γόθους», και τον Bourdelle, που «αγκαλιάζει την αρχαϊκή τέχνη των Ελλήνων και των Αιγυπτίων», ισχυριζόταν ότι κάθε σύγχρονος γλύπτης «απομονώνεται από τη γύρω του ασχήμια και ρίχνεται στους πρωτόγονους ρυθμούς όλων των λαών της γης». Στους φιλότεχνους που είχαν προσέλθει στην αίθουσα της Ακαδημίας Αθηνών, εξηγούσε ότι «οι άγριοι της Αφρικής με όλη την άξεστη και πρωτόγονη φαντασία τους μένουν περισσότερο εκστατικοί απέναντι του μεγαλείου της Φύσεως. Οι Ασσύριοι, οι Ινδοί, Οι Αιγύπτιοι, οι Έλληνες είνε πηγή εμπνεύσεως με το παράδειγμα της αρχαϊκής τέχνης των στους κουρασμένους λαούς της Δύσεως. Έτσι βλέπουμε τις τάσεις των νεωτέρων γλυπτών να εκζητούν θεληματικά την εμπνευσίν τους να την υποτάξουν στην αρχαϊκή τέχνη γιατί κρύβει μέσα της η τέχνη αυτή περισσότερη υγεία και ειλικρίνεια». Ο Χαλεπάς, όπως διαβεβαίωνε ο Θωμόπουλος, από ακαδημαϊκός και νεοκλασικιστής, και δίκως να γνωρίζει τις σύγχρονες διεθνείς τάσεις μεταπήδησε με «νέα σχήματα στην πιο εκφραστική τέχνη των αρχαϊκών προτύπων». Σύμφωνα με τον Θωμόπουλο, ο «ρωμαλέος πρωτόγονος τεχνίτης Χαλεπάς» μπορούσε να υποδείξει, με το παράδειγμά του, «ποιοι είναι ο δρόμος που πρέπει ν' ακολουθήσωμε, αν θέλωμε να φτάσωμε κι' εμείς οι καθυστερημένοι και υπολειπόμενοι στις πιο υγιείς σφαίρες της νεωτέρας τέχνης».

Ο Θωμόπουλος, προς απόδειξη της νεωτερικότητας του Χαλεπά, είχε παραβάλει, στη διάλεξή του, με φωτεινές διαφάνειες-φωτογραφίες, το έργο του *Κεφαλή Αθηνάς* με το *Κόρη Μειδίωσα* της συλλογής Kestner (Ανόβερο), έργο του Bernhard Hoetger (1874-1949), ενός γερμανού γλύπτη και αρχιτέκτονα με επιτυχή θητεία στο Παρίσι τα χρόνια 1900-1907, επηρεασμένου αρχικά από το παράδειγμα του Ροντέν και της art-nouveau, και στη συνέχεια από την αρχαϊκή ελληνική πλαστική. Εκείνα τα χρόνια ο Hoetger, στην κατεύθυνση ενός ρομαντικού εκλεκτισμού, επιχειρούσε τον συνδυασμό γοθικών και κυβιστικών στοιχείων. Ο Θωμόπουλος, συγκρίνοντας τα δυο έργα, παρατηρούσε: «η ίδια εσωτερική εμπνευσις καθοδηγεί τους δημιουργούς αυτούς, το αυτό δαιμόνιο σπρώχνει στην απόδοση ενός πλαστικού συναισθήματος, η ίδια βαθειά ειλικρίνεια καθρεφτίζεται στις γαλήνιες και στοχαστικές αυτές μορφές. Τι διαφορά όμως στη συνολική μορφή του Έλλη-
νος γλύπτου».⁴³

43. Ό.π. Το κείμενο της διάλεξής του στην Ακαδημία Αθηνών το 1925 δημοσιεύθηκε αργότερα, στο Θωμάς Θωμόπουλος, «Ο Γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπάς», *Το Ελληνικόν Έτος. Ημερολόγιον της Ενώσεως Συντακτών Αθηναϊκών Εφημερίδων*, Αθήνα 1930, σ. 49-57: σ. 49-50, 51-52, 60, 62, 66.

