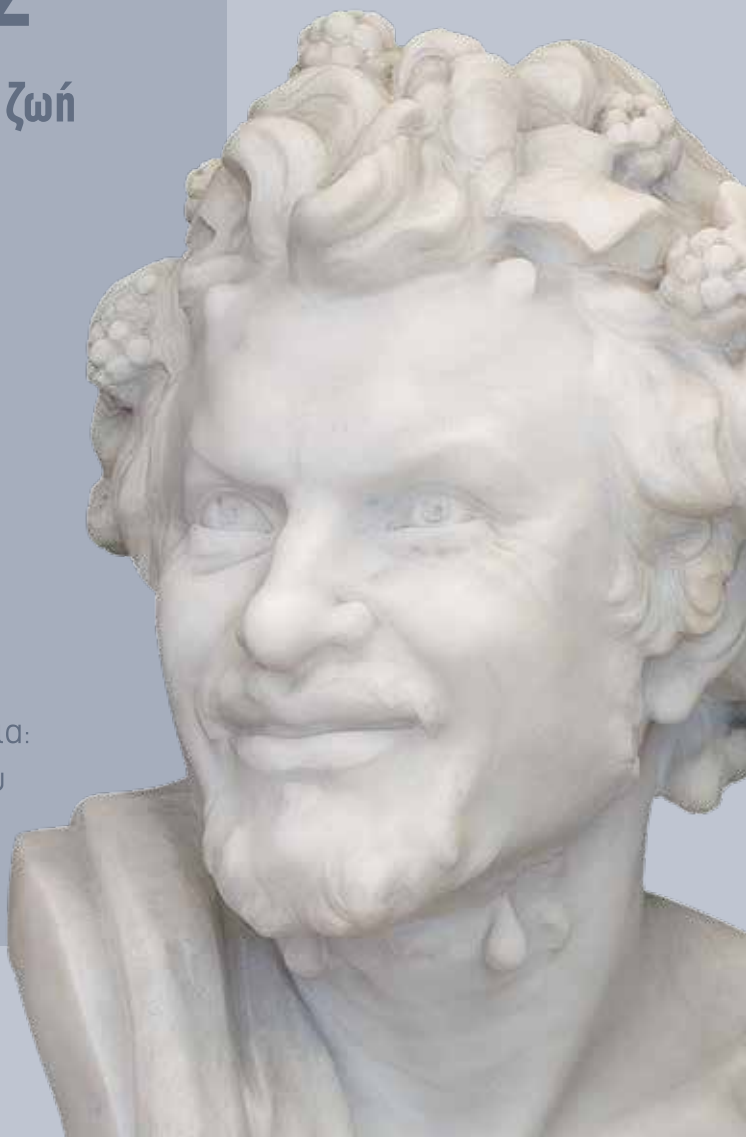


ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ ΧΑΛΕΠΑΣ

Σημειώσεις για τη ζωή
και το έργο του

επιστημονική επιμέλεια:
Χάρης Κανελλοπούλου



ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΕΥΡΩΣΥΣΤΗΜΑ

ΚΕΝΤΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ

ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ ΧΑΛΕΠΑΣ

Σημειώσεις για τη ζωή
και το έργο του

ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ ΧΑΛΕΠΑΣ

Σημειώσεις για τη ζωή και το έργο του

*Πρακτικά της ημερίδας που πραγματοποιήθηκε
στην Αθήνα στις 14.10.2021 με αφορμή τη συμπλήρωση
170 χρόνων από τη γέννηση του γλύπτη
και διοργανώθηκε από το Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και
Τεκμηρίωσης της Τράπεζας της Ελλάδος και
τον Τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης
του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.*

ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης

Ελ. Βενιζέλου 21, 102 50 Αθήνα

Τηλ.: 210 320 35 62

Τίτλος βιβλίου: Γιαννούλης Χαλεπάς. Σημειώσεις για τη ζωή και το έργο του

Α΄ έκδοση: Σεπτέμβριος 2022

Επιστημονική επιμέλεια: Χάρις Κανελλοπούλου

Γλωσσική επιμέλεια: Χριστίνα Λιναρδάκη, Ευρυδίκη Δεληγιάννη

Γραφιστικός Σχεδιασμός: Κατερίνα Μαργέτη, Νίκος Δουγέκος

Μοντάζ, εκτύπωση και βιβλιοδεσία: Ίδρυμα Εκτύπωσης

Τραπεζογραμμάτων και Αξιών της Τράπεζας της Ελλάδος

ISBN: 978-618-5536-24-4 (print)

ISBN: 978-618-5536-43-5 (online)

doi.org/10.52903/ccrd.f1.2022

© Τράπεζα της Ελλάδος - 2022

Τα έσοδα από την πώληση αυτού του βιβλίου διατίθενται εξ ολοκλήρου σε φιλανθρωπικούς σκοπούς.

Το βιβλίο τυπώθηκε σε 100% ανακυκλωμένο χαρτί.



ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΕΥΡΩΣΥΣΤΗΜΑ

**ΚΕΝΤΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

9

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Παννούλης Χαλεπάς. Σημειώσεις για τη ζωή και το έργο του
ΧΑΡΙΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ

15

Πανούλης Χαλεπάς: Διαβάζοντας ανάμεσα σε σχέδια και γλυπτά
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΥΡΑ

37

Ο νεοκλασικιστής Χαλεπάς
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΟΛΗΣ

69

Για την «πνευματικότητα της φόρμας»: ο Σάτυρος στο έργο του Παννούλη Χαλεπά
και οι αισθητικές εκδοχές του στην κλασικιστική και τη μεταλογική περίοδο
ΧΑΡΙΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ

97

Η Κοιμωμένη του Χαλεπά. Από τον γύψο στο μάρμαρο
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

117

Κρυφοκοιτάζοντας το εργαστήρι του καλλιτέχνη
ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

137

Παννούλης Χαλεπάς: Στιγμές βίου τραγικού...
ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΝΟΥΣΗΣ

155

Η συμβολή της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου
στη διάσωση και την προβολή του έργου του Παννούλη Χαλεπά
ΤΩΝΙΑ ΓΙΑΝΝΟΥΔΑΚΗ

183

«Το έργο σαν ένας αυτοτελής κόσμος».
Ο τεχνοκριτικός λόγος του Δ.Ε. Ευαγγελίδη για τον Παννούλη Χαλεπά
ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΛΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

209

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ | BIOGRAPHICAL NOTES

227

ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Γιαννούλης Χαλεπάς. Σημειώσεις για τη ζωή και το έργο του

«Ο Χαλεπάς είναι ο Νεοέλληνας καλλιτέχνης που, μ' όποιο κι' όνομα να τον καλέσουμε, θε ναταν κατώτερο απ' τη μεγαλσύνη του...»,¹ ανέφερε ο Δημήτρης Πικιώνης για τον Τήνιο καλλιτέχνη. Ο Γιαννούλης Χαλεπάς, δημιουργός της εμβληματικής *Κοιμωμένης*, σφράγισε με τη δημιουργία του την ελληνική γλυπτική του 19ου και του 20ού αιώνα. Ο πλέον ονομαστός γλύπτης της νεοελληνικής τέχνης αποτελεί παράλληλα ένα πρόσωπο «μυθικό», με τραγική μοίρα, καθώς βίωσε το χτύπημα της ψυχικής νόσου και τον εγκλεισμό, για να επιστρέψει δημιουργικά στην τέχνη του έπειτα από χρόνια.

Η βιβλιογραφία για τον Γιαννούλη Χαλεπά είναι εξαιρετικά εκτενής, από άξιους μελετητές που συνέβαλαν με την έρευνά τους στη μελέτη της ζωής και του έργου του, πολλές φορές από διαφορετικές επιστημονικές κατευθύνσεις. Την ίδια στιγμή, και παρά την πληθώρα των δημοσιεύσεων για τον καλλιτέχνη, ζητήματα που αφορούν τη γλυπτική και τον βίο του εξακολουθούν να παραμένουν αινιγματικά, επιζητώντας τη νέα θεώρηση των μελετητών του.

Υπό αυτό το πρίσμα και με αφορμή τη συμπλήρωση 170 χρόνων από τη γέννηση του γλύπτη, οργανώθηκε η ημερίδα «Γιαννούλης Χαλεπάς. Σημειώσεις για τη ζωή και το έργο του» στις 14 Οκτωβρίου 2021 από το Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης της Τράπεζας της Ελλάδος, σε συνεργασία με τον Τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Οι ανακοινώσεις που παρουσιάστηκαν στο αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης» στο Κεντρικό κτήριο του ΕΚΠΑ (Προπύλαια) επικεντρώθηκαν στον καλλιτέχνη και το έργο του, με πρόθεση αναθεώρησης ορισμένων αντιλήψεων και εμφάνισης νέων στοιχείων για τη δημιουργία του.

¹ Πικιώνης, Δ., στο *Εκθεση έργων Γιαννούλη Χαλεπά*. Αθήνα: Ελληνοαμερικανική Ένωση, 1964.

Απότοκη αυτής της ημερίδας είναι η ανά χείρας έκδοση των πρακτικών της, η οποία συγκεντρώνει κείμενα που βασίζονται στις εισηγήσεις των συμμετεχόντων. Ειδικότερα, η Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά, με κύρια αφετηρία την επανεξέταση σχεδίων του Γιαννούλη Χαλεπά, διερευνά στο κείμενό της «ανοικτά» ερευνητικά ζητήματα που αφορούν τη σχέση του καλλιτέχνη με το εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής του πατέρα του, καθώς και τη φιλοτέχνηση και τη μετέπειτα διαχείριση ονομαστών γλυπτών του και στις τρεις περιόδους της δημιουργίας του.

Ο Γιάννης Μπόλης αναφέρεται ενδελεχώς στην πρώτη κλασικιστική περίοδο του Γιαννούλη Χαλεπά: αρχικά στα χρόνια των σπουδών του στην Ακαδημία του Μονάχου, στη δημιουργία των πρώτων έργων του, στις βραβεύσεις και την υποδοχή τους από το κοινό, και ακολούθως στην επιστροφή του στην Αθήνα και την καλλιτεχνική πορεία του έως το 1878, όταν εμφανίζονται τα πρώτα σημάδια της ψυχικής νόσου του.

Η υπογράφουσα, Χάρις Κανελλοπούλου, μελετά την παρουσία της μυθολογικής μορφής του Σατύρου στο έργο του Γιαννούλη Χαλεπά, ιδιαίτερα στο σύμπλεγμα *Σάτυρος και Έρωτας*, για το οποίο ο γλύπτης εργάστηκε σε παραλλαγές δώδεκα φορές στην κλασικιστική και τη μεταλογική περίοδο δημιουργίας του. Στο κείμενό της, εντοπίζει τεχνοτροπικές και εκφραστικές διαφοροποιήσεις που παρουσιάζονται στα έργα αυτά, και υπογραμμίζει το κοινό σημείο αναφοράς τους ως προς την ψυχογραφική ενδοσκόπηση των μορφών από τον γλύπτη.

Νεότερα αρχαικά στοιχεία για τη διαδικασία δημιουργίας της *Κοιμωμένης*, καθώς και ζητήματα της αθηναϊκής μαρμαρογλυπτικής του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, παρουσιάζει ο Δημήτρης Παυλόπουλος. Παράλληλα, εστιάζει και στη φήμη που απέκτησε το γλυπτό στην πορεία του χρόνου, τόσο με την παρουσία του στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών, όσο και με την αναφορά του στον Τύπο, σε λογοτεχνικά και θεατρικά έργα.

Ο Μάνος Στεφανίδης στρέφει το ενδιαφέρον στον ψυχαναλυτικό άξονα και σε βιογραφικά στοιχεία του γλύπτη, τονίζοντας τη σημασία της αποτύπωσης του γυναικείου στήθους στο έργο του ως στοιχείου αναφοράς στην επιθυμία, τον ερωτισμό, τη μητρότητα και την ιερότητα.

Θέτοντας ως ερώτημα το κατά πόσο μπορεί η βιογραφία ενός καλλιτέχνη να αποτελεί το κύριο εργαλείο κατανόησης του έργου του, ο Κώστας Δανούσης επικεντρώνεται διεξοδικά σε βιογραφικά στοιχεία του Τήνιου καλλιτέχνη, επιχειρώντας να διακρίνει τον πραγματικό Χαλεπά από εκείνον του μύθου που περιέβαλλε τον μακρό βίο του.

Η Τώνια Γιαννουδάκη παρουσιάζει τη συμβολή της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου στη διάσωση του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά, καθώς και την προβολή του στο κοινό μέσα από τη διοργάνωση εκθέσεων και την παρουσίαση γλυπτών, σχεδίων και αρχαικού υλικού στον ιστότοπο του ιδρύματος.

Τέλος, ο Γιάννης Γαλανόπουλος διερευνά στο κείμενό του τον τεχνοκριτικό λόγο που αφιέρωσε ο αρχαιολόγος, ιστορικός της τέχνης και τεχνοκρίτης Δ. Ε. Ευαγγελίδης στο καλλιτεχνικό φαινόμενο «Γιαννούλης Χαλεπάς» στα τεχνοκριτικά σημειώματα που δημοσίευσε στην εφημερίδα *Έθνος*, με αφορμή τον θάνατο του Χαλεπά το 1938, καθώς και δέκα χρόνια αργότερα στην εφημερίδα *Τα Νέα*.

Ευχαριστούμε θερμά τους συμμετέχοντες συγγραφείς που πρόσφεραν πολύτιμο χρόνο και συνέβαλαν με εξαιρετικά ενδιαφέροντα κείμενα σε αυτή την εκδοτική προσπάθεια, όπως και πρότερα με τις εισηγήσεις τους στην ημερίδα που αφιερώθηκε στον Τήνιο καλλιτέχνη. Για το γεγονός αυτό, ιδιαίτερες ευχαριστίες εκφράζονται στον Δημήτρη Παυλόπουλο, Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ, ο οποίος συνέβαλε ενεργά και ουσιαστικά εκ μέρους του Πανεπιστημίου Αθηνών στην οργάνωση και τη διεξαγωγή της ημερίδας στα Προπύλαια.

Εν κατακλείδι, ευελπιστούμε ο συγκεκριμένος τόμος να αποτελέσει τόσο αξιόλογη προσθήκη στην έρευνα και τη σημαντική υπάρχουσα βιβλιογραφία για τον Γιαννούλη Χαλεπά, όσο και δημιουργικό ερέθισμα για νέες κριτικές ιδέες και ερμηνείες αναφορικά με τη ζωή και το έργο αυτού του εμβληματικού γλύπτη.

Χάρις Κανελλοπούλου
Δρ. Ιστορικός της τέχνης
Επιστημονική υπεύθυνη-επιμελήτρια
της Συλλογής έργων τέχνης
της Τράπεζας της Ελλάδος

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΥΡΑ

**Γιαννούλης Χαλεπάς: Διαβάζοντας
ανάμεσα σε σχέδια και γλυπτά**

Αν και ο Χαλεπάς είναι ο πιο γνωστός και πολυσυζητημένος Νεο-έλληνας γλύπτης, με μεγάλη βιβλιογραφία για τη ζωή και το έργο του, πολλά ζητήματα που αφορούν τη γλυπτική του εξακολουθούν να παραμένουν ανοικτά. Η μεγάλη αλλαγή ανάμεσα στα έργα της πρώτης του περιόδου με αυτά της δεύτερης και της τρίτης, μετά την επιστροφή του στην Τήνο από το Ψυχιατρείο της Κέρκυρας και αργότερα κατά την εγκατάστασή του στην Αθήνα, η σχέση του με το εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής του πατέρα του, ιδιομορφίες του υλικού που δουλεύει, ανάγνωση των σχεδίων του, είναι θέματα που δεν έχουν «κλείσει» ερευνητικά. Κάποια από τα παραπάνω ζητήματα θίγονται στη συνέχεια με κύρια αφετηρία την επανεξέταση των σχεδίων του.

Είναι γνωστό ότι ο Γιανούλης Χαλεπάς κατάγεται από μια οικογένεια με πλούσια παράδοση στο μάρμαρο: ο πατέρας του, Ιωάννης Χαλεπάς, διατηρούσε ένα από τα σημαντικότερα εργαστήρια μαρμαρογλυπτικής στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, με δραστηριότητες σε Αθήνα, Βουκουρέστι, Σμύρνη, Άγιο Όρος, Αιγαίο κ.α. Μετά τον θάνατο του πατέρα του, τον Δεκέμβριο του 1900, τα κατάστιχα της επιχείρησης χρησιμοποιήθηκαν από τον Γιανούλη ως χαρτί-υλικό σχεδίασης στα δύσκολα χρόνια της επανόδου του στην Τήνο (1902-1930). Τα σχέδιά του σε αυτά τα κατάστιχα μαρτυρούν συγκλονιστικά το «ξύπνημα», τις σκέψεις, τις προσπάθειες και την επιστροφή στην τέχνη του. Εννέα από αυτά σώζονται, καθώς ήρθαν μαζί του από την Τήνο τον Αύγουστο του 1930, τότε που η ανιψιά του Ειρήνη Β. Χαλεπά τον έφερε στην Αθήνα, στην οικία της Δαφνομήλη, όπου και έζησε τα τελευταία δημιουργικά του χρόνια έως τον θάνατό του το 1938. Στα 20 περίπου γλυπτά και σχέδια σε μονόφυλλα, τα οποία έφερε μαζί του στην Αθήνα από την Τήνο, προστέθηκαν αργότερα τα γλυπτά της τρίτης του περιόδου (1930-1938).¹

Έργα του Χαλεπά της πρώτης περιόδου (1870-1879) πρέπει να μεταφέρθηκαν στην Τήνο το 1902 (αν όχι νωρίτερα), κατά την εγκατάσταση

¹ Βουτυρά (1989), σελ. 14-24.

της μητέρας του και του ίδιου στο νησί. Η απουσία τους από τα σχέδια των κατάστιχων μαρτυρεί ότι πιθανότατα ο Γιανούλης δεν είχε πρόσβαση σε αυτά. Η επανεμφάνισή τους σε σχέδια της τρίτης περιόδου οδηγεί σε επανεξέταση έργων και δεδομένων.

Η διαπίστωση ότι τα κατάστιχα της Τήνου δεν περιέχουν μόνο σχέδια εκείνης της εποχής, αλλά ότι – σε κάποιες περιπτώσεις – ο Γιανούλης τα άνοιγε και σχεδίαζε σε αυτά στην Αθήνα, δια φωτίζει την επιλογή των θεμάτων που πραγματοποίησε ή σχεδίαζε να πραγματοποιήσει μετά το 1930.²

Τέλος, η εμφάνιση γλυπτών της δεύτερης περιόδου (Τήνου 1902-1930) στα σχέδια της τρίτης περιόδου (Αθήνας) (βλ. *Οιδίπους και Σφιγξ*) φανερώνει ότι, όπως είναι φυσικό, σχεδίαζε τα γλυπτά που το 1930 είχαν έρθει μαζί με τον ίδιο από την Τήνο στην οικία των ανιψιών του, αποκαλύπτοντας σκέψεις για νέες διατυπώσεις ή ακόμη, σε κάποιες περιπτώσεις, απώλειες ή καταστροφές έργων.

Πρώιμα έργα του Γιανούλη, τα οποία σχετίζονται με το εργαστήριο του πατέρα του Ιωάννη Χαλεπά, είναι δύο μαρμαρίνοι άγγελοι στο Νεκροταφείο Bellu στο Βουκουρέστι. Ένας Άγγελος καθιστός με πυρσό (εικ. 1) και ένας Όρθιος (εικ. 2) θεωρούνται έργα της πρώτης περιόδου του και χρονολογούνται από τον Καλλιγά το 1875, με βάση σημειώσεις στα κατάστιχα της επιχείρησης του Ιωάννη Χαλεπά.³ Ο Καλλιγάς συνδέει τον *Όρθιο Άγγελο* με την αναφορά σε έναν ολόγλυφο άγγελο στο κατάστιχο II 25, ο οποίος στις 7 Ιουλίου 1875 στάλθηκε με αυστριακό ατμόπλοιο στη Ρουμανία. Ωστόσο, ο άγγελος αυτός αφορούσε έναν επιτύμβιο ναΐσκο με κίονες για τον κ. Κολόνη.⁴

² Βλ. Βουτυρά (2018), σελ. 16, 18 και 132-145.

³ Καλλιγάς (1972), σελ. 15, 31, 78-79, εικ. 5-6 (όρθιος), εικ. 8, 9 (καθιστός με πυρσό). Για την Εταιρεία του Βουκουρεστίου, βλ. Βουτυρά (1989), σελ. 18-19, 35-38, 58-60, 68-72 (διάλυση εταιρείας) και σποραδικά. Βλ. και Γεωργιτσογιάννη (2005), σελ. 240-243.

⁴ Βουτυρά (1989), σελ. 37-38.

Ούτε ο *Καθιστός Άγγελος με πυρσό* μπορεί να ταυτιστεί με αυτόν τον άγγελο του 1875. Το έργο αυτό στον τάφο της οικογένειας Ghenonici (τάφος 52, τετράγωνο 8) δεν φέρει καμία επιγραφή-υπογραφή και όλες οι ταφές είναι μεταγενέστερες, χωρίς στοιχεία για το έργο (στοιχεία από αυτοψία). Στιλιστικά ταιριάζει πολύ με τα πρώιμα έργα του (βλ. *Κοιμημένη, Προσευχόμενη Κόρη* κ.ά.) και μπορεί με βεβαιότητα να αποδοθεί στον Γιανούλη. Θα μπορούσε να ταυτίζεται με κάποιον από τους δύο αγγέλους με δάδα που αναφέρονται το 1872 στο κατάστιχο II, σελ. 13-14, που «εμβάσθησαν από την Τήνο με τον Φίλιππο Α. Ψαρά στη Βράϊλα διά το Βουκουρέστι», προς 350 δρχ. ο καθένας.⁵ Στην περίπτωση αυτή, πρέπει να πρόκειται για πρώιμο έργο του Γιανούλη (1870-1872), προτού δηλαδή αναχωρήσει για το Μόναχο.

Τον άγγελο αυτόν θα τον ξαναδούμε σε μια φωτογραφία των αδελφών Κολιού (εικ. 1α) από το Αρχείο του Κωνσταντίνου Καλαϊτζίδη.⁶ Οι Αδελφοί Κολιοί (Ιωάννης, Βασίλειος και Νικόλαος), φωτογράφοι από την Ήπειρο, εγκαταστάθηκαν στην Τήνο γύρω στο 1900 και ίδρυσαν το «Φωτογραφείον ο Ευαγγελισμός, αδελφών Κολιού, Ηπειρωτών, εν Τήνω». Λίγο αργότερα, μετά το 1903, απαλείφθηκε ο προσδιορισμός της καταγωγής τους (Ηπειρωτών) από τη σφραγίδα τους.⁷ Η ένδειξη λοιπόν «Ηπειρωτών» στη φωτογραφία του *Αγγέλου με τον πυρσό* χρονολογεί τη λήψη στα 1903-1904, τότε που βρίσκονταν στον Πύργο. Πρέπει να εικονίζει το γύψινο εκμαγείο του αγγέλου από όπου έγινε η μεταφορά του στο μάρμαρο για το Bellu, το οποίο παρέμεινε στην επιχείρηση Χαλεπά. Πάντως, το έργο αυτό δεν εμφανίζεται παρά μόνο σε ένα όψιμο σχέδιο

⁵ Η τιμή είναι κάπως χαμηλή, αν λάβουμε υπόψη μας ότι μια προτομή εκείνα τα χρόνια κόστιζε 700 δρχ. Βλ. αυτόθι.

⁶ Ευχαριστώ τον κ. Κωνσταντίνο Καλαϊτζίδη για τις φωτογραφίες από το αρχείο του και τις πληροφορίες.

⁷ Το 1903-1904 βρίσκονταν στον Πύργο και η ένδειξη «Ηπειρωτών» στη φωτογραφία του *Αγγέλου με τον πυρσό* δηλώνει πρώιμο έργο τους αυτών των χρόνων. Η φωτογραφία αυτή πρέπει να ταυτίζεται με εκείνη που δημοσιεύεται στα *Φύλλα Τέχνης Φραγκελίου*, αρ. 8, Αθήνα 1928, σελ. 7. Για τους Κολιούς, βλ. *Αφύπνιση* 2006, σελ. 25-29 (Αριστέιδης Χ. Κοντογεώργης).

κατάστιχου στην περίοδο της Τήνου⁸ και κυρίως, από το 1930 και εξής, σε μονόφυλλα της Αθήνας,⁹ τα οποία θα οδηγήσουν πιθανότατα σε ένα όψιμο γλυπτό, τον *Καθιστό Άγγελο* του 1937.¹⁰ Πότε μεταφέρθηκε το γύψινο στην Τήνο; Μήπως το μετέφερε το 1902 η σύζυγος του Ιωάννη Χαλεπά μετά τον θάνατό του; Μήπως ήταν αποθηκευμένο σε κάποιο υπόγειο στον Πύργο; Θα επανέλθουμε σε αυτό το θέμα.

Ο *Όρθιος Άγγελος* με χιτώνα και ιμάτιο στον τάφο της οικογένειας Emil Foch (τάφος 12, τετράγωνο 16) επίσης δεν σχετίζεται με τα πρόσωπα που εμφανίζονται θαμμένα και ανήκει προφανώς σε προγενέστερες ταφές. Στη βάση κάτω δεξιά φέρει σκαλισμένη την επιγραφή: D. N. Lambaditis & Comp. Δηλώνει δηλαδή ότι είναι έργο της επιχείρησης του Δ. Ν. Λαμπαδίτη, ενός από τους κουνιάδους του Ιωάννη Χαλεπά, τους Μάρκο και Δημήτριο, με τους οποίους συνεταιρίστηκε στο Βουκουρέστι τη δεκαετία του 1870.

Ο *Όρθιος Άγγελος* στο Bellu πρέπει να ταυτίζεται πιθανότατα με τον μεγάλο άγγελο που έστειλε στο Βουκουρέστι ο Ιωάννης Χαλεπός την 1η Μαρτίου 1873: «ἀγ[γ]ελον μέγαν με το μνημείον ὀρθιον 1.400 δρχ.» (κατάστιχο II, σελ. 21).¹¹ Θεματικά και μορφολογικά εξαρτάται από την *Όρθια Κόρη*, πρώιμο έργο του Γιανούλη στον Πύργο Τήνου (εικ. 3).¹² Τον *Άγγελο του Βουκουρεστίου* πρέπει να εκτέλεσε στο μάρμαρο κάποιος Τήνιος γλύπτης από τους συνεργαζόμενους με την επιχείρηση του Ιωάννη Χαλεπά, καθώς ο Γιανούλης τα χρόνια 1873-1875 βρισκόταν στο Μόναχο. Θα μπορούσε ίσως να είναι κάποιος από τους Φυτάληδες, καθώς στο ίδιο νεκροταφείο, το Bellu, στον τάφο της οικογένειας

⁸ Στη σελ. 49 του κατάστιχου Μαζαράκη-Κωστοπούλου, που χρονολογείται περί το 1927. Βλ. Καλλιγιάς (1972), σελ. 31, σχ. 14, και σελ. 44.

⁹ Βλ. Βουτυρά (1986), εικ. 449-456.

¹⁰ Καλλιγιάς (1972), σελ. 86, εικ. 168· Βουτυρά (1986), σελ. 116 και 119.

¹¹ Βουτυρά (1989), σελ. 36.

¹² Καλλιγιάς (1972), σελ. 72, 78, 79, εικ. 7· Βουτυρά (1986), 16· Χαλεπός (2007), σελ. 22, 234, αρ. κατ. 57.

Lucescu βρίσκεται ένα εντυπωσιακό επιτύμβιο ανάγλυφο μεγάλων διαστάσεων των αδελφών Φυτάλη, με μια καθιστή γυναίκα με αρχαιοπρεπές ένδυμα και διάφορες αλληγορικές μορφές (στοιχείο από αυτοψία). Σύμφωνα με την επιγραφή, «ΟΙ ΑΔΕΛΦΟΙ ΦΥΤΑΛΛΑΙ ΕΠΟΙΟΥΝ ΑΘΗΝΑ ΑΩΟΕ (1875)», το έργο εκτελέστηκε στην Αθήνα.¹³ Ειδικά με τον Λάζαρο Φυτάλη, ο Ιωάννης Χαλεπός φαίνεται ότι είχε συνεργασίες ήδη από το 1863.¹⁴

Ενδιαφέρον έχει η συνέχεια της ιστορίας της *Όρθιας Κόρης* σε γύψο σήμερα στον Πύργο: Το 1891 (ο Γιανούλης ήταν στο Ψυχιατρείο από το 1888), ο Ιωάννης Χαλεπός αναλαμβάνει το επιτύμβιο μνημείο του Λεωνίδα Οικονόμου στο Λεωνίδι και τοποθετεί την *Όρθια Κόρη* ως άγγελο, με φτερά πλέον, ως επιτύμβιο (εικ. 3α).¹⁵ Πράγματι, η *Όρθια Κόρη* του Γιανούλη στον Πύργο φέρει σημάδια πονταρίσματος για τη μεταφορά στο μάρμαρο. Η παραγγελία δόθηκε το 1887, έτος που διαλύθηκε η Εταιρεία του Βουκουρεστίου. Η μεταφορά στο μάρμαρο το 1891 έγινε προφανώς από συνεργάτη του εργαστηρίου του Χαλεπά, πιθανότατα τον Αλέξιο Λάβδα (είχε ξεχοντρίσει και την *Κοιμωμένη*), ο οποίος λίγα χρόνια αργότερα υπέγραψε και άλλο επιτύμβιο στο νεκροταφείο του Λεωνιδίου (όπου υπάρχουν έργα και άλλων Τηνίων, του Βούλγαρη Σπανού κ.ά.).¹⁶

¹³ Πρβλ. τη χαλαρή σχέση της καθιστής μορφής στο ανάγλυφο της *Φιλοστοργίας* του Χαλεπά (1875) στο Μόναχο με εκείνη στο ανάγλυφο των Φυτάληδων. Για τη *Φιλοστοργία*, βλ. Καλλιγιάς (1972), σελ. 78, 79, εικ. 4· Βουτυρά 2005, σελ. 38-41, αρ. 1.

¹⁴ Ο Ιωάννης Χαλεπός πληρώνει μια προτομή του Λάζαρου Φυτάλη για ένα μνημείο στη Σμύρνη (I 116, «Διά Λ. Φυτάλη προτομ. Δρ. 489,90», βλ. Βουτυρά 1989, σελ. 31). Για τον Λ. Φυτάλη (1831-1909), βλ. Βουτυρά 1989, σελ. 31, 79, 160, 176· Φλωράκης (1995), σελ. 38 (σημ. 59), 142· Βουτυρά (1999), σελ. 21-22.

¹⁵ Σάλτα (1996), σελ. 290-298, εικ. 15, 16, 17, 19. Με τον Κωνσταντίνο Οικονόμου, υποδηματοποιό από τη Ρουμανία, παντρεύτηκε η αδελφή του Χαλεπά Κατερίνα (πρβλ. πορτρέτο της)· βλ. Δανούσης (2013), σελ. 36.

¹⁶ Βλ. την επιτύμβια στήλη του Θ. Δούνια με την υπογραφή «Αλεξ. Λαύδας και Α. Πίτικας εποίησαν», Σάλτα (1996), σελ. 295. Για τον Αλέξιο Λαύδα (ή Λάβδα), βλ. Δούκας (1978), σελ. 115-118· Βουτυρά (1989), σελ. 22, 67, 68, 73, 164, 170.

Την ίδια χρονιά, το 1891, ο Ιωάννης Χαλεπός ανέλαβε και άλλη παραγγελία για το Λεωνίδιο, το επιτύμβιο του Νικόλαου Π. Κ. Πολίτη, εμπόρου σιτηρών από τη Βράιλα (αναφορά του μνημείου στο κατάστιχο V₂, 55).¹⁷ Ο Ιωάννης Χαλεπός φαίνεται ότι είχε δεσμούς με την οικογένεια Πολίτη ήδη από τη Ρουμανία. Σε σχέδιο του Γιανούλη, στα τελευταία χρόνια της Τήνου, το οποίο παριστάνει γυναικεία κεφαλή, υπάρχει η επιγραφή «Λεωνίδιο» (γνωρίζει άραγε για τα έργα του πατρικού εργαστηρίου;).¹⁸ Παραγγελίες της οικογένειας Πολίτη προς τον Γιανούλη ακολουθήσαν μετά την εγκατάστασή του στην Αθήνα, το 1930: η προτομή του Ιωάννη Ν. Πολίτη, γιου του Νικόλαου Πολίτη,¹⁹ αλλά και το επιτύμβιο για τον οικογενειακό τάφο του Ιωάννη Πολίτη στο Α' Νεκροταφείο, με τον ανάγλυφο άγγελο, τον οποίο ο Χαλεπός σχεδίασε πολλές φορές σε μονόφυλλα. Και εδώ η μεταφορά στο μάρμαρο έγινε από άλλον τεχνίτη.²⁰

Με την *Όρθια Κόρη* (περ. 1870) στο Μουσείο Χαλεπά στον Πύργο σχετίζεται η όρθια γυναικεία μορφή (στεφανωμένη, με χιτώνα, τυλιγμένη σε ιμάτιο) στο επιτύμβιο της οικογένειας Β. Φωτίου στο Α' Νεκροταφείο. Το ανάγλυφο φέρει την επιγραφή «ΕΚ ΤΟΥ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΥ/ΙΩ. ΧΑΛΕΠΑ» (α' ταφή 1867) και είναι πιθανότατα ένα πρωτόλειο έργο του Γιανούλη.²¹

Από τα σχέδια των κατάστιχων της Τήνου απουσιάζει ένα σημαντικό έργο της α' περιόδου, η περίφημη προτομή *Σατύρου* σε γύψο, έργο του

1878, με το σαρδόνιο χαμόγελο που προκαλούσε ταραχή στον Γιανούλη, αφού νόμιζε ότι τον κοροϊδεύει.²² Ο Γιανούλης σχεδίαζε πολλές φορές στα κατάστιχα κεφάλια Σατύρων (εικ. 4), αλλά πιο ελεύθερα και όχι το ίδιο το γλυπτό.²³ Η απουσία του από τα σχέδια των κατάστιχων, όπως και αυτή του *Καθιστού Αγγέλου με πυρσό*, μαρτυρεί ότι τα έργα αυτά δεν ήταν ορατά-προσιτά στον Γιανούλη. Η «κρυμμένη» προτομή του *Σατύρου*, αλλά και ο *Καθιστός Άγγελος* εμφανίζονται σε σχέδια του Γιανούλη μετά το 1930, που σημαίνει ότι τότε με κάποιον τρόπο ήρθαν στην επιφάνεια. Η προτομή *Σατύρου* με τη βάση της ήρθε από την Τήνο μαζί με άλλα του έργα το 1930 στην Αθήνα, στην οικία Δαφνομήλη, και τότε εμφανίζεται σε κάποια σχέδια στα κατάστιχα και σε μονόφυλλα αυτής της εποχής (εικ. 4α).²⁴ Τότε ο Γιανούλης χάρισε το έργο στον ανιψιό του Βασίλη.²⁵ Το 1937, η Τράπεζα της Ελλάδος αγόρασε το γύψινο (το οποίο δώρισε στην Εθνική Πινακοθήκη), καθώς και μια μεταφορά του στο μάρμαρο, η οποία δεν έγινε από τον Γιανούλη, αλλά πιθανόν από Τήνιο συνεργάτη στην Αθήνα (βλ. πιο κάτω *Εκατόγχειρα*).

Τελικά, γνώριζε ο Γιανούλης την ύπαρξη πρώιμων έργων του στην Τήνο; Μήπως ήταν επίτηδες «κρυμμένα» σε υπόγεια από τη μητέρα του, που θεωρούσε ένοχη την τέχνη για τη αρρώστια του;

¹⁷ Βουτυρά (1989), σελ. 78-79, 163· Σάλτα 1996, σελ. 298-301, εικ. 22-24.

¹⁸ Βλ. *Φύλλα Τέχνης Φραγκελίου*, αρ. 8 Αθήνα 1928, σελ. 21· Σάλτα (1996), σελ. 297, εικ. 20.

¹⁹ Καλλιγιάς (1972), σελ. 84-85, εικ. 106.

²⁰ Βουτυρά (1986), σελ. 116-117, εικ. 439-445· Λυδάκης (1981β), Α' Νεκροταφείο, εικ. 81 (αρ. τάφου 264).

²¹ Το έργο αυτό σχετίζεται πιθανότατα με την εγκατάσταση του Ιωάννη Χαλεπά στην Αθήνα το 1869 για να σπουδάσει ο γιος του στη Σχολή, αλλά και για να απλώσει τις επιχειρήσεις του. Βλ. Βουτυρά (1989), σελ. 34, 131-132, εικ. 84, 85· Λυδάκης (1981α), σελ. 68, εικ. 135 και σελ. 497, εικ. 45· Λυδάκης (1981β), εικ. 81 (αρ. τάφου 264).

²² Δούκας (1978), σελ. 26. Για το κεφάλι *Σατύρου* βλ. Καλλιγιάς (1972), σελ. 35, 37, 72, 78, εικ. 20-23· Χρήστου & Κουμβάκη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 62· Χαλεπός (2007), σελ. 136, αρ. 13. Γιαννουδάκη (2018), σελ. 26, 34· Κανελλοπούλου (2018), σελ. 29, 31, 212 (σημ. 22).

²³ Κεφάλια *Σατύρου* στα κατάστιχα, πιο ελεύθερα, βλ. στο Παπαστάμος (1981), εικ. 15 (III 138-9), 16 (VIII 96), 17 (I 18-19), 19 (III 136-7), 24 (VI 88), 25 (VI 116), 28 (VI 122), 29 (VI 39-40), 135 (I 108-9), 228 (VI 39-40).

²⁴ Σχέδια *Προτομής Σατύρου* στα κατάστιχα, πιθανότατα της γ' περιόδου, βλ. στο Παπαστάμος (1981), εικ. 18 (II 682), 20 (III 201), 27 (VI 51-52).

²⁵ Βλ. φωτογραφία (περ. 1932-1933) με τον ζωγράφο Κώστα Αργυρίου και τις ανιψιές του στην οικία Δαφνομήλη, όπου διακρίνεται πίσω δεξιά η *Προτομή Σατύρου* (Αρχείο Κωνσταντίνου Κалаϊτζήδη).

«Κρυμμένο» σίγουρα σε υπόγειο στον Πύργο ήταν ένα άλλο πρώιμο έργο του, το ανάγλυφο της *Φιλοστοργίας*, του οποίου την ύπαρξη ο Γιαννούλης πρέπει να «ξεναθυμήθηκε» όταν αυτό «ανακαλύφθηκε» ξανά το 1920, σύμφωνα με μαρτυρία του λόγιου μαραγκού Ν. Μωραϊτή στο υπόγειο του Τριαντάφυλλου στον Πύργο. Το έργο δωρήθηκε στη συνέχεια από τον ίδιο τον καλλιτέχνη στην Παναγία της Χώρας (Πανελλήνιο Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου).²⁶ Η *Φιλοστοργία* απεικονίζεται επίσης σε φωτογραφία από τους αδελφούς Κολιού («Φωτογραφείον ο Ευαγγελισμός, αδελφών Κολιού»), όπως και ο *Καθιστός Άγγελος με τον πυρσό*.²⁷ Μόνο που στη *Φιλοστοργία* δεν υπάρχει η ένδειξη της καταγωγής τους (Ηπειρωτών), αλλά μόνον η σφραγίδα τους. Είναι πολύ πιθανόν τα δύο έργα να βρίσκονταν στην ίδια αποθήκη, όπου φωτογραφήθηκαν από τους Κολιούς, ίσως σε διαφορετικούς χρόνους.

Μια άλλη πληροφορία αναφέρει ότι στο «υπόγειο της Γιατάκαινας», απέναντι από το σπίτι του Χαλεπά στον Πύργο, φυλασσόταν (έως τότε άραγε;) εκμαγείο της πρώτης *Μήδειας*, που ο Γιαννούλης κατέστρεψε στο μάρμαρο το 1878.²⁸ Μπορεί στο τελευταίο να υπάρχει δόση υπερβολής και παραποίησης από στόμα σε στόμα, όμως η απουσία σχεδίων στα κατάστιχα ενισχύει την άποψη της απόκρυψής τους.²⁹

Αυτή η «απόκρυψη» φέρνει στο νου μιαν άλλη: τον Γιανούλη να «κρύβει» κάποια παλιότερα γλυπτά του μέσα σε μεταγενέστερα, όπως

²⁶ Μωραϊτής (1920)· Δούκας (1978), σελ. 111-113· Δανούσης (2013), σελ. 50-51. Για τη *Φιλοστοργία*, βλ. Καλλιγιάς (1972), σελ. 78, 79, εικ. 4· Βουτυρά (2005), σελ. 38-41, αρ. 1.

²⁷ Η φωτογραφία από το αρχείο του Κωνσταντίνου Καλαϊτζίδη. Στο πάνω μέρος με μολύβι ο τίτλος «Φιλοστοργία» εικάζεται ότι γράφτηκε και οφείλεται στον Αντώνη Σώχο.

²⁸ Δούκας (1978), σελ. 111-113, 171.

²⁹ Σχετικά με την αποθήκευση έργων του σε υπόγεια, υπάρχει και η μαρτυρία της γλύπτριας Κατερίνας Χαλεπά-Κατσάτου (πληροφορία από τη μητέρα της, Ειρήνη Χαλεπά, σύζυγο του Βασιλείου) ότι τον Αύγουστο του 1930 πήραν μαζί τους σε κιβώτια αρκετά γλυπτά και εννέα κατάστιχα λογαριασμών, από τα οποία υπήρχαν πολύ περισσότερα που καταστράφηκαν από διάφορες αιτίες (υγρασία, προσάναμμα κ.ά.), ενώ κάποια γλυπτά που έμειναν αποθηκευμένα σε γειτονικό υπόγειο εξαφανίστηκαν τα επόμενα χρόνια.

αποκάλυψαν δύο έργα του της περιόδου της Τήνου, όταν έσπασαν από διαφορετικές αιτίες το καθένα: ο *Εκατόγχειρ* έσπασε στον σεισμό της Αθήνας το 1980 και φανέρωσε στο εσωτερικό του ένα άλλο κεφαλάκι (εικ. 5).³⁰ Αντίστοιχα, ο τεχνίτης του Αρχαιολογικού Μουσείου που έχυσε στον γύψο το *Παραμύθι της Πεντάμορφης ΙΙ*³¹ μαρτυρεί ότι βρήκε μέσα στον πηλό ξεραμένα κομμάτια από σπασμένα κεφάλια, χέρια και πόδια. Η έλλειψη του πηλού και μόνο δεν ερμηνεύει ικανοποιητικά αυτή την τακτική του Χαλεπά (να τοποθετεί παλιά έργα, σπασμένα ή μη, στο εσωτερικό νέων δημιουργιών): περισσότερο διακρίνεται εδώ μια διάθεση να τα προστατέψει ίσως από παρέμβαση τρίτων – δεν θέλει να χαθούν, καθώς γι' αυτόν είναι ιδιαίτερα αγαπητά. Η φωτογραφία του, στην οποία απεικονίζεται να μεταφέρει προσεκτικά στην αγκαλιά του τον *Εκατόγχειρα* στον κήπο της Στρούζας, μετά το 1920, αποπνέει αυτή την ιδιαίτερη σχέση του με το έργο (εικ. 5α).³²

Υπάρχει μια μεταφορά του *Εκατόγχειρα* σε μάρμαρο, η οποία στη βάση πλάγια αριστερά φέρει την υπογραφή «Γιαν Χαλεπός/Δεκ. 1936». Προφανώς, όπως και το κεφάλι του *Σατύρου*, μεταφέρθηκε σε μάρμαρο στο τέλος της ζωής του Γιανούλη από κάποιον μαρμαρά, ίσως τον Πέτρο Μαυρομαρά, γιατί αυτόν ανέφερε ο Χαλεπός στον Στρατή Δούκα, όταν

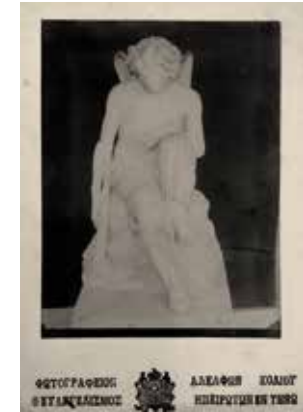
³⁰ Καλλιγιάς (1972), σελ. 82, εικ. 93· Βουτυρά (1986), σελ. 16· Χαλεπός (2007), σελ. 176, αρ. κατ. 29, 29α.

³¹ Δούκας (1978), σελ. 36, 38. Για το *Παραμύθι ΙΙ*, βλ. Καλλιγιάς (1972), σελ. 29, 33, 49, 50, 52, 73, 74, 80, εικ. 32-33· Βουτυρά (2005), σελ. 56, εικ. 18-22· Χαλεπός (2007), σελ. 184, αρ. 32.

³² Με το έργο αυτό στην αγκαλιά του, φωτογράφησε τον Χαλεπά ο Δημήτρης Χατζόπουλος μετά το 1920 στον κήπο της Στρούζας, στον Πύργο της Τήνου. Οι φωτογραφίες δημοσιεύτηκαν από τον Στρ. Φιλιππότη στον τόμο *Μελετήματα για τον Χαλεπά και την εποχή του*, Αθήνα 2006, καθώς και στο εξώφυλλο της επανέκδοσης του βιβλίου του Μιχ. Κοντελιέρη, *Γιαννούλης Χαλεπός*, Αθήνα: Φιλιππότης, 2005². Ο κήπος της Στρούζας στον Πύργο, όπου ο Γιανούλης κοντά στο πηγάδι συνήθιζε να συγκεντρώνει πηλό και μάρμαρα, ανήκε στον Νικηφόρο Λύτρα, από τον οποίο τον αγόρασε ο Ιωάννης Χαλεπός το 1873, όπως προκύπτει από συμβόλαιο στο αρχείο της οικογένειας Βασίλη Χαλεπά (Βουτυρά 1989, σελ. 71).

τον ρώτησε το 1931 – ή 1932: «Και ποιος μεταφέρει τα έργα σας στο μάρμαρο; – Ο Πέτρος δεν τα κάνει; λέει κοιτάζοντας τους δικούς του. Τα διορθώνω λιγάκι».³³

Ένα δείγμα για το πόσα ακόμη έχουν να μας πουν σχέδια και γλυπτά.



Εικ. 1

Αριστερά:
Γιανούλης Χαλεπός
Καθιστός Άγγελος
Νεκροταφείο Bellu, Βουκουρέστι

Δεξιά:
Γιανούλης Χαλεπός
Καθιστός Άγγελος

³³ Δούκας (1978), 59. Ο Πέτρος Μαυρομαράς (1878-1942) πρέπει να ήταν τότε 54 ετών. Πήρε πτυχίο Πλαστικής από τη Σχολή Καλών Τεχνών το 1923. Βλ. Τσούχλου-Μπαχαριάν (1984), σελ. 323.



Εικ. 2 | Γιαννούλης Χαλεπάς
Όρθιος Άγγελος
Νεκροταφείο Bellu, Βουκουρέστι

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΥΡΑ
Γιαννούλης Χαλεπάς: Διαβάζοντας ανάμεσα σε σχέδια και γλυπτά



Εικ. 3 | Αριστερά:
Γιαννούλης Χαλεπάς
Όρθια Κόρη
Μουσείο Γιαννούλη Χαλεπά Πύργου Τήνου

Δεξιά:
Γιαννούλης Χαλεπάς
Επιτύμβιος Άγγελος
Λεωνίδιο, Νεκροταφείο



Εικ. 4 | Αριστερά:
Γιανούλης Χαλεπάς
Σχέδιο κεφαλής Σατύρου
Κατάστιχο III

Δεξιά:
Γιανούλης Χαλεπάς
Σχέδιο προτομής Σατύρου
Κατάστιχο III

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΥΡΑ
Γιανούλης Χαλεπάς: Διαβάζοντας ανάμεσα σε σχέδια και γλυπτά



Εικ. 5 | Αριστερά:
Γιανούλης Χαλεπάς
Γλυπτό *Εκατόγχειρα*
Σπασμένο

Δεξιά:
Ο Χαλεπάς με τον *Εκατόγχειρα* αγκαλιά

Yanoulis Chalepas: Reading between the drawings and the sculptures

Alexandra Goulaki-Voutyra

Although Chalepas is the most notable and widely discussed sculptor of modern Greece and there exists an extensive bibliography covering his life and work, there are many questions surrounding his oeuvre that still remain unanswered. This makes it difficult to understand his chosen themes and solutions. The big change between the works from his first creative period and those from his second and third (following his return to Tinos from the Psychiatric Asylum of Corfu, his settlement in Athens, his association with his father's marble-cutting workshop and with modern sculpture), the particularities of the material he worked on, a reading of his drawings – many of which have survived, his habit when in Tinos to “hide” works inside others (*Hecatoncheir*), are all questions that still remain open to research.

This chapter touches upon some of the above issues and on his three creative periods, mainly by focusing on a re-examination of his drawings and sculptures, and on archival material.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΥΡΑ
Γιαννούλης Χαλεπάς: Διαβάζοντας ανάμεσα σε σχέδια και γλυπτά

Βιβλιογραφία

- Γεωργιτσογιάννη, Ε.Ν. (2005), «Στοιχεία σχετικά με τους Τηνιακούς μαρμαράδες του Βουκουρεστίου κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα», *Τηνιακά*, 3, σελ. 221-270.
- Γιαννουδάκη, Τ. (2018), «Προσωπικά βιώματα και καλλιτεχνική δημιουργία. Εννέα γλυπτά από τη Συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης», στο Α. Γουλάκη-Βουτυρά. & Τ. Γιαννουδάκη (επιμ.), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Επιστροφή στον Πύργο*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, σελ. 26-37.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. & Γιαννουδάκη, Τ. (επιμ.) (2018), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Επιστροφή στον Πύργο*, Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, σελ. 12-25, 48-157.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. & Ζερβού, Α. (2007): *Γιαννούλης Χαλεπάς*. Κατάλογος έκθεσης Εθνικής Γλυπτοθήκης, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (2005), *Ο Γιαννούλης Χαλεπάς στο Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού*, Αθήνα: Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (1989), *Το εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής του Ιωάννη Χαλεπά*, Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (1986), *Αναζητήσεις στο έργο του Γ. Χαλεπά. Τα σχέδια της γ' περιόδου 1930-1938*, Θεσσαλονίκη: Τελλόγλειο Ίδρυμα.
- Δανούσης, Κ. (2013), «Ο Χαλεπάς μας». *Ο Γιαννούλης Χαλεπάς & η Τήνος*, Αθήνα: Αδελφότης των Τηνίων εν Αθήναις.
- Δούκας, Σ. (1978), *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα: Κέδρος.
- Καλλιγιάς, Μ. (1972), *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Κανελλοπούλου, Χ. (2018), *Τόποι αναφοράς. Από τη συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος.
- Λυδάκης, Στ. (1981α), *Οι Έλληνες Γλύπτες*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Λυδάκης, Στ. (1981β), *Μια πολύτιμη γλυπτοθήκη το Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών*, Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή.
- Μωραΐτης, Ν.Χ. (1920) «Το έργο του μεγάλου καλλιτέχνη Γιαν. Χαλεπά», εφημερίδα *Αστήρ της Τήνου*, αριθ. φύλλου 438-121, 4 Απριλίου.
- Παπαστάμος, Δ. (1981), *Σχέδια του Γιαννούλη Χαλεπά*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Σάλτα, Μ. (1996), «Άγνωστα έργα του Γιαννούλη Χαλεπά και άλλων Τηνίων καλλιτεχνών. Το νεοκλασικό Νεκροταφείο των Αγίων Πάντων στο Λεωνίδιο», *Τηνιακά*, 1, σελ. 283-320.
- Στεφανίδης, Μ. & Φωτοπούλου, Δ. (επιμ.) (2006), *Η Αφύπνιση. Τήνιοι καλλιτέχνες στη μετάβαση από το λαϊκό στο λόγο*, Αθήνα: Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού.

Τσούχλου-Ασαντούρ Μπαχαριάν, Δ. (1984), *Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Χρονικό 1836-1984*, Αθήνα: Άποψη.

Χρήστου, Χρ. & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, Μ. (1982), *Νεοελληνική γλυπτική, 1800-1940*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΟΛΗΣ

Ο νεοκλασικιστής Χαλεπάς

Τον Σεπτέμβριο του 1879, συντάκτης της εφημερίδας *Παλιγγενεσία* θαυμάζει το ταφικό μνημείο της Σοφίας Αφεντάκη, φιλοτεχνημένο από τον Γιαννούλη Χαλεπά, αξιολογώντας το ως το σημαντικότερο έργο που υπάρχει στο Α΄ Νεκροταφείο της Αθήνας: «Ολίγα βήματα δεξιά τού εν τω νεκροταφείω της πόλεως εισερχομένου, υπάρχει τάφος τις κάλλιστα ειργασμένος. Επί κλίνης αρχαιοπρεπούς παρίσταται η θανούσα νεάνις κειμένη και οιονεί την υστάτην πνοήν της ζωής εκπέμπουσα. Το σώμα της ψυχορραγούσης καταπίπτει επί της κλίνης μετά χάριτος και φυσικότητας σπανίας. Αι πτυχαί της καλυπτούσης το σώμα της ασθενούς σινδόνης εισίν εξευρημέναι λίαν εντέχνως και εν αρμονία πλήρει προς τας λοιπάς της συνθέσεως γραμμάς».¹ Και καταλήγει: «Δυστυχώς πληροφορούμεθα ότι ο τοσαύτα υποσχόμενος ούτος νέος προσεβλήθη εσχάτως υπό μελαγχολίας, ως εκ της οποίας ηναγκάσθη να παραιτήση προσωρινώς πάσαν εργασίαν».² Με αυτήν την αναφορά κλείνει δραματικά η πρώτη περίοδος της ζωής του Χαλεπά με την ελληνική τέχνη να στερείται έναν ελπιδοφόρο καλλιτέχνη: «Τούτο είναι λυπηρόν διά την εν Ελλάδι τέχνην, διότι ο νέος ούτος συν τω χρόνω δύναται ν' αναδειχθή ο εξοχώτερος των παρ' ημίν γλυπτών».³

Ο Γιαννούλης γεννιέται στις 24 Αυγούστου 1851/1853 στον Πύργο της Τήνου. Είναι το πρώτο από τα έξι παιδιά του μαρμαρογλύπτη, αρχιτέκτονα Ιωάννη Χαλεπά και της Ειρήνης Λαμπαδίτη. Ο πατέρας του δημιουργεί ένα σημαντικό εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, οι δραστηριότητες του οποίου – στην ακμή της λειτουργίας του – εκτείνονται στην ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου, τη Σμύρνη και τα παράλια της Μικράς Ασίας, το Βουκουρέστι, την Αθήνα, τον Πειραιά, κ.α. Παρά το ότι ο πατέρας του τον προορίζει για έμπορο, τελικά υποχωρεί στην επιθυμία του πρωτότοκου γιου του να

¹ Εφημερίδα *Παλιγγενεσία*, φύλλο 19ης Σεπτεμβρίου 1879.

² Ό.π.

³ Ό.π.

ασχοληθεί με την τέχνη. «Αν και εις το σχολείον ήτο εκ των πρώτων», αφηγείται ο αδελφός του Νικόλαος, «ουχ ήττον όμως το όνειρόν του ήτο προς την Τέχνην, έρωτας ακατάσχετος. Ο πατήρ του όμως ήθελε να τον βάλει εις το εμπόριον. Ως εκ τούτου καθημερινώς εις το σπίτι ήσαν συγχύσεις, διότι αυτός κατ' ουδένα λόγον εδέχετο. Υπερίσχυσε όμως η επιμονή του πατρός και εισήλθε εις το εμπορικόν κατάστημα του συμπατριώτου του, Λαζάρου Γαϊτου, εν Σύρῳ. Αλλά η διαμονή του εν αὐτῷ ήταν 15 ημέρας· κάθε βράδυ που ήρχετο εις το σπίτι ήταν θυμωμένος και έλεγεν ότι “αὕτη η δουλειά δεν είναι για μένα”. Εις το τέλος, μίαν ημέραν, κάτι του είπεν ο διευθύνων και τα παράτησε και έφυγε. Τότε ο πατήρ του αποφάσισε, αφού είδε το αδύνατον, να τον βάλει εις την Τέχνην. Τον ηρώτησε τι θέλει, Γλυπτικήν ή Ζωγραφικήν, διότι και εις τα δύο έκλινε μετ' ενθουσιασμού. Είπε εις την Γλυπτικήν. Ως χαρακτήρ ήτο επίμων, φαντασιώδης και ορμητικός· πριν εισέλθῃ εις την Τέχνην, εσκέπτετο μεγάλα πράγματα».⁴

Το 1869, η οικογένεια Χαλεπά εγκαθίσταται στην Αθήνα, όπου ο πατέρας ανοίγει υποκατάστημα μαρμαρογλυπτικής. Ο Γιαννούλης ξεκινάει σπουδές στο Βασιλικόν Σχολείον των Τεχνών (Πολυτεχνείο). Στο Μαθητολόγιο των ετών 1859-1871, που σώζεται στο Αρχείο του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, τα σχολικά έτη 1869-1870 και 1870-1871 εμφανίζεται εγγεγραμμένος ως πρωτοετής και δευτεροετής μαθητής, αντίστοιχα, της ζωγραφικής.⁵ Στο ίδιο Αρχείο υπάρχει έγγραφο με τα ονόματα των μαθητών που έχουν δικαίωμα να πάρουν μέρος στους ετήσιους διαγωνισμούς για το σχολικό έτος 1870-1871 στην τάξη της

προτομογραφίας, με καθηγητή τον Νικηφόρο Λύτρα.⁶ Υποθέτουμε ότι παρακολουθεί και μαθήματα γλυπτικής του Λεωνίδα Δρόση και ότι εξασκείται στην αντιγραφή γλυπτών της αρχαίας τέχνης, εκμαγεία των οποίων βρίσκονται στη συλλογή του Πολυτεχνείου. Ταυτόχρονα πρέπει να εργάζεται στο «εργοστάσιο» του πατέρα του – είναι συνηθισμένη πρακτική για τους νεαρούς μαθητές της γλυπτικής στο Πολυτεχνείο, εξαιτίας της έλλειψης επαρκούς διδακτικού και εποπτικού υλικού σ' αυτό, η παράλληλη μαθητεία τους σε κάποιο «ερμογλυφείο» της Αθήνας. Εκεί μπορούν να αποκτήσουν την απαραίτητη τεχνική εμπειρία, να δουλεύουν στον πηλό και στον γύψο, να μάθουν να λαξεύουν το μάρμαρο με σκληρή και επίπονη εργασία, να γίνουν κοινωνοί μιας μακραίωνης καλλιτεχνικής παράδοσης, εμπλουτισμένης και επαναπροσδιορισμένης από τις αρχές και την αισθητική του κλασικισμού.

Το 1870, στη Β' έκθεση των Ολυμπίων, ανάμεσα στους 30 συμμετέχοντες μαθητές του Καλλιτεχνικού Τμήματος του Πολυτεχνείου στην Ι' Συναγωγή («Αντικείμενα χρήσιμα προς ηθικήν και υλικήν βελτίωσιν του λαού»), που προτάσσει τη σημασία της δημόσιας εκπαίδευσης, κάνοντας ιδιαίτερη μνεία στη συνεισφορά του Πολυτεχνείου, ο Χαλεπάς βραβεύεται με χάλκινο νομισματόσημο για γλυπτά που παρουσιάζει: *Κεφαλή Ήρας* και ανάγλυφα με διακοσμητικό χαρακτήρα (Κοσμήματα). Μαζί του βραβεύονται δύο ακόμη συσπουδαστές του, ο Περικλής Πανταζής και ο Πολυχρόνης Λεμπέσης. Στην ίδια έκθεση, ο πατέρας του συμμετέχει με επιτύμβια μνημεία στη Β' Συναγωγή («Ελευθέρια τέχνη») και βραβεύεται επίσης με χάλκινο νομισματόσημο για επιτύμβιο «φέρων πενθούντα άγγελον».⁷

⁴ Δούκας (1952), σελ. 13. Ο Στρατής Δούκας δημοσιεύει την αφήγηση του Νικόλαου, επίσης γλύπτη, που ζει και εργάζεται στη Ρουμανία, προερχόμενη από αποσπασματική επιστολή του σταλμένη στον γιο του Βασίλειο Χαλεπά στην Αθήνα το 1931.

⁵ Σύμφωνα με το Μαθητολόγιο, ο Χαλεπάς εμφανίζεται το 1869 (αριθ. 175) και το 1870 (αριθ. 52) να είναι 16 και 17 ετών αντιστοίχως, που σημαίνει ότι η χρονολογία γέννησής του είναι το 1853.

⁶ Χειρόγραφη βεβαίωση (7 Ιουνίου 1871) του καθηγητή Νικηφόρου Λύτρα με τα ονόματα των μαθητών που παρακολουθούν ανελλιπώς τις παραδόσεις του τη σχολική χρονιά 1870-1871 και έχουν δικαίωμα συμμετοχής στους ετήσιους διαγωνισμούς.

⁷ Μπόλης (2000), σελ. 87-89, 425-426.

Τον Φεβρουάριο του 1872 ο Χαλεπάς, με την υποστήριξη του βουλευτή της Τήνου Ιάκωβου Παξιμάδη, εξασφάλισε υποτροφία από το Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου για σπουδές στην Ευρώπη. Η υποτροφία (150 δραχμές μηνιαίως), σύμφωνα με έγγραφο του Υπουργείου Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, δόθηκε για δύο χρόνια (Μάρτιος 1872-Μάρτιος 1874). Ο πατέρας του βάζει υποθήκη το πατρικό σπίτι στην Τήνο ως εγγύηση για την εκπλήρωση των υποχρεώσεων του γιου του απέναντι στο Ίδρυμα. Με νέα αίτηση του πατέρα του, η υποτροφία παρατείνεται για έναν ακόμη χρόνο (έως τον Μάρτιο του 1875). Ο Χαλεπάς πρέπει να αναχωρεί για το Μόναχο το καλοκαίρι του 1872, περνώντας πρώτα από το Βουκουρέστι όπου εργάζεται ο πατέρας του. Την 1η Νοεμβρίου αυτής της χρονιάς εγγράφεται στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών της πόλης, σύμφωνα με το Μαθητολόγιο. Δεν είναι δύσκολο να φανταστεί κάποιος την εντύπωση που του προκαλεί το κοσμοπολίτικο περιβάλλον, η κίνηση και η ζωή της βουαρικκής πρωτεύουσας, ακτινοβόλου κέντρου με υψηλό πολιτισμικό επίπεδο, όχι μόνο στη ζωγραφική και τη γλυπτική, αλλά και στην ποίηση, τη λογοτεχνία, τη μουσική και το θέατρο. Εμπειρίες πρωτόγνωρες για έναν νέο καλλιτέχνη από μια μικρή χώρα της περιφέρειας με αισιοδοξία και θέληση να μελετήσει και να εξασκηθεί στην τέχνη, στην πόλη του Λουδοβίκου Α' και του Μαξιμιλιανού Β', στην «Αθήνα επί του Ίσαρος». Στα μουσεία της, στην Παλαιά και στη Νέα Πινακοθήκη, στη Γλυπτοθήκη και στην Πινακοθήκη του Βασιλικού Κήπου, γνωρίζει τη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη, εμπειρία πρωτόγνωρη και αποκαλυπτική. Η πόλη διαθέτει ακμαία αγορά τέχνης με σημαντικούς εκθεσιακούς χώρους και ζωντανή, δραστήρια καλλιτεχνική κοινότητα. Η Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών προσδίδει ξεχωριστή λάμψη. Διανύοντας τη «χρυσή» της εποχή, με τη φήμη και το κύρος της να αυξάνονται διαρκώς, αναδεικνύεται σε εστία καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στην κεντρική Ευρώπη, κατατασσόμενη στις λιγότερο δεσμευτικές Ακαδημίες, παρά τον κατά βάση συντηρητικό της χαρακτήρα. Μέχρι τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1870, από τις αίθουσές της, εκτός από

τον Χαλεπά, έχουν περάσει και θα περάσουν πολλοί Έλληνες καλλιτέχνες: Θεόδωρος Βρυζάκης, Δημήτριος Κόσσοι, Λεωνίδας Δρόσης, Νικηφόρος Λύτρας, Κωνσταντίνος Βολανάκης, Ιωάννης Δούκας, Νικόλαος Γύζης, Ιωάννης Ζαχαριάς, Γεώργιος Βιτάλης, Ιωάννης Βιτσάρης, Περικλής Πανταζής, Πολυχρόνης Λεμπέσης.⁸

Στο Μόναχο, ο Χαλεπάς συνδέεται με τον φιλόλογο Γεώργιο Κωνσταντινίδη, τον μετέπειτα συγγραφέα της *Ιστορίας των Αθηνών*, ο οποίος σπουδάζει στο εκεί Πανεπιστήμιο. Η μαρτυρία του, πολλά χρόνια αργότερα, θα είναι πολύτιμη. Ο Κωνσταντινίδης μεταφέρει στον λόγιο δημοσιογράφο Θεόδωρο Βελλιανίτη την ατμόσφαιρα της πόλης, τη συνάντηση και τη φιλία του με τον Χαλεπά, την ξεχωριστή προσωπικότητα και την αντίληψή του για την τέχνη: «Εις τα 1870 [...] εσπούδαζα εις το Μόναχον. Το Μόναχον δεν ήτο τότε όπως το εγνώρισες συ μεγάλην και περιφανή πόλιν. Τότε ήτο μικρά, ωραία πάντοτε και μέγα επιστημονικόν και καλλιτεχνικόν κέντρον. [...] Όπως εις όλην την Γερμανίαν, αι σπουδασταί των Πανεπιστημίων και των καλών τεχνών αποτελούμεν ιδιαιτέραν όλως κοινωνίαν. Όταν διέτριβον εις το Μόναχον, μίαν ημέραν συνηντήθην μετά του Ιωάννου Χαλεπά. [...] Δεν εγνώριζεν ακόμη ουδέ λέξιν γερμανικήν. Αλλ' ήτο ούτος ένας ευμορφότατος νέος με μίαν εκφραστικωτάτην μορφήν και με μάτια κατ'εξοχήν ωραία. Συνεδέθημεν έκτοτε στενώτατα [...]. Ο Χαλεπάς είχε διακριθή ως σπουδαστής εις τας Αθήνας, καίτοι δεν είχαν λάβει συστηματικήν παιδείυσιν, εν τούτοις ήτο τόσον έξυπνος και τοιαύτην είχαν αντίληψιν της τέχνης, ώστε διέβλεπον εις αυτόν εν υπέροχον πνεύμα, μίαν όλως εξαιρετικήν φύσιν».⁹

Το 1873, ο Χαλεπάς είναι πλέον στο εργαστήριο του μεγάλου κλασικιστή γλύπτη Max Ritter von Widnmann, ο οποίος δείχνει ενδιαφέρον για τον Έλληνα καλλιτέχνη, ξεχωρίζει το ταλέντο και την αλματώδη

⁸ Μπόλης (2006), σελ. 50-63.

⁹ Βελλιανίτης (1915). Ο Βελλιανίτης δημοσιεύει τρία ακόμη κείμενα για τον γλύπτη. Βλ. Βελλιανίτης 1915β, γ και δ.

πρόοδό του, που μεταφράζονται σε βραβεία και χρηματικά έπαθλα στους σπουδαστικούς διαγωνισμούς και σε εκθέσεις με συνθέσεις εμπνευσμένες από τη μυθολογία ή τη μεσαιωνική παράδοση. Μαρτυρείται ότι το 1873 διακρίνεται σε διαγωνισμό προχωρημένων μαθητών της Ακαδημίας με τη σύνθεση *Οιδίπους και Αντιγόνη επί Κολωνώ* και το 1874, επίσης σε διαγωνισμό της Ακαδημίας, παίρνει το πρώτο βραβείο, που συνοδεύεται από χρηματικό ποσό, για *Το παραμύθι της Πεντάμορφης*. Το έργο απεικονίζει τη στιγμή που το πριγκιπόπουλο ετοιμάζεται να δώσει το φιλί για να ξυπνήσει τη νεαρή πριγκίπισσα η οποία, από ένα μαγεμένο αγκάθι τριαντάφυλλου, αποκοιμήθηκε για 100 χρόνια σ' έναν πύργο. Για το δεύτερο αυτό έργο, ο Κωνσταντινίδης αναφέρει: «Ο Χαλεπάς, καίτοι δεν είχε παρά το πρώτον έτος της φοιτήσεώς του, ηθέλησε να λάβη μέρος εις τον διαγωνισμόν. [...] Μου έφερε την ανάπτυξιν του θέματος, του την μετέφρασα, του την ανέπτυξα και προφορικώς [...] και μετά τινα καιρόν είχε παρασκευάσει [...] εν πολυσύνθετον σύμπλεγμα. Οι συναγωνισθέντες όλων των τάξεων ήσαν περίπου εξακόσιοι, ο Χαλεπάς ήλθε πρώτος. Δεν ηδύνατο τις πλέον να αμφιβάλη περί του ενδόξου μέλλοντος». ¹⁰ Την ίδια χρονιά (1874) «εξέθεσεν εις την καλλιτεχνικήν έκθεσιν του Μονάχου τον *Σάτυρον παίζοντα μετά του έρωτος*. Έλαβε και στην έκθεσιν ταύτην το χρυσούν μετάλλιον. Το έργον δε τούτο προεκάλεσε την γενικήν προσοχήν και ήτο το θέμα της ομιλίας εν τω κύκλω των καλλιτεχνών κατά την εποχήν εκείνην». ¹¹

Ο απόηχος φτάνει έως την Αθήνα, με τις εφημερίδες να δημοσιεύουν ειδήσεις για τις επιτυχίες του: «Άσμενοι σπεύδομεν να αναγγείλωμεν την εξής είδησιν, αξίαν νομίζομεν να κολακεύση την ελληνικήν φιλοτιμίαν και προκαλέση τον έπαινον των φίλων των καλών τεχνών. Ο εν Μονάχω την γλυπτικήν σπουδάζων κύριος Ιωάννης Χαλεπάς, Αθηναίος, έτυχε παρά της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του αργυρού αριστείου διά

το αξιόλογον αυτού έργον *Σάτυρος παίζων μετά του έρωτος*. Ο αυτός έτυχε πρότινος καιρού και του πρώτου βραβείου, λαβών γέρας εκ χιλίων φράγκων, παραστήσας λίαν ευφυώς επί προπλάσματος υπόθεσιν τινα γερμανικής διηγήσεως. Συγχαίροντες τον επιμελέστατον και ευφρόνιστατον τούτον νέον, ως και τους συγγενείς αυτού, ευχόμεθα αυτώ μείζονα πρόοδον και μεγαλειτέρους επαίνους εκ μέρους των σοφών της Γερμανίας ανδρών». ¹² Οι βραβεύσεις του *Σατύρου* ή *Του παραμυθιού της Πεντάμορφης* λειτουργούν ως τεκμήρια όχι μόνο της ικανότητάς του, αλλά κυρίως της καταξίωσης της ελληνικής καλλιτεχνίας στο εξωτερικό.

Στις αρχές του 1875, ο Χαλεπάς στέλνει στην Αθήνα για την Γ' έκθεση των Ολυμπίων τα γύψινα προπλάσματα του *Σατύρου που παίζει με τον Έρωτα* και της *Φιλοστοργίας* – παρά το ότι το δεύτερο έργο φτάνει μετά την έναρξη της έκθεσης, «τούτο παρεδόχθη η επιτροπή των Ολυμπίων εν τη αιθούσῃ ως συντείνον εις πλουτισμόν αυτής». ¹³ Η *Φιλοστοργία* αντανακλά το κλασικιστικό πνεύμα της Ακαδημίας, αλλά αποτυπώνει και τη γόνιμη αξιοποίηση και επεξεργασία από τον Χαλεπά τύπων και μοτίβων της αρχαίας γλυπτικής: «Είναι αρχαϊκώτατον τον ρυθμόν και πλούσιον εν τη αφελεία τού εκ τριών προσώπων συνισταμένου συμπλέγματος, της μητρός, του παιδίου παρά τα γόνατά της μη εννοούντος ακόμη τι γίνεται, και της ευεργετουμένης απέναντι εν ευγνωμοσύνη προς την συμπάθειαν, ην η μεγαλοπρεπής μήτηρ επιδεικνύει τείνουσα χείρα ελέους». ¹⁴ Το ανάγλυφο με το αλληγορικό θέμα θυμίζει επιτύμβιο ή τμήμα ζωφόρου και διακρίνεται για την ιδεαλιστική αποτύπωση των μορφών, τη λεπτότητα και την κομψότητα των περιγραμμάτων, την επιμελημένη

¹² Εφημερίδα *Αυγή*, φύλλο 18ης Ιανουαρίου 1874. Η εφημερίδα αναφέρει ότι ο Χαλεπάς βραβεύεται με αργυρό μετάλλιο για τον *Σάτυρο που παίζει με τον Έρωτα*, ενώ ο Γεώργιος Κωνσταντινίδης (βλ. παραπάνω στο κυρίως κείμενο) αναφέρεται σε χρυσό μετάλλιο.

¹³ Εφημερίδα *Εφημερίς*, φύλλο 27ης Ιουνίου 1875.

¹⁴ Ό.π. Το 1920 το ανάγλυφο της *Φιλοστοργίας*, με σύσταση του Γεώργιου Καπαριά και μεσολάβηση του Νικολάου Χ. Μωραΐτη (του Αβδηρίτη), μεταφέρεται από υπόγειο του Πύργου στη Χώρα της Τήνου και δωρίζεται από τον ίδιο τον Χαλεπά στο Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας. Βλ. Μωραΐτης (1920).

¹⁰ Ό.π.

¹¹ Ό.π.

σύνθεση, τον πλούτο και την καλλιγραφική απόδοση των πτυχώσεων. Αντίστοιχα ευνοϊκά είναι τα σχόλια για τον Σάτυρο.¹⁵

Στο Τμήμα Πλαστικής των Γ' Ολυμπίων, εκτός από τον Χαλεπά, συμμετέχουν οι Γεώργιος Βιτάλης, Γεώργιος Βρούτος, Δημήτριος Φιλιππότης και Ιωάννης Βιτσάρης, νέοι επίσης γλύπτες που έχουν συμπληρώσει την καλλιτεχνική τους εκπαίδευση στην Ευρώπη. Οι Βιτάλης και Βιτσάρης στο Μόναχο, οι Βρούτος και Φιλιππότης στην Ιταλία.¹⁶ Οι συνθέσεις του Χαλεπά καλύπτουν τόσο θεματικά όσο και μορφικά τις προσδοκίες του κοινού και της επίσημης κριτικής και, όπως εκείνες των Βιτάλη και Βρούτου, εκφράζουν την αισθητική του κλασικισμού, σε αντίθεση με τα έργα των Φιλιππότη και Βιτσάρη που κινούνται σε διαφορετική κατεύθυνση. Γλυπτά, όπως ο *Θεριστής* και ο *Μικρός Ψαράς* του Φιλιππότη, έχουν καθημερινά θέματα και παρ' όλο που διατηρούν κάποιες συμβάσεις, όπως τη γυμνότητα και την άψογη επεξεργασία του υλικού, ξεπερνούν με τις στάσεις και τις αναλογίες τους την αίσθηση της ισορροπίας, της συμμετρίας και της εξιδανίκευσης που εκφράζει το κλασικιστικό ιδεώδες. Ταυτόχρονα, ο συνδυασμός ρομαντικής διάθεσης και φυσιοκρατικής απόδοσης, με τη ζωντάνια που αποπνέουν οι μορφές, συντελεί στην υπέρβαση της ακαδημαϊκής ψυχρότητας. Η διάσταση του Βιτσάρη με τον κλασικισμό είναι ακόμη μεγαλύτερη. Σ' ένα κοινό που η προτίμησή του είναι να βλέπει αγάλματα θεών και ηρώων, η παρουσίαση γλυπτού με θέμα δύσμορφο αλυσσοδεμένο Άραβα δούλο προκαλεί σφοδρές αντιδράσεις και αλγεινή εντύπωση.

Η υποδοχή του Χαλεπά είναι ομόθυμη. Η βράβευσή του για τον Σάτυρο που παίζει με τον Έρωτα με αργυρό νομισματοόσημο α' τάξεως, το ανώτερο βραβείο που δόθηκε στο Τμήμα της Πλαστικής, πιστοποιεί την αξία του. Στην κριτική επιτροπή των βραβεύσεων, τον κύριο λόγο έχει ο Λεωνίδας Δρόσης, κατεξοχήν εκπρόσωπος του κλασικισμού,

¹⁵ «Ολυμπιακά ΙΕ'», εφημερίδα *Μέλλον*, φύλλο 20ής Σεπτεμβρίου 1875.