Οι ερμηνείες όσων στη συνέχεια υποστήριξαν τον Χαλεπά, όπως των Ζαχ. Παπαντωνίου, που πίστευε πως την αρχαικότητα των έργων του «θα τα υπέγραφαν κι αυτοί οι κιουμπίστ»,⁴⁴ του Μιχάλη Τόμπρου,⁴⁵ των Βέλμου και Στρατή Δούκα, υπερασπιστών «κάθε ασπούδαχτου» καλλιτέχνη, του Ηλία Ζιώγα κ.ά. έχουν κοινό παρανομαστή την αποδοχή του ως μεγαλοφυούς τρελού και κατά συνέπειαν ως αυθεντικού, πριμιτιβιστή. Το 1938, ο Ζαχ. Παπαντωνίου, Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης και ακαδημαϊκός, ισχυριζόταν ακόμα πως «ο νέος Χαλεπάς στο σκοτάδι του λογικού του είχε πάρη το ύφος της πρωτογένειας. Έγινε ένας πρωϊμιστής, ένας πριμιτιβίσιτ, αν θέλετε κι' ένας cubiste!». ⁴⁶ Ο ψυχίατρος Κωνσταντίνος Κωνσταντινίδης είχε επίσης ισχυριστεί πως «την πρωτόγονον τεχνοτροπίαν εν τοις έργοις του Χαλεπά, δέον να θεωρήσωμεν ως αποτέλεσμα της επισυμβάσης ψυχικής παθήσεως». ⁴⁷ Το έργο του Χαλεπά εγκαταστάθηκε ως νεωτερικό με τη διπλή εγγύηση αυθεντικότητας που του πρόσφερε αφενός ο κοινωνικός του αποκλεισμός και αφετέρου το «σκοτάδι του λογικού», η τρέλα. Είναι βέβαιο όμως, πως οι συνομιλητές του Χαλεπά είχαν προσπαθήσει να διαφωτίσουν το «σκοτάδι του λογικού του». Όταν ο Χαλεπάς τρελάθηκε το 1878, μεσουρανούσε ο Dalou, και ο ίδιος —ένας νεοκλασικής παιδείας γλύπτης— αγνοούσε την αισθητική αξία της αρχαϊκής τέχνης. Είναι βέβαιο επίσης πως για τέσσερις τουλάχιστον δεκαετίες, αγνοούσε τις μετεξελίξεις στον χώρο της τέχνης. Όμως, γιατί να δεχθούμε, πως ενώ βρισκόταν, από το 1923 και μετά, σε προσωπική επαφή με πολλούς καλλιτέχνες και διανοούμενους, όπως τους Θωμόπουλο, Παπαντωνίου, Σώχο, Γερμενή, Βέλμο, Δούκα, Μαζαράκη κ.ά., εξακολουθούσε να αγνοεί πως οι αναζητήσεις των συγχρόνων του καλλιτεχνών, διεθνώς, είχαν στραφεί, έντονα, προς την αρχαϊκή, την «προ Φειδίου», γλυπτική και την τέχνη των «πριμιτίφ»; Πως, για παράδειγμα, θα μπορούσε να του εξηγήσει, ο Θωμόπουλος, όταν τον επισκέπτεται το 1923, το ενδιαφέρον του για τα νέα του έργα, να του δικαιολογήσει τον θαυμασμό του, για το ότι έηρεπε με έξοδα του κράτους να βγουν σε εκμπαγεία, να εκτεθούν στην Ακαδημία κ.λπ., δίχως να τον εισάγει στις σύγχρονες πλαστικές αναζητήσεις, να του εξηγήσει πως ό,τι αυθόρμητα είχε δημιουργήσει ανταποκρινόταν πλέον, στο αθέραιο, στις σύγχρονες τάσεις; Οφείλουμε έτσι να θέσουμε το ερώτημα: σε ποιο βαθμό ο Γιαννούλης Χαλεπάς ήταν ανύποτος για τις σύγχρονες νεωτερικές αισθητικές τάσεις; Για πόσα χρόνια η απομόνωσή του στον Πύργο, στάθηκε ένα αποτελεσματικό φίλτρο των έξωθεν μηνυμάτων; Οι φιλότεχνοι επισκέπτες του εκτός όμως από τον θαυμασμό τι άλλο του μετέφεραν, έμμεσα, με τις κρίσεις τους ή τις αποσπασματικές συζητήσεις τους; Ποιες πληροφορίες έφταναν μέχρι το εργαστήρι του, και πως μπορούσε να συνειδητοποιήσει ότι στην Αθήνα δείχνουν αυτό το ζωηρό ενδιαφέρον για έργα των οποίων ο ίδιος δεν ήταν σε θέση να σταθμίσει τη νεωτερικότητά τους; Σε κάθε περίπτωση η αυξανόμενη αποδοχή λειτουργούσε ως επιβεβαίωση και ως ενθάρρυνση και ταυτόχρονα ως έμμεση προβολή και ως υπολανθάνουσα υπόδειξη.