¹⁶ Για τη γλυπτική στα Γ' Ολύμπια, βλ. Μπόλης (2000), σελ. 96-99, 101.

καθηγητής της γλυπτικής στο Καλλιτεχνικό Τμήμα του Πολυτεχνείου και δημιουργός των αετωμάτων και των αγαλμάτων της Σιναίας Ακαδημίας. Η επιτροπή αναγνωρίζει την υπεροχή του έργου του Χαλεπά, αν και εντοπίζει κάποιες μορφολογικές ατέλειες: «Ο Σάτυρος [...] έργο περιφανές εκ γύψου είνε σύνθεσις εξαίρετος· η εργασία του σώματος είνε επιμελημένη, πλην αι αναλογίαι και η σαρκώδης ιδίως τάσις των κάτω μερών του σώματος ανήκουσι μάλλον εις Ηρακλέα, ή εις Σάτυρον. Το έργο τουτό ομολογουμένως είνε το μάλλον υπερέχον μεταξύ των εκτεθειμένων».¹⁷ Θα πρέπει να τονίσουμε ότι ο κλασικισμός διατηρεί τις δυνάμεις του καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Ο προσανατολισμός της γλυπτικής προς νέα κατεύθυνση είναι δύσκολος, καθώς ο κλασικός κόσμος έχει επιβληθεί στις αισθητικές προτιμήσεις του κοινού. Οτιδήποτε παρεκκλίνει από τις αρχές του είναι καταδικαστέο. Ο κλασικισμός άλλωστε έχει κατοχυρωθεί ως «εθνική» τέχνη.

Στο Μόναχο, ωστόσο, ο Χαλεπάς έχει να αντιμετωπίσει μια νέα κατάσταση που ανατρέπει δεδομένα και προγραμματισμούς. Τον Μάρτιο του 1875 λήγει η υποτροφία του. Σε έγγραφο του διευθυντή της Ακαδημίας Karl von Piloty βεβαιώνεται ότι ο Χαλεπάς παρακολούθησε τα μαθήματα της τάξεως της γλυπτικής του καθηγητή Widmann το 1873-1874 και το πρώτο εξάμηνο του 1874-1875, επιδεικνύοντας εξαιρετική πρόοδο και αξιέπαινη διαγωγή. Το έγγραφο απευθύνεται στο Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας, ζητώντας με τον πιο θερμό τρόπο την παράταση της υποτροφίας. Παρά την υποστήριξη του Piloty και τις ενέργειες του ίδιου του Χαλεπά και της οικογένειάς του, η παράταση δεν δίνεται και τον Απρίλιο του 1875 το Υπουργείο των Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως χορηγεί στον γλύπτη πίστωση 200 δραχμών για τα έξοδα επιστροφής του στην Ελλάδα. Βαθιά απογοητευμένος, με μεταπτώσεις στη συμπεριφορά και με ελάχιστα χρήματα, παραμένει για ένα χρονικό διάστημα στο Μόναχο, χάρη στην οικονομική στήριξη του Κων-

¹⁷ Ό.π., σελ. 101.

σταντινίδη: «Του ανεκοινώθη ότι έπαυσε πλέον η υποτροφία του, διότι εστάλη ένας άλλος όπως σπουδάση μηχανικήν, ο οποίος απέθανε αργότερον, προσπαθών να εύρη τον πυθμένα των βυτίων της μύρας εις τα ζυθοπωλεία του Μονάχου. [...] Τότε [...] εστερήθη εν Μονάχω των πάντων ο Χαλεπάς. Ουδαμότεν ουδένα είχε πόρον. Ο πατήρ του, πτωχός μαρμαροκόπτης, ειργάζετο εις την Βλαχίαν μη δυνάμενος να συντηρήση αυτόν. Έπρεπεν οι ιδικοί μου πόροι να επαρκέσουν δι' αμφοτέρους πλέον». ¹⁸ Από την περίοδο του Μονάχου στον Τύπο διασώζεται η αναφορά σε ένα άγνωστο έργο του: «Εν τω περιωνύμω φωτογραφικώ καταστήματι του Χανστέγγελ εξετυπώθη εις μέγα σχήμα και εξετέθη η φωτογραφία της πρώτης αιιδού του βασιλικού θεάτρου του μελοδράματος κυρίας Φόγγελ, κατά την υπό του καλλιτέχνου κ. Ι. Χαλεπά εξ Αθηνών ποιηθείσαν εις φυσικόν μέγεθος προτομήν, ήτις πρό τινων εβδομάδων εκτεθείσα εν καλλιτεχνικώ συλλόγω, τοσούτον εξετιμήθη και εν τω τύπω εύρε τας ευγενεστέρας κρίσεις». ¹⁹ Ο χώρος ο οποίος εκτίθεται σε φωτογραφία το έργο του Χαλεπά είναι το φωτογραφείο του Franz Hanfstängl, ²⁰ ενώ η «αιιδός του βασιλικού θεάτρου του μελοδράματος κ. Φόγγελ», με βεβαιότητα ταυτίζεται με την Therese Vogl. ²¹ Η παρουσία της προτομής σε έκθεση και εν συνεχεία της φωτογραφικής αναπαραγωγής της στη βιτρίνα του διασημότερου ίσως φωτογραφείου του Μονάχου είναι ένδειξη της αναγνώρισης που αρχίζει να απολαμβάνει ο Χαλεπάς. Η επιλογή της Therese Vogl απηχεί τη μαρτυρούμενη μεγάλη

¹⁸ Βελλανίτης, Θ. (1915).

¹⁹ Εφημερίδα *Εφημερίς*, φύλλο 22ης Ιανουαρίου 1875. Το απόσπασμα αποτελεί μετάφραση της είδησης, όπως αυτή δημοσιεύεται στην εφημερίδα του Μονάχου *Neueste Nachrichten*.

²⁰ Ο Franz Hanfstängl (1804-1877) σπουδάζει στην Ακαδημία του Μονάχου, ζωγραφίζει ηθογραφικές σκηνές, και διακρίνεται ως εκδότης, λιθογράφος και εν συνεχεία φωτογράφος. Δουλεύει στη Δρέσδη και στο Μόναχο, όπου το φωτογραφείο του έχει πελατεία τη βασιλική αυλή, τα σημαντικότερα μέλη των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων και τους επιφανέστερους εκπροσώπους της καλλιτεχνικής ζωής.

²¹ Η Therese Vogl (1845-1921) είναι διάσημη τραγουδίστρια της Όπερας του Μονάχου τη δεκαετία του 1870.

αγάπη του γλύπτη για τη μουσική και το τραγούδι, αφού και ο ίδιος διαθέτει «έξοχη και μεταλλική φωνή». ²²

Ο Χαλεπάς με την εγκατάστασή του στην Αθήνα το φθινόπωρο του 1875 ανοίγει ένα μικρό, «πρόχειρον» εργαστήριο στην πλατεία Συντάγματος, στην αρχή της οδού Μητροπόλεως. Στη συνέχεια (1876-1877) μεταφέρει το εργαστήριό του στο νεόκτιστο σπίτι της οικογένειας στην οδό Μαυρομιχάλη 8, κοντά στον ναό της Ζωοδόχου Πηγής, στη γειτονιά των μαρμαράδων. Τα χρόνια αυτά ξεκινά η πιο παραγωγική και επικερδής περίοδος για την επιχείρηση του πατέρα του, αφού εκτός από τα μαρμάρινα τέμπλα που αναλαμβάνει στην περιοχή της Σμύρνης, στη Χίο και στην Κάλυμνο, έχει πολλές παραγγελίες στο Βουκουρέστι, δοσοληψίες με την Ιταλία, εργασίες στη Σύρο, στην Τήνο, στην Αθήνα, κ.α. Στο πρώτο εργαστήριό του ο Χαλεπάς ξεκινά να δουλεύει τη *Μήδεια*, επιθυμώντας να ασχοληθεί με ένα «μεγάλο» θέμα, ένα μνημειακό έργο, ένα σύγχρονο «κλασικό» γλυπτό. Οι συνθήκες μέσα στις οποίες καλείται να δημιουργήσει κάθε άλλο παρά ιδανικές είναι – από την αγορά της τέχνης έως τις αντιπαραθέσεις και τους ανταγωνισμούς που, αναπόφευκτα, αναπτύσσονται μεταξύ των καλλιτεχνών. Στην πιο αισιόδοξη εκδοχή, ίσως του ανατεθεί ένα δημόσιο γλυπτό ή του δοθεί μια καλή παραγγελία από την Αυλή ή κάποιον πλούσιο Αθηναίο. Στη λιγότερο αισιόδοξη εκδοχή, η παραγωγή του θα περιοριστεί σε προτομές και ταφικά μνημεία, με τις μεγαλόπνοες συλλήψεις να παραμένουν στο στάδιο του προπλάσματος, περιμένοντας τον γενναιόδωρο χορηγό. Την πλήρη διάστασή του με αυτό το περιβάλλον και την αίσθηση του ανεκπλήρωτου, αφού οι σπουδές του δεν έχουν ολοκληρωθεί, αποτυπώνει και η αίτησή του τον Μάρτιο του 1876 προς το Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου, προκειμένου να του χορηγηθεί νέα υποτροφία, αυτήν τη φορά για την Ακαδημία του Αγίου Λουκά στη Ρώμη, αίτηση που απορρίπτεται.

²² Γαρταγάνης (1957), σελ. 262.

Τον Ιούνιο του 1876, συντάκτης της εφημερίδας *Λαός* επισκέπτεται το εργαστήριο του Χαλεπά και παρουσιάζει την εργασία του στη *Μήδεια*: «Διά του έργου τούτου, αναγομένου εις την κλασικήν σχολήν, την μη αξιούσαν την τέχνην πιστήν και δουλικήν ομοιογραφίαν της φύσεως, ο νέος καλλιτέχνης τείνει να ενσαρκώση εν επεισόδιον του μύθου της αρχαίας μυθολογίας του αφορώντος τον έρωτα της Μηδείας, ιδίως την στιγμήν καθ' ην η αλλόκοτος αύτη γυναικεία φύσις, εκμανής γενομένη και μελετώσα να εκδικηθή την απιστίαν του Ιάσονος [...], συνέλαβε και εγγίζει να πραγματοποιήση την αποτρόπαιον ιδέαν τού να φονεύση τα ίδια αυτής τέκνα και ούτω τραυματίση την πατρικήν του Ιάσονος καρδίαν». ²³ Το συγκεκριμένο θέμα έχει τεράστιες δυσκολίες στην απόδοσή του, ιδιαίτερα για έναν γλύπτη, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί πραγματική πρόκληση: «Ο χαρακτήρ ούτος της Μηδείας, εις την επιτυχί του οποίου διατύπωσιν, εκτός ίσως του Ευριπίδου, ουδείς των μεταγενεστέρων δραματογράφων ηυδοκίμησε, δέεται αληθώς ισχυράς αντιλήψεως, ψυχολογικής και φυσιολογικής εγκρατείας, οπότεν μάλιστα ο καλλιτέχνης αυτός, περί το πλαστικόν ασχολούμενος είδος, στερήται εκτάσεως χρόνου και τόπου, έστι δ' ηναγκασμένος να συγκεφαλαιώση, ως ειπείν, εν μια ακαριαία στιγμή διάστημα χρόνου μεμακρυσμένον και πολυμερές, άνευ της συνδρομής των υποβοηθημάτων, άπερ παρέχει τουλάχιστον η γραφική διά της ευρείας χρήσεως των χρωμάτων και της φωτοσκιάσεως». ²⁴ Για έναν ζωγράφο, λοιπόν, είναι πιο εύκολο να αποδώσει και να «αφηγηθεί» με το σχέδιο, τα χρώματα και τη σύνθεση την ιστορία της Μήδειας παρά για έναν γλύπτη, ο οποίος θα πρέπει να συμπυκνώσει σε μία μοναδική στιγμή την έκταση και το περιεχόμενο του μύθου της. Για κάτι τέτοιο απαιτούνται περισσότερα εφόδια και δεξιότητες: «Επομένως φαντασία ισχυρά, δυναμένη να παράγη και να τελειοποιή εκ του όλου τα καθ' έκαστα, ενασμενιζόμενη να εντρυφά εις τας καλλονάς του ιδανικού

²³ «Καλλιτεχνικά (Σπουδαστήριον Ιωάννου Χαλεπά)», εφημερίδα *Λαός*, φύλλο 8ης Ιουνίου 1876.

²⁴ Ό.π.

κόσμου και να μεταφυτεύη εκείθεν τας υψηλάς αυτής εμπνεύσεις, δεν αρκεί μόνη. Δι' αυτό [...] προσαπαιτείται ειδική και λελογισμένη σπουδή απάντων των κανόνων της τέχνης, των τε ανατομικών και ψυχολογικών, δι' ης τότε κατορθούται να συνδυασθή το ιδεώδες μετά του φυσικού. Διά της πρωτίστης ταύτης θεωρητικής βάσεως της τέχνης, ην αμφοτέροι αι σχολαί, η τε των πραγματιστών και πνευματιστών, αναγνωρίζουσι, θέλομεν να υποδείξωμεν ότι το θέμα, όπερ εξελέξατο ο κ. Χαλεπάς, εστί εκ των ολίγων εκείνων, εν τη εκτελέσει και εφαρμογή των οποίων δοκιμάζεται και σταθμίζεται η αληθής του καλλιτέχνου ευφυΐα, η ιερά και θεία εκείνη φλοξ, ήτις φωτίζει άμα και θερμαίνει την τε φαντασίαν αυτού και την διάνοιαν». ²⁵ Με βάση τα γραφόμενα, αντιλαμβανόμαστε ότι ο Χαλεπάς έχει βαθιά «γνώση» τόσο της «σχολής» των «πνευματιστών» (κλασικιστών) όσο και των «πραγματιστών», δηλαδή των καλλιτεχνών εκείνων που επικεντρώνονται σε μία πιο νατουραλιστική-ρεαλιστική απόδοση των θεμάτων τους. Ο συνδυασμός στοιχείων των δύο «σχολών» φαίνεται ότι είναι πρωταρχικό ζητούμενο για τον γλύπτη.

Το πλήντο πρόπλασμα βρίσκεται σε πολύ πρώιμο στάδιο: «Δεν δυνάμεθα ν' αποφανθώμεν σήμερον περί του έργου, επιφυλασσόμενοι να πράξωμεν τούτο άμα τη εντελεί αυτού διεξαγωγή, καθόσον εισέτι ούτε την ακρίβειαν του διαγράμματος επιτρέπεται ημίν να ορίσωμεν, ούτε την περί την μερικήν εκτέλεσιν δεξιότητα της νεαρής του καλλιτέχνου γλυφίδος. Εάν όμως κρίνωμεν εκ της άχρι τούδε προόδου του συμπλέγματος, εν ω καταφαίνεται η περί το όλον ενότης εν τε τη εκφράσει και παραστάσει, τεκμαιρόμεθα ότι ο νέος της καλλιτεχνίας μύστης προπαρασκευάζει αγαθόν και επίζηλον το μέλλον αυτού διά του νεώτερου έργου, εις ου την αποπεράτωσιν από καρδίας προτρέπομεν αυτόν». Τον Οκτώβριο του 1876, ο Χαλεπάς έχει ολοκληρώσει το γύψινο πρόπλασμα και, κατά την προσφιλή τακτική της εποχής, το εκθέτει στο εργαστήριό του για το κοινό: «Το σπουδαστήριον του νεαρού καλλιτέχνου κ. Ιωάννου

²⁵ Ό.π.

Χαλεπά επιδεικνύει εις τους λάτρεις των ωραίων τεχνών νεώτερον έργον, την Μήδειαν, παράφορον υπό μίσους και εκδικήσεως, φονεύουσιν τα ίδια εαυτής τέκνα. Το έργον τούτο, εις σχήμα μεγαλείτερον του φυσικού μεγέθους, χαρακτηρίζει ενότης περί την έκφρασιν και αυστηρά περί τους κανόνas της τέχνης εγκράτεια».²⁶

Μολονότι το πρόπλασμα προκαλεί τον θαυμασμό των συγχρόνων του, κυρίως καλλιτεχνών, ο Χαλεπός δεν μένει ικανοποιημένος. Πιθανώς επανέρχεται, το δουλεύει και το ξαναδουλεύει, ώσπου τελικά το καταστρέφει. Η *Μήδεια* μετατρέπεται σε σύμβολο της ζωής του, σε βασικό συστατικό του «μύθου» του: συγκεφαλαιώνει τις συνθήκες ψυχολογικής έντασης που βιώνει τη στιγμή της δημιουργίας του, την αγωνία και την εμμονή του να αποτυπώσει την έκφραση του προσώπου, τον «μοιραίο» ρόλο της στην επιδείνωση της αρρώστιας του, το βίαιο σπάσιμο του προπλάσματος, την ταύτιση της μυθολογικής ηρώιδας με τη μορφή της μητέρας του. Μια ίσως πολύ γενική ιδέα του γλυπτού μάς επιτρέπει να σχηματίσουμε μια μικρή σύνθεση των χρόνων 1918-1924, στην οποία η *Μήδεια* σε έντονη κίνηση ετοιμάζεται να σφάξει το παιδί της πάνω στο λυγισμένο αριστερό της γόνατο, ενώ το δεύτερο παιδί φοβισμένο σφίγγεται στο δεξί της πόδι. Η εικόνα αυτή ενισχύεται και από την απάντηση του ίδιου σε ερώτηση της ανιψιάς του (τη δεκαετία του 1930) για τη μορφή της πρώτης του *Μήδειας*: «κρατούσε το παιδί και το σφάζε στο γόνατο». Ο τύπος παραπέμπει σε ένα προσχέδιο σε λάδι του Νικηφόρου Λύτρα με το ίδιο θέμα,²⁷ που, με τη σειρά του, ανακαλεί τη *Μήδεια* του Eugène Delacroix.²⁸ Ο μύθος της

²⁶ «Έργα και Ημέραι», εφημερίδα *Στοά*, φύλλο 15ης Οκτωβρίου 1876.

²⁷ Η σύνθεση του Λύτρα (*Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της*, λάδι σε μουσαμά, 43 x 37 εκ., Συλλογή Α. Γ. Λεβέντη) χρονολογείται στα τέλη της δεκαετίας του 1860. Βλ. Μισιρλή (2009), σελ. 51.

²⁸ Η μνημειακή ζωγραφική σύνθεση του Eugène Delacroix *Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της* (1838, λάδι σε μουσαμά, 260 x 165 εκ.) βρίσκεται στο Palais des Beaux-Arts στη Lille της Γαλλίας.

Μήδειας συνιστά αγαπητό θέμα του ρομαντισμού για την τραγικότητα και τη δραματικότητα της ιστορίας του. Ο Χαλεπός θεωρεί την *Μήδεια* έργο καθοριστικό. Το 1930 εξομολογείται: «Το έργο αυτό που τόσο έχει επιδράση στη ζωή μου, θέλω και πάλι να το κάνω και να το κάνω όπως το εφαντάσθην».²⁹ Την επιθυμία αυτή επιβεβαιώνουν τα σωζόμενα σχέδια της «μεταλογικής» περιόδου, αλλά και δύο συνθέσεις (1931, 1933), στις οποίες ο Χαλεπός συλλαμβάνει το θέμα με διαφορετικό τρόπο: η ηρώίδα, μορφή επιβλητική, παρουσιάζεται κατενώπιον σε αυστηρή στάση, πλαισιωμένη από τα παιδιά της.

Η εικόνα του «απομονωμένου» γλύπτη, του απόλυτα αφοσιωμένου στην τέχνη του, ο οποίος εργάζεται με πάθος και ένταση στα όρια της υπερκόπωσης, αποτυπώνει ίσως με τον πιο γλαφυρό τρόπο την παρουσία του Χαλεπά στην καλλιτεχνική ζωή της Αθήνας. Είναι χαρακτηριστικό ότι ολόκληρο το 1877 ο Χαλεπός «απουσιάζει». Στη συστηματική αποδελτίωση ενός ικανοποιητικού αριθμού εφημερίδων της χρονιάς αυτής, δεν εντοπίζεται ούτε μία πληροφορία, ούτε κάποια αναφορά σ' αυτόν, σε αντίθεση με όλους τους υπόλοιπους γλύπτες (μόνη εξαίρεση ο Ιωάννης Βιτσάρης). Πάντως τα χρόνια 1876-1877, δουλεύει κάποιες μικρές παραγγελίες (την προτομή του Κωνσταντίνου Καρτάλη για το νεκροταφείο του Βόλου) και τη μαρμαρίνη εκδοχή του *Σατύρου που παίζει με τον Έρωτα*, φιλοτεχνεί την προτομή της αδελφής του Αικατερίνης και το ωειδές ανάγλυφο της *Προσευχομένης*, ενώ παράλληλα συνεχίζει τη *Μήδεια*. Στις αρχές του 1877 πρέπει να ξεκινά και το ταφικό μνημείο της Σοφίας Αφεντάκη, αν και το οριστικό, επίσημο συμφωνητικό για αυτό «διά δραχμίας 6.000» – ποσό εξαιρετικά μεγάλο – γίνεται αργότερα (23 Ιουνίου 1877) ανάμεσα στον πατέρα του και στον έμπορο Κωνσταντίνο Αφεντάκη.³⁰ Ο Γιαννούλης αναλαμβάνει, ως συνεργαζόμενος γλύπτης με την πατρική επιχείρηση,

²⁹ Καλαντζής (1930).

³⁰ Γουλάκη-Βουτυρά (2007), σελ. 23-24.

την καλλιτεχνική εργασία του μνημείου της νέας γυναίκας που έχει πεθάνει στο Παρίσι μερικά χρόνια πριν (1873). Σε συνέντευξή του (1930) θυμάται την επίσκεψη της μητέρας της Σοφίας Αφεντάκη στο εργαστήριό του: «Έκανα το σχέδιο, κατόπιν το έχυσα σε πηλό. Φώναξα τότε την κυρία Αφεντάκη. Όταν ήρθε, δεν της άρεσε και μου είπε ότι αν είνε δυνατόν να αλλάξω σχέδιο. Εγώ, θυμώνοντας τότε – και τον θυμό μου τον θυμάμαι κι' ακόμα τώρα, γιατί για μένα τα λόγια της ήταν προκλητικά – μη χάνοντας καιρό, πήρα ένα λοστό, έδωσα ένα γερό χτύπημα στο στήθος του αγάλματος και έτσι εχωρίσθη από το στήθος το κεφάλι. [...] Η κυρία Αφεντάκη κατάλαβε αμέσως το λάθος της και μου είπε ότι το άγαλμα της άρεσε όπως ήταν και με παρεκάλεσε να το ξαναφτιάσω».³¹

Η *Κοιμωμένη* αποτελεί ίσως το πιο αναγνωρίσιμο έργο της νεοελληνικής τέχνης (εικ. 1). Ξαπλωμένη σε αρχαιοπρεπές ανάκλιντρο, με το επάνω μέρος του σώματος ανασηκωμένο να ακουμπά σε μαξιλάρι, η νεαρή γυναίκα, κρατώντας σταυρό – σύμβολο θανάτου και λύτρωσης – στο λυγισμένο επάνω στο στήθος, αριστερό της χέρι, βυθίζεται σε γαλήνιο ύπνο – για τους αρχαίους ο Ύπνος είναι ο δίδυμος αδελφός του Θανάτου, για τους κλασικιστές ο θάνατος θεωρείται ο δίχως όνειρα ύπνος. Ο Χαλεπάς ανατρέχει σ' έναν καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο, ο οποίος εκκινεί από αρχαία πρότυπα και έχει περάσει στη γλυπτική του μπαρόκ και του κλασικισμού, είναι προσφιλής και διαδεδομένος στην επιτύμβια ευρωπαϊκή γλυπτική των αρχών του 19ου αιώνα. Σχεδιάζει και πλάθει ένα έργο πνοής, ξεχωριστό για την οικονομία των εκφραστικών του μέσων. Η κλασικιστική χάρη της νεαρής γυναίκας συμβιώνει με τη φυσιοκρατική απόδοση της μορφής της, το όμορφο πρόσωπο με τα μισάνοιχτα χείλη, την ελεγειακή

³¹ Καλαντζής (1930). Στη συνέντευξη, ο Χαλεπάς καταρρίπτει τη γοητευτική λαϊκή μυθοπλασία που συνδέει αναπόσπαστα με τα δεσμά του έρωτα τον θάνατο της Σοφίας Αφεντάκη, την οποία δεν έχει γνωρίσει ποτέ, με την αρρώστια του: ο νεαρός καλλιτέχνης που βάζει όλη τη φλόγα της ψυχής του για να αποδώσει τη νεκρή αγαπημένη του και στη συνέχεια χάνει τα λογικά του.

αποτύπωση της θλίψης. Η επεξεργασία του υλικού ενεργοποιεί τη σιλικόνη των γυνών μερών, τις καλοσχηματισμένες καμπύλες του σώματος που διαγράφονται κάτω από το ρούχο και το σεντόνι, τη ρυθμική οργάνωση και τις διακοσμητικές λεπτομέρειες, τον συνδυασμό σχεδιαστικών και πλαστικών αξιών, την αίσθηση ηρεμίας και απόκοσμης σιωπής. Μια ολόκληρη μυθολογία έχει αναδυθεί γύρω από την *Κοιμωμένη*, ενώ θεωρείται βέβαιη η καθοριστική συμβολή του Αλέξιου (Αλεξάκη) Λάβδα στη μεταφορά της στο μάρμαρο.³² Ο Λάβδας είναι ικανότατος μαρμαρογλύπτης, στενός φίλος και παλιός συμφοιτητής του Χαλεπά στο Πολυτεχνείο, βοηθός του πατέρα του και για ένα διάστημα αρραβωνιασμένος με την αδελφή του Αικατερίνη. Πάντως, σε συνάντηση των δύο ανδρών στην Αθήνα το 1930, ο Χαλεπάς απευθύνεται στον Λάβδα λέγοντάς του: «Α! Ναι, εσύ μου την ξεχόντρισες», αναγνωρίζοντας τη συμμετοχή του, αλλά και περιορίζοντας αυτήν στα πολύ αρχικά στάδια επεξεργασίας του μαρμάρου.

Στις αρχές του 1878, ολοκληρώνει τη μεταφορά του *Σατύρου που παίζει με τον Έρωτα* σε μάρμαρο (εικ. 2). Πριν στείλει το έργο στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού, το παρουσιάζει στο εργαστήριό του: «Εν τω σπουδαστηρίω του παρ' ημίν αγαλαματοποιού κ. Ι. Χαλεπά εκτεθήσεται από της σήμερον σύμπλεγμα μαρμάρου επεξεργασμένον και παριστών *Σάτυρον παίζοντα μετά έρωτος*, προσωρισμένον διά την εν Παρισίοις παγκόσμιον έκθεσιν. Υπάρχουσι προσέτι εις τω αυτώ σπουδαστηρίω διάφορα άλλα έργα μαρμάρου και γύψου».³³ Ο Χαλεπάς ενδιαφέρεται για τη διάκριση της σύνθεσής του στο Παρίσι, κάτι που δεν γίνεται αφού κανένας γλύπτης δεν βραβεύεται. Το γεγονός αποδίδεται στην ανεπάρκεια της ελληνικής αντιπροσωπείας στη γαλλική πρωτεύουσα να προβάλει ικανοποιητικά το έργο των Ελλήνων γλυπτών. Ο Χαλεπάς κοστολογεί το έργο του στις 6.000

³² Τόμπρος (1954)· Παυλόπουλος (2004), σελ. 24-31.

³³ «Σύμπλεγμα διά την έκθεσιν», εφημερίδα *Ωρα*, φύλλο 12ης Μαρτίου 1878.

δραχμές και αναφέρεται ότι ο βασιλιάς Γεώργιος Α΄ εκδηλώνει την επιθυμία του να το αγοράσει για 5.000.

Παρά τα έκδηλα κλασικιστικά στοιχεία του (θέμα, γυμνότητα, απαλοί όγκοι και λειασμένες επιφάνειες), το σύμπλεγμα του *Σατύρου που παίζει με τον Έρωτα* παρουσιάζει και στοιχεία σχετιζόμενα με τη γλυπτική του μπαρόκ, αλλά και σαφείς επιδράσεις από ελληνιστικά πρότυπα. Η ανοιχτή σύνθεση, προορισμένη να διακοσμήσει υπαίθριο ή εσωτερικό χώρο, η πληθωρικότητα, η ισόρροπη οργάνωση αντιθετικών αξόνων, σχημάτων και επιπέδων, η έντονη κίνηση, οι ρεαλιστικές ανατομικές λεπτομέρειες οδηγούν σε άκρως εκφραστικό αποτέλεσμα, που επιτείνεται από τον διαφαινόμενο ρομαντικό τόνο. Ο γλύπτης δίνει στον Σάτυρο τα χαρακτηριστικά ενός όμορφου, δυνατού εφήβου, καθισμένου σε βράχο σκεπασμένο με δέρμα τράγου. Η ουρά, τα μυτερά αυτιά και τα μικρά κέρατα στο μέτωπο τονίζουν τη ζωική του φύση, τα αμπελόφυλλα και τα σταφύλια στα μαλλιά, ο αυλός στο δεξί χέρι και το φλασκί στη βάση αναφέρονται στην εύθυμη διάθεση των Σατύρων και την αγάπη τους για τη διασκέδαση, αλλά και στη μουσική και το κρασί ως συνοδά στοιχεία του θεού Διόνυσου. Ο Έρωτας είναι φτερωτή παιδική μορφή, τυπικά κλασικιστική. Η οποιαδήποτε πρώτη χαρούμενη και ανάλαφρη εντύπωση αναιρείται από το περιπαικτικό χαμόγελο και τη σκληρότητα που διαγράφεται στο πρόσωπο του Σατύρου.

Το *Κεφάλι Σατύρου*, που δουλεύει ο Χαλεπάς το 1878, θεωρείται το τελευταίο έργο της πρώτης περιόδου (εικ. 3). Ο γλύπτης προβάλλει περισσότερο την ανθρώπινη παρά τη ζωική υπόσταση του Σατύρου, η οποία υποδηλώνεται διακριτικά: ένας ώριμος, γοητευτικός άντρας, ένα πλάσμα υπαρκτό και ταυτόχρονα φανταστικό και δαιμονικό, ελκυστικό και απόμακρο, χαρούμενο και επίφοβο. Η δεξιοτεχνία στο πλάσιμο τονίζει τη ρεαλιστική ζωντάνια του προσώπου, το βαθύ, διαπεραστικό βλέμμα, το έντονο χαμόγελο που προκαλεί στον δημιουργό ψυχική αναστάτωση: «Κόντεψα όμως [...], να το χαλάσω κι' αυτό το ωραίο έργο. Πόσα δεν τούχω πετάξει για να σπάση. Δεν έσπασε όμως. [...] Εδώ είναι πηλός,

που του πέταγα κατ' επάνω του. Αυτά τα μαύρα είνε μολυβιές, που τον γρατζούναγα για να του χαλάσω το ειρωνικό, το σαρκαστικό, το πειραχτικό αυτό γέλιο του. Πάνω στην τρέλλα μου, νόμιζα πως με κορόιδευε, το γέλιο του με πείραζε. Όλα του με στενοχωρούσαν».³⁴

Ένα πλέγμα από αιτίες παίζει μεγαλύτερο ή μικρότερο ρόλο στην αρρώστια του Χαλεπά: ο ιδιαίτερα ευαίσθητος ψυχισμός του· η συναισθηματική και ψυχολογική πίεση που δέχεται από τους γονείς του· η διάψευση των προσδοκιών του με την αναγκαστική διακοπή των σπουδών του που επιφέρει ένα πρώτο ισχυρό ρήγμα· η αδυναμία προσαρμογής στο περιορισμένο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Αθήνας σε συνδυασμό ίσως με τον «πόλεμο» και τον ανταγωνισμό που, με ανεπιβεβαίωτες φήμες, δέχεται από ομοτέχνους του· ο άτυχος έρωτας του για τη Μαριγώ Χριστοδούλου που γνωρίζει το καλοκαίρι της επιστροφής από το Μόναχο («Την αγαπούσα και μ' αγαπούσε κι' αυτή πολύ, μα πάρα πολύ. Το ειδύλλιό μας αυτό που ήταν τόσο αγνό, τόσο ιερό [...] διήρκεσε τρία ολάκερα χρόνια. Ενεπνεύσθησαν αρκετά έργα απ' αυτήν. Μα ευρισκόμενος μερικές ώρες σε άσχημες ψυχολογικές στιγμές, τά' σπαζα, τα έκανα κομμάτια. Έπειτα αυτή παντρεύτηκε. Ο πατέρας βλέπετε, οι συγγενείς... Εργαζόμουνα στην Αθήνα. Μετά άρχισα να κάνω όλο Σατύρους»)³⁵ οι εξαντλητικοί ρυθμοί εργασίας· η υπερκόπωση· το θρυλούμενο οικογενειακό στίγμα που τα επόμενα χρόνια οδηγεί τον αδελφό του Αριστοκλή στην αυτοκτονία και την αδελφή του Αικατερίνη στην τρέλα, «τρέχοντας μισόγυμνη τις θυελλώδικες νύχτες του χειμώνα, μέσα στις σπηλιές του νησιού».³⁶ Στα κατάστιχα της πατρικής επιχείρησης, μεγάλα ποσά για φάρμακα το καλοκαίρι του 1876 και για γιατρούς την επόμενη χρονιά συντείνουν στην υπόθεση ότι έχουν ήδη εκδηλωθεί τα πρώτα συμπτώματα της αρρώστιας του Χαλεπά, αιτιολογώντας το αποτέλεσμα

³⁴ Καλαντζής (1930).

³⁵ Ό.π.

³⁶ Δούκας (1970), σελ. 35.

ξέσπασμά του στην κυρία Αφεντάκη και το σπάσιμο του προπλάσματος της *Κοιμωμένης*.

Η αφήγηση του αδελφού του Νικόλαου, όπως μας έχει παραδοθεί από τον Στρατή Δούκα, περιγράφει την πορεία του Χαλεπά από την εκδήλωση της αρρώστιας μέχρι τον εγκλεισμό του στο φρενοκομείο της Κέρκυρας: τις μεταπτώσεις της διάθεσής του, τη μελαγχολία και τις βίαιες εκρήξεις, τις απόπειρες αυτοκτονίας, το ταξίδι στην Ιταλία, την επιστροφή στην Τήνο και τη ζωή του εκεί.³⁷ Το 1887 είναι δύσκολη χρονιά, με τις επαγγελματικές δραστηριότητες του πατέρα του να καταρρέουν και την οικογένεια να βρίσκεται σε δεινή οικονομική κατάσταση. Ο Ιωάννης Χαλεπάς αναγκάζεται να διαλύσει την εταιρία που διατηρεί, μαζί με τον Μάρκο Λαμπαδίτη, στο Βουκουρέστι, και, για να αντεπεξέλθει στα χρέη του, να πουλήσει το σπίτι της Αθήνας για 30.000 δραχμές, αλλά και τον *Σάτυρο που παίζει με τον Έρωτα* για 1.500 φράγκα στον Κωνσταντίνο Καραπάνο.³⁸ Το 1888 η αρρώστια του Γιαννούλη λαμβάνει «μια τροπήν κάπως διαφορετικήν και κάπως πολύ ενοχλητικήν»,³⁹ και ο πατέρας αποφασίζει, παρά την επίμονη άρνηση της μητέρας, τον εγκλεισμό του σε φρενοκομείο.⁴⁰ Μ' αυτόν τον τρόπο «καταδικάζεται»

³⁷ Δούκας (1952), σελ. 15-19.

³⁸ Γουλάκη-Βουτυρά (2007), σελ. 25.

³⁹ Δούκας (1952), σελ. 19.

⁴⁰ Η γνωμάτευση με την οποία ο Χαλεπάς οδηγείται στο Φρενοκομείο αναφέρει ότι «έπαθεν τας φρένας, το πρώτον, κατά το έτος 1879. Τα πρώτα της φρενοπαθείας συμπτώματα ήταν γέλωσ άνευ λόγου, φόβοι, ενίοτε περί της ζωής του· ενίοτε επιτίθετο κατά του πατρός του και των οικείων του, έπασχεν από ονειρώξεις συνεπεία ανυπανισμού προελθόντος εξ αποτυχόντος έρωτος, και λίαν πιθανώς τούτο είναι η κυρία του νοσήματος αιτία. Ακολούθως απειράσθη πολλάκις να αυτοχειριασθή. Εγένετο χρήσις της οικείας θεραπείας άνευ αποτελέσματος· προϊόντος μάλιστα του χρόνου, έβαινεν και βαίνει επί τα χείρω. Ωστε ήδη καθίσταται επικίνδυνος, διότι όχι μόνον κατά των γονέων και οικείων επιτίθεται, αλλά και κατά του τυχόντος· ώστε ο πατήρ του είναι αναγκασμένος να τον έχει αδιαλείπτως υπό φρουράν. Αι ονειρώξεις και αι προς ανυπανισμόν τάσεις εξακολουθούσι. [...] είναι απόλυτος ανάγκη η εισαγωγή τούτου εν τινι φρενοκομείω προς αποφυγήν απευκταίου». Βλ. Κοντελιέρης (1977), σελ. 109-110.

από την οικογένειά του, από την κοινωνία της Τήνου, από τις τρέχουσες αντιλήψεις για την τρέλα. Καταδικάζεται να βρεθεί μακριά – σωματικά, ψυχικά, συναισθηματικά. Για τον λόγο αυτόν, ίσως επιλέγεται το Φρενοκομείο της Κέρκυρας και όχι το πιο σύγχρονο και προσιτό Δρομοκαΐτειο που έχει ξεκινήσει τη λειτουργία του (1887) στην Αθήνα ως πρότυπο ψυχιατρικό ίδρυμα.⁴¹ Ο Γιαννούλης αποτελεί «στίγμα» που πρέπει να ξεχαστεί, απωθημένος αμετάκλητα στη λήθη και στη σκοτεινιά. Η απόρριψη είναι πλήρης, με κανένα μέλος της οικογένειάς του να μην τον επισκέπτεται και με το Δημόσιο να καλύπτει τα έξοδα νοσηλείας του από το 1892 και μετά, από όταν δηλαδή η εταιρία του πατέρα χρεοκοπεί οριστικά.