Μια σειρά από θραύσματα πληροφοριών και τεκμηρίων, από αυτή την επιθετική λαθρανασκαφή που υπέστη το έργο του, αλλά και η ευπαθής προσωπικότητά του, θα πρέπει να μας κάνουν εξαιρετικά επιφυλακτικούς για την υποτιθέμενη διαρκή άγνοιά του και την αποκλειστικά εσωτερική μόνο έμπνευσή του.



Αυτοπροσωπογραφία, 1928.

σχέδιο από το τχ. Χαλεπάς στο Φύλλο Τέχνης του Φραγκέλιου. Ο Στρατής Δούκας υποστηρίζει ότι πρόκειται για σχέδιο του Βέλμου που διόρθωσε ο Χαλεπάς.

44. Ζαχ. Παπαντωνίου, «Εκπαιδευτική Χαλεπάς», *Νέα Εστία*, 3, 15 Μαΐου 1942, σ. 133.

45. Ο Μιχάλης Τόμπρος, το 1926, από το Παρίσι, σε μια συνέντευξη που σπουδάζει Κώστας Ουράνης, δήλωνε: «Τον ερευνώ διεθνώς και τον δέχομαι ως ένα μεμονωμένο Ευρωπαίο γλύπτη. Το έργο του μεσοκάνει κατάλληλο για τον σύγχρονισμό που και τη δυναμικότητά του δεδομένου ίδιως ότι ο δυστυχής Χαλεπάς και λόγω συνθηκών και διότι έχει χάσει το λογικόν δεν αποδυνατών να ευρίσκειται εις καμίαν επαφή με τις νεώτερες αναζητήσεις της Τέχνης». Κώστας Ουράνης, «Αι σημεριναί αναζητήσεις της τέχνης. Μία ώρα με τον γλύπτη Τόμπρον», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 10 Οκτωβρίου 1926.

46. Ζαχ. Παπαντωνίου, «Ο μεταίχνητος Χαλεπάς», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 20 Σεπτεμβρίου 1938.

47. Κ. Κωνσταντινίδης, «Η ψυχική πάθησις του Χαλεπά», εφ. *Η Βραδυνή*, 26 Δεκεμβρίου 1938. Την άποψη αυτή επικαλείται και ο Ηλίας Ζιώγας, *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα 1941, σ. 35.



«Κονιάκ», 1927, γύψος, 0,38 x 0,20 x 0,18 μ.

48. Ν. [Ικόλαος] Γιοκαρίνης, «Ο Γιαννούλης Χαλεπάς στο Παρίσι», εφ. *Η Πρωΐα*, 21 Αυγούστου 1927.

49. β. [Ν. Βέλμος], «Ο Πάνορμος της Τήνου και ο Γιαννούλης Χαλεπάς», στο *Χαλεπάς. Φύλλα Τέχνης του Φραγκέλιου*, 8, 1928, σ. 8.

50. «Στρατή Δούκα. Κατάλογος έργων του Χαλεπά». Από την ανέκδοτη εργασία του «Μαρτυρίες και κρίσεις», Αθήνα, 1 Δεκεμβρίου 1954, φάκελος 23. Πρόκειται για ένα χειρόγραφο με 23 φύλλα, γραμμένα από τη μια πλευρά, αριθμημένα 1-23, σκ. 8ο, δεμένα πρόχειρα με κορδόνι, φάκελος Γ. Χαλεπάς, αρχείο ΕΠΜΑΣ. Περιέχει τον γνωστό κατάλογο που με λίγες αλλαγές έχει δημοσιευθεί από τον Σ. Δούκα, καθώς και έναν, απ' όσο γνωρίζω ανέκδοτο «Κατάλογο σχεδίων Εκθέσεως Ν. Βέλμου στο Άσυλο Τέχνης, 1928», φάκελος 21-23, όπου αναφέρεται σε 112 σχέδια. Ο Βέλμος, που δημοσίευσε την «Αυτοπροσωπογραφία του Χαλεπά», στο *Χαλεπάς*, 1928, ό.π., σ. 3, σημειώνει πως την έκανε σε ένα καφενείο δίχως να βλέπει καθρέφτη, «έγινε σε λίγα δευτερόλεπτα. Και κάνοντάς τη, κοίταζε και το βλέμο καμιά φορά», ό.π., σ. 19.