Στη σύντομη, πρώτη δημιουργική του περίοδο, ο Χαλεπάς πραγματώνει ένα έργο συμπαγές και ποιοτικό, το οποίο κερδίζει τον θαυμασμό των συγχρόνων του και τον ξεχωρίζει αισθητά από τους υπόλοιπους γλύπτες που εργάζονται στην Αθήνα. Ένα έργο που συμπίπτει χρονικά με το αργό φανέρωμα και το ξέσπασμα της ψυχικής του πάθησης. Τα γλυπτά του επιβάλλονται με τη φυσικότητα και την εκφραστικότητά τους, αποκαλύπτουν την ουσιαστική μελέτη, τη γνώση και την πλατιά εποπτεία των κανόνων της γλυπτικής, τις τεχνικές και συνθετικές δυνατότητές του. Οδηγούν τον κλασικισμό στα όριά του και τον υπερβαίνουν. *Το παραμύθι της Πεντάμορφης*, ο *Οιδίποδας και η Αντιγόνη*, αλλά κυρίως η *Μήδεια* και ο *Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα* σε πηλό και σε σχέδια στα παλιά κατάστιχα του πατέρα του και σε μονόφυλλα είναι θέματα που δουλεύει ο Χαλεπάς και στη «μεταλογική» του περίοδο. Το 1888, ο Γεώργιος Μ. Βιζυηνός κάνει μία από τις τελευταίες αναφορές τον 19ο αιώνα στον «χαμένο» γλύπτη: «Ο προώρως απολεσθείς διά την πτωχήν ημών Τέχνην Χαλεπάς».⁴² Ο γλύπτης παραμένει στο Φρενοκομείο της Κέρκυρας για «13 έτη, 10 μήνας και 27 ημέρας». Ο θάνατος του πατέρα

⁴¹ Ματθιόπουλος (2004), σελ. 32-34.

⁴² Βιζυηνός (1888).

του (1900), εκείνου που έχει επιβάλει τον εγκλεισμό, και όχι οποιαδήποτε αποθεραπεία, στέκεται η ικανή συνθήκη που επιτρέπει στη μητέρα του να τον παραλάβει (1902) από το φρενοκομείο «ως ήσυχον», να τον φέρει και να τον κρατήσει κάτω από τον τυραννικό έλεγχο και την αποπνικτική προστασία της στον Πύργο. Κανείς δεν μπορεί να φανταστεί τότε τη συνέχεια για τον «ζωντανόνεκρο»⁴³ Χαλεπά. Αλλά αυτό είναι μια άλλη ιστορία.

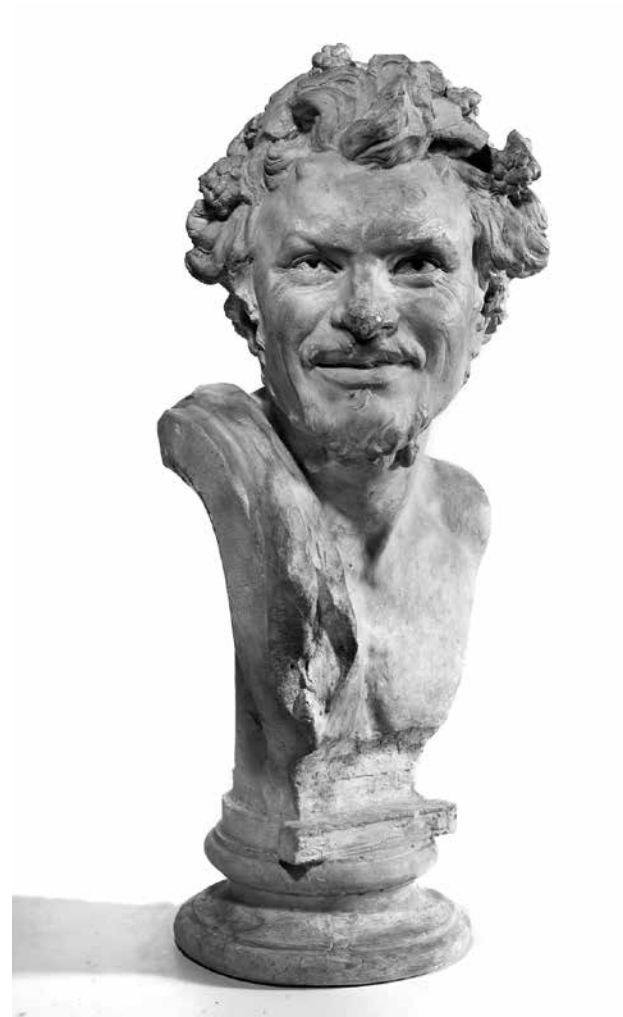
⁴³ Παλαμάς (1915).



Εικ. 1 | Γιαννούλης Χαλεπάς
Κοιμωμένη (εκμαγείο από τον οικογενειακό τάφο της
Σοφίας Αφεντάκη στο Α΄ Νεκροταφείο της Αθήνας)
1878
γύψος
Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ. 2 | Γιαννούλης Χαλεπάς
Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα
 1877-1878
 μάρμαρο
 Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ. 3 | Γιαννούλης Χαλεπάς
Κεφάλι Σατύρου
 1878
 γύψος
 Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

The classicist Chalepas

Yannis Bolis

The first creative period of Yannoulis Chalepas spans the 1870s. Carrying the Classicism and the knowledge he had assimilated from his academic art studies, Chalepas realized a body of work that is coherent and of high quality. His oeuvre achieved the appreciation and admiration of his contemporaries; it heightened the ambition of neoclassical aesthetics; it satisfied the horizon of expectations and differentiated it and, consequently, made Chalepas stand out from all the other sculptors working in Athens at the time. It is a body of work that coincides with the slow emergence and the outbreak of his psychic illness. The artworks that belong to this period are characterised by a unique perception of the clarity of form and are distinguished for their naturalism, but foremost for their expressiveness and grace. They reveal a remarkable mastery over the detail, the handling of the marble and the essential study and knowledge of the canons of sculpture, as well as a wide oversight of the types, the motifs or the forms involved, divulging the synthetic possibilities, the talent and the genius of the artist. Works, such as *The Sleeping Female Figure* and the *Satyr playing with Eros*, show the imprint of a great artisan, an inspired sculptor. Such works drive Classicism to its limits and go beyond them, belonging as they do among the most striking and stirring paradigms of 19th century Greek art.

Βιβλιογραφία

- Βελλιανίτης, Θ. (1915), «Η ιστορία ενός χαθέντος», εφημερίδα *Αθήναι*, φύλλο 27ης Ιανουαρίου.
- Βελλιανίτης, Θ. (1915β), «Η αποθνήσκουσα κόρη», εφημερίδα *Αθήναι*, φύλλο 25ης Ιανουαρίου 1915.
- Βελλιανίτης, Θ. (1915γ), «Ο ένδοξος παράφρων», εφημερίδα *Αθήναι*, φύλλο 4ης Φεβρουαρίου 1915.
- Βελλιανίτης, Θ. (1915δ), «Η τύχη του Χαλεπά», εφημερίδα *Αθήναι*, φύλλο 5ης Φεβρουαρίου 1915.
- Βιζυηνός, Γ.Μ. (1888), «Αι εικαστικά τέχνη κατά την Α' εικοσιπενταετηρίδα της βασιλείας Γεωργίου Α'», εφημερίδα *Εφημερίς*, φύλλο 19ης Οκτωβρίου.
- Γαρταγάνης, Γ. (1957), *Η ζωή ενός μεγάλου. Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα: Ο Κεραμεύς.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (2007), «Ο Γιαννούλης Χαλεπάς στην Εθνική Πινακοθήκη», στο Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (γενική επίβλεψη) & Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμ.), *Γιαννούλης Χαλεπάς*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, σελ. 19-43.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (1986), *Αναζητήσεις στο έργο του Γ. Χαλεπά. Σχέδια της Γ' περιόδου 1930-1938*, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Τελλόγλειο Ίδρυμα.
- Δούκας, Σ. (1970), *Υποθέσεις και λύσεις πάνω σε προβλήματα της ζωής και του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά*, Αθήνα: Κέδρος.
- Δούκας, Σ. (1967), *Ο βίος ενός αγίου (Γιαννούλης Χαλεπάς)*, Θεσσαλονίκη: Διαγώνιος.
- Δούκας, Σ. (1952), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Νέα Βιογραφικά (ανέκδοτες πληροφορίες του αδελφού του Νικολάου Ι. Χαλεπά)*, Αθήνα: χ.ε.
- Καλαντζής, Κ. (1930), «Ο Γιαννούλης Χαλεπάς αφηγείται την τραγικήν ζωήν του. Η τέχνη, ο έρωας και η τρέλλα του. Τα νέα έργα και τα σχέδιά του. Μια συνέντευξις εις δύο συνέχειας», εφημερίδα *Η Ελληνική*, φύλλο 31ης Αυγούστου.
- Καλλιγιάς, Μ. (1972), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Κοντελιέρης, Μ. Ν. (1977), *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα: χ.ε.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (γενική επίβλεψη) & Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (2007) (επιμ.), *Γιαννούλης Χαλεπάς*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. & Γιαννουδάκη, Τ. (2006) (επιμ.), *Εθνική Γλυπτοθήκη. Μόνιμη Συλλογή*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

- Λυδάκης, Σ. (1981), *Οι Έλληνες γλύπτες*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Ματθιοπούλος, Ε. Δ. (2004), «Η ανακάλυψη ενός "μοντέρνου πριμιτίφ"», στο Γιάννης Μπόλης & Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμ.), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και Μύθος*, Τήνος: Έκπλους-Πανελλήνιον Ιερών Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου, σελ. 32-43.
- Μισιρλή, Ν. (2009), *Λύτρας*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα.
- Μπόλης, Γ. (2009), *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα: Τα Νέα.
- Μπόλης, Γ. (2006), «Σπουδάζοντας στο Μόναχο. Έλληνες καλλιτέχνες στη Βασιλική Βαυαρική Ακαδημία των Καλών Τεχνών τον 19ο αιώνα», στο Αλεξάνδρα Γουλάρη-Βουτυρά & Μίλτος Παπανικολάου (επιμ.), *Έλληνες Καλλιτέχνες στην Ακαδημία του Μονάχου τον 19ο και τον 20ό αιώνα*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη: Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών, σελ. 50-63.
- Μπόλης, Ι. Ν. (2000), *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Μπόλης, Γ. & Παυλόπουλος, Δ. (2004) (επιμ.), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και Μύθος*, Τήνος: Έκπλους-Πανελλήνιον Ιερών Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου.
- Μυκονιάτης, Η. (1996), *Η Νεοελληνική Γλυπτική*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Μωραΐτης, Ν.Χ. (1920), εφημερίδα *Αστήρ της Τήνου*, φύλλο 4ης Απριλίου.
- Παλαμάς, Κ. (1915), εφημερίδα *Εμπρός*, φύλλο 29ης Ιανουαρίου.
- Παπαστάμος, Δ. (1981), *Σχέδια του Γιαννούλη Χαλεπά*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Παυλόπουλος, Δ. (2004), «Το αίνιγμα της Κοιμωμένης», στο Γιάννης Μπόλης & Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμ.), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και Μύθος*, Τήνος: Έκπλους-Πανελλήνιον Ιερών Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου, σελ. 24-31.
- Τόμπρος, Μ. (1954), «Ο Χαλεπάς, η τεχνική του πηλού και η πλαστική του μαρμάρου κατεργασία», *Νέα Εστία*, τχ. 656 (Νοέμβριος), σελ. 1583-1584.
- Χρήστου, Χρ. & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, Μ. (1982), *Νεοελληνική Γλυπτική 1800-1940*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.

ΧΑΡΙΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ

Για την «πνευματικότητα της φόρμας»:
ο *Σάτυρος* στο έργο του
Γιαννούλη Χαλεπά και οι αισθητικές
εκδοχές του στην κλασικιστική
και τη μεταλογική περίοδο

Η γλυπτική του Γιαννούλη Χαλεπά – γνήσια και εμβληματική – σφραγίζει με το αποτύπωμά της διαδοχικά τον 19ο και τον 20ό αιώνα.¹ Δύο αιώνες τόσο διαφορετικούς, στους οποίους και ο ίδιος ο γλύπτης εναποθέτει ένα έργο με τόσο διακριτή μορφή και αρκετές φορές αινιγματική απόσταση μεταξύ των επιλογών της πρώτης, κλασικιστικής,² και της επόμενης, μεταλογικής,³ περιόδου της δουλειάς του.

¹ Η βιβλιογραφία για τον Γιαννούλη Χαλεπά είναι ιδιαίτερα εκτεταμένη. Στον κατάλογο της πιο πρόσφατης έκθεσης έργων του γλύπτη *Γιαννούλης Χαλεπάς. Δούναι και λαβείν* (Τελλό-γλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ σε συνεργασία με το Ίδρυμα Ωνάση) παρατίθενται δημοσιεύσεις που αποτελούν σημεία αναφοράς για τη μελέτη του έργου του, βλ. Γουλάκη-Βουτυρά (2022), σελ. 412-415. Βιβλιογραφία αναλυτικά δημοσιεύεται στο Μπόλης & Παυλόπουλος (2004), σελ. 173-181 και στο Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 385-387, ενώ η πιο πρόσφατη εργογραφία στο Σοφιανός (2004), σελ. 61-63. Αναλυτική βιβλιογραφία και εργογραφία δημοσιεύονται ακόμα στα Καλλιγας (1972), σελ. 88-89, και Δούκας (1978).

² Πρόκειται για την α' περίοδο του έργου του Χαλεπά, από το 1870 έως το 1878, που καλύπτει τα σπουδαστικά και νεανικά χρόνια του γλύπτη στην Αθήνα και το Μόναχο, καθώς και την περίοδο εργασίας στην Αθήνα μέχρι και τη δημιουργία του έργου *Κεφάλι Σατύρου*, το οποίο θεωρείται το τελευταίο αυτής της περιόδου. Για την κλασικιστική περίοδο του γλύπτη, βλ. αναλυτικά στην παρούσα έκδοση το Μπόλης, Γ., «Ο νεοκλασικιστής Χαλεπάς», σελ. 37-66.

³ Ο Στρατής Δούκας, ο οποίος αφιέρωσε πολλές μελέτες στη ζωή και τη γλυπτική του Χαλεπά, διαχώρισε το έργο του σε τρεις περιόδους που καθορίζονται από κρίσιμες καμπές στη ζωή του (α' περίοδος: 1870-1878· περίοδος Τήνου: 1918-1930· β' περίοδος Αθηνών: 1930-1938), βλ. Δούκας (1978), σελ. 211-216, που έγιναν αποδεκτές κατά κύριο λόγο και από επόμενους μελετητές. Η αναφορά σε «μεταλογική περίοδο» και «μεταλογικό έργο» του Χαλεπά γίνεται από τον Ζαχαρία Λ. Παπαντωνίου σε άρθρο του το 1938, επ' αφορμή του θανάτου του γλύπτη. Αποτελεί οριοθετημένο πλαίσιο ερμηνείας του έργου του που περιλαμβάνει τα χρόνια που ακολούθησαν τον εγκλεισμό του στο Ψυχιατρείο της Κέρκυρας (1888-1902) έως τον θάνατό του, και σε αυτό εντάσσονται οι β' και γ' περίοδοι του έργου του. Η β' περίοδος αφορά τα χρόνια που έζησε στην Τήνο, από το 1902 (και ιδιαίτερα από το 1918, έτος από το οποίο σώζονται εκ νέου χρονολογημένα έργα του, μετά την αποχή από τη γλυπτική) έως το 1930. Στη γ' περίοδο ανήκουν τα χρόνια που έζησε υπό την προστασία των ανιψιών του Βασίλη και Ειρήνης Χαλεπά στην Αθήνα, από το 1930 έως το 1938. Για την αναφορά του Ζ. Λ. Παπαντωνίου, βλ. «Ο μεταλογικός Χαλεπάς», εφημερίδα *Ελεύθερο Βήμα*, 20 Σεπτεμβρίου 1938. Για τη δραστηριότητα του γλύπτη από την επιστροφή του στην Τήνο μετά τη νοσηλεία του στην Κέρκυρα έως τον θάνατό του, βλ. Παυλόπουλος (2020), σελ. 87-98. Για εκτενές βιογραφικό του Χαλεπά, βλ. Καγιαδάκη, Μ. (2004), «Χρονολόγιο», στο Μπόλης & Παυλόπουλος (2004), σελ. 9-15.

Είναι αλήθεια ότι η τομή μεταξύ των δύο περιόδων στη γλυπτική του Τήνιου καλλιτέχνη καθορίζεται από την τραγική ροή της ζωής του, κατά την οποία η ψυχική νόσος του διαμόρφωσε συνθήκες ιδιαίτερες και επέφερε μια ενδιάμεση και μακρόχρονη περίοδο εγκλεισμού,⁴ αλλά και τη σαραντάχρονη διακοπή της εργασίας του. Παρ' όλα αυτά, οι πολυάριθμες και από διαφορετικές κατευθύνσεις μελέτες για τον ίδιο και τη γλυπτική του συγκλίνουν στο ότι το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά δεν μπορεί παρά να αποτιμηθεί ως «θαυμαστό πριν την ασθένεια, συγκλονιστικό μετά»⁵ και αφορά μια μοναδική προσωπικότητα της γλυπτικής που απελευθερώνεται από τις δεσμεύσεις του ακαδημαϊκού κλασικισμού και προχωρά στην αποτύπωση μιας προσωπικής γραφής εντός των νεωτερικών όρων του Μοντέρνου.⁶

Στην πορεία της εργασίας του και στις εν πολλοίς διαφορετικές ως προς τα χαρακτηριστικά της δημιουργίας περιόδους της, ο Χαλεπάς εντρυφά σε μια σειρά από θέματα, τα οποία επαναφέρει από την α' περίοδο στις επόμενες, μέσα από παραλλαγές και σχέδια. Ιδιαίτερη είναι η ενασχόλησή του με τη μυθολογική θεματολογία, που στη μεταλογική περίοδο μοιάζει με απόηχο της περιόδου του κλασικισμού, καθώς η διαχείριση γίνεται πλέον μέσα από ένα προσωπικό πλαστικό ιδίωμα που απέχει από την αυστηρότητα του ακαδημαϊσμού. Στο πλαίσιο αυτό,

⁴ Το 1878 εμφανίζονται τα πρώτα συμπτώματα μιας αποκλίνουσας συμπεριφοράς, η οποία επιδεινώνεται στα χρόνια που θα ακολουθήσουν. Το 1888, ο γλύπτης εισάγεται στο Ψυχιατρείο της Κέρκυρας, «πάσχων από άνοια», με ιατρική γνωμάτευση που σημειώνει ότι εκδηλώνει επιθετική συμπεριφορά και τον χαρακτηρίζει «επικίνδυνο». Βλ. Δανούσης (2013), σελ. 23-24. Για τη διάγνωση του εγκλεισμού του Χαλεπά βλ. Κοντελιέρος (1977), σελ. 109-110.

⁵ Γουλάκη-Βουτυρά (2005), σελ. 25.

⁶ Για τη διαδικασία ανακάλυψης και δεξίωσης του Χαλεπά στη διάρκεια του Μεσοπολέμου από ομότεχνούς του και τεχνοκριτικούς, μέσω της ανάγνωσης του έργου του με τα «εργαλεία» των νεωτερικών τάσεων της εποχής, καθώς και για το ενδεχόμενο ανταπόκρισης του γλύπτη σε αυτές τις προσδοκίες και της όποιας ενημέρωσής του ως προς τα ευρωπαϊκά ρεύματα κατά αυτήν την περίοδο, βλ. Ματθιόπουλος, Ε. (2004), «Η ανακάλυψη ενός "μοντέρνου πριμιτίφ"» στο Μπόλης & Παυλόπουλος (2004), σελ. 32-43.

η μορφή του μυθολογικού Σατύρου εμφανίζεται τακτικά και στις τρεις περιόδους της καλλιτεχνικής δημιουργίας του· ορισμένες φορές μόνη, αλλά κυρίως στο σύμπλεγμα Σατύρου και Έρωτα, παρουσιάζεται σε δώδεκα σωζόμενα γλυπτά και πολυάριθμα σχέδια.⁷

Ως προς τη θεματική του έργου, μπορεί να δηλωθεί μια πρώτη «αρχετυπική» παράσταση που αφορά τη σύνθεση και τους πρωταγωνιστές, στην οποία ο Χαλεπάς επανέρχεται ή αποκλίνει στις διαφορετικές εκδοχές της: ο Σάτυρος παρουσιάζεται καθιστός σε βράχο, έχοντας στην αγκαλιά του τον μικρό Έρωτα και στο χέρι του ένα τσαμπί σταφύλι, το οποίο ο Έρωτας προσπαθεί να αρπάξει. Η σκηνή προσομοιάζει με έναυσμα για «παιχνίδι»· ωστόσο, στις διαφορετικές παραλλαγές του έργου διαπνέεται άλλοτε από συναισθήματα παιδικότητας και ανεμελιάς κι άλλοτε από συναισθήματα σύγκρουσης και αγωνίας. Μεταβαίνοντας στην ψυχαναλυτική μεταφορά, η ανδρική ζωώδης μορφή του Σατύρου έχει ερμηνευτεί ως μια προσωποποίηση της πατρικής μορφής και ο Έρωτας ταυτίζεται με τον γιο της.⁸ Το τσαμπί με τα σταφύλια, που μοιάζει να προσφέρεται, αλλά ταυτόχρονα κρατιέται μακριά, λειτουργεί ως το αντικείμενο του πόθου, που στην περίπτωση του Χαλεπά ενδεχομένως είναι η τέχνη που στερείται εξαιτίας των αντιλήψεων του πατέρα του.⁹

⁷ Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (2007), «Ο Γιαννούλης Χαλεπάς στην Εθνική Γλυπτοθήκη» στο Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 33, και Γιαννουδάκη, Τ. (2007), «Τα γλυπτά του Γιαννούλη Χαλεπά στη Συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης» στο Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 49.

⁸ Calvo-Platero (1979), σελ. 99-109· Γιαννουδάκη, Τ. (2007) στο Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 48-49.

⁹ Σύμφωνα με την Danièle Calvo-Platero, ο Σάτυρος αποτελεί σύμβολο ανδρισμού και ο Έρωτας σύμβολο πόθου, ενώ τα τσαμπί σταφυλιού εικονίζουν χαρακτηριστικά ανδρισμού, τα οποία ο Έρωτας επιθυμεί για να κατακτήσει έναν παρόμοιο ανδρισμό. Ως άλλη ερμηνεία, σημειώνει πως τα τσαμπί σταφυλιού μπορούν να αναπαριστούν τη μητρική μορφή, που ο Έρωτας επιθυμεί να πλησιάσει. Και στις δύο περιπτώσεις, ο Σάτυρος αποτελεί μια κυριαρχική φιγούρα, που στέκεται ως εμπόδιο στον δρόμο του πόθου. Βλ. Calvo-Platero (1979), σελ. 107 και 108, αντίστοιχα.

Ως εκ τούτου, οι διαφορετικές εκδοχές του έργου μπορούν να αναγνωστούν ως σταθμοί μεταβίβασης της ψυχικής παρόρμησης και εξέλιξης της σχέσης έλξης και σύγκρουσης μεταξύ πατέρα και γιου, απόπειρας σύνδεσης με την πατρική δύναμη, μέχρι το ξεπέρασμά της.

Η ανάγνωση του έργου του Χαλεπά, που βασίζεται σε ψυχχαναλυτικό υπόβαθρο, μπορεί τόσο να φωτίζει πτυχές ερμηνείας του εικαστικού του έργου όσο και ενδεχομένως να απομακρύνει από τους στόχους και το νόημά του, ειδικά στην περίπτωση που το έργο επιχειρείται να γίνει το διαβατήριο για την επεξήγηση γεγονότων της ζωής και όχι το αντίστροφο.¹⁰ Διατηρώντας κατά νου, πάντως, και επεξεργαζόμενοι τις εκδοχές ερμηνείας που αυτή η ανάγνωση προσφέρει, σε αυτή τη μελέτη παρατηρούμε τις παραλλαγές του γλυπτικού θέματος *Σατύρου και Έρωτα*, προκειμένου να διερευνήσουμε διακριτά αισθητικά και εκφραστικά χαρακτηριστικά, ομοιότητες και διαφοροποιήσεις που παρουσιάζονται σε αυτές στις τρεις περιόδους καλλιτεχνικής έκφρασης του Χαλεπά. Σκοπός μας, εντέλει, αναδεικνύεται η υπογράμμιση και η αξιολόγηση ενός κοινού σημείου αναφοράς που τις χαρακτηρίζει, αυτού της «πνευματικότητας της φόρμας»,¹¹ μιας ψυχογραφικής ενδοσκόπησης των μορφών, η οποία διατρέχει όλες τις δημιουργικές εποχές του γλύπτη.

Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Στην πρώτη περίοδο πορείας του, έχοντας ολοκληρώσει τον κύκλο σπουδών του στο Σχολείο των Τεχνών (1869-1872) και έχοντας φοιτήσει έπειτα και στην Ακαδημία του

Μονάχου (1873-1875), ο Χαλεπάς ανοίγει εργαστήριο στην Αθήνα το 1875 και τα επόμενα χρόνια φιλοτεχνεί τα γλυπτά της α' περιόδου του. Πρόκειται για έργα κυρίως αρχαιοελληνικής θεματικής, τα οποία καθορίζονται από τις κλασικιστικές αρχές, όμως παράλληλα διακρίνονται για την έμφαση που δίνεται στη ρεαλιστική απόδοση. Εξαιρετική δεξιοτεχνία στην αποτύπωση των φυσιογνωμικών λεπτομερειών, άρτια τεχνική και φυσικότητα στην επεξεργασία της ύλης, ρέουσα αρμονία στη διάταξη των συνθέσεων αποτελούν χαρακτηριστικά με τα οποία ο Χαλεπάς εμπλουτίζει τους κανόνες του ακαδημαϊσμού, έτσι ώστε να διαφοροποιείται αισθητά από τους υπόλοιπους γλύπτες που εργάζονται στην Αθήνα κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα.¹² Είναι αυτές οι ίδιες αξίες μέσα από τις οποίες έχει ήδη κατορθώσει να διακριθεί στην έκθεση των Γ' Ολυμπίων στην Αθήνα το 1875, με την ανώτατη διάκριση στο τμήμα Πλαστικής, το «αργυρούν νομισματοσημον α' τάξεως», παρουσιάζοντας τα γύψινα προπλάσματα του αναγλύφου της *Φιλοστοργίας* και του συμπλέγματος του *Σατύρου που παίζει με τον Έρωτα*.¹³ Για τα έργα αυτά λαμβάνει διθυραμβικές κριτικές και στον Τύπο· το σύμπλεγμα *Σατύρου και Έρωτα* «έχει αρμονίαν και ζωήν»,¹⁴ ενώ «[η] θέσις, η έκφρασις, η διάπλασις των μυώνων και εν γένει η όλη παράστασις, τεκμηριούσι ακρίβειαν και χάριν αξίαν εμπείρου καλλιτέχνου».¹⁵

Ευρισκόμενος άλλωστε στο Μόναχο έχει δημιουργήσει ήδη τον πρώτο πρώιμο γλυπτό *Σάτυρο* (1875), ένα έργο που έχει χαθεί.¹⁶ Το 1877 ο Χαλεπάς αρχίζει να εκτελεί σε μάρμαρο το σύμπλεγμα του *Σατύρου*

¹⁰ Βλ. και Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 10.

¹¹ Ο όρος αναφέρεται από τον γλύπτη Λάζαρο Λαμέρα σε κείμενό του για το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά. «Ο αισθητικός που θ' αναλύση τον Χαλεπά, πρέπει να βρίσκεται πέρ' από τις τεχνικές που βλέπει συνήθως ένα μάτι, από τις ακαδημαϊκές ως τις μοντέρνες αντιλήψεις, πρέπει να ξεπεράσει όλες αυτές τις αδυναμίες της ακαδημαϊκής μετρικής είτε της φορμαλιστικής τέχνης με τις "ντεφορμασιόν", για να προχωρήσει και να μπορέσει να μας πη αν διακρίνει στον καλλιτέχνη κάτι το προσωπικό, το εντελώς καινούριο. Το έργο του Χαλεπά δεν είναι ημιτελές, δεν είναι σκίτσο. Το έργο του έχει την τελευταία πνευματικότητα της φόρμας». Βλ. Λαμέρας (1949).

¹² Μπόλης, Γ. (2007), «Γιαννούλης Χαλεπάς. Η επιστροφή» στο Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 70.

¹³ Ό.π., σελ. 69. Η διάκριση αφορούσε το σύμπλεγμα *Σατύρου που παίζει με τον Έρωτα*.

¹⁴ Εφημερίδα *Εφημερίς*, φύλλο 3ης Ιανουαρίου 1875. Η έμφαση είναι της συγγραφέως.

¹⁵ «Ολυμπιακά ΙΕ'», εφημερίδα *Μέλλον*, φύλλο 20ής Σεπτεμβρίου 1875.

¹⁶ Δούκας (1978), σελ. 211.

που παίζει με τον Έρωτα¹⁷ (εικ. 1), με το οποίο συμμετέχει στη Διεθνή Έκθεση Τέχνης στο Palais du Champs de Mars (Galerie des Beaux-Arts) στο Παρίσι το 1878. Το γλυπτό εντυπωσιάζει χάρη στο δεξιότεχνικό πλάσιμό του. Πάνω σε βράχο, ο καθήμενος Σάτυρος έχει στην αγκαλιά τον φτερωτό Έρωτα, ο οποίος προσπαθεί να φτάσει με απλωμένα χέρια το τσαμπί με σταφύλια που υψώνεται σε απόσταση από τη ζωώδη μορφή. Στα κλασικιστικά χαρακτηριστικά του έργου αναγνωρίζει κάποιος τη γυμνότητα των σωμάτων, την απόδοση των ματιών δίχως ίριδα, τη λεία απόδοση του μαρμάρου, τη συνολικά ισοζυγισμένη σύνθεση παρά τους αντιθετικούς άξονες της έντονης κίνησης των μορφών, καθώς τα πρόσωπα, οι κορμοί και τα μέλη τους τοποθετούνται σε διαφορετικές θέσεις. Την ίδια στιγμή, στον Σάτυρο σμιλεύονται εκφράσεις που δηλώνουν «θεατρική» δραματικότητα, στρέφοντας τη σκέψη προς επιρροές της ελληνιστικής τέχνης και προς το πληθωρικό μπαρόκ.¹⁸ Στο «παιχνίδι» Σατύρου και Έρωτα, που εισάγεται για πρώτη φορά στην

¹⁷ *Σάτυρος και Έρωτας I* (1877), μάρμαρο, 135 x 195 x 73 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα (πρώτος κάτοχος ήταν ο Κωνσταντίνος Καραπάνος, ενώ το 1924 αγοράστηκε από τον Άγγελο Κανελλόπουλο· δωρεά των κληρονόμων του Άγγελου Κανελλόπουλου στην ΕΠΜΑΣ το 1950). Βιβλιογραφία βλ. στα: Καλλιγιάς (1972), σελ. 13, 14, 23, 30, 31, 32, 37, 38, 78, 79, εκ. 16-19· Δούκας (1978), σελ. 22, 26, 100, 110, 115, 162· Calvo-Platero (1979), σελ. 71-78, εικ. 21-24· Λυδάκης, Στ. (1981), σελ. 67, 68, 70, 74, εικ. 141· Χρήστου, Χρ. & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, Μ. (1982), σελ. 60, 62, 63, εικ. 43· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 19, 20, 22-25, 27, 29, 31, 33, 99· Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 116-119, αρ. κατ. 4· Γουλάκη-Βουτυρά (2022), σελ. 112-115. Σχέδια βλ. στα: Παπαστάμος, Δ. (1981), εικ. 1, 2, 5-8, 11, 12, 280, 291, 394, 395, 399, 400· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), εικ. 1-20· Γουλάκη-Βουτυρά (2022), σελ. 256, 258, 368, 408.

¹⁸ Σύμφωνα με τον Γιάννη Μπόλη, πρόκειται για χαρακτηριστικά απροσδόκητης εκφραστικότητας τα οποία, σε συνδυασμό με ρεαλιστικές λεπτομέρειες, οδηγούν στην «υποχώρηση» του κλασικισμού. Βλ. Μπόλης, Γ. (2007), «Γιαννούλης Χαλεπάς. Η επιστροφή» στο Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 70. Ο Guillano Serafini αναφέρει για το σύμπλεγμα *Σατύρου και Έρωτα* του 1877 πως διαμορφώνεται «μέσα από μία εκ νέου επινόηση του ακαδημαϊκού κόσμου» βλ. Serafini, G. (2007) «Γιαννούλης Χαλεπάς. Η ματαίωση του χρόνου» στο Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 80.

τέχνη του Χαλεπά, η εκφραστική δύναμη της ανδρικής μορφής – βλέμμα περιπαικτικό, παρ' ότι κενό, αιχμηρό χαμόγελο –, καθώς και η αμφίβολη έκβαση του «παιχνιδιού» με το τσαμπί είναι καταλυτικά και «προκλητικά» ως προς τη συναισθηματική φόρτιση σε σχέση με το αρμονικά σχεδιασμένο σύμπλεγμα, που έχει στόχο να προβάλλει την κλασική ισοροπία στο σύνολό του.

Το 1878, έπειτα από επίσκεψη στην Τήνο, ο Χαλεπάς επιστρέφει στο εργαστήριό του στην Αθήνα για να ασχοληθεί ξανά με το θέμα του Σατύρου, τον οποίο διαπλάθει αυτή τη φορά σε προτομή. Το *Κεφάλι Σατύρου*¹⁹ (εικ. 2) θεωρείται το τελευταίο έργο της α' περιόδου του και είναι ιδιαίτερα εκφραστικό. Ο Σάτυρος φαντάζει ανθρωπόμορφος και ζωώδης ταυτόχρονα, ανάμεσα στον πραγματικό και στον μυθολογικό κόσμο. Το έργο διακρίνεται για την αρτιότητα του σχεδίου, το μέτρο της σύνθεσης, την πλαστικότητα στην απόδοση των όγκων, την ακρίβεια στις λεπτομέρειες των φυσιολογικών χαρακτηριστικών. Την ίδια στιγμή, έκδηλο είναι το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για τη ρεαλιστική απόδοση και τη δυναμική ψυχογραφική ενδοσκόπηση της μορφής· θεατρικότητα, στοιχεία μιας σχεδόν

¹⁹ *Κεφάλι Σατύρου* (1878), γύψος, 65 x 28 x 25 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (ο γλύπτης δώρισε το έργο στον ανιψιό του Βασίλη Χαλεπά, από τον οποίο το αγόρασε η Τράπεζα της Ελλάδος και το δώρισε στην Εθνική Πινακοθήκη το 1937· η μεταφορά του έργου σε μάρμαρο ανήκει στη Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος). Βλ. σχετικά: Καλλιγιάς (1972), σελ. 35, 37, 72, 78, εικ. 20-23· Δούκας (1978), σελ. 26, 100· Calvo-Platero (1979), σελ. 29, 30, 78, εικ. 6· Λυδάκης (1981), σελ. 68, 70, εικ. 144· Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 62· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 32· Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 136, αρ. 13· Γιαννουδάκη & Βουτυρά (2018), σελ. 26-34· Κανελλοπούλου (2018), σελ. 29, 31· Κανελλοπούλου, Χ. (2020), «Ο αρχαίος κόσμος στη νεοελληνική γλυπτική: Θέματα από τον 19ο στον 20ό αιώνα» στο Κανελλοπούλου (2020), σελ. 154· Γουλάκη-Βουτυρά (2022), σελ. 110-111. Σχέδια βλ. στα: Παπαστάμος (1981), εικ. 14-29, 251, 252, 254, 262, 266, 267, 300, 301, 311, 351· Βουτυρά (1986), εικ. 44-47, 445· Γουλάκη-Βουτυρά (2022), σελ. 252, 254.

εξπρεσιονιστικής έκφρασης στο πρόσωπο του Σατύρου – στο βλέμμα και το χαμόγελό του – αποπνέουν το πνεύμα και την οξύτητα του χαρακτήρα του, προσδίδοντας ηθογραφική χροιά στο αρχαίο θέμα.

Ο Χαλεπάς κατορθώνει να εξωτερικεύσει στην όψη του γλυπτού μια εσωτερική παρόρμηση που μοιάζει να τον ξαφνιάζει. «Γιατί ο Σάτυρος χαμογελά με αυτόν τον τρόπο;»²⁰ διερωτάται, όταν ολοκληρώνει την κεφαλή, με τον αφηγητή αυτής της μαρτυρίας, νευρολόγο Γιώργο Παπαδημητρίου, να σημειώνει ότι ο γλύπτης επανέρχεται διαρκώς στη διαμόρφωση των εκφραστικών χαρακτηριστικών της μορφής, καθώς προσπαθεί να διαπραγματευτεί τα συναισθήματα που ο ίδιος εναποθέτει ως πνευματώδη αντίδραση στον γύψο, παρ' ότι τον καταβάλουν ψυχικά.²¹

Από το 1878 και το τέλος της α' περιόδου του έργου του, χρειάζεται να περάσουν σαράντα χρόνια, προκειμένου να επιστρέψει ο Γιαννούλης Χαλεπάς στη γλυπτική εργασία και στο θέμα του Σατύρου. Η ενδιάμεση παύση περιλαμβάνει τα 14 χρόνια του εγκλεισμού του στο Ψυχιατρείο της Κέρκυρας και την ανάδυσή του «στον επάνω κόσμο»,²² όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Δημήτρης Πικιώνης σε σημείωμά του για το έργο του γλύπτη. Λίγο παρακάτω, ο ίδιος στέκεται με αναφορά του στη μορφοπλαστικά και τεχνοτροπικά διαφορετική δουλειά του Χαλεπά της μεταλογικής περιόδου και ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο πλέον εκπληρώνεται στα έργα «το φυσικό κίνημα που με το να είναι τέλεια φυσικό ανάγεται εις το μεταφυσικό νόημα της υπάρξεως».²³ Έτσι, στον

*Σάτυρο και Έρωτα II*²⁴ του 1918 (εικ. 3) παρατηρούμε να προβάλλει ένα όμοιας λογικής σύμπλεγμα με αυτό της πρώτης περιόδου ως προς τη θεματική και τη γενική στάση των πρωταγωνιστών, αλλά με διαφοροποιήσεις ως προς τον τρόπο με τον οποίον η διάπλαση κάθε φόρμας απομακρύνεται από τις αρχές της κλασικιστικής γλυπτικής. Ο Χαλεπάς επιλέγει να εργαστεί με σχηματοποιημένους όγκους, αδρά χαρακτηρίστικά και γλυπτικές συνενώσεις τους, υιοθετώντας στην αναπαράσταση μια περισσότερο αφαιρετική γλώσσα και απορροφώντας στην ύλη όσα επιχειρούσε να αποδώσει με αισθητή έμφαση στην εκφραστικότητα των κλασικιστικών εκδοχών του Σατύρου.²⁵ Πρόκειται για μια χρονικά μεταγενέστερη στιγμή του θέματος, αυτή που ο μεγαλύτερος ως προς το μέγεθος Έρωτας πλέον έχει φτάσει και αρπάζει το σταμπί του σταφυλιού. Την ίδια στιγμή, παρατηρούμε την πρώτη μετατόπιση στην αισθητική γλώσσα του γλύπτη· ο Σάτυρος και ο Έρωτας φαίνεται πως εξανθρωπίζονται, ενώ προθέσεις και συναισθήματα των προσώπων εκπέμπονται με τρόπους διαφορετικούς και σχετίζονται με τη διαχείριση της θέσης και της κίνησης των σωμάτων, τις παραμορφώσεις και τη γενίκευση των λεπτομερειών, το συνεχές περίγραμμα στους όγκους, το σταδιακό κλείσιμο των κενών της ύλης.