Το 1927, σε μια από τις πλέον έγκριτες αθηναϊκές εφημερίδες, στην *Πρωΐα*, ο Ν. Γιοκαρίνης, ανταποκριτής της στο Παρίσι, δημοσίευσε μια συνέντευξη του γνωστού τότε έμπορου έργων τέχνης Ν. Μαζαράκη, που αναφερόταν στο ταξίδι-επίσκεψή του στον γέροντα γλύπτη.⁴⁸ Ο δημοσιογράφος διαβεβαίωνε τους αναγνώστες του ότι στη γαλλική πρωτεύουσα «ένας καλός αδάμας στοικίζει πολλάκις ολιγώτερα από έναν ζωγραφικόν πίνακα ενός νέου καλλιτέχνου. Δι' αυτό κάθε εκλογή και κάθε εκτίμηση που θα κάνει ο κ. Ν. Μαζαράκης, είναι διεθνώς αναγνωρισμένη εις το Παρίσι». Ο Μαζαράκης αφηγείται τον διάλογό του με τον Χαλεπά: «Ἦρθα από το Παρίσι για να μου δείξης τα έργα σου. —Τόσο ταξίδι; —Τόσο και πέντε ώρες μουλάρι. [...] Μιλήσαμε για τις σπουδές του στη Γερμανία, με ρώτησε για την καλλιτεχνική ζωή στο Παρίσι, και θα ήταν πρόθυμος να φύγη, να έλθω έξω στην Ευρώπη».

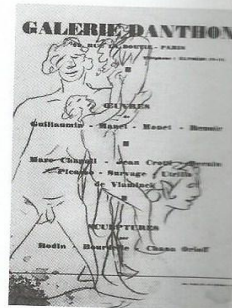
Ο έμπορος του είχε αποσπάσει ένα από τα γνωστά κατάστιχα με σχέδια (σήμερα στη συλλογή Σ. Κωστόπουλου), καθώς και δυο προπλάσματα, στο ένα εκ των οποίων «ο Χαλεπάς χάραξε εις την βάση την λέξιν "Κονιάκ"». Ο Μαζαράκης εκθείαζε το σχέδιο του Χαλεπά επειδή «εις την προχειρότητά του προδίδει την μεγάλην δύναμιν του τεχνίτου, ο οποίος δεν έχει καμμίαν ανάγκη να τελειοποιήση τας γραμμάς του και να μας δώση όλην του την έμπνευσιν». Στην ερώτηση του Γιοκαρίνη: «Να μας ειπῆτε τας εντυπώσεις εκείνων που τα είδον εις το Παρίσι;», απαντούσε: «Μα όλοι οι ειδικοί, μεγάλοι και φημισμένοι, βρίσκουν ότι τα έργα αυτά μαρτυρούν την ύπαρξιν μεγαλοφυΐας. Λείπει η διεύρυνσις της εκδηλώσεως. Το περιβάλλον, η "αμπιάνς"». Γιατί να υποθέσουμε, πως, ένας έμπορος έργων τέχνης, που έφτασε στο εργαστήρι του «μπαρμπα-Γιαννούλη», με τόσο κόπο, πάνω σε ένα μουλάρι, ελπίζοντας πως ίσως ο «πριμιτιβισμός» του θα μπορούσε να «εκτιμηθεί» στο Παρίσι, περισσότερο από όσο ένα διαμάντι, τον άφησε απληροφόρητο για τη σημασία των έργων του στο πλαίσιο των εκεί νεωτερικών αναζητήσεων; Προφανώς δεν τον άφησε· όπως μάλιστα ισχυριζόταν ο Μαζαράκης, ήταν ο ίδιος ο Χαλεπάς που του ζητούσε πληροφορίες και ονειρευόταν να «έλθω στην Ευρώπη»! Αλλά ακόμα και αν ο ίδιος του είχε αποκρύψει την καλλιτεχνική του αξία και το ενδεχόμενο της διεθνούς αναγνώρισής του, τα νέα από το άρθρο του Γιοκαρίνη στην *Πρωΐα*, αποκλείεται να μην έφτασαν μέχρι τον Πύργο.

Ο Βέλμος, μετά την επίσκεψή του στον Πύργο, τον περιγράφει, δίχως ωραιοποιήσεις: «άμα τον απηκρίσεις θα ιδείς έναν γεροντάκο που διψάει για τρία πράγματα. Για δώρα, για γλυπτικές παραγγελίες και για δόξα. [...] Τόσο δα να τ' ανοίξεις την καρδιά, σου ανοίγει τη δική του και τον σέρνεις απ' τη μύτη».⁴⁹ Ο ίδιος δεν δίστασε, φαίνεται, να του ανοίξει τη δική του. Στο αρχείο της ΕΠΜΑΣ, στον φάκελο Χαλεπά, σώζεται ένα χειρόγραφο του Στρατή Δούκα, που αναφέρει τον ανέκδοτο κατάλογο των έργων που είχε εκθέσει ο Βέλμος, στο «Άσυλο Τέχνης», το 1928, και μερικά σχόλια για αυτά τα έργα. Εκεί διαβάζουμε την εκπληκτική πληροφορία πως: «Η αυτοπροσωπογραφία του είναι σχέδιο του Βέλμου που διόρθωσε ο ίδιος (ο Χαλεπάς). Οι τίτλοι [διαγραμμένο και διορθωμένο]: Τα θέματα, τα περισσότερα είναι δοσμένα από το Βέλο που ο Χαλεπάς τ' αυτοσχεδίαζε στη στιγμή».⁵⁰ Όταν ο Βέλμος σχε-

διάζει το πορτρέτο του Χαλεπά, και ο Χαλεπάς το υπογράφει κάνοντάς του διορθώσεις, όταν σχεδιάζει κατά παραγγελία του Βέλμου «στη στιγμή», σε ποιο βαθμό μπορούμε να δεχτούμε ότι δεν ήταν ευάλωτος και ευήκοος σε παραινήσεις; Ο Βέλμος, καταγράφει ακόμα, πως «έφτιαξε απόξω τον Άγιο Μαρτίνο του Θεοτοκόπουλου στο καφενείο, αν και το είδε μια στιγμή και για πρώτη φορά», ομολογώντας δηλαδή, πως ο ίδιος, στην πρόθεσή του να τον ερμηνεύσει συσχετίζοντάς τον με τον Θεοτοκόπουλο,⁵¹ είχε δείξει στον γέροντα αναπαραγωγές έργων του.⁵² Τι άλλο του είχε δείξει; Και αν όχι ο ίδιος, όλοι οι άλλοι που τον επισκέφθηκαν;

Πέρα όμως από τις έμμεσες μαρτυρίες και εύλογες υποθέσεις, υπάρχουν ορισμένα τεκμήρια, πως ο Χαλεπάς δεν ζούσε σε κενό εικαστικής πληροφόρησης. Τα πέντε σχέδια που δημοσίευσε η Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά,⁵³ ως μονόφυλλα σε χαρτόνι με αγγελίες εκθέσεων σε γκαλερί στο Παρίσι, είναι στην πραγματικότητα εξώφυλλα του περιοδικού *Cahiers d' Art*, του Κριστιάν Ζερβός (Christian Zervos), όπου καταχωρίζονται διαφημίσεις της "Galerie Bignou" και της "Galerie Danthon", της "Galerie Granoff", της "Galerie Flechtheim" κ.ά. Ο Βενέζης, επίσης, περιγράφοντας την επίσκεψή του στο «υγρό και σκοτεινό σαν αποθήκη» εργαστήρι του, στην οδό Δαφνομήλη, αναφέρει πως ανάμεσα στα προπλάσματα, υπήρχαν «ένα-δυο παλιά τεύχη ξένων περιοδικών».⁵⁴ Είναι προφανές πως ο Χαλεπάς είχε την ευκαιρία να φυλλομετρά περιοδικά της πρωτοπορίας. Έτσι, στις σελίδες του πλούσια εικονογραφημένου 1ου τεύχους του 1930, των *Cahiers d' Art*, στο οπισθόφυλλο του οποίου σχεδιάζει έναν *Σάτυρο με έρωτα*,⁵⁵ μπορούσε να δει έργα κυβιστών, καθώς και αφρικάνικη και προκολομβιανή γλυπτική.⁵⁶