Σε επόμενες παραλλαγές του θέματος, η αφαιρετική απόδοση των μορφών παραμένει, ενώ διαφορετικά «στιγμιότυπα» στην αναπαράστασή τους ανοίγουν νέους δρόμους για την ανάγνωση της εξέλιξης της

²⁰ Calvo-Platero (1979), σελ. 29-30.

²¹ «Κόντεψα όμως [...], να το χαλάσω κι' αυτό το ωραίο έργο. Πόσα δεν τούχω πετάξει για να σπάση. Δεν έσπασε όμως. [...] Εδώ είναι πηλός, που του πέταγα κατ' επάνω του. Αυτά τα μαύρα είνε μολυβιές, που τον γρατζούνισα για να του χαλάσω το ειρωνικό, το σαρκαστικό, το πειραχτικό αυτό γέλιο του. Πάνω στην τρέλλα μου, νόμιζα πως με κορόιδευε, το γέλιο του με πείραζε. Όλα του με στενοχωρούσαν». Βλ. Καλαντζής (1930).

²² Πικιώνης (1964), χ.σ.

²³ Αυτόθι.

²⁴ *Σάτυρος και Έρωτα II* (1918), πηλός, 29 x 27 x 22 εκ., Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου. Βλ. σχετικά: Καλλιγιάς (1972), σελ. 73, 80, εικ. 28· Δούκας (1978), σελ. 121, 127, εικ. 2· Calvo-Platero (1979), σελ. 78, εικ. 25· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 19-24· Γουλάκη-Βουτυρά (2005), σελ. 42, εικ. 4-7· Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 120-121, αρ. 5· Γουλάκη-Βουτυρά (2022), σελ. 116-117. Σχέδια βλ. στο Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 24-26, εικ. 1-11.

²⁵ «Ας σημειώσουμε εδώ πως το αλλόκοτο χαμόγελο του Σατύρου του 1877 δεν είναι πια ορατό – και πως συνακόλουθα έχασε την ανησυχαστική του όψη, κατάντικρυ σ' ένα παιδί που κι αυτό δεν παρουσιάζει πια την εικόνα της ανεμελιάς και της αθωότητας», Calvo-Platero (1979), σελ. 81.

ιστορίας που περιγράφει ο Χαλεπάς. Στην παραλλαγή *Σάτυρος και Έρωτας IV*²⁶ (1918-1920), η οποία ανήκει επίσης στη β' περίοδο του έργου του γλύπτη, παρατηρούμε την παρόμοια στάση του σώματος του Σατύρου και την αδρή διαχείριση των προσωπικών χαρακτηριστικών και των δύο μορφών, όπως στον *Σάτυρο και Έρωτα II*. Εδώ όμως ο Χαλεπάς αναζητεί άλλες λύσεις στη θέση και την κίνηση του Έρωτα: παρ' ότι ο Σάτυρος με έντονη στροφή στο σώμα τον κοιτάζει με περιέργεια, ο Έρωτας είναι ανεστραμμένος στην αγκαλιά του Σατύρου, σε ψηλότερο σημείο, και γυρίζει την προσοχή του σε διαφορετική κατεύθυνση, κρατώντας ένα σφαιρικό αντικείμενο στο χέρι του, την ώρα που το τσαμπί σταφύλι λείπει από το σπασμένο²⁷ χέρι της ανδρικής μορφής. Διαφορετικοί άξονες κίνησης τονίζουν και στις εκδοχές *Σατύρου και Έρωτα VII*²⁸ (εικ. 4) και *VIII*,²⁹ με τα σώματα να παραμένουν σε σύνδεση και τον Έρωτα να βρίσκεται σε διαρκείς δοκιμές θέσεων. Στο έργο *VII*, ο Έρωτας σκαρφλώνει στην αγκαλιά του Σατύρου και τεντώνει το χέρι του προς το τσαμπί, εκεί όπου βρίσκεται και το ανασηκωμένο χέρι της ανδρικής μορφής. Σαν υπόμνηση της θέσης του Έρωτα στο σύμπλεγμα *Σάτυρος και*

Έρωτας IV, η φτερωτή μορφή φαίνεται να είναι αρκετά ανασηκωμένη για να φτάσει το αντικείμενο του πόθου. Παρόμοιες στάσεις με την παραλλαγή *IV* διατηρούνται και στον *Σάτυρο και Έρωτα VIII*: στην τελευταία εκδοχή, ο Έρωτας βρίσκεται στην αγκαλιά του Σατύρου και κοιτάζει πάνω από τον ώμο του, ενώ στο χέρι του κρατάει ξανά και σφίγγει στο δεξί του πλευρό ένα στρογγυλό αντικείμενο. Στα έργα *VII* και *VIII*, παρά τα αφαιρετικά χαρακτηριστικά στη γενικότερη απόδοση των μορφών, ο Χαλεπάς επιλέγει να υπερτονίσει την έκφραση των προσώπων. Στην πρώτη περίπτωση (έργο *VII*), ο Σάτυρος στρέφει το βλέμμα του προς το αντικείμενο που συγκρατεί και φαίνεται παραδομένος στην ένταση του «παιχνιδιού». Στη δεύτερη (έργο *VIII*), η έκφρασή του είναι θλιμμένη και σοβαρή – σχεδόν παρηγορητική – μπροστά στον σκυθρωπό Έρωτα. Και στις δύο, η επιστροφή στην εξωτερίκευση της θυμικής διάθεσης παραπέμπει στη δεξιοτεχνία και την πνευματικότητα με τις οποίες ο Χαλεπάς εμφύσησε εκφραστικά χαρακτηριστικά στους πρώτους Σατύρους της κλασικιστικής περιόδου, δίνοντας προτεραιότητα σε ψυχολογικά χαρακτηριστικά των ηρώων του.

Η ίδια συναισθηματική «εξωστρέφεια» μαρτυρείται ακόμα μέσα από τα εκφραστικά χαρακτηριστικά των συμπλεγμάτων *Σατύρου και Έρωτα IX*³⁰ (εικ. 5) και *X*³¹ (εικ. 6), φιλοτεχνημένα κατά τη μεταλογική περίοδο. Στα έργα αυτά, ο Χαλεπάς δεν αρκείται μόνο στη μεταφορά ενός εσωτερικού παλμού, ο οποίος μεταδίδεται χάρις στη διαχείριση της στάσης

²⁶ *Σάτυρος και Έρωτας IV* (1918-1920), γύψος, 36 x 20 x 17 εκ., Ίδρυμα Ωνάση, Αθήνα (αρχικά στη συλλογή Β. Φαληρέα). Βλ. σχετικά: Καλλιγιάς (1972), σελ. 80-81, εικ. 38, 39· Calvo-Platero (1979), σελ. 84-85, 100-101, εικ. 27· Παπαστάμος (1981), εικ. 397· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 21, 22, 28, 29, 32, εικ. 27, 28· Γουλάκη-Βουτυρά (2022), σελ. 118-119.

²⁷ Από το σύμπλεγμα έχουν σπάσει και λείπουν το αριστερό χέρι και το αριστερό πόδι (από το μέσο του μηρού έως κάτω) του Σατύρου, καθώς και το δεξί χέρι του Έρωτα.

²⁸ *Σάτυρος και Έρωτας VII* (1918-1924), γύψος, 47 x 23 x 23 εκ., Ίδρυμα Ωνάση, Αθήνα (προηγούμενος ανήκε, διαδοχικά, στη συλλογή Νίκου Μαζαράκη, στη Γαλλίδα ζωγράφο Geneviève Gallibert και στη Συλλογή Γιάννη Πετρίου). Βλ. σχετικά: Καλλιγιάς (1972), σελ. 80, εικ. 49· Calvo-Platero (1979), σελ. 90, εικ. 30· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 21-23, 28, 31· Μισιρλή, Ν. & Λυδάκης, Στ. (1998), σελ. 298-299, αρ. 172· Γουλάκη-Βουτυρά (2022), σελ. 124-125. Σχέδια βλ. στα: Παπαστάμος (1981), εικ. 359, 380, 397· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), εικ. 25-28, Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 128, αρ. 9.

²⁹ *Σάτυρος και Έρωτας VIII* (1928), γύψος, 38 x 20 x 22 εκ., συλλογή Β. Στρατηγίου. Βλ. σχετικά: Καλλιγιάς (1972), σελ. 74, 75, 82, εικ. 95, 96· Calvo-Platero (1979), σελ. 91, εικ. 31· Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 63· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 22, 23.

³⁰ *Σάτυρος και Έρωτας IX* (1918-1930), πηλός, 47 x 20 x 27 εκ., ιδιωτική συλλογή. Βλ. σχετικά: Καλλιγιάς (1972), σελ. 84, εικ. 103, Calvo-Platero (1979), σελ. 93, 105, εικ. 32· Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 63, εικ. 47· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 23, 24, 29, 30, 32· Γουλάκη-Βουτυρά (2022), σ. 126-127. Σχέδια βλ. στα: Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 29, εικ. 29, 30· Γουλάκη-Βουτυρά (2007), σελ. 131, αρ. 10.

³¹ *Σάτυρος και Έρωτας X* (1931), γύψος, 59 x 32 x 42 εκ., Ίδρυμα Ωνάση, Αθήνα. Βλ. σχετικά: Καλλιγιάς (1972), σελ. 84, εικ. 120· Calvo-Platero (1979), σελ. 94, 105, εικ. 33· Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 64· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 23, 29, 30· Γουλάκη-Βουτυρά (2022), σελ. 128-129. Σχέδια βλ. στα: Παπαστάμος (1981), εικ. 13· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), εικ. 19, 22· Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 132, αρ. 11.

των μορφών, οι οποίες συγκλίνουν με οικεία τρυφερότητα η μία προς την άλλη: Στον *Σάτυρο και Έρωτα IX* το παραδομένο στον πόνο πρόσωπο της ανδρικής μορφής και η στοργικότητα του Έρωτα κερδίζουν την πρώτη εντύπωση για το γλυπτό, ενώ στον *Σάτυρο και Έρωτα X*, οι πρωταγωνιστές καταλαμβάνονται από τρυφερότητα και παρηγοριά, υποδεικνύοντας την επιλογή του Χαλεπά προς μια κατάληξη του επεισοδίου, η οποία χαρακτηρίζεται από ψυχική ηρεμία και συλλογισμό.

Δεν θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος, βέβαια, ότι τα πρότερα συμπλέγματα *III*,³² *V*³³ και *VI*³⁴ εκπέμπουν την ίδια πρόθεση έκφρασης ήπιων συναισθημάτων, καθώς σε αυτές τις εκδοχές το ενδιαφέρον του γλύπτη στρέφεται στη δυναμική της υλικότητας, όπως αυτή αποτυπώνεται μέσω της διαχείρισης της φόρμας. Εδώ, η ύλη καταλαμβάνει το σύνολο του έργου σχεδόν «αδιαμόρφωτη», δίχως περιορισμούς στη μορφοπλαστική περιγραφή, και ως εκ τούτου σε κάθε παράσταση προτείνεται γόνιμα η ελεύθερη ανάγνωσή της.³⁵ Ήδη στον *Σάτυρο και Έρωτα III*

³² *Σάτυρος και Έρωτα III* (1918-1920), πηλός, 23 x 20 x 16 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου. Βλ. σχετικά: Καλλιγιάς (1972), σελ. 80, εικ. 37· Calvo-Platero (1979), σελ. 81, 105, εικ. 26· Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 63· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 21, 23, 28, 31· Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 122-123. Σχέδια βλ. στα: Παπαστάμος (1981), εικ. 396· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), εικ. 23, 24.

³³ *Σάτυρος και Έρωτα V* (πριν από το 1922), γύψος, 57 x 36 x 37 εκ., Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου. Βλ. σχετικά: Καλλιγιάς (1972), σελ. 73, 80, εικ. 47· Δούκας (1978), σελ. 130-131, 157· Calvo-Platero (1979), σελ. 86-87, εικ. 28· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 16, 21-23, 31, 63· Γουλάκη-Βουτυρά (2005), σελ. 70, εικ. 29-31· Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 124, αρ. 7· Γουλάκη-Βουτυρά (2022), σελ. 120-121.

³⁴ *Σάτυρος και Έρωτα VI* (πριν από το 1922), γύψος, 39 x 28 x 29 εκ., Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου. Βλ. σχετικά: Καλλιγιάς (1972), σελ. 73, 74, 80, εικ. 48· Calvo-Platero (1979), σελ. 88-89, εικ. 29· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 16, 21-23, 31, 63· Γουλάκη-Βουτυρά (2005), σελ. 74, εικ. 32-34· Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 126, αρ. 8· Γουλάκη-Βουτυρά (2022), σελ. 122-123.

³⁵ «Για τον Χαλεπά, είναι ένα πέρασμα από το χάος της ύλης στην ορατή μορφή ... [ο πηλός] είναι ένα προνομιούχο υλικό διότι γίνεται υποδοχέας της προβολής μιας νοητικής εικόνας» γράφει η Calvo-Platero, όπως παρατίθεται στο Serafini, G. (2007), «Γιαννούλης Χαλεπάς. Η ματαιώση του χρόνου» στο Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 81.

(1918-1920· εικ. 7), ο γλύπτης συνενώνει στατικά στοιχεία – όπως ο βράχος, τα σώματα των μορφών – σε έναν μοναδικό όγκο που διαμορφώνει με τη διαρκή ροή ενός ελεύθερου πλασίματος. Στο έργο αυτό αρχίζει να γίνεται αισθητό το χαρακτηριστικό της κορύφωσης μιας έντασης – παραδείγματος χάριν στο υψηλότερο σημείο της ένωσης των χεριών – καθώς και αυτό της σκληρότητας, όπως προκύπτει από τον αδρό, σχεδόν ακατέργαστο άργιλο, όσο και από την πρωτόλεια διαμόρφωση των σωμάτων.³⁶ Στις παραλλαγές *V* (πριν από το 1922· εικ. 8) και *VI* (πριν από το 1922· εικ. 9), η πρώτη ύλη πρωταγωνιστεί ως ένας συμπαγής χώρος μέσα από τον οποίο οι μορφές μοιάζουν να «μοχθούν» για να εμφανιστούν.³⁷ Ο Χαλεπάς χρησιμοποιεί ελάχιστα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, ενώ αντιθετικά σχήματα, απρόβλεπτοι συνδυασμοί στις φόρμες και ευρηματικές κινήσεις μορφοποιούν το μοτίβο της σύγκρουσης και της πάλης μεταξύ Σατύρου και Έρωτα. Καθώς οι δύο μορφές ενώνονται σε ένα σύνολο, το πλήρες επικρατεί απέναντι στο κενό, όπως ο ίδιος ο γλύπτης επιθυμούσε: «Όχι πια τρύπες στη γλυπτική!»³⁸ είχε αναφέρει. Ενώ στην ερώτηση σχετικά με την περίοδο της ελληνικής τέχνης που ο ίδιος ξεχωρίζει, απαντούσε την «πριν Φειδίου», γιατί τη χαρακτηρίζει «ησυχία που δέχεται αρχιτεκτονική».³⁹ Οι αρχαϊκές καταβολές αυτών των εκδοχών – απλουστευμένα χαρακτηριστικά, βασικά περιγράμματα, γεωμετρική απόδοση – συναντούν την εξπρεσιονιστική αντίληψη της βιωματικής αυτοπαρατηρησίας. Εδώ, η πνευματική δύναμη της φόρμας αγγίζει το μοντέρνο

³⁶ «Η δόμηση των μαζών είναι προσθετικού τύπου και γίνεται γύρω από έναν αυτοδύναμο κεντρικό πυρήνα, από τον οποίο μοιάζει ν' απελευθερώνεται η εσωτερική ένταση του γλυπτού. ... είναι αυτή ακριβώς η ενεργειακή πυκνότητα που από την άμορφη μάζα του πηλού μεταδίδεται στη μορφή που σχηματίζεται από τα δάχτυλα του καλλιτέχνη.» Βλ. Serafini, ό.π., σελ. 81.

³⁷ Για το σύμπλεγμα *Σάτυρος και Έρωτα VI*, ο Κωνσταντίνος Μαλέας σημειώνει ότι πρόκειται για τη «νίκη του μικρού το δέμας Έρωτα εναντίον του μεγάλου γίγαντος Φιλισταίου». Βλ. Μαλέας (1925).

³⁸ Λαμέρας (1949).

³⁹ Βενέζης (1938).

συνομιλώντας ουσιαστικά με το διαχρονικό. Ή, όπως ο Χαλεπάς είχε σημειώσει, «Η νέα τέχνη είναι η ψυχολογία της αρχαίας».⁴⁰

Ως κατακλείδα, στις όψιμες εκδοχές του συμπλέγματος, στον *Σάτυρο και Έρωτα XI*⁴¹ (1933) και στον *Σάτυρο και Έρωτα XII*⁴² (1936· εικ. 10), ο Χαλεπάς επαναφέρει στα γλυπτά του στοιχεία ρεαλισμού, ενώ διατηρεί παράλληλα τη «νηνεμία» της αρχαϊκής γλώσσας. Η πυραμιδοειδής σύνθεση, οι διαγώνιοι άξονες, οι αντιθετικές κινήσεις και οι ελεύθερες διαμορφώσεις των μορφών των εκδοχών της α' και της β' περιόδου αντικαθίστανται στα έργα της γ' περιόδου του γλύπτη από τους διακριτούς παράλληλους χώρους, την καθετότητα στην κίνηση, τα κλειστά περιγράμματα και τους γραμμικούς όγκους των μορφών. Το «παιχνίδι» της αρπαγής του τσαμπιού ακόμα υπάρχει, όμως στο τέλος αυτής της αφήγησης ο Χαλεπάς δημιουργεί τις κατάλληλες χωρικές και εκφραστικές αποστάσεις μεταξύ των πρωταγωνιστών του θέματος, αναζητώντας τη γαλήνη.

Από την κλασικιστική αρμονία της πρώτης περιόδου έως την «εξπρεσιονιστική» φόρτιση της μεταλογικής εποχής, από την αρτιότητα και το μέτρο της σύνθεσης έως την αρχαϊκή στιβαρότητα, από τον ιδανικό ρεαλισμό έως την ελευθερία της αφαιρετικότητας, οι εκδοχές του συμπλέγματος *Σάτυρος και Έρωτας*, φιλοτεχνημένες σε ξεχωριστές δημιουργικές περιόδους, αποκλίνουν και διαφοροποιούνται ως προς τις κατευθύνσεις στις οποίες ο Χαλεπάς οδήγησε την τέχνη του. Εντούτοις, σε όλες ενυπάρχει την ίδια στιγμή και τις συνδέει ένα κοινό σημείο αναφοράς, αυτό της «πνευματικότητας της

φόρμας».⁴³ Γνώρισμα που αποδόθηκε από τον Λάζαρο Λαμέρα στο έργο του Γιαννούλη Χαλεπά και, τρόπον τινά, μπορεί να παραλληλιστεί και με άλλες περιγραφές ερμηνείας της εσωτερικής δύναμης που διακατέχει το έργο του Τήνιου γλύπτη. Έτσι, ο Δημήτρης Πικιώνης διαβλέπει ότι στα έργα του Χαλεπά εκπληρώνεται το «μεταφυσικό νόημα της ύπαρξης».⁴⁴ Κι ενώ ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου – μπροστά στο μεγαλειώδες έργο του γλύπτη – διερωτάται για την πιθανότητα ύπαρξης μιας «πλαστικής διάνοιας», ικανής να ξεπεράσει τη λογική και να αυτενεργήσει,⁴⁵ ο Γιάννης Τσαρούχης αναγνωρίζει ότι ο Χαλεπάς ανήκει «εις αυτούς τους καλλιτέχνες που λάμπουν ανάμεσα στους αιώνες σαν φάροι», χαρίζοντάς μας ενσυνείδητα εκείνα στα οποία είμαστε φτωχοί: τη μέθη, την παρηγοριά, την έξαρση.⁴⁶

Πέρα από τις ακαδημαϊκές και τις νεωτεριστικές επιταγές, ο Χαλεπάς κατορθώνει να ανταποκρίνεται και να συνομιλεί με τις τάσεις δύο διαφορετικών καλλιτεχνικών αιώνων, γιατί κάθε φορά το έργο του εμποτίζεται από κάτι ενδόμυχα προσωπικό στην απόδοση και την ανάγνωσή του, από μια τολμηρή ψυχογράφηση των γλυπτικών μορφών που τους δίνει ζωή και προτάσσει τον εσώτερο κόσμο τους στο βλέμμα των θεατών τους. Έτσι, οι αναπαραστάσεις του εκκινούν από τον ενορατικό κόσμο του και συμπυκνώνουν εσωτερικές διεργασίες ελευθερίας επιλογών και έκφρασης. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Λάζαρος Λαμέρας, κλείνοντας το κείμενό του για τον Τήνιο γλύπτη, «... σαν άγγιζε με τα άγια χέρια του τον πηλό, έδινε τη μικρή εκείνη χαρακτηριστική κίνηση που έχουν όλα τα μεγάλα του έργα, κ' εκεί εκφράζει τις μεγάλες του ιδέες, με τις καινούργιες μορφές τις ανείπωτες και τις αφανέρωτες».⁴⁷

⁴⁰ Αυτόθι.

⁴¹ *Σάτυρος και Έρωτα XI* (1933), γύψος, αγνώστου κατόχου. Βλ. σχετικά: Καλλιγιάς (1972), σελ. 84, εικ. 144· Calvo-Platero (1979), σελ. 96, 105, εικ. 34· Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 64.

⁴² *Σάτυρος και Έρωτα XII* (1936), γύψος, 59 x 29 x 25 εκ., Ίδρυμα Ωνάση, Αθήνα. Βλ. σχετικά: Καλλιγιάς (1972), σελ. 32, 86, εικ. 161· Calvo-Platero (1979), σελ. 98, εικ. 35· Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 64· Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 19, 20-26, 31· Γουλάκη-Βουτυρά (2022), σελ. 132-133. Σχέδια, βλ. στα: Γουλάκη-Βουτυρά (1986), σελ. 25-26, εικ. 5, 12-14· Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007), σελ. 134, αρ. 12.

⁴³ Βλ. υποσημείωση 11.

⁴⁴ Πικιώνης (1964), ό.π.

⁴⁵ Παπαντωνίου (1938), ό.π.

⁴⁶ Τσαρούχης (1964).

⁴⁷ Λαμέρας (1949).

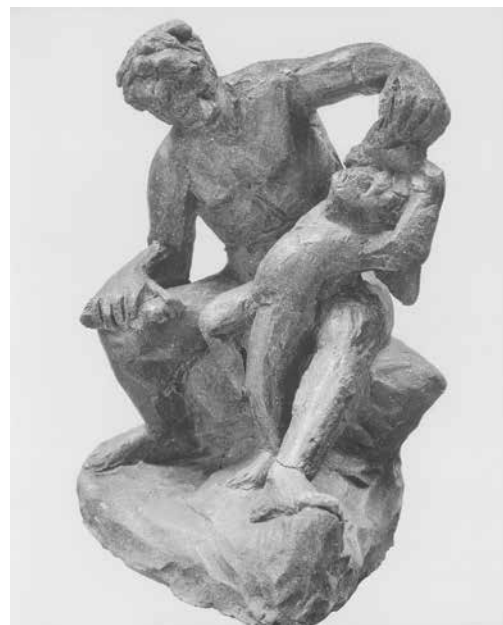


Εικ. 1 | Αριστερά
Γιαννούλης Χαλεπάς
Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα
1877-1878
μάρμαρο
Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ. 2 | Δεξιά
Γιαννούλης Χαλεπάς
Κεφάλι Σατύρου
1878
γύψος
Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

ΧΑΡΙΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ
Για την «πνευματικότητα της φόρμας»:
ο *Σάτυρος* στο έργο του Γιαννούλη Χαλεπά και οι αισθητικές εκδοχές του
στην κλασικιστική και τη μεταλογική περίοδο



Εικ. 3 | Αριστερά
Γιαννούλης Χαλεπάς
Σάτυρος και Έρωτας II
1918
πηλός
Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου
Μόνιμη Έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού



Εικ. 4 | Δεξιά
Γιαννούλης Χαλεπάς
Σάτυρος και Έρωτας VII
1918-1924
γύψος
Ίδρυμα Ωνάση, Αθήνα



Εικ. 5 | Αριστερά
Γιαννούλης Χαλεπάς
Σάτυρος και Έρως IX
1918-1930
πηλός
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 6 | Δεξιά
Γιαννούλης Χαλεπάς
Σάτυρος και Έρως X
1931
γύψος
Ίδρυμα Ωνάση, Αθήνα

ΧΑΡΙΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ
Για την «πνευματικότητα της φόρμας»:
ο *Σάτυρος* στο έργο του Γιαννούλη Χαλεπά και οι αισθητικές εκδοχές του
στην κλασικιστική και τη μεταλογική περίοδο



Εικ. 7 | Αριστερά
Γιαννούλης Χαλεπάς
Σάτυρος και Έρως III
1918-1920
γύψος
Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

Εικ. 8 | Κέντρο
Γιαννούλης Χαλεπάς
Σάτυρος και Έρως V
πριν από το 1922
γύψος
Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου
Μόνιμη Έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού

Εικ. 9 | Δεξιά
Γιαννούλης Χαλεπάς
Σάτυρος και Έρως VI
πριν από το 1922
γύψος
Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου
Μόνιμη Έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού



Εικ. 10 | Γιαννούλης Χαλεπάς
Σάτυρος και Έρωτας XII
1936
γύψος
Ίδρυμα Ωνάση, Αθήνα

ΧΑΡΙΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ
Για την «πνευματικότητα της φόρμας»:
ο Σάτυρος στο έργο του Γιαννούλη Χαλεπά και οι αισθητικές εκδοχές του
στην κλασικιστική και τη μεταλογική περίοδο

On the “intellectuality of form”: The *Satyr* in the work of Yannoulis Chalepas and its aesthetic variations in his classicist and “post-sanity” creative periods

Charis Kanellopoulou

This paper focuses on the mythological figure of the Satyr in the oeuvre of Yannoulis Chalepas; in particular, on the sculpted complex of *Satyr and Eros* that the sculptor created in twelve variations and numerous drawings during his classicist and “post-sanity” creative periods. The author traces similarities and differentiations of the art style and the expressive qualities among these sculptural variations. For example, the works *Satyr playing with Eros [Satyr and Eros I]* (1877) and *Satyr’s Head* (1878), which belong to the classicist period (1870-1878), are defined by academic values such as detailed depiction, harmonic synthesis and measured scale, but are also determined by their realistic characteristics that imbue them with the elements of expressiveness and vividness. In the two phases of Chalepas’s “post-sanity” creative production (the first corresponding to the years of his rehabilitation in Tinos, from 1918 to 1930, and the second to the last years of his life, from 1930 to his death, in 1938, when he lived in Athens), the artist worked on 11 more variations of the theme (*Satyr and Eros II to XII*). Chalepas chose to create these sculptures with rough characteristics, broad volumes and sculptural conjunctions, while adopting a more abstract artistic language, in order to force matter to absorb all the expressive details he wanted to sculpt on the classical Satyrs. The mythological *Satyr and Eros* became more “human”, as their intentions and emotions were unveiled through the handling of their poise and the movement of their bodies, the generalisation of their details, the unification of their outlines, the gradual closure of the material’s voids.

Despite the differentiations among variations, the author underlines and analyses a point that all of these sculptures share in common: the “intellectuality of form”, a key element in Chalepas’ work, as noted by

the modern Greek sculptor Lazaros Lameris in one of his essays about the artist. With this phrase, Lameris referred to the ability of Yannoulis Chalepas to conduct a bold psychographic introspection of the depicted sculptural figures to infuse them with life, bringing forward their inner self for the viewer.

Βιβλιογραφία

- Βενέζης, Η. (1938), *Νεοελληνικά Γράμματα*, 24 Σεπτεμβρίου.
- Calvo-Platero, D. (1979), *Ο γλυπτικός χώρος του Γιαννούλη Χαλεπά*, (μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη), Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Γιαννουδάκη, Τ. & Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (2018), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Επιστροφή στον Πύργο*, Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (επιμ.) (2022), *Δούναι και Λαβείν*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Ίδρυμα Ωνάση.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. & Ζερβού, Α. (επιμ.) (2007), *Γιαννούλης Χαλεπάς*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (2005), *Ο Γιαννούλης Χαλεπάς στο Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού*, Αθήνα: Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (1986), *Αναζητήσεις στο έργο του Γ. Χαλεπά. Τα σχέδια της γ' περιόδου 1930-1938*, Θεσσαλονίκη: Τελλόγλειο Ίδρυμα.
- Δανούσης, Κ. (2013), *Ο «Χαλεπάς μας». Ο Γιαννούλης Χαλεπάς ε-η Τήνος*, Αθήνα: Αδελφότης των Τηνίων εν Αθήναις.
- Δούκας, Σ. (1978), *Γιαννούλης Χαλεπάς*. Αθήνα: Κέδρος.
- Καλαντζής, Κ. (1930), «Ο Γιαννούλης Χαλεπάς αφηγείται την τραγικήν ζωήν του. Η τέχνη, ο έρωας και η τρέλλα του. Τα νέα έργα και τα σχέδιά του. Μία συνέντευξις εις δύο συνέχεια», εφημερίδα *Η Ελληνική*, φύλλο 31ης Αυγούστου.
- Καλλιγιάς, Μ. (1972), *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Κανελλοπούλου, Χ. (επιμ.) (2020), *Αρχαίος κόσμος και νεότερη τέχνη*, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος.
- Κανελλοπούλου, Χ. (2018), *Τόποι αναφοράς. Από τη συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος.
- Κοντελιέρης, Μ. Ν. (1977), *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα: χ.ε.
- Λαμέρας, Α. (1949), *Νέα Εστία*, τχ. 519, 15 Φεβρουαρίου.
- Λυδάκης, Στ. (1981), *Οι Έλληνες Γλύπτες*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Μαλέας, Κ. (1925), εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, φύλλο 9ης Απριλίου.
- Μισιρλή, Ν. & Λυδάκης, Στ. (1998), *Θησαυροί της Νεοελληνικής Τέχνης. Η Σύλλογος Πάννη Περδίου*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Μπόλης, Γ. & Παυλόπουλος, Δ. (επιμ.) (2004), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος: Έκπλους-Πανελλήνιον Ιερών Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου.
- «Ολυμπιακά ΙΕ'», εφημερίδα *Μέλλον*, φύλλο 20ής Σεπτεμβρίου 1875.

- Παπαντωνίου, Λ. Ζ. (1938), «Ο μεταλογικός Χαλεπάς», εφημερίδα *Ελεύθερο Βήμα*, 20 Σεπτεμβρίου.
- Παπαστάμος, Δ. (1981), *Σχέδια του Γιαννούλη Χαλεπά*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου-Σούτζου.
- Παυλόπουλος, Δ. (2020), «Ο μεσοπολεμικός Χαλεπάς» στο Δημήτρης Παυλόπουλος, *Από τον Ιερό λόχο στον Κωνσταντίνο ΙΒ΄. Νεότερα αθηναϊκά γλυπτά*, Αθήνα: Gutenberg, σελ. 87-98.
- Πικιώνης, Δ. στο *Έκθεση έργων Γιαννούλη Χαλεπά* (1964), Αθήνα: Ελληνοαμερικανική Ένωση.
- Σοφιανός, Δ. (2004), *Το σπίτι-μουσείο Γιαννούλη Χαλεπά στον Πύργο της Τήνου και η ζωή του καλλιτέχνη*, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γ. (1964), εφημερίδα *Μεσημβρινή*, φύλλο 19ης Δεκεμβρίου.
- Χρήστου, Χρ. & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, Μ. (1982), *Νεοελληνική γλυπτική, 1800-1940*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

Η Κοιμωμένη του Χαλεπά.
Από τον γύψο στο μάρμαρο

Πολύ μελάνι έχει χυθεί για την ιστορία της *Κοιμωμένης* στο Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών. Βρίσκει εύκολα κάποιος σελίδες επί σελίδων, έντυπες ή πια και ψηφιακές. Πολλές από αυτές τις έχει εμπνεύσει ο μυθοποιητικός ρομαντισμός του 19ου αιώνα, που έφτασε μάλιστα στο σημείο να πλέξει ακόμα και ειδύλλιο ανάμεσα στην κοπέλα και στον γλύπτη, κατά τον μύθο του Πυγμαλίωνα. Ορισμένες από τις πληροφορίες που ελέγχονται είναι αντικρουόμενες στην εκτεταμένη, αλλά επαναλαμβανόμενη, βιβλιογραφία.¹ Γνωρίζουμε δεδομένα για την ταυτότητα της απεικονιζόμενης μορφής από άρθρο του δημοσιογράφου Γιάννη Φάτση (1930-1997) στην εφημερίδα *Το Βήμα της Κυριακής* (23 Δεκεμβρίου 1973).

Το έργο αποτελούσε το ταφικό μνημείο της Σοφίας, η οποία είχε γεννηθεί στην Αθήνα το 1856 και ήταν η μία από τις δύο κόρες του υψισματέμπορου από την Κίμωλο Κωνσταντίνου Οικ. Αφεντάκη (περίπου 1800-μετά το 1878) — η άλλη ήταν η Μαργαρίτα (Μαργή), σύζυγος του καθηγητή της Παθολογικής Ανατομικής και της Ειδικής Νοσολογίας στην Ιατρική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών Μιχαήλ Χατζημιχάλη (1835-1908). Ο Κωνσταντίνος Αφεντάκης είχε έρθει στην Αθήνα μετά από τον αδελφό του Γεώργιο (1814-1899), με τον οποίο άνοιξε κατάστημα στην οδό Ερμού. Ο Γεώργιος το 1899 θα αφήσει με τη διαθήκη του κληρονομιά για τη δημιουργία ιδρύματος. Το 1907, το Αφεντάκειο Κληροδότημα Κιμώλου, που έκτοτε εδρεύει εκεί όπου βρισκόταν το σπίτι της οικογένειας Αφεντάκη, στη γωνία των οδών Αρμοδίου 18 και Σωκράτους 8, αποτελεί την υλοποίηση εκείνης της επιθυμίας του που έλαβε τη νομική μορφή φιλανθρωπικού ιδρύματος.² Οι δύο αδελφές πήραν καλή παιδεία, ενώ επιδίδονταν παράλληλα στη μουσική και σε άλλες τέχνες. Η Σοφή, όπως την έλεγαν χαϊδευτικά, αρρώστησε όμως ξαφνικά. Επίμονος βήχας και βάρος στο στήθος δεν

¹ Βλ. και Στειακάκης (2018).

² <https://www.afentakeio.gr/> (τελευταία πρόσβαση: 28.10.2021), Παυλόπουλος (2022).

ήταν καλά σημάδια... Αν προστίθετο η έντονη ωχρότητα στο όμορφο πρόσωπό της, προμηνυόταν το χειρότερο: η φυματίωση, νόσος αθεράπευτη ακόμα τότε! Οι γιατροί σύστησαν στην κοπέλα να μείνει κοντά στη θάλασσα. Υποχρεώθηκε τότε να φύγει από το πατρικό της σπίτι για την Κίμωλο. Στο νησί έμεινε κοντά στη θάλασσα, στο λιμανάκι της Ψάθης. Οι περίπατοι στην παραλία και οι βαρκάδες δεν τη βοήθησαν. Η Σοφή επέστρεψε αδύναμη στην Αθήνα. Την κατάστασή της την επιδείνωσαν και αιμοπτύσεις, μέρα με τη μέρα συχνότερες. Έπεσε στο κρεβάτι, χωρίς κάποια ελπίδα. Έφυγε από τη ζωή στις 17 Δεκεμβρίου 1873. Τέσσερα χρόνια μετά, το 1877, ο θείος της παρήγγειλε στον νεαρό Τήνιο γλύπτη Γιαννούλη Χαλεπά επιτύμβιο μνημείο της. Κατά διαφορετική πηγή, η Σοφή έσβησε τον Νοέμβριο του 1878. Πάντως, ο Χαλεπάς δούλεψε τότε υπέρ το δέον, κατά μαρτυρία της μητέρας του.³

Στο μνημείο, απεικονίζεται σε αρχαιοπρεπή κλίνη η νεαρή κοπέλα, την ώρα που ψυχορραγεί. Το σώμα της κείται στο κρεβάτι με φυσικότητα και χάρη. Εξαιρετικής κατεργασίας, σαν από ύφασμα και όχι από συμπαγές υλικό, δηλαδή μάρμαρο, είναι οι πτυχώσεις του σεντονιού που πέφτει και καλύπτει το νεανικό, σφριγηλό κορμί. Αμέσως αισθάνεται κανείς τη θλίψη να τον διαπερνά. Το πρόσωπο της κοπέλας μοιάζει ροδαλό.

Ο νεαρός γλύπτης μόλις είχε επιστρέψει από το Μόναχο, όπου συνέχισε τις σπουδές του ως υπότροφος του Πανελλήνιου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, από το 1873 έως το 1876, στη Βασιλική Βαυαρική Ακαδημία Καλών Τεχνών, με δάσκαλο τον κλασικιστή Max Ritter von Widnmann (1812-1895). Είχαν προηγηθεί τα χρόνια της μαθητείας του στην Αθήνα, στο Σχολείο των Τεχνών, από το 1869 έως το 1872, δίπλα στον επίσης κλασικιστή γλύπτη του μεγάρου της Ακαδημίας Αθηνών Λεωνίδα Δρόση (1834-1882).

³ Δούκας (1970), σελ. 33.

Το πρότυπο της *Κοιμωμένης* ανιχνεύεται στην *Κοιμωμένη Αριάδνη*, αντίγραφο πρωτοτύπου του 2ου αιώνα π.Χ. Περνά στη *Ludovica Albertoni* του Gianlorenzo Bernini (1598-1680), έργο του 1671-1675, στο παρεκκλήσιο Altieri στον San Francesco a Ripa. Στη συνέχεια, στην *Penelope Boothby* του Thomas Banks (1735-1805), από το 1793, στο παρεκκλήσιό της, στο Ashbourne. Στη *Λιπόθυμη Μαγδαληνή* του Antonio Canova (1757-1822), από το 1794-1796, στο Palazzo Bianco της Γένοβας. Και στο ταφικό μνημείο της βασίλισσας Λουίζας της Πρωσίας, που το φιλοτέχνησε ο Christian Daniel Rauch (1777-1857) το 1818-1827, στο Charlottenburg του Βερολίνου.⁴

Η κεκοιμημένη κόρη του Χαλεπά θέλει να μείνει στη ζωή! Το μαξιλάρι της είναι ψηλότερα βαλμένο, σαν να το έχει βάσει για να κοιμηθεί ανετότερα. Την όλη χαλάρωση της στάσης της επιτείνουν τα μισάνοιχτα χείλη της και η μαλακή κάμψη του αριστερού ποδιού της σε λανθάνουσα κίνηση. Μοναδική υπόμνηση του θανάτου της, ο σταυρός που κρατάει με το αριστερό χέρι στο στήθος.

Το μοτίβο της *Κοιμωμένης* το επεξεργάστηκαν, μετά από τον Χαλεπά –ας σημειωθεί ότι το επανέλαβε το 1935 σε δύο γύψινα έργα του και το 1937 σε τρία επίσης γύψινα έργα και σε σχέδιά του –, και άλλοι γλύπτες στο Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών: ο Ιωάννης Βιτσάρης (1843-1892) το 1885, ο Γεώργιος Μπονάνος (1863-1940) το 1917, ο Γεώργιος Δημητριάδης ο Αθηναίος (1880-1941) και ο Ευάγγελος (Άγγελος) Βρεττός (1890-1942) το 1926. Κανενός όμως η *Κοιμωμένη* δεν πέρασε στη συνείδηση των απλών ανθρώπων ως «Ωραία Κοιμωμένη».⁵

Ορισμένα σημεία της πορείας του έργου εμφανίζονται αντιφατικά στην έως τώρα βιβλιογραφία. Οι Έλληνες γλύπτες του 19ου αιώνα διδάσκονταν στο καθημερινό Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας την

⁴ Παυλόπουλος (2004), σελ. 26.

⁵ Γουλάκη-Βουτυρά (2003), www.syntaxilte.gr/, άρθρο «Ποια ήταν η Ωραία Κοιμωμένη του Χαλεπά» της 9.6.2018 (τελευταία πρόσβαση 28.10.2021).

προπλαστική σε πηλό και σε γύψο.⁶ Τη μεταφορά των προπλασμάτων στο μάρμαρο αναλάμβαναν συνήθως Ανδριώτες και Τήνιοι μαρμαρογλύπτες. Εγκατεστημένοι στη Νεάπολη, το 1888 είχαν ιδρύσει την εταιρεία Αδελφότητας Μαρμαρογλύφων, η οποία το 1900 αριθμούσε 355 μέλη.⁷ Απασχολούνταν σε οικοδομές και σε μνημεία που απαιτούσαν τα μαστορικά χέρια τους. Η παράδοση λέει ότι ήξεραν να γλεντάνε τη ζωή τους με τραγούδι και κρασί.⁸

Δύο τέτοιοι μαρμαρογλύπτες ανέλαβαν να περάσουν και την *Κοιμωμένη* από τον γύψο στο μάρμαρο.⁹ Ο ένας μαρμαρογλύπτης ήταν ο Αλέξιος (Αλεξάκης, λόγω του ότι ήταν μικρόσωμος) Λάβδας, από το χωριό Ζαγανιάρι της Άνδρου. Γεννημένος το 1854, με πατέρα μαρμαροτεχνίτη, τον Φραγκούλη, συμμαθητής του Χαλεπά, είχε αρραβωνιαστεί τα Χριστούγεννα του 1878 την αδελφή του καλλιτέχνη, την Αικατερίνη. Ο Λάβδας είχε δουλέψει από το 1871 στο μαρμαρογλυφείο του πατέρα του Γιαννούλη, του Ιωάννη Χαλεπά (1834-1901), στην οδό Εμμανουήλ Μπενάκη. Το 1875, άνοιξε το δικό του εργαστήριο στην οδό Πατησίων, απέναντι από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Στο τέλος Μαρτίου του 1879, ανέλαβε τη μεταφορά στο μάρμαρο της *Κοιμωμένης*, παίρνοντας από τον Χαλεπά το γύψινο πρόπλασμα, πεντακόσιες δραχμές και έναν όγκο λεπτόκοκκου μαρμάρου από την Καράρα της Ιταλίας, όπου βρίσκονται τα περίφημα λατομεία από την εποχή του Michelangelo και του Canova. Έπεσε με τα μούτρα στη δουλειά από τον Απρίλιο του 1879. Στο μεταξύ, είχε προηγηθεί επίσκεψη του Χαλεπά στο εργαστήριο του Λάβδα, όπου οι δύο παλιοί γνώριμοι συζήτησαν για την *Κοιμωμένη* που άρχιζε σιγά-σιγά να προβάλλει μέσα από τον

άμορφο όγκο. Ο Λάβδας εκτέλεσε τις τελευταίες διορθώσεις και, το 1879, έστησε το μνημείο στο Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών. Ως μαρμαρογλύπτης άφησε διακοσμητικές μαρμαρικές εργασίες σε μέγαρα, συνεργαζόμενος τόσο με τον αρχιτέκτονα Ernst Ziller (1837-1923) όσο και με άλλους αρχιτέκτονες διαφόρων μεγάρων (Βασιλικού Θεάτρου, Σχολής Ευελπίδων, Όθωνος Σταθάτου, Ελευθερίου Βενιζέλου [Βρετανική Πρεσβεία], Παναγή Χαροκόπου [Μουσείο Μπενάκη], Ιονικής και Λαϊκής Τράπεζας, Παύλου Καλλιγά, και του ίδιου του Ziller) και σε άλλα ταφικά μνημεία στο Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών, κατά το διάστημα 1897-1907 (Χρηστάκη Ζωγράφου, Ανδρέα Συγγρού, Αμβρόσιου Κάππαρη, Αντωνίου Βλαστού). Από το 1890 εργάστηκε επίσης στην αναμαρμάρωση του Παναθηναϊκού Σταδίου για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896, αναλαμβάνοντας τα μαρμάρινα κιονόκρανα κορινθιακού ρυθμού στα προπύλαια. Πέθανε στην Αθήνα τον Νοέμβριο του 1944. Ο άλλος μαρμαρογλύπτης ήταν ο Γιώργης Χαμηλός, από το χωριό Πλατιά της Τήνου. Γεννημένος και εκείνος το 1854, είχε γνωριστεί με τον Λάβδα το 1876-1877, στο μαρμαρογλυφείο του πατέρα του Χαλεπά, όπου δούλευαν μαζί. Ήταν από οικογένεια μαρμαρογλυπτών. Εργάστηκε στο μαρμάρινο κωδωνοστάσιο του ναού του Αγίου Γεωργίου Λυκαβηττού. Μετέφερε στο μάρμαρο προπλάσματα συναδέλφων του, χωρίς να τα έχει υπογράψει. Γύρω στο 1898 επέστρεψε στην Τήνο. Από εκεί, η Μικρασιατική Καταστροφή τον έφερε στην Αθήνα, στο σπίτι πλούσιου ξαδέλφου του στο Κολωνάκι. Κατέληξε στην Τήνο, όπου πέθανε μετά το 1922.¹⁰

Ο Χαλεπάς, προφανώς σεβόμενος την εργασία των δύο ομοτέχνων του, δεν έβαλε την υπογραφή του στην *Κοιμωμένη* του... Μόλις το 1913, δύο άλλοι Τήνιοι γλύπτες, οι Λουκάς Δούκας (1890-1925) και Μήτσος Περάκης (1893-1965), θα τη σκαλίσουν – άλλωστε και το βάθρο της

⁶ Βλ. Βασιλικό Διάταγμα της 22ας Οκτωβρίου 1843. Την προπλαστική τη διδάσκει από το 1843 έως το 1849 ο Κωνσταντινουπολίτης αρχιτέκτων Μιχαήλ Σ. Γεωργιάδης. Βλ. και Μπίρης (1957), σελ. 71, 74, 489.

⁷ Παυλόπουλος (1998), σελ. 112.

⁸ Δρίβας (1928)· Μανωλικάκης (1957), σελ. 8· του ίδιου (1969)· Παυλόπουλος (2020), σελ. 52.

⁹ Παυλόπουλος (2018), σελ. 94-96.

¹⁰ Κοκκίνη-Ρίγκ (2005), σελ. 113-121.

οφείλεται στον αρχιτέκτονα Αναστάση Μεταξά (1862-1937).¹¹ Το 1930, Χαλεπάς και Λάβδας ξαναβρέθηκαν στο σπίτι των ανιψιών του Χαλεπά, του τραπεζικού Βασιλείου (1894-1955) και της συζύγου του Ειρήνης (1894-1987), στην οδό Δαφνομήλη 35, όπου ο γλύπτης έζησε από τον Αύγουστο του 1930 μέχρι το τέλος της ζωής του. Στο σπίτι ήδη εκτυλίσσονταν καθημερινά σκηνές λαϊκού προσκυνήματος του σχεδόν αγιοποιημένου γηραιού, αμήχανου γλύπτη! Ο Χαλεπάς, υπό το κράτος της αναγνώρισής του, φέρεται να είπε τότε στον Λάβδα για την *Κοιμωμένη*: «Α, ναι, σε θυμάμαι· εσύ μου την ξεχόντρισες»,¹² εννοώντας δηλαδή ότι ο Λάβδας δούλεψε μόνο σε αρχικό στάδιο το μάρμαρο.

Η *Κοιμωμένη* εντυπωσίασε και εντυπωσιάζει μέχρι σήμερα. Το 1879, η εφημερίδα *Παλιγγενεσία* την αποκαλεί κάλλιστο από όλα τα έργα του Α' Κοιμητηρίου Αθηνών.¹³ Το 1915, ο λόγιος δημοσιογράφος Θεόδωρος Βελλιανίτης (1863-1933) σημειώνει στην εφημερίδα *Αθήναι* ότι σε αυτή βλέπει κανείς όλη τη σαρκική ευκαμψία, όλη την ανθρώπινη αίσθηση, όλη την εσωτερική έκφραση της ψυχής.¹⁴ Το 1924, ο ζωγράφος, υφηγητής της Αρχαιολογίας στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών και λογογράφος Αλέξανδρος Θ. Φιλαδελφεύς (1866-1955) τη θεωρεί «θαυμασιώτατον γλυπτικόν έργον των νεωτέρων Αθηνών».¹⁵ Ακολουθούν οι έπαινοι δημοσιογράφων, όπως του Κώστα Αθάνατου (Καραμούζη, 1896-1966), του Ανδρέα Τσαμόπουλου (1888-1936), του Ζαχαρία Παπαντωνίου (1877-1940), του Νικόλαου Γιοκαρίνη (1893-1951), του Μιχαήλ Ροδά (1884-1948).¹⁶ Θα την περιέβαλλε στο εξής ο θρύλος που είχε τυλίξει άλλωστε και τον δημιουργό της. «Η “κοιμωμένη”...

¹¹ Καρδαμίτση-Αδάμη (2017), σελ. 54.

¹² Δούκας (1970), σελ. 45.

¹³ *Παλιγγενεσία*, φύλλο 19ης Σεπτεμβρίου 1879.

¹⁴ Βελλιανίτης (1915).

¹⁵ Φιλαδελφεύς (1994), σελ. 239-240.

¹⁶ Αθάνατου (1922)· Τσαμόπουλος (1925)· Παπαντωνίου (1927), σελ. 132-134· Γιοκαρίνης (1927)· Ροδάς (1930).

δημοσιογραφία των Αθηνών, εξυπνήσασα και τρίβουσα τα μάτια της, είδε πως ο Γιαννούλης Χαλεπάς ζη και βόσκει τα γίδια της αδελφής του. Φοβερόν!», γράφει ο ανήσυχος λόγιος ξυλουργός του Πύργου Τήνου, του χωριού του Χαλεπά, Νικόλαος Χ. Μωραΐτης (1871-1926/7), υπογράφοντας ως Αβδηρίτης.¹⁷

Ο Χαλεπάς συγκέντρωνε κάθε προϋπόθεση για να αξιοποιηθεί ως ιδιαίδουσα περίπτωση καλλιτέχνη που θα τον λάτρευε η κοινή γνώμη: εγκλεισμός στο Ψυχιατρείο της Κέρκυρας από το 1888 έως το 1902 και καταστροφή έργων του από το 1918. Κατά τη δεκαετία του 1920, ο γλύπτης ανακαλύπτεται, με επιστέγασμα τη βράβειυσή του το 1927 από την Ακαδημία Αθηνών με το Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών.

Εντούτοις, η εκτίμηση του Χαλεπά βασίστηκε στα έργα του μετά από το 1920, τα «μεταλογικά». Ο γλύπτης και καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας Θωμάς Θωμόπουλος (1875-1937), που είχε μεταβεί εντεταλμένος του Υπουργείου Παιδείας και του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου το 1922 στην Τήνο για να συναντήσει τον γλύπτη, θεωρεί ότι ο Χαλεπάς της δεκαετίας του 1920 «είναι ανώτερος από τον Χαλεπάν που εγνωρίσαμεν».¹⁸

Το 1930 ο Χαλεπάς επισκέφθηκε πάλι την *Κοιμωμένη*. Τον συνόδευε κόσμος πολός. «Από τον φόβο μη συγκινηθεί, τον πέρασαν πρώτα από άλλα μνημεία. Τ' αναγνώρισε όλα, τα θυμ[ό]ταν με κάθε λεπτομέρεια. Όταν έφθασε μπροστά της, ζήτησε να τ' ανοίξουν το κιγκλίδωμα και μπήκε. Κοίταξε σιωπηλά το έργο του και τα φευγαλέα κρυφά βλέμματα που 'ρχινη προς το πλήθος, ενώ έμενε ασκεπής μπροστά στο έργο της νεότητάς του, μαρτυρούσαν πως φοβόνταν μην προδοθεί. Κάποιοι τότε του είπε: “Λένε πως την έπλυναν με ακουαφόρτε και χάλασε”. Άπλωσε το χέρι του, θώπευσε τις αρμονικές πτυχές του υφάσματος, γέλασε ζωηρά και είπε, ενώ το χέρι του στηρ[ιζό]ταν πάνω στο μάρμαρο με

¹⁷ Μωραΐτης (1915).

¹⁸ Θωμόπουλος (1930), σελ. 55, σημ. 2.

τρυφερότητα: «Δεν χαλάει!».¹⁹ Τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου, το Σωματείο Ελλήνων Γλυπτών δεξιώθηκε τον Χαλεπά με πρόεδρό του – όχι τυχαία – τον Θωμόπουλο στην πλακιώτικη ταβέρνα του Κρητικού,²⁰ αντιμετωπίζοντάς τον ως σύμβολο της τέχνης της Γλυπτικής.²¹ Η αναγνώρισή του, για την οποία επιμελέστατα προσπάθησε η οικογένειά του, μαζί με τον λογοτέχνη και αποκλειστικό βιογράφο-αυτογράφο του Στρατή Δούκα (1895-1983), από το 1930 και με κάθε επετειακή αφορμή που θα δινόταν μετά από τον θάνατό του,²² είχε παγιωθεί.

Το 1950, ο δημοσιογράφος Σπύρος Σ. Δενδρινός (1909-1985) δημοσίευσε, μάλλον καθ' υπόδειξιν της οικογένειας, σε συνέχειες στην αθηναϊκή εφημερίδα *Προοδευτικός Φιλελεύθερος* και, το 1953, αναδημοσίευσε σε βιβλίο το ρομάντζο της *Κοιμωμένης* με τον πιο διάσημο οξύφωνο στην εποχή του, τον Ιταλό Giovanni Matteo De Candia, τον Mario (1810-1883), που φέρεται να αυτοκτονεί με περίστροφο μόλις πληροφορείται τον θάνατό της! Το βιβλίο επανεκδόθηκε το 2012 από τις Εκδόσεις Φιλιππότη. Ήταν συμπληρωμένο με ιστορικά τεκμήρια από το αρχείο του συγχωριανού του Χαλεπά, απόγονου του επίσης

¹⁹ Δούκας (1970), σελ. 11-12.

²⁰ «Τα πρόσωπα και τα γεγονότα. Οι άνθρωποι που θυμούνται τον Χαλεπά», *Το Βήμα της Κυριακής*, φύλλο 25ης Μαρτίου 1978· Δούκας (1978), σελ. 13-68· Παυλόπουλος, (2018), σελ. 92.

²¹ Δούκας, ό.π., σελ. 13. Βλ. τη σκληρή απάντηση του προέδρου της Κοινότητας Πανοριμιτών Τήνου, γλύπτη Ιωάννη Φιλιππότη σελ. 4, στα όσα είχε πει η Ειρήνη Β. Χαλεπά στην Όλγα Ιωάννου (Φιλιππότης 1969, σελ. 104-105), ότι βρήκε τον Χαλεπά στην Τήνο «σε κακά χάλια». Ο επιστολογράφος σημειώνει: «Εφ' όσον ο Γιαννούλης Χαλεπάς υπέφερε και εταλαιπωρείτο από την σκληρότητα και αδιαφορίαν των συγχωριανών του, κυρίως κατά το διάστημα 1916-1930, πώς δεν εφρόντισαν να τον περιθάλψουν κατά το διάστημα αυτό οι εν Αθήναις συγγενείς του; Ποίον ενδιαφέρον επέδειξαν μέχρι του 1930; Κατά περιεργον σύμπτωσιν, ολίγον προ του 1930, ήρchiσε να γίνεται πανελληνίως γνωστή η αξία του Γιαννούλη Χαλεπά (τον επεσκέφθησαν καλλιτέχναι και άνθρωποι των Γραμμάτων εις το χωρίον του, ετιμήθη δε εν συνεχεία παρά της Ακαδημίας Αθηνών με το Αριστείον Γραμμάτων και Τεχνών). Τότε επεδείχθη συμπτωματικώς και το ενδιαφέρον των εν Αθήναις συγγενών του Χαλεπά διά τον θείον των (ενώ ήδη ούτος εισήρχετο εις το 80όν έτος της ηλικίας του)».

²² Παυλόπουλος (2018), σελ. 93-94.

Τήνιου γλύπτη του *Ξυλοθραύστη* στο Ζάππειο, Δημητρίου Ζ. Φιλιππότη (1834-1919) και του εκδότη Στρατή Γ. Φιλιππότη (1933-2019), που έφυγε ακριβώς έναν αιώνα μετά από τον γλύπτη πρόγονό του. Το 1950, έγινε και δίκη για την *Κοιμωμένη* στο μνημείο της με αντιδίκους τον Δήμο Αθηναίων και τον έναν από τους κληρονόμους της, τον ιδιότροπο ε.α. αντιστράτηγο Χρήστο Μ. Χατζημιχάλη (1885-1957), γιο του ανιψιού τής Σοφής.²³ Ο Χατζημιχάλης διαπραγματευόταν την εξαγωγή της *Κοιμωμένης* στην Αμερική αντί 1.000 λιρών και το Υπουργείο Παιδείας μελετούσε την εξεύρεση του ποσού για να εξαγοραστεί η *Κοιμωμένη* από το ελληνικό κράτος!²⁴ Το 1963 ο Δενδρινός, σε συνεργασία με τον συνάδελφό του Πύργο Πράτσικα (1897-1975), διασκεύασε το βιβλίο του σε θεατρικό έργο, ενώ το προσάρμοσε και σε σενάριο για κινηματογραφική ταινία. Το 1970, διεξήχθη κι άλλη δίκη με θέμα την *Κοιμωμένη*, αυτή τη φορά στο Πρωτοδικείο Αθηνών: αντίδικοι ο Δενδρινός και ο δημοσιογράφος-θεατρικός συγγραφέας Δημήτρης Γιαννουκάκης (1899-1974). Ο Γιαννουκάκης, εκτός από φυσικός κληρονόμος της Αφεντάκη, είχε γράψει και θεατρικό έργο με τίτλο *Η Κοιμωμένη κι ο Χαλεπάς* που το είχε ανεβάσει η Αντιγόνη Βαλάκου (1930-2013).²⁵

Τα επόμενα χρόνια, στον 21ο αιώνα, το ενδιαφέρον για την *Κοιμωμένη* διατηρήθηκε αμείωτο, αναζωπυρωμένο από τον πάντα γοητευτικό μύθο της τρέλας: μελέτες, μυθιστορήματα, θεατρικά έργα, κινηματογραφικές ταινίες. Το 2004, στο πλαίσιο του φεστιβάλ «Ταξίδια στο Φαντασιακό – Αφιέρωμα στον Γιαννούλη Χαλεπά», η αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία Έκπλους και το Πανελλήνιο Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστριάς

²³ *Το Βήμα*, φύλλο 1ης Δεκεμβρίου 1950· Παυλόπουλος (2004), σελ. 30-31.

²⁴ *Κυκλαδικόν Φως*, φύλλο 6, 1950· στο ίδιο, φύλλο 12, 1950· «Η χθεσινή δίκη της *Κοιμωμένης*», *Το Βήμα*, φύλλο 1ης Δεκεμβρίου 1950· Κωνσταντόπουλος (1950)· *Κυκλαδικόν Φως*, φύλλο 6, 1950· Δενδρινός (2012), σελ. 159-165· Δανούσης (2013), σελ. 88-89.

²⁵ «Στο Πρωτοδικείον Αθηνών. Διαμάχη για την «Κοιμωμένη» μεταξύ Δενδρινού - Γιαννουκάκη. Πότε προστατεύεται ο τίτλος ενός έργου από το νόμο περί πνευματικής ιδιοκτησίας», *Ακρόπολις*, 27 Αυγούστου 1970· Δενδρινός (2012), σελ. 166-169.

Τήνου εξέδωσαν το εκτός εμπορίου βιβλίο *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και Μύθος*, με ανθολόγιο κειμένων από το 1902 έως το 1966, συναγωγή μελετών ιστορικών της τέχνης και εικαστικών δημιουργών για τον Χαλεπά, όπως και καταγραφή της συναφούς βιβλιογραφίας. Το εξώφυλλό του κοσμούσε λεπτομέρεια της *Κοιμωμένης*. Τον Φεβρουάριο του 2007, εγκαινιάστηκε στην Εθνική Γλυπτοθήκη έκθεση γλυπτών και σχεδίων του Χαλεπά· στο εξώφυλλο του συνοδευτικού τόμου της δεσπόζει η ίδια με το βιβλίο του 2004 λεπτομέρεια της *Κοιμωμένης*. Το 2012, το δίγλωσσο (ελληνικό και αγγλικό) λεύκωμα του Γιάννη Σουλιάτη *Η Κοιμωμένη* (εκδόσεις Σοκόλη-Κουλεδάκη) παρουσίαζε, εκτός φωτογραφιών και κειμένων, την ερωτική ιστορία δύο νέων, που το τραγικό τέλος της θα δώσει το όνομα *Κοιμωμένη* σε κορυφογραμμή του Πόρου. Να σημειωθεί επιπλέον ότι η *Κοιμωμένη* του Πόρου είναι και το θέμα πίνακα της ζωγράφου Σοφίας Λασκαρίδου (1876-1965), ο οποίος βρίσκεται στη συλλογή του Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός.

Και ο Δήμος Αθηναίων όμως δεν έμεινε ανενεργός. Ήδη από το 1953, εξέφραζε την πρόθεση να περισώσει το έργο από τις βροχές που ήδη το είχαν διαβρώσει. Καθαρισμοί του φθαρμένου σώματος της *Κοιμωμένης* έγιναν κατά καιρούς. Το 2007, βανδαλίστηκε με μαύρο χρώμα στα μάτια, ενώ μεθοδευόταν η ένταξή της σε Μουσείο Ταφικής Τέχνης που θα ιδρυόταν στο Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών.²⁶ Το 2008, ο απόγονος της Σοφής, ομότιμος καθηγητής Παιδαγωγικής στο Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και ο τέως αντιπρύτανης του Αντώνιος Δανασσής-Αφεντάκης (1935-2020), υπό την ιδιότητα του προέδρου του Αφεντακείου Κληροδοτήματος Κιμώλου, έστειλε επιστολή διαμαρτυρίας προς τον Δήμο Αθηναίων και προς τη Διεύθυνση Συντήρησης Αρχαίων και Νεότερων Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού, ζητώντας τη μεταφορά της *Κοιμωμένης* σε μουσείο των Αθηνών, λόγω

της άσχημης κατάστασής της.²⁷ Το 2017, ο δήμαρχος Αθηναίων Γιώργος Καμίνης αποφάσισε να τη δωρίσει στην Εθνική Γλυπτοθήκη, αφινιδίζοντας το Δημοτικό Συμβούλιο.²⁸ Το 2018, έτος Χαλεπά, το Πανελλήνιο Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου, με επιστολή του προς την Υπουργό Πολιτισμού και Αθλητισμού Μυρσίνη Ζορμπά, ζήτησε, σε συμφωνία με τον Δήμο Τήνου, τη συντήρησή της, τη μετακίνησή της στην Εθνική Γλυπτοθήκη και την κατασκευή αντιγράφων για το Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών και για τον αύλειο χώρο του ιδρύματος.²⁹

Το άγαλμα της κεκοιμημένης εν χώρα ζώντων κόρης παραμένει ακόμα στον φυσικό χώρο του. Τα λουλούδια, ευλαβικό δώρο, πάνω της εκφράζουν συναισθήματα που εξακολουθεί να εμπνέει, χωρίς να το είχε ποτέ φανταστεί! Θα ταίριαζαν στην όψη και στην τύχη της οι στίχοι του Διονύσιου Σολωμού (1757-1828): «Μείνε – επάλευε το σώμα / Η ψυχή σου, για να ευγή, / Και εσυχνάνοιγες το στόμα / Και δεν ήξερες γιατί...»³⁰

²⁷ Αθανασέκου (2018), www.huffingtonpost.gr, (τελευταία πρόσβαση 28.10.2021).

²⁸ «Χαρίζει την “Κοιμωμένη του Χαλεπά” ο Καμίνης», www.dimokratia.gr, 18 Δεκεμβρίου 2017 (τελευταία πρόσβαση 28.10.2021).

²⁹ «Η “Κοιμωμένη” του Χαλεπά χρειάζεται συντήρηση», tinos.today.gr, 20 Ιανουαρίου 2020 (28 Οκτωβρίου 2021).

³⁰ «Στο θάνατο της μικρής ανεψιάς» (1825).

²⁶ Η “Κοιμωμένη”, από βανδάλους σε μουσείο», *Η Καθημερινή*, φύλλο 17ης Οκτωβρίου 2007.



Εικ. 1 | Γιαν(ν)ούλης Χαλεπάς
Κοιμωμένη
1879
μάρμαρο
Α' Κοιμητήριο Αθηνών



Εικ. 2 | Αλέξιος Λάβδας
Ταφικό μνημείο Χρηστάκη Ζωγράφου
1897
μάρμαρο
Α' Κοιμητήριο Αθηνών

The Sleeping Female Figure by Chalepas. From plaster to marble

Dimitris Pavlopoulos

This paper presents newer archival evidence on the creation of the *Sleeping Female Figure* at the First Cemetery of Athens and, on this opportunity, discusses issues of Athenian marble sculpture in the second half of the 19th century.

Much has been written about the history of the *Sleeping Female Figure*. Many of them have been inspired by the mythical romanticism of the 19th century, which went so far as to imagine a romance between the girl and the sculptor. Some of the information is contradictory, but this paper cites the story of the girl portrayed as the *Sleeping Female Figure*. The girl died of tuberculosis, despite the attempts to save her life, and her father ordered from Chalepas this tombstone statue in her image.

The paper focuses on the various elaborations that the original work went through, both by Chalepas and by other sculptors, such as Alexios Lavdas and Giorgis Chamilos, who took the *Sleeping Female Figure* from plaster to marble. The statue was considered the most beautiful one in the First Cemetery of Athens and received many praises; however, Chalepas was rather recognised for his later works, after 1920. Interest in the statue was maintained in the 21st century, giving birth to studies, novels, plays and movies.

The paper also briefly discusses the efforts made to protect the *Sleeping Female Figure* from dangers such as environmental conditions and vandalisms over the years.

Βιβλιογραφία

- Αθανασέκου, Μ. (2018), «Στο έτος Χαλεπά συζητείται πάλι η μετακίνηση της Κοιμωμένης στην Τήνο», www.huffingtonpost.gr (τελευταία πρόσβαση 28.10.2021).
- Αθάνατος, Κ. (1922), *Ελεύθερον Βήμα*, φύλλο 17ης Μαΐου.
- Βελιανίτης, Θ. (1915), *Αθήναι*, φύλλο 25ης Ιανουαρίου.
- Γιοκαρίνης, Ν. (1927), *Η Πρωΐα*, φύλλο 21ης Αυγούστου.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (2003), «Η Ωραία Κοιμωμένη», στο: Σ. Μαρκέτου (επιμ.), *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, φύλλο 20ής Απριλίου.
- Δανούσης, Κ. (2013), «Ο Χαλεπάς μας». *Ο Γιαννούλης Χαλεπάς & η Τήνος*, Αθήνα: Αδελφότης των Τηνίων εν Αθήναις.
- Δενδρινός, Σ. (2012), *Η Κοιμωμένη. Το τρυφερό ρομάντζο της Σοφίας Αφεντάκη*, Β' έκδοση, Αθήνα: Φιλιππότης.
- Δούκας, Σ. (1970), *Υποθέσεις και λύσεις πάνω σε προβλήματα της ζωής και του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά*, Αθήνα: Κέδρος.
- Δρίβας, Α. (1928), «Οι πρώτοι γλύπται και αι πρώται σχολαί ωραίων τεχνών εις την νεωτέραν Ελλάδα», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τχ. 159, 2 Δεκεμβρίου [φιλολογική επιμέλεια Γαραντούδη, Ε. & Μικέ, Μ. (2012), Τα Έργα, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη].
- Ζιώγας, Η. (1941), *Νεοέλληνες Καλλιτέχνες. Γιαννούλης Χαλεπάς. Ερμηνεία και τοποθέτηση του έργου του*, Αθήνα: Εκδόσεις Γ. Λουκάτου.
- Θωμόπουλος, Θ. (1930), «Ο γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπάς», *Το Ελληνικόν Έτος*, Ημερολόγιον της ενώσεως Συντακτών Αθηναϊκών εφημερίδων, Αθήνα: χ.ε.
- Καρδαμίτση-Αδάμη, Μ. & Δανιήλ, Μ. (2017), *Το Α' Κοιμητήριο της Αθήνας. Οδηγός των μνημείων και της ιστορίας του* (φωτογραφίες: Γ. Γερόλυμπος), Αθήνα: Ολκός.
- Κοκκίνη-Ρινκ, Σ. (2005), «Ο προπάππος μου Γεώργιος Χαμηλός, ένας άγνωστος Τήνιος γλύπτης», στο: Σ.Γ.Φιλιππότης (επιμ.), *Ημερολόγιο του Αρχιεπισκόπου*, τ. Ζ', εικονογραφημένο, Αθήνα: Ερίννη.
- Κωνσταντόπουλος, Μ. (1950), «Προσωρινά μέτρα εις το Νεκροταφείον. Μια δίκη ετάραξε τον αιώνιον ύπνον της "Κοιμωμένης" του Χαλεπά. Είς επάνω εις τον τάφον της», *Η Καθημερινή*, φύλλο 1ης Δεκεμβρίου.
- Μανωλικάκης, Ι. Γ. (1969), «Το ιστορικό σπίτι της οδού Πειραιώς. Το κυριακάτικο πρώτο σχολείο της τέχνης», *Το Βήμα*, φύλλο 1ης Ιουνίου.
- Μανωλικάκης, Ι. Γ. (1957), «Τα πρώτα ελληνικά εργαστήρια γλυπτικής», *Ζυγός*, τχ. 15, Ιανουάριος.
- Μπίρης, Κ. Η. (1957), *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, Αθήνα.
- Μωραΐτης, Ν. Χ. (1915), *Αστήρ της Τήνου*, φύλλο 19ης Φεβρουαρίου.

- Παπαντωνίου Ζ. (1927), «Από την Ζωήν και από την Τέχνην: Γιαννούλης Χαλεπάς», *Νέα Εστία*, τχ. 3, 15 Μαΐου.
- Παυλόπουλος, Δ. (2022), «Η οικογένεια πίσω από την Κοιμωμένη του Χαλεπά», <https://www.slpress.gr> (τελευταία πρόσβαση: 21.7.2022).
- Παυλόπουλος, Δ. (2020), *Από τον Ιερό Λόχο στον Κωνσταντίνο ΙΒ΄. Νεότερα Αθηναϊκά Γλυπτά*, Αθήνα: Gutenberg.
- Παυλόπουλος, Δ. (2018), «Οι μαρμαρογλύπτες της “Κοιμωμένης” του Χαλεπά», *Το Δέντρο*, τχ. 220-221.
- Παυλόπουλος, Δ. (2004), «Το αίνιγμα της Κοιμωμένης» στο: Γ. Μπόλης & Δ. Παυλόπουλος (επιμ.), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και Μύθος*, Τήνος: Εκπλους, Πανελλήνιον Ιερών Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου.
- Παυλόπουλος, Δ. (1998), *Ζητήματα Νεοελληνικής Γλυπτικής*, Αθήνα: ιδιωτική έκδοση.
- Ροδάς, Μ. (1930), «Οι Έλληνες καλλιτέχναι. Ο δημιουργός της “Κοιμωμένης” Χαλεπάς επανήλθε μετά είκοσι χρόνια εις τας Αθήνας», *Ελεύθερον Βήμα*, φύλλο 28ης Αυγούστου.
- Στειακάκης, Χ. Γ. (2018), *Σκιαγράφηση του εικαστικού και ιδεολογικού τοπίου στην Ελλάδα, 1870-1907. Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά (1851-1938)*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Τσαμόπουλος, Α. (1925), «Ο νεκραναστημένος καλλιτέχνης. Εις επίσκεψιν του Γιαννούλη Χαλεπά», *Ελεύθερον Βήμα*, φύλλο 1ης Νοεμβρίου.
- Φιλαδελφεύς, Α. Θ. (1994), *Μνημεία Αθηνών. Ιστορικός, αρχαιολογικός και καλλιτεχνικός οδηγός πάντων των εν Αθήναις και τη Αττική αρχαίων, μεσαιωνικών και νεωτέρων μνημείων*, δεκάτη έκδοσις. Βελτιωμένη και συμπληρωμένη: Περιέχουσα άρθρον του καθηγητού κ. Homer Thompson διά τας ανασκαφάς εις τον χώρον της Αρχαίας Αγοράς, Αθήνα.
- Φιλιππότης, Ι. (1969), «Χαλεπάς», *Γυναίκα*, τχ. 496, 15 Ιανουαρίου.
- Φιλιππότης, Ι. (1968), «Γιαννούλης Χαλεπάς», *Γυναίκα*, τχ. 491, 19 Νοεμβρίου.

ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

**Κρυφοκοιτάζοντας
το εργαστήρι του καλλιτέχνη**

Η μελέτη για τον Χαλεπά και τη συμβολή του στον ευρύτερο ευρωπαϊκό μοντερνισμό μόλις τώρα αρχίζει. Στο σύντομο αυτό κείμενο, θα επιχειρήσουμε μια φευγαλέα ματιά στο εργαστήριο του καλλιτέχνη, επιμένοντας τόσο στα διαχρονικά σύμβολα του μύθου και της ιστορίας που ο ίδιος αξιοποιεί όσο και στον συγκαλυμμένο, ή και αποκάλυπτο, ερωτισμό του.

Ας εξετάσουμε πιο διεξοδικά κάποια κορυφαία έργα του Γιαννούλη Χαλεπά. Αναφέρω πρώτο τον περίφημο *Σάτυρο που παίζει με τον Έρωτα*. Πρόκειται για μια επιβλητική σύνθεση νεοκλασικής έμπνευσης, με την ανάπτυξη τριών δυναμικών καμπύλων γραμμών στον χώρο: το σώμα του Σατύρου, που δέχεται εγκάρσια τρεις μικρότερες κυρτές καμπύλες, και το σώμα του μικρού Putto. Ο νεαρός άντρας, χαμογελώντας, προκαλεί τον μικρό δίνοντάς του ένα τσαμπί σταφύλι, το οποίο όμως ο Έρωτας αδυνατεί να φτάσει. Προφανής συμπαραδήλωση, η επιθυμία και το ανεκπλήρωτό της. Η τεχνική του Χαλεπά πλάθει πραξιτέλεια σώματα σε ένα κοντράστο τρυφερής και γυμνασμένης σάρκας, με συμπληρωματικά στοιχεία το δέρμα της αίγας, τον πλαγίαιλο, την ουρά, το στεφανωμένο από κισσό κεφάλι του Σατύρου και την απίστευτη έκφρασή του. Αργότερα, στη φαντασία του Χαλεπά, το χαμόγελό του θα καταστεί σαρδόνιο. Ο *Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα* έχει αποδοθεί σε δύο εκδοχές κατά τη «λογική» περίοδο του Χαλεπά, γύρω στο 1875-1876 (Εθνική Πινακοθήκη, συλλογή Κοντοσταύλου).