Η διαδικασία ανακάλυψης και δεξίωσης του Χαλεπά στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, προηγούμενο και παράλληλο της ανακάλυψης του Θεόφιλου, του άλλου μεγάλου «αφελή» της ελληνικότητας, δεν θα ήταν δυνατή έξω από τη διαδικασία πρόσληψης των νεωτερικών καλλιτεχνικών τάσεων και θεωρητικών αναζητήσεων. Στην παραγωγή και υποδοχή αυτού του έργου, όπως και στην περίπτωση του Θεόφιλου, πρέπει να διακρίνουμε τις προσπάθειες κατανόησης και εφαρμογής στον ελληνικό καλλιτεχνικό χώρο, από τους καλλιτέχνες, τους τεχνοκρίτες και τους διανοούμενους της εποχής, εκείνων των νεωτερικών τάσεων που απαιτούσαν exégua αυθεντικότητας, πρωτογένεια, αμεσότητα, εκφραστικότητα και ταυτόχρονα εντοπιότητα. Από την άποψη αυτή, στον βαθμό που η εφαρμογή συνιστά δομικό στοιχείο της κατανόησης, και ως εκ τούτου περικλείει την αυτοκατανόηση, τα αίτηματα αυτογνωσίας και εκσυγχρονισμού, που λειτουργούσαν τότε ως ισχυρότατα ιδεολογικά κίνητρα, είχαν προδιαθέσει τις δυνατότητες ερμηνείας των έργων του Χαλεπά, είχαν επικαθορίσει το πλαίσιο ακόμα και τις έννοιες-όρους με τις οποίες θα ερμηνευόντουσαν οι πλαστικές του προσπάθειες. Ο Χαλεπάς με τη σειρά του, μισο-συνειδητά μισο-ασυνείδητα, αποκρίθηκε στις αυξημένες προσδοκίες. Με τη συγκίνηση της αλήθειας και τις ύστατες ικμάδες δημιουργικότητας που διέθετε έγινε ο αντίλαλος τότε της νεωτερικότητας, για όσους ένιωθαν «καθυστερημένοι και υπολειπόμενοι» και ποθούσαν να ανέλθουν «στις πιο υγιείς σφαίρες της νεωτέρας τέχνης».



Σάτυρος και Έρωτας

σχέδιο με μολύβι, 0,26 x 0,20 μ.



Σάτυρος και Έρωτας

σχέδιο με μολύβι, 0,26 x 0,20 μ.

51. Δημήτρης Γαλάνης, «Ο Γαλάνης για τον Χαλεπά», στο *Χαλεπάς*, 1928, σ. 200.

52. β. [N. Βέλμος], ό.π.

53. Α. Γουλάκη-Βουτυρά, *Αναζητώντας το έργο του Γ. Χαλεπά. Σχέδια της Γ' περιόδου 1930-1938*, Θεσσαλονίκη 1986, βλ. για σχέδια αρ. 32 και 33, 198 και 199, 645.

54. Ηλίας Βενέζης, «Χαλεπάς», *Παράθυρο*, Ελεύθερα Γράμματα, τχ. 95, 24 Σεπτεμβρίου 1938, σ. 1.

55. Τα σχέδια στο ίδιο χαρτόνι, αρ. 32 και 33 (Α. Γουλάκη-Βουτυρά, ό.π.), που απεικονίζουν ένα *Σάτυρο και Έρωτα*, από την μια πλευρά και μισοτελειωμένες μορφές από την άλλη, είναι σχεδιασμένα στο οπισθόφυλλο του 1ου τεύχους του 1930, των *Cahiers d' Art*.

56. Στα περιεχόμενα του τεύχους περιλαμβάνονται τα κείμενα: Christian Zervos, «Observations sur les peintures récentes de Braque», σ. 5-10· Leonhard Adam, «L'animal dans l'art de l'ancienne Amérique», σ. 11-16· E. Tériade, «Conséquences du cubisme», σ. 17-27· Stephen Chauvet, «Objets d'or de bronze et d'ivoire dans l'art nègre», σ. 33 κ.ε.