Τη δεκαετία 1920-1930, ο Χαλεπάς επανέρχεται στο θέμα, όπως το συνηθίζει, δημιουργώντας μια σειρά περίοπτων γλυπτών με εντυπωσιακή μορφολογική εξέλιξη. Υπάρχει προφανώς η πλαστική δέσμευση οι συνθέσεις να πλάθονται συμπαγείς, χωρίς διάκενα ή χωρίσματα. Το απαιτεί η εντελέχεια του υλικού του, το οποίο μάλιστα δουλεύει χωρίς εσωτερικό σκελετό. Όμως, δεν μπορεί να παραγνωρίσει κάποιος την προφανή βιαιότητα του θέματος. Ο μικρός Έρωτας έχει ανέβει στα πόδια του Σατύρου και, επιτιθέμενος, τον τραβάει από τα μαλλιά. Έχουμε πλέον μια συμπλοκή, και όχι μια συνύπαρξη. Η απαγόρευση της επιθυμίας έχει ως

αποτέλεσμα την έκρηξη των ενστίκτων. Η σχετική φιλολογούσα κριτική θέλει τη μητέρα του Χαλεπά Μήδεια-τιμωρό τής κάθε καλλιτεχνικής του απόπειρας. Όμως, δεν πρέπει να παραγνωριστεί και ο ρόλος ενός πατριαρχικού πατέρα – padre padrone –, του Ιωάννη Χαλεπά, ο οποίος μάλιστα, για να επιτύχει το απόλυτο alter ego του στον πρωτότοκο γιο του, τον βαφτίζει επίσης Ιωάννη. Και τότε ο Χαλεπάς θα έχει όλες τις ευθύνες και το υπαρξιακό βάρος του Ιωάννη, αλλά και την εύθραυστη αδυναμία του Γιαννούλη.

Για να θυμηθούμε τον Foucault, η ενότητα αυτή των Σατύρων συγκροτεί ένα «πατριαρχικό σύμπλεγμα», όπου ως τρέλα εννοείται η ατέρμονη απόπειρα εναντίον του πατέρα. Τα γλυπτά αυτά χαρακτηρίζονται από ένα εξαιρετικά προχωρημένο μοντελάρισμα, δυναμική αντιπαράθεση των αυτόνομων πλαστικών στοιχείων, κάτι που παραπέμπει στην «αδικημένη» Camille Claudel, αλλά και στον μοντερνισμό του Μεσοπολέμου, στον Constantin Brâncuși και τον Henri Gaudier-Brzeska.

Ο ζωοποιός Μύθος και τα σύμβολά του αποτελούν την αναγκαία συγκολλητική ύλη κάθε κοινωνικής ομάδας, ισορροπώντας τον εσωτερικό και τον εξωτερικό βίο του υποκειμένου, έως την αρχαϊκά ρομαντική αλλά και ομογενοποιητική ιδέα του Έθνους (δηλαδή τις ετεροτροπικές φανερώσεις του ιερού, σύμφωνα με τους Bronisław Malinowski και Otto Rank). Κοινωνίες χωρίς καταγωγικό μύθο και λειτουργικές, τελετουργικές δράσεις είναι συνομαδώσεις νευρόσπαστων που τους συνδέει μόνο η κοινή τους απέχθεια, π.χ. προς την κρατική αυθαιρεσία ή τους επαχθείς φόρους. Δεν διαθέτουν δηλαδή φόβο ιστορίας, εφόσον ευτέλισαν την προμάμμη της ιστορίας, που είναι το ηρωικό αφήγημα και ο μύθος. Ό,τι δηλαδή ανασύρει από το πιο βαθύ του υποσυνείδητο ο Γιαννούλης σαν μύστης-τελετουργός, για να το καταστήσει πάλι επίκαιρο: Τα παραμύθια της γιαγιάς, τα σχολικά αναγνώσματα, τα τοπικά πανηγύρια, δηλαδή όλες αυτές τις αταβιστικές «ιεροτελεστίες» που επιτελούμε ενθουσιαστικά και καθαρτήρια, χωρίς να έχουμε καλά και σώνει τη φορτική ανάγκη κάποιας ερμηνείας, και που μας οδηγούν σε εκείνη την καθαρτήρια

συμμετοχή σε μια κοινή πίστη, αξία κ.λπ. Σύμφωνα με τον Τάσο Πολυμέρη: «Ο Μύθος αγγίζει πρωταρχικές αλήθειες του ανθρώπου, γι' αυτό είναι τόσο ισχυρός.... Επειδή η νόηση από μόνη της είναι ανεπαρκής, εμπιστευόμαστε τον Μύθο, που είναι μια υπερπραγματικότητα, μια Ολότητα, πιο πλήρης από αυτό που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας».

Η συλλογική μνήμη βρίσκει ανακλαστικά και ενστικτωδώς την έμπνευση εκεί όπου κοιμούνται αρχέγονα όνειρα, σε μορφή κειμένων του ασυνειδήτου (Freud, Jung, Lacan), εκεί όπου κοιμούνται σε συμβολικό επίπεδο τα οστά των προγόνων. Αυτά αποτελούν ως Kultur des Volkes (Herder) το υλικό της γλυπτικής του Χαλεπά, του οποίου το ασυνείδητο λειτουργεί ως αποκαλυπτική γλώσσα. Για τον Χαλεπά, ο Μύθος είναι επιθυμία αδιαμεσολάβητη επειδή, όπως εξ άλλου συμβαίνει και στην ποίηση, δεν είναι αναγκαία η σχέση αιτίου και αιτιατού. Άλλωστε, ο ζωοποιός Μύθος έχει το εξής κοινό στοιχείο με τη μεγάλη τέχνη: αποτελεί τον σταθερό συνδυασμό ελλόγου και αλόγου. Ή, όπως θα έλεγε ο Giambattista Vico, η δύναμη της φαντασίας είναι αντιστρόφως ανάλογη με τη δύναμη της λογικής. Για παράδειγμα, ο *Στοχαστής* του Rodin (1888) παρουσιάζεται βεβαρημένος από μια γνώση αλαζονική πλην ατελέσφορη, που συμβολίζει τις κυρίαρχες αρχές του Διαφωτισμού, η αυθεντία των οποίων όμως έχει σοβαρά κλονιστεί σήμερα. Σήμερα που αμφισβητείται πια και η «αντικειμενική συνείδηση», αλλά και η αντικειμενική γνώση. Αντίθετα, ο Χαλεπάς παρουσιάζεται αθώος και απόλυτα σύγχρονος, ώστε να εκφράσει τη μετάβαση από το απόλυτο στο σχετικό και από την αντικειμενική στην υποκειμενική αλήθεια.

Στο *Παραμύθι της Πεντάμορφης II* (γύψινο πρόπλασμα ενυπόγραφο, Τήνος 1918, Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού), ο Χαλεπάς επανέρχεται σε ένα θέμα της «λογικής» του περιόδου, που πρωτοδούλεψε στο Μόναχο και εμπλουτίζει με καινούρια, συναρπαστικά στοιχεία (εικ. 1). Η σύνθεση συμπαγής και αυτάρκης, με όγκους που εξισορροπούν την εσωτερική εντελέχεια, χωρίς τη χρήση αρματούρας (υποστηρικτικού σκελετού), παρουσιάζει τον πρίγκιπα να σκύβει πάνω από την Πεντάμορφη

για να της δώσει το φιλί. Αυτή η βασική αφήγηση εμπλουτίζεται με μια σειρά παραπληρωματικών ιστοριών σαν τον αποσπασματικό λόγο, τα fragmenta, που τόσο συνηθίζει ο μοντερνισμός. Γύρω από τον κεντρικό μύθο εμπλέκονται ανόμοιες ιστορίες, γράμματα των ανθρώπων που δεν τα καταξιώνει κανένα ιστορικό μεγαλείο, πρόσωπα που αναδύονται από το βάθος τής εξαντλητικά πλασμένης ύλης, μόνο και μόνο για να πουν την άφωνη ιστορία τους. Το όλο έργο είναι μια γοητευτική συνύπαρξη αρχαϊκών, λαϊκών και σαφώς λόγιων μορφολογικών στοιχείων (επί παραδείγματι, η κόμμωση της Πεντάμορφης, οι επωμίδες του ενδύματός της, η κάπα του πρίγκιπα κ.λπ.).

Στο πρώτο επίπεδο, ο θεατής παρατηρεί μια φιγούρα που καβαλάει γυναικεία ένα άλογο και πορεύεται, θαρρείς, αντίθετα προς το κεντρικό δράμα. Είναι η φιγούρα κλίμακα, για να γίνει αντιληπτό το μέγεθος των δύο ηρώων; Είναι ο σύγχρονος άνθρωπος που αποστρέφεται ή και δεν αξίζει την αρωγή του Μύθου; Εντέλει ο ιππέας είναι άντρας ή γυναίκα; Ο Χαλεπάς, με την ενστικτώδη του ιδιοφυΐα συνείρει αυτά τα στοιχεία εντός του κεντρικού αφηγήματος όχι για να λύσει, αλλά για να θέσει προβλήματα. Πίσω ακριβώς από το ανάκλιντρο της Πεντάμορφης με τα μαξιλάρια (ανάλογο ανάκλιντρο με εκείνο της *Κοιμωμένης* του Α' Νεκροταφείου), εμφανίζεται ανάγλυφη η προσωπογραφία μιας αρειμάνιας ανδρικής φιγούρας. Μια αρχετυπική εικόνα του πατέρα-τιμωρού; Υπενθυμίζουμε ότι ανάλογη πλαστική λύση μιας ξαπλωμένης γυνής ανδρικής μορφής υπάρχει και πίσω από το προσκέφαλο της *Μεγάλης Ονειρευομένης*. Το γλυπτό επιτρέπει περίοπτη θέαση και σε κάθε γωνιά του υπάρχει και μια αφηγηματική έκπληξη. Ένα κεφάλι ή ένα σώμα που παρατέμπει είτε στους θρηνωδούς των κλασικών επιτύμβιων συνθέσεων είτε στην απόλυτη προσωπική μυθολογία του καλλιτέχνη. Σε ένα σημείο, μάλιστα, πρόσφατα εντοπίστηκε και το δακτυλικό αποτύπωμα του μπαρμπα-Γιαννούλη. Το χάιδεμα της ύλης, ώστε αυτή να συγκινηθεί και να μιλήσει. Αυτός είναι ο βαθύτερος συμβολισμός του γλυπτού. Ο καλλιτέχνης-πρίγκιπας, άρρενας πάντα, σκύβει να ασπαστεί την αδρανή

ύλη και ο έρωτάς του αυτός γεννάει την ομορφιά. Είναι ιδιοφυής ο τρόπος κατά τον οποίο η πληθωρική κάπα του πρίγκιπα, ανάμνηση του Χαλεπά από εικονογραφίες του 19ου αιώνα σχετικές με τον Μεσαίωνα, αγκαλιάζει στιβαρά τη σύνθεση με παράλληλες καμπύλες πτυχώσεις, ισορροπώντας δυναμικά τα καθαρά πλαστικά, αφηρημένα στοιχεία με τα αφηγηματικά.

Θεωρώ πως αυτό το έργο είναι το κορυφαίο του γλύπτη. Είναι το θριαμβικό ξέσπασμά του ύστερα από σχεδόν μισό αιώνα σιωπής. Είναι η απόδειξη της τρομακτικής υγείας που έκρυβε η τρέλα του, για να παραφράσουμε λίγο τον Michel Foucault. Της νίκης του πάνω στους δαίμονές του. Της επιστροφής του στις μεγάλες επιτυχίες που σημάδεψαν το ξεκίνημα της σταδιοδρομίας του στο Μόναχο. Της απόλυτης δικαίωσης των εμμονών του. Πάντα ένα κορίτσι που κοιμάται έναν ύπνο-θάνατο, χωρίς ελπίδα ανάστασης. Υπό περιπτώσεις, το θαύμα μπορεί να συντελεστεί. Όπως εν προκειμένω συμβαίνει εδώ.

Και κάτι ακόμα, που το θεωρώ άκρως σημαντικό: Προσέξτε, εκτός από την κλασική κόμμωση, που αποδεικνύει βαθιά γνώση της αρχαιοελληνικής γλυπτικής, και τους δύο επιδεικτικούς ολόγυμνους μαστούς. Πρόκειται για ένα στοιχείο, αυτό της γυμνότητας του γυναικείου στήθους, που το επαναλαμβάνει πολύ συχνά, σχεδόν εμμονικά. Ακόμα και στον γνωστό *Ευαγγελισμό* του Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού, η Παρθένος εμφανίζεται ενώπιον του αγγέλου γυμνόστηθη και, αν στην περίπτωση αυτή θα μπορούσε κάποιος να μιλήσει για έναν συμβολισμό γονιμότητας ή θαύματος της ενσάρκωσης, δεν συμβαίνει το ίδιο με τις γυμνόστηθες *Μήδεις*, τις ποικίλες *Αναπαυόμενες* ή τη συνεσταλμένη *Πεντάμορφη* του μεσαιωνικού παραμυθιού.

Νομίζω ότι η ερμηνεία πρέπει να αναζητηθεί αλλού. Στο υπερβατικό «σημαίνον» ενός μαστού που ταυτίζεται με την πιο απόλυτη πηγή ζωής, αλλά και τον ερωτισμό και τη σεξουαλικότητα. Ο άγευστος γυναικείας σάρκας Γιαννούλης Χαλεπάς, αυτός που είναι οριστικά αποκλεισμένος από την ερωτική ζωή, ήδη από τα 27 του χρόνια, φαντάζομαι με πόση

συγκίνηση σκύβει και ψαύει ένα γυναικείο στήθος, αγγίζοντας τον ψυχρό πηλό. Φαντάζομαι ότι οι μόνες ερωτικές εμπειρίες που είχε συνέβησαν σε κάποιο πορνείο του Μονάχου ή της Αθήνας, και μάλιστα έως το 1878, χρονιά που ζει την πρώτη μεγάλη κρίση μελαγχολίας, η οποία τον απομονώνει από τον δημόσιο βίο και τον θέτει υπό την αυστηρή επιτήρηση της οικογένειάς του. Μια μελαγχολία που θα εξελιχθεί σε κατάθλιψη και εντέλει μανιοκατάθλιψη. Οι όροι αυτοί χρησιμοποιούνται με κάθε περισκεψη, όπως εξ άλλου και στην περίπτωση του Van Gogh, και επειδή η επιστήμη της εποχής αντιμετωπίζει σχεδόν πρωτόγονα την όποια αποκλίνουσα συμπεριφορά και επειδή τα ιατρικά δεδομένα και των δύο μεγάλων δημιουργών είναι αντιφατικά και ελλιπέστατα.

Ας περάσουμε τώρα στο συνταρακτικό, αυτοβιογραφικό σύμπλεγμα του Γιαννούλη Χαλεπά, το φιλοτεχνημένο γύρω στο 1930, *Οιδίπους και Αντιγόνη* (ορθότερα *Ισμήνη*), που επιφυλάσσει μια συγκινητική ανατροπή (εικ. 2). Πρόκειται για ένα από τα καλύτερα γλυπτά της «μεταλογικής» περιόδου, ισάξιο της *Μήδειας* που σκοτώνει τα παιδιά της και μια από τις πιο διεισδυτικές πραγματώσεις του Μύθου στο έργο του Τήνιου δημιουργού.

Ο Μύθος, όπως εξ άλλου και η τέχνη, είναι επιθυμίες αδιαμεσολάβητες. Ζούμε συνεχείς πτώσεις και αναστάσεις, όσο θαύμα και όσους θεούς αντέχουμε. Τρεφόμενοι από τη σάρκα των αγαπημένων μας θεών, που για χάρη μας καταδέχονται να γίνουν άνθρωποι. Πρώτοι θεοί οι γονείς κι έπειτα οι έρωτές μας. Σε αυτούς ασκείται η κατεξοχήν μυθογενετική μας δυνατότητα. Ήρωας είναι ο κάθε αγαπημένος, ώσπου να χλωμιάσει η δύναμή του και να καταστεί πένθος, ο ήλιος να γίνει φεγγάρι και η μέρα νύχτα. Αυτή η τελετουργία του πένθους θα σημάνει το τέλος έως την επόμενη γέννηση, τον επόμενο θεό. Τον αιώνιο Μύθο. Την αιώνια θυσία. Να ο χώρος της δραματικής έρευνας του Γιαννούλη Χαλεπά. Εκεί που η ερωτική του έλλειψη μεταμορφώνεται στον ιερό μαστό της Melanie Klein και στο «μεταβατικό αντικείμενο» (transitional object) του Donald Winnicott.

Η διάσημη φράση του Claude Levi-Strauss «Les mythes se pensent dans les hommes», που δηλώνει την απόλυτη επανένωση υποκειμένου και αντικειμένου, ταιριάζει απόλυτα στη δημιουργική ευαισθησία του Γιαννούλη Χαλεπά. Προσέξτε, για παράδειγμα, τη δραματική αυτάρκεια, αλλά και την ένταση των σχέσεων που καταγράφεται στην εν λόγω λιτή, αυτοβιογραφική του σύνθεση: Η Αντιγόνη οδηγεί τον γερο-Οιδίποδα στην Αθήνα. Ο Οιδίπους-Χαλεπάς, που κατά τη δική του ομολογία «δεν είχε άγκυραν καλή», γέρνει πάνω στη βακτηρία του, ενώ πίσω σκύβει προστατευτικά στον ώμο του η Αντιγόνη-ανιψιά του γλύπτη. Το κορίτσι που περιθάλλει τον πρεσβύτερο. Τα πρόσωπα επικοινωνούν σωματικά, αλλά πνευματικά βρίσκονται σε απόσταση, βυθισμένα το καθένα σε ένα προσωπικό σύμπαν. Χαρακτηριστική είναι η λεπτομέρεια της πεσμένης τιράντας στο μπράτσο του κοριτσιού και βέβαια το στήθος του που διαγράφεται εκφραστικό.

Και η συγκλονιστική κορύφωση: πρόκειται για μια λεπτομέρεια που δεν έχει προσέξει κανείς ως τώρα, πράγμα άκρως διαφωτιστικό για τον τρόπο που κοιτάζουμε τα έργα ειδικοί και... ανίδεοι. Και νομίζω πως συνδέει συνταρακτικά τον άγιο της νεοελληνικής τέχνης με τον άγιο και πρωτομάρτυρα της διεθνούς modernité. Ενώ οι φιγούρες φέρουν ιστορικές ενδυμασίες και ο *Οιδίπους* μοιάζει να φοράει το κοστούμι που σχεδίασε ο Βασίλης Φωτόπουλος για τον Αλέξη Μινωτή στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου *Οιδίπους επί Κολωνώ*, ο γερο-βασιλιάς του μπαρμπα-Γιαννούλη φοράει άρβυλα! Φοράει εκείνες τις στραβοπατημένες μπότες με τα χοντρά κορδόνια που φορούσε περπατώντας στις πλαγιές των λόφων γύρω από τον Πύργο, όταν έβοσκε τα λιγοστά του πρόβατα και εξόρκιζε τους δαίμονές του. Κλοτσώντας με αυτά πέτρες και φόβους. Η σύνδεση με τα άρβυλα του Van Gogh είναι αναπόφευκτη. Αναφέρομαι στον μυθικό εκείνο πίνακα που ενέπνευσε ολόκληρη αισθητική μελέτη του Martin Heidegger με τίτλο *Η προέλευση του έργου τέχνης*. Πρόκειται για εκείνες τις μπότες που καταγράφουν όλο τον αγώνα, αλλά και την αγωνία της δυστυχισμένης του ζωής, σαν δραματικές μετωνυμίες της

πορείας, των ταξιδιών, αλλά και του τέλους. Μόνο που στην περίπτωση του Χαλεπά, ο γερο-Οιδίπους με τις μπότες του είναι πανέμορφος. Στον τόπο μας και στη συλλογική μας μνήμη, οι ήρωες ήσαν ανέκαθεν πανέμορφοι. Θυμηθείτε τις εικόνες ή τα άσματα που συνθέτουν ο Θεόφιλος, ο Εγγονόπουλος, ο Καβάφης ή ο Σεφέρης. Η ομορφιά αλλά και το πένθος εξαιτίας της απώλειας της αγαπημένης είναι εμμονική παράμετρος του ελληνικού μύθου. Το σώμα και ο έρωτας.

Η *Μεγάλη Ονειρευομένη (Μεγάλη Αναπαυομένη)* (1931, Εθνική Πινακοθήκη) είναι αναμφισβήτητο το *opus magnum* του καλλιτέχνη (εικ. 3). Κορυφώνει τη σειρά των κεκλιμένων μορφών που ξεκίνησαν από την *Κοιμωμένη* του Α' Νεκροταφείου, αποτελώντας συγχρόνως αναίρεση της παντοδυναμίας του θανάτου. Στο πολυεπίπεδο αυτό έργο, όπως συνέβη και με το *Παραμύθι της Πεντάμορφης*, γύρω από το κύριο θέμα της γυναίκας που είναι γερμένη, αναπτύσσονται στο πλάι και άλλες σύντομες ιστορίες-σύμβολα. Για παράδειγμα, πίσω από το προσκέφαλο εγγράφεται μέσα σε μια δυναμική καμπύλη το ανάγλυφο ενός γυμνού άντρα που παραπέμπει στον Αδάμ του Michelangelo στην Cappella Sistina. Μόνο που εδώ δεν έχουμε τον άντρα-κεφαλή της γυναίκας, αλλά μάλλον το αντίθετο! Η γυναίκα αναπαύει το κεφάλι της σε μια βαριά σειρά μαξιλαριών που θυμίζουν ανάλογες λύσεις του Gian Lorenzo Bernini, όταν αυτός κατασκευάζει την οργάζουσα Beata Ludovica Albertoni (1671-1674), που βρίσκεται στην εκκλησία San Francesco a Ripa, στη Ρώμη.

Η γυναίκα κοιτάζει ψηλά, έχοντας τα μάτια ανοιχτά, σε μια στάση σαφώς οραματική. Και βέβαια δεν αναπαύεται, όπως τη θέλουν οι γραφειοκράτες της τέχνης. Το δεξί της χέρι σχεδιάζεται με υπερβολικό τρόπο πάνω στο σεντόνι, ενώ το αριστερό, αβρότερο, αναπαύεται στους γλουτούς της, κρατώντας μια πεταλούδα. Την ψυχή της! Πρόκειται για την υψηλότερη ή ποιητικότερη προσέγγιση του θήλεος στη νεοελληνική τέχνη. Μητρική και ερωτική συγχρόνως για τον Χαλεπά, η γυναίκα είναι το πλάσμα που ονειρεύεται, κρατώντας την ψυχή της στα χέρια της και παραπέμποντας στην κάμια που ανασταίνεται μέσα από το κουκούλι της.

Συνταρακτικός συμβολισμός. Επίσης, η όλη διαμόρφωση του γλυπτικού χώρου, με τις πτυχώσεις του ρούχου και του σεντονιού που παραπέμπουν με τον ρυθμό τους στον κυματισμό της θάλασσας, ολοκληρώνει αυτή την υψηλού αισθητικού επιπέδου ποιητική σύνθεση. Και, βέβαια, ως προσέξουμε πάλι την απόδοση των νεανικών, στητών μαστών. Ποιος δεν καταλαβαίνει την τρυφερότητα του γλύπτη ως προς το άγγιγμά τους;

Εις επίρρωσιν όλων των ανωτέρω, επικαλούμαι το γύψινο ανάγλυφο *Ευαγγελισμός*, που φιλοτέχνησε ο Χαλεπάς στην Αθήνα το 1936. Εδώ, εικονίζεται δεξιά ο άγγελος με φτερά και κρίνο στο δεξί χέρι και αριστερά η Παρθένος γονυκλινής, με βιβλίο στο τεταμένο δεξί της χέρι, κάλυμμα στους ώμους, αλλά γυμνό το στήθος και τον θώρακα! Η γραφή είναι ναϊβιστική, με αρχαϊκές αναφορές, πολύ κοντά στον πρώιμο Giacometti ή τον Henry Moore. Για να παραφράσω τον Tennessee Williams, τώρα πια στον Χαλεπά κάθε «κλασικισμός τού είναι αποκρουστικός».

Στην απλότητα της φόρμας και την παιδικότητα της αφήγησης, κρύβεται η σοφία που επεδίωκαν σε ανάλογα έργα και ο Matisse και ο Picasso. Και βέβαια, ως ειπωθεί εδώ ότι η «μεταλογική» περίοδος του Χαλεπά δεν σχετίζεται καθόλου με αυτό που αργότερα ονομάστηκε *l'art brut*, επειδή η βασική διαφορά σε όλες τις πολύ σημαντικές περιπτώσεις των παράφρονων καλλιτεχνών, όπως ο Adolf Wölfl (1864-1930), ο Augustin Lesage (1876-1954), η Aloïse Corbaz (1886-1964) ή η Séraphine de Senlis (1864-1942), έγκειται στο ότι οι προαναφερόμενοι γεμίζουν τις συχνά υπερμεγέθεις αγχωτικές συνθέσεις τους με έναν απίστευτο όγκο λεπτομερειών, έναν τρόπο κενού (*horror vacui*), έτσι ώστε να μην κυριαρχεί μια κεντρική αφήγηση, αλλά αλλεπάλληλα μοτίβα που το ένα πνίγει το άλλο. Αντίθετα, στον Χαλεπά βλέπουμε απλότητα μορφών, μινιμαλισμό έκφρασης και μοναδική ένταση στο κύριο θέμα. Εξού και η σπάνις παραπληρωματικών στοιχείων (μοναδική εξαίρεση το *Παραμύθι της Πεντάμορφης*).

Όμοια γυμνόςστητη παρουσιάζεται η Παναγία στον ανυπόγραφο περίοπτο *Ευαγγελισμό* που φιλοτέχνησε ο γλύπτης στον Πύργο, το 1918,

και σήμερα εκτίθεται στο Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού (εικ. 4). Η Παναγία είναι γονατισμένη σε μαξιλάρια, όπως τη βλέπουμε συχνά σε πίνακες Φλαμανδών πριμιτίφ και ζωγράφων του Quattrocento, και κρατάει πάλι ένα βιβλίο στο δεξί χέρι, με τους μαστούς να διαγράφονται ευκρινείς κάτω από μια διάφανη εσθήτα. Ο άγγελος αποδίδεται σε ιερατική στάση, κρατώντας έναν τεράστιο φαλλικό κρίνο με το δεξί χέρι και τη νάπα των Βυζαντινών υπάτων στο αριστερό. Εδώ, η απίστευτη οπτική μνήμη του μπαρμπα-Παννούλη, αλλά και ένα υποσυνείδητο που δούλενε και ως φροϋδική επιθυμία και ως γιουνγκικό σύμβολο, κάνουν τη διαφορά. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι δύο φιγούρες βρίσκονται απομονωμένες στον προσωπικό τους κόσμο και κοιτούν στο άπειρο με βλέμματα που δεν διασταυρώνονται. Εξαιρετική, και ωστόσο ενστικτώδης, προσέγγιση της αδυναμίας επικοινωνίας. Το θαύμα μοιάζει να μην μπορεί να συντελεστεί.



Εικ. 1 | Παννούλης Χαλεπάς
Το παραμύθι της Πεντάμορφης II
1918
γύψος
Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου
Μόνιμη Έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού



Εικ. 2 | Γιαννούλης Χαλεπάς
Οιδίπους και Αντιγόνη
1930
γύψος
Ίδρυμα Ωνάση, Αθήνα



Εικ. 3 | Γιαννούλης Χαλεπάς
Αναπαυομένη
1931
γύψος
Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ. 4 | Γιαννούλης Χαλεπάς
Ευαγγελισμός
1918-1924
πηλός
Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου
Μόνιμη Έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού

Peeking into the sculptor's studio

Manos Stefanidis

This paper focuses both on the timeless symbols of myth and history that the artist utilises and on the, hidden or overt, eroticism that his pieces exude.

In particular, *Satyr playing with Eros* is a representative piece from Chalepas's work on Satyrs, which forms a "patriarchal complex", where madness means the eternal strife against the father. Myth is the grandmother of history and it is the necessary material gluing together social groups; tapping to it allows an artist to connect his inner world to the outside one.

In the *Fairytale of the Beautiful II*, perhaps Chalepas's best work, we see a man who reminds us of the archetypal image of father-punisher – another reference to the artist's inner struggle with his father. But the deepest symbolism of this statue lies not with the man, but with the artist who, as a prince, bends down to embrace inert matter begetting beauty with this love of his...

Another aspect of Chalepas's work tackled in the paper is the nakedness of the female breast, which is a repetitive theme, even in the well-known *Evangelism*. This is the transcendental "signifier" of a breast that identifies with the absolute source of life, but also with eroticism and sexuality.

Other pieces of Chalepas, which are analyzed and interpreted in the paper, are *Oedipus and Antigone* and the *Great Dreamer*. The first shows young Antigone taking care of her old father Oedipus: although they communicate in terms of bodily expressions, they are shown mentally apart, each one of them absorbed in their own world. The *Great Dreamer*, on the other hand, artfully combines the maternal nature of women with their sexual one, in a crescendo of poeticness that is characteristic of Chalepas's oeuvre.

Βιβλιογραφία

- Παπαϊωάννου, Κ. (1992), *Η αποθέωση της ιστορίας*, μτφρ. Σπύρος Κακουριώτης, Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις/Θεωρία 14 (Τίτλος πρωτοτύπου: *La consécration de l'histoire*, Éditions Champ libre, 1983).
- Παυλόπουλος, Δ. (1998), *Ζητήματα νεοελληνικής γλυπτικής*, Αθήνα: ιδιωτική έκδοση.
- Roskill, M. & Carrier, D. (1983) *Truth and Falsehood in Visual Images*, The University of Massachusetts Press, Amherst.
- Στεφανίδης, Μ. (2017), *Ιδιοφυΐα και Τρέλα, Βαν Γκογκ, Χαλεπάς*, Αθήνα: Λάβρυς.
- Στεφανίδης, Μ. (2007), *Εισαγωγή στην ελληνική γλυπτική. Από την αρχαιότητα ως σήμερα*, τρίτη έκδοση συμπληρωμένη, Αθήνα: Φιλιππότης.
- Στεφανίδης, Μ. (2002), *Μικρή Πινακοθήκη. Πρόσωπα, κρίσεις και αξίες της νεοελληνικής τέχνης*, τέταρτη έκδοση συμπληρωμένη, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φιλιππότης, Σ. (1999) (επιμ.), *Χαλεπάς. Ο κοσμοκαλόγερος από τον Πύργο της Τήνου*, Αθήνα: Ερίνη.

ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΝΟΥΣΗΣ

Γιαννούλης Χαλεπάς:
Στιγμές βίου τραγικού...

Όταν, τον Σεπτέμβριο του 1972, έφτασα στον Πύργο της Τήνου, παρ' όλο που είχαν περάσει τέσσερα ολόκληρα χρόνια και, παρά την ευφορία από τα εγκαίνια του Μουσείου Χαλεπά (3 Οκτωβρίου 1971), ήταν ακόμη έντονος ο απόηχος της οργής των κατοίκων για δύο υποβολιμαία δημοσιεύματα στον αθηναϊκό Τύπο το φθινόπωρο του 1968, τα οποία διαστρέβλωναν χονδροειδώς την ιστορία του τραγικού γλύπτη και κατασυκοφαντούσαν τον τόπο. Τα κείμενα αυτά τα υπέγραφαν δύο έγκριτες δημοσιογράφοι, οι κυρίες Λιλή Ζωγράφου και Όλγα Ιωάννου.

Στο πρώτο, στο περιοδικό *Επίκαιρα*, η Λιλή Ζωγράφου έγραφε μεταξύ άλλων: «Γιατί οι χωρικοί τον περιγελούσαν άμα έβγαινε στα ρουμάνια να περπατήσει κι όχι για δουλειά; Γιατί δεν τον σέβονταν; Γιατί μπορούσαν να του λένε: “Τσακίσου στο διάολο παλαβιάρη!”; Για τον απλούστατο λόγο πως δεν είχαν ακούσει ποτέ τίποτα για την τέχνη, για την ομορφιά, για τους μεγάλους Έλληνες...».¹

Στο επόμενο, η Όλγα Ιωάννου έγραφε: «Οι συνάδελφοί του στην Αθήνα, από φθόνο, κατ[ό]ρθωσαν να εμποδίσουν την ανανέωση της υποτροφίας του... Χωρίς την παρουσία της μητέρας του, ο Γιαννούλης Χαλεπάς υπέφερε από τη σκληρότητα των συγχωριανών του... Η περίοδος από το θάνατο της μητέρας του μέχρι τον ερχομό του στην Αθήνα στάθηκε η πικρότερη της ζωής του...».²

Ήταν η εποχή της μεγάλης έκθεσης των έργων του Γιαννούλη Χαλεπά στην γκαλερί «Νέες Μορφές» – 9 έως 28 Οκτωβρίου 1968 –, την οποία διοργάνωνε η οικογένεια του ανιψιού του, αείμνηστου τότε Βασιλείου Ν. Χαλεπά. Και ήταν σε όλους γνωστό ότι πίσω από την καταφορά εκείνη κατά της Τήνου και των Τηνίων ήταν η ανιψιά του Ειρήνη, χήρα Βασιλείου Χαλεπά, το γένος Ιακώβου Κουβαρά, η οποία, παρ' όλο που βρισκόταν σε προχωρημένη ηλικία, αγωνιούσε να εξασφαλίσει την

¹ Ζωγράφου (1968).

² Ιωάννου (1968).

υστεροφημία της ως η «Αντιγόνη» που οδήγησε τον τραγικό «Οιδίποδα» στη λύτρωση του άλσους του Κολωνού. Η τότε Κοινότητα Πανόρμου προσπάθησε να αποκαταστήσει τα πράγματα με επιστολές που έγραψε ο αείμνηστος καθηγητής του Ιονίου Πανεπιστημίου Δημήτριος Σοφινός, πλην δημοσιεύτηκαν μικρές μόνον περιλήψεις που κι αυτές χάθηκαν στα ψιλά γράμματα των περιοδικών.

Πέρασαν τα χρόνια, δέθηκα με το νησί – ασχολήθηκα με την ιστορία και τον πολιτισμό της νεότερης Τήνου – και, όταν άρχισα να αναδιφώ τον τοπικό Τύπο και να τακτοποιώ το αρχείο της Αδελφότητας των εν Αθήναις Τηνίων, βρέθηκα μπροστά σε μια έκπληξη. Μέσα από τα δημοσιεύματα και τα έγγραφα πρόβαλε μια άλλη, διαφορετική εικόνα για τον τραγικό γλύπτη και σίγουρα δεν ήταν εκείνη των δημοσιευμάτων του 1968.³ Για την τηνιακή παροιμία της Αθήνας, αλλά και τον τοπικό Τύπο, δεν ήταν ο Χαλεπάς αλλά «ο Χαλεπάς μας», με τον ίδιο τρόπο που λίγο παλαιότερα ο γλύπτης Λάζαρος Σώχος δεν ήταν ο καλλιτέχνης, αλλά «ο καλλιτέχνης μας». Χωρίς να θέλω να αποκλείσω κάποια ταπεινωτική συμπεριφορά (χωριό ήταν ο Πύργος), ο ηλικιωμένος γλύπτης προκαλούσε δέος – όλοι γνώριζαν την ιστορία που κουβαλούσε στους ώμους του – και επέβαλε σεβασμό. Είναι αλήθεια ότι επένετο τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα. Όμως και αυτός και η γηραιά μητέρα του είχαν τη συνδρομή των συγχωριανών, ενώ το ενδιαφέρον για την τύχη του είχε εκδηλωθεί αρκετά νωρίς.

«Ο ανά τον ελληνικόν κόσμον έξοχος καλλιτέχνης Χαλεπάς», γράφει η τοπική εφημερίδα *Πρόδος* του 1911, «πένεται πενίαν οικτράν, αφεθείς πλέον εις την διάθεσιν των συγχωρίων του. Καθ' α πληροφρούμεθα η διανοητική του κατάσταση ευρίσκεται εις το αυτό σημείον και γυρνά σήμερον τας οδούς του Πύργου ρακένδυτος και ελεεινός

³ Αποτέλεσμα εκείνης της έρευνας υπήρξε το βιβλίο του Δανούση (2013). Η βιβλιογραφία, όμως, για τον Γιαννούλη Χαλεπά είναι τεράστια. Για μια ικανοποιητική καταγραφή της, βλ. Γουλάκη-Βουτυρά & Ζερβού (2007).

περισυλ[λ]έγων αποτσίγαρο ο δαιμόνιος εκείνος καλλιτεχνικός νους, ο την Τήνον τιμήσας δια των έργων του. Εν τη περιστάσει ταύτη, δεν δυνάμεθα ειμή να επιτιμήσωμεν πάντα όστις δυνάμενος δεν ήλθεν αρωγός εις τον ατυχήσαντα τούτον συμπολίτην μας. Και αν μέχρι στιγμής δεν είδομεν τι δυνάμενον να ανακουφίση τας οικονομικάς του ανάγκας, ευελπιστούμεν ότι θα εύρουν ηχώ τα γραφόμενά μας και θα συντελεστή επί τέλους η χορήγησις επιδόματος, η οποία μόνον ως λόγος φιλανθρωπίας θα αποτελέση ουσιαστικώτατον σκοπόν». Το δημοσίευμα υπαινίσσεται τη χορήγηση του επιδόματος το οποίο έδινε το Ίδρυμα της Ευαγγελιστρίας στον γλύπτη Λάζαρο Φυτάλη, που είχε πεθάνει δύο χρόνια πριν. Τελικά, το επίδομα του δόθηκε με κάποια καθυστέρηση, αλλά πολύ πριν δημιουργηθεί ο θόρυβος που προκάλεσαν τα δημοσιεύματα του Θεόδωρου Βελλιανίτη, το 1915.

Ο άτυχος Γιαννούλης υπήρξε όντως ένας τραγικός ήρωας, ένας άνθρωπος δηλαδή που, χωρίς να ευθύνεται, ήλθε σε σύγκρουση με το πεπρωμένο του. Και η τραγικότητα κορυφωνόταν, καθώς ο ήρωας είχε επίγνωση της αδιέξοδης κατάστασής του.

Μετά τις πρώτες υψιπετείς πτήσεις, ήρθε ο κεραυνός της μοίρας, για να τον στείλει στην έσχατη ταπείνωση. Την τραγικότητα της πτώσης του αρχάγγελου της τέχνης επέτεινε η συνείδηση της κατάστασής του: «Δεν μου λες, πώς έγινα ένα τέτοιο ζώον;» θα πει το καλοκαίρι του 1879 στον αδελφό του Νικόλαο στα Αλάτσατα.⁴ Το ίδιο θα το δούμε αργότερα στη σύνθεση *Άγιος Χαράλαμπος και το δαιμόνιο*. Τολμώ να καταθέσω ενώπιόν σας ότι το δαιμόνιο που εξαγάγει ο Άγιος είναι η ασθένεια που ταλανίζει τον καλλιτέχνη έως το τέλος της ζωής του.

Δεν θα ήθελα να εισέλθω στις πρώτες δεκαετίες της ζωής του ούτε στο είδος της ασθένειάς του. Όλα αυτά έχουν μελετηθεί επαρκώς. Απλώς θα ήθελα, από την περίοδο αυτή, να σταθώ στην εισαγωγή του στο Ψυχιατρείο της Κέρκυρας. Η μητέρα του είχε εναντιωθεί στο

⁴ Δούκας (1952).

ενδεχόμενο αυτό, αλλά η κατάρρευση των οικονομικών της οικογένειας επέβαλε τη δυναμική αντιμετώπιση του προβλήματος. Η οικογένεια έπρεπε να μετακινηθεί στην Ιωνία και ένας ψυχασθενής ήταν φορτίο επαχθές. Παρά ταύτα, όμως, προξενεί εντύπωση το ότι στάλθηκε εκεί «πακέτο», με έναν συγχωριανό του ταχυδρόμο, χωρίς τη συνοδεία κάποιου μέλους της οικογένειάς του. Σήμερα η συμπεριφορά αυτή θεωρείται απάνθρωπη. Όμως, δεν γνωρίζουμε τις αντιλήψεις της εποχής. Ο τρελός θεωρείτο ίσως νεκρός. Και ας μη λησμονούμε ότι τα συναισθήματα έχουν ιστορία...

Ο πατέρας του πέθανε στα τέλη του 1900, στην Ερυθραία της Ιωνίας. Η οικογένεια διαλύθηκε. Ο δευτερότοκος γιος Νικόλαος είχε εγκατασταθεί στη Ρουμανία. Ο υστερότοκος γιος Πραξιτέλης δούλευε στη Μικρά Ασία. Τα άλλα δύο παιδιά, Αριστοκλής και Αικατερίνη, βρήκαν σύντομα οικτρό τέλος, χτυπημένα από ψυχική ασθένεια. Η τραγική μητέρα, ως άλλη Νιόβη, έμεινε τελικά στον Πύργο με τον πρωτότοκό της Γιαννούλη, τον οποίο είχε πάρει από το Ψυχιατρείο το καλοκαίρι του 1902. Λίγο πριν από την επιστροφή του, ο λόγιος δικηγόρος Ξενοφών Σώχος είχε δημοσιεύσει στην Πινακοθήκη ένα πολύ καλό κείμενο για τον μεγάλο γλύπτη, συνοδευόμενο από τη μοναδική νεανική φωτογραφία του.⁵ Κατά σύμπτωση, οι τρεις πρώτοι που ενδιαφέρθηκαν για τον Χαλεπά πριν τον Βελλιανίτη ήταν Σώχοι: Ο Ξενοφών το 1902, ο Λάζαρος το 1905 και ο Αντώνης το 1914 και το 1918.⁶

Τα πρώτα χρόνια μετά την επιστροφή του στον Πύργο, ο Γιαννούλης δεν είναι μεν βίαιος και επικίνδυνος, αλλά δεν είναι και καλά. Ο Λάζαρος Σώχος, που τον επισκέφθηκε το 1905 και φιλοτέχνησε το γνωστό μετάλλιο του, τον βρήκε να μην έχει συνείδηση της πραγματικότητας. Την εποχή εκείνη, μεταφέρει μαρμαρόπετρες 20-25 κιλών από γειτονικό λατομείο σε κτήμα της οικογένειας, σε απόσταση δύο

περίπου χιλιομέτρων, χωρίς να δίνει καμία εξήγηση. Είναι τα «Μάρμαρα του Χαλεπά». Προϊόντος του χρόνου, η επαφή του με την πραγματικότητα βελτιώνεται. Η οικογένεια δεν έχει πόρους. Δύο μικρά κτήματα και ένας καλός κήπος δεν επαρκούν για τη συντήρησή της. Φαίνεται, όμως, πως δεν λαμβάνει καμία ενίσχυση από τα άλλα δύο, υγιή, μέλη της. Από το 1914, το βοήθημα του Ιδρύματος της Ευαγγελιστρίας βελτιώνει την κατάσταση.

Η μητέρα του πεθαίνει το 1916 και τη φροντίδα του Γιαννούλη αναλαμβάνει η πρώτη του εξαδέλφη Μαργαρώ, σύζυγος Ιωάννη Γαϊτή, που κατοικεί στον γειτονικό Βεναρδάδο. Ως ανταμοιβή, έχει την εκμετάλλευση της μικρής έγγειας ιδιοκτησίας, την οποία οι απόγονοί της κατέχουν μέχρι σήμερα. Από τότε έως την αναχώρησή του για την Αθήνα, το 1930, ζει ήρεμα και αγωνίζεται απερίσπαστος να δαμάσει και πάλι τον *Πήγασό* του. Η περίοδος εκείνη δεν ήταν η «πικρότερη» της ζωής του, όπως έγραψε στο περιοδικό *Γυναίκα* η Όλγα Ιωάννου, αλλά εξόχως δημιουργική.

Αν δώσουμε πίστη στον γλύπτη Αντώνη Σώχο, εκείνη την εποχή ο Γιαννούλης προσπαθεί να εργαστεί, είναι ήρεμος και χαίρεται τα πειράγματα των κοριτσιών – «μπάρμπα-Γιαννούλη, θα με κάνεις;» –, στα οποία δίνει κλαδάκια από το αγαπημένο του γιασεμί, που στόλιζε στην πόρτα του σπιτιού του. Έχει φίλους που τον αγαπούν και τους αγαπά: τον μαραγκό Νικόλαο Μωραΐτη, ανταποκριτή της τοπικής εφημερίδας *Αστήρ* της Τήνου, τον γλύπτη Αντώνη Σώχο, τον ζωγράφο Περικλή Λύτρα.

Όταν, στα 1918, ο Νικόλαος Μωραΐτης αναγγέλλει *urbi et orbi* το χαρμόσυνο μήνυμα της αφύπνισης του Χαλεπά, όλα αλλάζουν. Το 1920 ο Χαλεπάς δωρίζει, σε ένδειξη ευγνωμοσύνης, στο Ίδρυμα της Ευαγγελιστρίας τη χαμένη έως τότε *Φιλοσοργία* του και ο Α' Αντιπρόεδρος της Βουλής Κωνσταντίνος Αλαβάνος φωτογραφίζεται μαζί του. Η τηνιακή παροικία της Αθήνας ενεργοποιείται και η Σχολή Καλών Τεχνών στέλνει στον Πύργο για πραγματογνωμοσύνη τον καθηγητή γλυπτικής Θωμά Θωμόπουλο. Στη συνέχεια, τα έργα του περνούν σε γύψο και

⁵ Σώχος (1902).

⁶ Σώχος (1914) και Σώχος (1918), σελ. 159-160.

μεταφέρονται στην Αθήνα, όπου ο Θωμόπουλος θα τα εκθέσει το 1925 στη Σιναία Ακαδημία.

Επεμβαίνει και πάλι η Αδελφότητα των εν Αθήναις Τηνίων, η οποία από το 1923 έχει αρχίσει τη συλλογή έργων Τηνίων καλλιτεχνών για την ίδρυση Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στην Τήνο. Αγοράζει από τον καλλιτέχνη – έναντι μηνιαίου βοηθήματος – όσα έργα του δεν έχουν πουληθεί. Τα έργα μεταφέρονται στο Ίδρυμα της Ευαγγελιστρίας και διαμορφώνουν τον πυρήνα της σημερινής έκθεσης έργων του μεγάλου καλλιτέχνη. Το 1927, η νεότευκτη Ακαδημία Αθηνών του απονέμει το αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών και η απονομή, με φροντίδα της Αδελφότητας, γίνεται με επισημότητα στην Πόλη της Τήνου. Ο Γιαννούλης γίνεται αντικείμενο ενδιαφέροντος λογίων και καλλιτεχνών. Το δέος, με το οποίο τον αντιμετωπίζουν οι συντοπίτες του, γίνεται βαθύς σεβασμός. Στο σπίτι του δέχεται επισκέψεις έγκριτων συμπατριωτών του, ενώ η δασκάλα του χωριού Πηνελόπη Πρίντεζη-Δεσπίνη τον καλεί και φωτογραφίζεται μαζί με τους μαθητές της. Ακόμη και ο καφετζής στον «Μεγάλο καφενέ» δεν χάνει την ευκαιρία να εξασφαλίσει κάποια σχέδιά του, τα οποία είδαν το φως της δημοσιότητας σχετικά πρόσφατα. Η έκθεση όμως γλυπτών και σκίτσων του στο «Άσυλο Τέχνης» του Νικολάου Βέλμου, το 1928, πιστοποιεί ότι ο Χαλεπάς παρουσιάζει πλέον και οικονομικό ενδιαφέρον.

Τα ανίψια του, Βασίλης και Ειρήνη Χαλεπά, νέοι ακόμη, μόλις 35 ετών, εκδηλώνουν ενδιαφέρον για τη μετάβασή του στην Αθήνα, όπου έχουν ολοκληρώσει την ανέγερση της κατοικίας τους, στην οδό Δαφνομήλη.⁷ Το καλοκαίρι του 1930 – άγνωστο γιατί – ο Ιωάννης Γαϊτης, η οικογένεια του οποίου φρόντιζε τον Γιαννούλη, τους ειδοποιεί: «Ελάτε να τον πάρετε. Δεν μπορώ να τον έχω άλλο»⁸. Η Ειρήνη, μια ευφυής,

⁷ Ο Βασίλης Χαλεπάς είναι πρώτος του ανιψιός, γιος του αδελφού του, Νικολάου, και η Ειρήνη, το γένος Ιακώβου Κουβαρά, είναι δεύτερη ανιψιά του, θυγατέρα της πρώτης ξαδέλφης του, Αικατερίνης Γεωργίου Χαλεπά.

⁸ Μπικάκη (2007), σελ. 31.

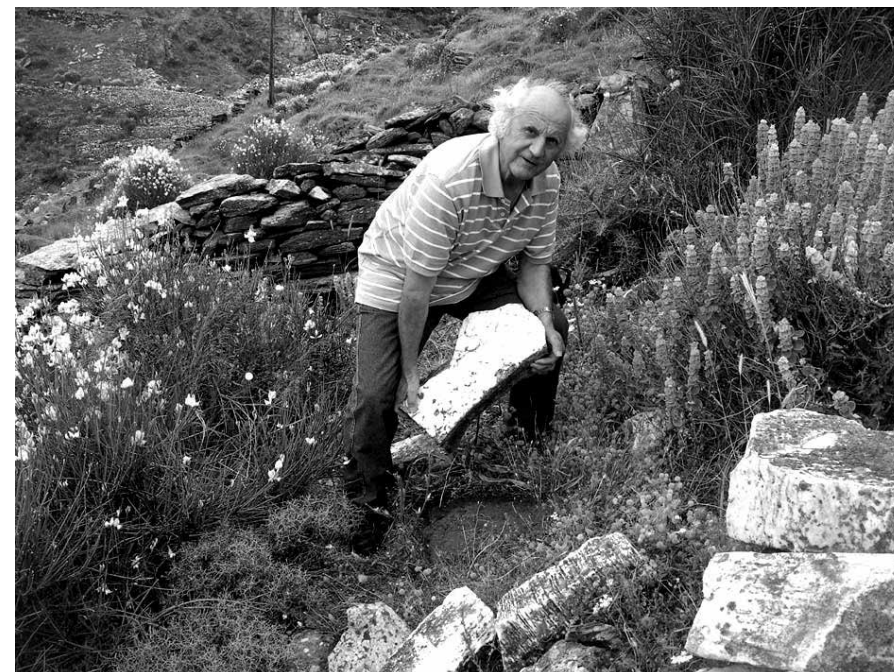
δραστήρια και χυμώδης γυναίκα άδραξε την ευκαιρία και, στις 25 Αυγούστου, ο Χαλεπάς ξαναπάτησε το πόδι του στην Αθήνα. «Ηρθα για να εργασθώ», λέει στους δημοσιογράφους. Η πολύφερνος ανιψιά τον είχε πείσει ότι μια νέα δημιουργική περίοδος άρχιζε γι' αυτόν. Και έτσι και έγινε! Ο ογδοντάχρονος γλύπτης βρήκε οικογενειακή θαλπωρή, περιτοιχισμένος πλέον από νέες, όμορφες και θαυμαστές γυναίκες. Βρήκε την αύρα της θηλυκότητας που του είχε λείψει σε όλη του τη ζωή, όμορφα ρούχα, ενδιαφέρον δημοσιογράφων, λογίων και καλλιτεχνών. Το πόσο χάρηκε τη νέα του ζωή φαίνεται και από το τελευταίο αυτοπορτρέτο του με τη μοντέρνα γραβάτα (από τη φωτογραφία του με τις ανιψιές του Ειρήνη και Ευτυχία). Σε λίγες μέρες, η Τήνος είχε μείνει πίσω για πάντα. «Τι να το κάνεις πια το χωριό» θα πει σε δημοσιογράφο της *Πρωίας* στις 10 Σεπτεμβρίου 1930.

Ο μεγάλος γλύπτης έζησε όμορφα τα τελευταία του χρόνια, έχοντας τέλη ειρηνικά και ανεπαίσχυντα. Όμως, η ζωή του όχι μόνο από το 1930 και μετά, αλλά έως έναν σημαντικό βαθμό και η προηγούμενη, σκηνοθετήθηκε από την ανιψιά του Ειρήνη. Για παράδειγμα, το βιβλίο του Ρήγα Γαρταγάνη γράφτηκε με βάση τις διηγήσεις της. Η Ειρήνη δεν κληρονόμησε μόνο την περιουσία και τα έργα του γλύπτη, αλλά και το σπίτι της, ένα μεσοαστικό σπίτι της Αθήνας του Μεσοπολέμου, έγινε κέντρο συγκέντρωσης της αθηναϊκής διανόησης. Διεκδίκησε και κέρδισε τον ρόλο της Αντιγόνης στον Οιδίποδα επί Κολωνών. Όμως, όλες οι πληροφορίες που προέρχονται ή διαρρέουν από το σπίτι της οδού Δαφνομήλη – ακόμη και τα αυτόγραφα του Χαλεπά – θα πρέπει να εξετάζονται με περισσή περίσκεψη. Για τον ρόλο της αυτόν, είναι τεκμηριωμένη η δυσφορία του αδελφού του συζύγου της, αρχιτέκτονα Ιωάννη Χαλεπά.⁹

⁹ Επιστολή (31.1.1977) του Ιωάννη Ρήγου-Πανορμίτη στον Αντώνιο Ι. Μοσχωνά. Βλ. Δανούσης (2013), σελ. 150.

Μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη, το ενδιαφέρον για τη μνήμη του πέρασε στην τηνιακή παροικία της πρωτεύουσας... Η Αδελφότητα των εν Αθήναις Τηνίων θα φροντίσει για τη μνήμη του, την έκθεση των έργων του, την εξασφάλιση τάφου στο Α' Νεκροταφείο και τη μετατροπή της οικίας Χαλεπά σε Μουσείο.

Ο μεγάλος γλύπτης δεν είναι, λοιπόν, ένας τραγικός ήρωας, επειδή χτυπήθηκε από τη Μοίρα τη στιγμή της μεγάλης απογείωσής του, μήτε επειδή υπήρξε αποδέκτης ταπεινωτικής συμπεριφοράς, αλλά επειδή είχε – θα ζητούσα να μου επιτραπεί η τολμηρή ίσως υπόθεση – επίγνωση της ασθένειάς του και, παρά ταύτα – πολλές φορές όπως ο Σίσυφος – δεν έπαψε ούτε στιγμή να αγωνίζεται να σταθεί όρθιος. Και, τελικά, τα κατάφερε!



Εικ. 1 | «Τα μάρμαρα του Χαλεπά». Μαρμαρόπετρες που μετέφερε ο γλύπτης από απόσταση 2 χιλιομέτρων τα πρώτα χρόνια της εξόδου του από το Ψυχιατρείο της Κέρκυρας



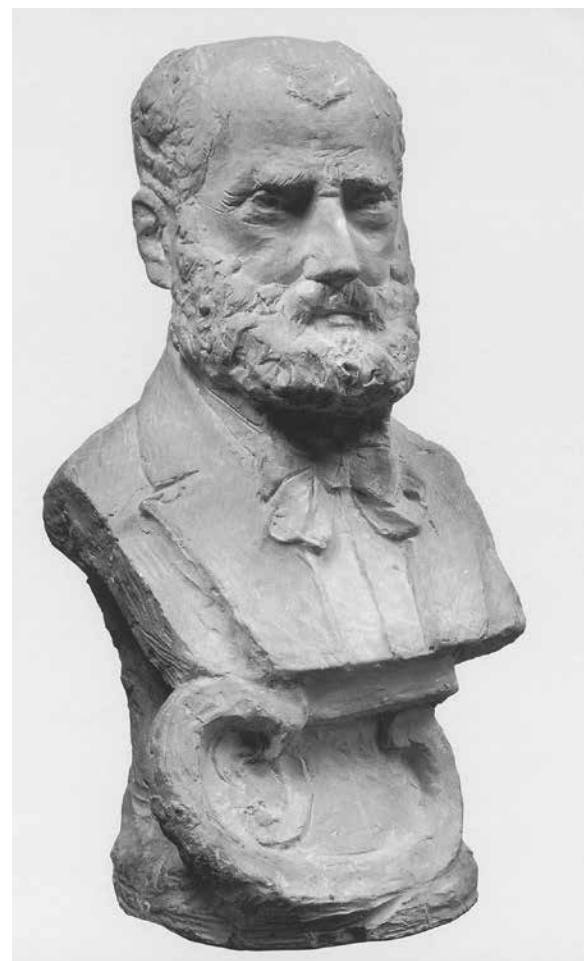
Εικ. 2 | Ο Γιαννούλης Χαλεπάς μπροστά στην *Κοιμωμένη* του.
Δεν έχει αφαιρέσει το καπέλο του. Η φωτογραφία αυτή
αποκρύφτηκε επιμελώς από την οικογένεια
Εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, 28 Αυγούστου 1930



Εικ. 3 | Ανάμεσα σε νέες και όμορφες γυναίκες
Ο Γιαννούλης Χαλεπάς μετά την τιμητική βραδιά του 1934
Από αριστερά, Αλεξάνδρα Κουβαρά (ανιψιά),
Αικατερίνη Βάττη (φίλη) και Ειρήνη Χαλεπά (ανιψιά)



Εικ. 4 | Ο Γιαννούλης Χαλεπάς φωτογραφίζεται σε καλλιτεχνικό ατελιέ στην Αθήνα, φορώντας όμορφα ρούχα με τις ανιψιές του Ειρήνη Χαλεπά και Ευτυχία Κουβαρά (μετά το 1930)



Εικ. 5 | Γιαννούλης Χαλεπάς
Προτομή του καλλιτέχνη
1931
γύψος
Ιδιωτική συλλογή
Είναι φανερή η εντύπωση που έκανε
στον Χαλεπά η νέα του ενδυμασία

Yannoulis Chalepas: Moments of a tragic life...

Costas Danousis

As is the case with all tragic personalities, the biography of the unfortunate sculptor Yannoulis Chalepas was not only infiltrated but dominated by mythical elements. He was raised by a father Satyr and a mother Medea in a village where the others could only humiliate their sick fellow citizens. Personal and family ambitions, psychoanalytic attempts that persisted in seeking a psychological trauma, ignoring the inherited burden that afflicted three of the five children of Chalepas's family, contributed to painting the portrait of a scapegoat for the local community. From the archival research, however, and the re-emergence of both local and Athenian newspapers, another image of the great sculptor arises. He clashed with Fate at the zenith of his artistic glory, he collapsed and he suffered hard for almost four decades. He was aware of his fall – a fact that made him a truly tragic hero. However, through very adverse conditions but also through hard work, he managed to stand on his feet and give to European art new masterpieces of sculpture.

ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΝΟΥΣΗΣ

Γιαννούλης Χαλεπάς: Στιγμές βίου τραγικού...

Βιβλιογραφία

- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. και Ζερβού, Α. (επιμ.) (2007), *Γιαννούλης Χαλεπάς* (κατάλογος έκθεσης σε επίβλεψη Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, που έλαβε χώρα μεταξύ 6 Φεβρουαρίου και 30 Ιουνίου 2007), Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου.
- Δανούσης, Κ. (2013), «Ο Χαλεπάς μας». *Ο Γιαννούλης Χαλεπάς και η Τήνος*, Αθήνα: Αδελφότητα των εν Αθήναις Τηνίων.
- Δούκας, Σ. (1952), *Γιαννούλης Χαλεπάς, Νέα Βιογραφικά (Ανέκδοτες πληροφορίες του αδελφού του Νικόλαου Χαλεπά)*, Αθήνα: χ.ε.
- Ζωγράφου, Α. (1968), «Γιαννούλης Χαλεπάς», *Επίκαιρα*, τχ. 11, 18 Οκτωβρίου.
- Ιωάννου, Ό. (1968), «Γιαννούλης Χαλεπάς», *Γυναικά*, τχ. 491, 19 Νοεμβρίου.
- Μπικάκης, Μ. (2007), «Η ζωή και το περιβάλλον του», στο Ηλίας Καφάογλου (επιμ.), *Γιαννούλης Χαλεπάς - 142 ελεύθερα σχέδια*, Αθήνα: Ύψιλον/Βιβλία.
- Σώχος, Α. (1918), «Μια ζώσα νεκρά δόξα της Ελλάδος. Ο Γιαννούλης Χαλεπάς», *Ακαδημαϊκόν Ημερολόγιον Πατρών*.
- Σώχος, Α. (1914), «Μία δόξα της τέχνης ξεχασμένη. Ο γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπάς βοσκός», *Ελλάς*, 2 Φεβρουαρίου.
- Σώχος, Ξ. (1902), «Γιαννούλης Χαλεπάς», *Πινακοθήκη*, τχ. Απριλίου.

ΤΩΝΙΑ ΓΙΑΝΝΟΥΔΑΚΗ

**Η συμβολή της Εθνικής Πινακοθήκης-
Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου
στη διάσωση και την προβολή του έργου
του Γιαννούλη Χαλεπά**

Ο Γιαννούλης Χαλεπάς υπήρξε μοναδική περίπτωση στη νεοελληνική γλυπτική. Η ιδιαιτερότητα και η αξία του έργου του είχαν αναγνωριστεί από τους συγχρόνους του γι' αυτό, πριν ακόμη από τον θάνατό του, ξεκίνησαν προσπάθειες για τη διάσωσή του και την ίδρυση μουσείου στον χώρο όπου βρισκόταν το εργαστήριό του.

Η πρωτοβουλία ανήκε στον λογοτέχνη Στρατή Δούκα ο οποίος, το 1935, πρότεινε να συγκροτηθεί μια Επιτροπή που θα έκανε πανελλήνιο έρανο υπέρ του γλύπτη για τον σκοπό αυτόν. Η συγκεκριμένη πρωτοβουλία όμως παρά τις επανειλημμένες προσπάθειές του, δεν βρήκε ανταπόκριση. Ο Στρατής Δούκας επανήλθε το 1938, στέλνοντας στις 30 Αυγούστου την ακόλουθη επιστολή¹ προς τον Κωστή Μπαστιά, διευθυντή της Διεύθυνσης Γραμμάτων και Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας:

«Φίλε Κύριε Μπαστιά

Σκαλίζοντας στα χαρτιά μου, βρήκα το ακόλουθο σημείωμα:

*ΕΠΙ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΡΑΣ ΔΙΑΘΕΣΕΩΣ ΤΗΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ
ΧΟΡΗΓΙΑΣ ΔΙΑ ΤΟΝ ΓΛΥΠΤΗ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΝ ΧΑΛΕΠΑΝ*

1) Η σημασία του Έργου του και η ανάγκη της διαφυλάξεώς του.

Σε κανένα άλλο σύγχρονο έργο δεν βλέπομε την σύνθεσι των στοιχείων αυτών που αποτελούν την βασικήν προϋπόθεσιν ενός υψηλού έργου, ένστικτο, λαϊκότης, Σοφία, ιστορική συνείδηση (του Αρχαίου, του Χριστιανικού, του Λαϊκού). Όλα ζουν μέσα εις το έργον του. Η πνευματικότητά του το κάμνει να είναι ξεχωριστό μέσα σ' όλη τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή. Ένα τέτοιο πολύτιμο έργο που δεν ξέρει κανείς αν πρέπει να το εξηγήση ως φαινόμενο επιβιώσεων του αρχαίου πολιτισμού αυτού του τόπου, ή να το αποδώση εις το τραγικό στοιχείο της ζωής του,

¹ Οι επιστολές και τα κείμενα που παρατίθενται προέρχονται από το αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης και είναι αναρτημένες στην ψηφιακή παρουσίαση *Γιαννούλης Χαλεπάς. Η ζωή και το έργο του από το αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης*, στον ιστότοπο της Εθνικής Πινακοθήκης. Παντού διατηρείται η ορθογραφία και η στίξη του πρωτότυπου.

επιβάλλει δι' όλους μας το υπέρτατο χρέος να το διαφυλάξουμε μέχρι και του ελαχίστου τεμαχίου του.

2) Οι σημερινές συνθήκες υπό τας οποίας εργάζεται και η άμεσος ανάγκη ανεγέρσεως του εργαστηρίου του. Όταν αυτού του έργου ο δημιουργός περνά τα τελευταία του χρόνια σ' ένα πρόχειρο ξύλινο παράπηγμα που μέσα του μόλις μπορεί να κινηθή κανείς και όπου με ηρωική εγκάρτερησι τον μεν χειμώνα υποφέρει το αφόρητο ψύχος, το δε καλοκαίρι τη ζέστη που καταξηραίνει και καταρίπτει τα προπλάσματα – τον είδαμε πολλές φορές με δάκρυα στα μάτια ν' αντικρύζει αυτή την καταστροφή που από 70 και πλέον έργα δεν έχει αφήσει παρά μονάχα περί τα 15 της τελευταίας του παραγωγής – το πρώτο πράγμα που πρέπει να φροντίσει κανένας είναι να του εξασφαλίση ευμενέστερες συνθήκες εργασίας με την ανέγερση ενός πλέον άνετου εργαστηρίου.

3) Σκέψεις επί της ιδρύσεως του εργαστηρίου: Το ορθότερο θα ήτο το εργαστήριόν του αυτό να ιδρύετο εις ένα προσιτώτερο μέρος από την τωρινή διαμονή του, και το οποίον θα μπορούσε αργότερα να χρησιμοποιηθή και ως Μουσείον των έργων του. Δυστυχώς η ηλικία του δεν μας επιτρέπει να τον φαντασθούμε μακριά από τας φροντίδας της οικογενείας του. Η σκέψις ότι λίγα έτη ακόμα του υπολείπονται μας κάνει να κλίνουμε υπέρ της όσο το δυνατόν ταχύτερας ιδρύσεως ενός μεγαλυτέρου και ανετωτέρου εργαστηρίου μέσα εις το σπίτι των συγγενών του.

ΑΝΑΓΚΗ ΣΥΣΤΑΣΕΩΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ. Τα ζητήματα τα συναφή προς την ανέγερσιν του εργαστηρίου, την πρόσληψιν ενός μικρού βοηθού που να καταβρέχη τα προπλάσματα, τα της εκτυπώσεως γυψίνων εκμαγείων, τα της διαφυλάξεως υπέρ του κράτους του πρώτου τοιούτου, είτε διά το μελλοντικόν Μουσείον Χαλεπά, είτε διά την μέλλουσαν Ελληνικήν γλυπτοθήκην, καθώς και των σχεδίων του, πρέπει ν' αποτελέσουν το αντικείμενον φροντίδων μιας καλλιτεχνικής επιτροπής οριζομένης υπό

του κράτους και υπό την Προεδρείαν ίσως του Διευθυντού της Εθνικής Πινακοθήκης.

Η ιστορία αυτού του σημειώματος είναι η εξής:

Κατά το 1935, αν ενθυμούμαι καλώς, ευρισκόμενος υπό την άμεσον επίδρασιν της θλιβεράς αυτής ιστορίας, για την οποίαν ομιλεί ολίγον το προταθέν σημείωμα, ηθέλησα με την βοήθειαν κάποιων φίλων (Πικιώνη, Κανονίδη, Βενέζη κ.λπ.) να κινήσω το ενδιαφέρον δι' ένα Πανελλήνιον έρανον υπέρ του Χαλεπά αφού έβλεπα το επίσημον Κράτος τόσον αδιάφορον προς την ανθρωπίνην πλέον δυστυχίαν ενός σεβασμίου πνευματικού εκπροσώπου δύο και πλέον καλλιτεχνικών γενεών. Απετάνθημεν λοιπόν εις τον κ. Α. Σταθάτον και τον παρεκαλέσαμεν να αναλάβη την προεδρείαν μιας προς τον ως άνω σκοπόν Επιτροπής. Ο κ. Σταθάτος, τον οποίον είδομεν προσωπικώς, μάς απήντησεν πολύ ορθώς ότι θα έπρεπε κατά πρώτον να συνεννοηθή με τον κ. Α. Μπενάκη, ο οποίος φέρεται παρ' ημίν ως πρόεδρος των φιλοτέχνων διά να μη εκληφθή ως υπεισερχόμενος εις περιοχήν ξένην την οποίαν εκείνος προ παντός άλλου εξεπροσώπει. Μετ' ολίγας ημέρας μάς ειδοποιεί ότι αδυνατεί ν' αναλάβη υπό την προεδρείαν του την διενέργειαν του εράνου τούτου επειδή ο κ. Μπενάκης του εξεφράσθη κατόπιν των πληροφοριών τας οποίας είχε παρά του Δ.Σ. Κ.Τ.κ. Κ. Δημητριάδου ότι πρόκειται περί ατυχήσαντος καλλιτέχνου διά τον οποίον μόνον θα ηδύνατο να διαθέσῃ ως και οι λοιποί αξιότιμοι Κύριοι την φιλανθρωπίαν του. Κατόπιν τούτου, ήτο επόμενο να παραιτηθώμεν οιοιδήποτε περαιτέρω παρ' αυτοίς ενεργειών.

Λυπούμαι πάντοτε διότι και κατ' αυτήν την περίπτωσιν, καθώς και εις άλλας προ και μετά αποπείρας μου, δεν κατόρθωσα, ευρισκόμενος πάντα προ εκπληκτικών αντιδράσεων, να φθάσω εις τον σκοπόν τον οποίον υπέρ αυτού επεδίωκον. Σήμερον αντιλαμβάνομαι ότι είναι δι' αυτό πλέον πολύ αργά και ότι καμμία

ενέργεια δεν είναι δυνατόν πλέον να περισώσει αυτήν την υστάτην προσφοράν προς την τέχνην που συντρίφθηκε. Εάν όμως επανέρχομαι και πάλιν επ' αυτού, είναι διότι θεωρώ ότι η περίπτωση Χαλεπά εξακολουθεί να διατηρή αμείωτη την ηθική της σημασία. Ότι παρόμοιαι ασυναισθησίαι αποτελούν για τις κοινωνίες που αδιαμαρτύρητα τις υφίστανται ηθικά τραύματα ανεπούλωτα. Ο Χαλεπάς δεν ήτο ένας απλούς καλλιτέχνης του οποίου θα ηδύναντο να σεβασθούν άλλοι μεν την πρώτην άλλοι δε την δευτέραν περίοδον της τέχνης του, κατά τας αισθητικές αντιλήψεις των. Ήτο προ παντός ανθρώπινη τραγωδία και ακόμη εκείνος που υπήρξε θρύλος για τας λαϊκάς μάζας με την κοιμωμένην του. Ο ίδιος το καθορίζει τούτον καλώς εις μίαν επιστολήν που έστειλε κατά το 1926 από την Τήνον εις τους κ.κ. Σώχον και Πικιώνην, οι οποίοι είχαν την ευγένειαν να του φροντίσουν μερικά μολύβια και χαρτί διά σχέδιον: “δεν υπάρχει πιο γλυκό πράγμα, τους έλεγε, για τους αρρώστους της τύχης από τα συμπονετικά λόγια των ομοίων τους. Τα δώρα σας, και τι δώρα, αυτά που ελάτρευσαν εις όλην μου την ζωήν, μου δείχνουν ότι δεν έλειψαν ακόμη από τον τόπον μας οι λάτρες του ωραίου και του αληθινού. Είναι αλήθεια πως επί καιρόν δεν υπήρχαν και χρειάσθηκε – κι αυτό το λέγω για πρώτη μου φορά – μια κοιμωμένη να ξυπνήση τους βαθεία ροχαλίζοντας” συνεχίζοντας τους λέγει ότι τους στέλλει μερικά προπλάσματα για να εκποιηθούν και το συναχθησόμενον ποσόν να δοθή εις την αεροπορικήν άμυναν (τι να είχε άραγε εις τον νουν του; Ίσως της Ελλάδος του το απαραβίαστον.

Πλην όμως της ηθικής του αυτής σημασίας, διά να ομιλή κανείς και πρακτικώς, αν είναι πλέον αργά διά να εξασφαλισθούν οι συνθήκες της εργασίας του, θα ηδύναντο να περισωθή όμως το μέχρι σήμερον έργον του και να διαφυλαχθή μέσα εις ένα ιδιωτικόν μουσείον ΧΑΛΕΠΑ, η παλαιότερη περίοδος της Τήνου και ό,τι πλέον απομένει από την τελευταίαν των Αθηνών. Πλέον

συγκεκριμένως, θα ημπορούσε να γίνη το εξής: με την Κρατικήν χορηγίαν εκατόν περίπου χιλιάδων Δραχμών – ίσως από το Υπουργείον Πρωτευούσης, σχετικόν κονδύλιον υπέρ της Τέχνης – να ανεγερθή εις το επάνω πάτωμα της οικίας του ανεψιού του, όπου κατοικεί, το εργαστήριόν του μέχρι του θανάτου του, κατόπιν του οποίου να μετατραπή τούτο εις ΜΟΥΣΕΙΟΝ ΧΑΛΕΠΑ. Θα ήτο πραγματικά ένα στόλισμα της πνευματικής αυτής πόλεως, η οποία έχει ανάγκην όχι μόνον από τους παλαιούς Παρθενώνας αλλά και από σημερινά έργα που θα μας δικαιολογούν. Ούτω μαζί με αυτό το πολύτιμον διά την σημερινή μας πνευματικότητα απόκτημα της πόλεως, θα εξεπληρούντο έστω και αργά τα επί τόσον καθυστερήσαντα καθήκοντα του Κράτους και της Κοινωνίας και ο άρρωστος αυτός της τύχης αλλά μαζί μεγάλος Καλλιτέχνης θα ηξιούτο έστω και εις τας Δυσμάς του βίου του τας παρηγορητικές εκείνας ανθρωπίνους εκδηλώσεις που επί τόσον εστερήθη και με τόσην καρτερικότητα ανέμενε κατά την διάρκειαν μιας ολοκλήρου δυστυχημένης ζωής.

Με την ευχήν εις Υμάς, που τόσον γνωστή είναι η ψυχική σας ευγένεια να λάχη ο κλήρος αυτής της κοινωνικής επανορθώσεως,

*Σας χαιρετώ φιλικώτατα
 Σ. Δούκας (υπογραφή)»*

Ανάμεσα στις προτάσεις του Στρατή Δούκα για τη διάσωση του έργου του Χαλεπά ήταν να δημιουργηθεί, με κρατική χορηγία, ένα άνετο εργαστήριο στο σπίτι των ανιψιών του γλύπτη, στην οδό Δαφνομήλη 35, το οποίο μετά τον θάνατό του θα μετατρεπόταν σε μουσείο. Επίσης, να οριστεί από το κράτος καλλιτεχνική επιτροπή με πρόεδρο, ίσως, τον διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης. Η επιτροπή θα φρόντιζε, μεταξύ άλλων, για την ανέγερση του εργαστηρίου, καθώς και για τη δημιουργία γύψινων εκμαγείων των έργων του γλύπτη, το πρώτο από τα οποία θα

ανήκε στο κράτος και θα προοριζόταν είτε για το μουσείο Χαλεπά είτε για τη «μέλλουσα ελληνική γλυπτοθήκη». Ο Δούκας αναφερόταν, προφανώς, στη γλυπτοθήκη της Εθνικής Πινακοθήκης, η οποία είχε αρχίσει να συγκροτείται το 1933, με τη δωρεά του *Γυναικείου κορμού* του Κώστα Δημητριάδη από τον Αντώνη Μπενάκη. Το 1934, η γλυπτοθήκη περιλάμβανε τέσσερα γλυπτά, τα οποία είχαν περιέλθει στη συλλογή μέσω δωρεών. Τα τέσσερα αυτά πρώτα γλυπτά παρουσιάστηκαν στην επανέκθεση των συλλογών του μουσείου στις 24 Μαρτίου, ώστε να γίνει γνωστό ότι στην Πινακοθήκη υπήρχε, πλέον, και τμήμα γλυπτικής. Η ύπαρξη τμήματος γλυπτικής έγινε γνωστή και μέσω του Τύπου, ο οποίος αναφέρθηκε στην «εμφάνιση της νεοελληνικής γλυπτοθήκης».² Συγχρόνως, όμως, τονιζόταν η ανάγκη εμπλουτισμού της με αγορές και με δωρεές, καθώς και με έργα καλλιτεχνών του 19ου αιώνα.³

Δεν γνωρίζουμε αν η πρόταση του Στρατή Δούκα, την οποία είχε μεταφέρει και στην ανιψιά του Χαλεπά, Ειρήνη,⁴ βρήκε ανταπόκριση και αν ξεκίνησαν κάποιες διαδικασίες. Ακολούθησαν τα χρόνια του πολέμου και της Κατοχής, οπότε, προφανώς, ανακόπηκε κάθε προσπάθεια. Το θέμα επανήλθε στο προσκήνιο από το 1947, σύμφωνα τουλάχιστον με το αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης. Στο αρχείο υπάρχει το ακόλουθο κείμενο (ή επιστολή) από τον Ιούλιο του 1947 (με αδιευκρίνιστο προορισμό ή παραλήπτη), στο οποίο η περισυλλογή και η συγκέντρωση των έργων του Χαλεπά στον χώρο που χρησιμοποιούσε ως εργαστήριο και η μετατροπή του σε μουσείο χαρακτηρίζονται «εθνική ανάγκη».

«Είναι γνωστόν ότι ο Γιαννούλης Χαλεπάς, ο μεγαλύτερος γλύπτης της νεωτέρας Ελλάδος, όταν απέθανε προ ολίγων ετών κατέλιπε σπουδαιότατα έργα εις γύψον ή πηλόν, τα οποία θα

απετέλουν τιμήν εις πάντα γλύπτην οπουδήποτε του κόσμου και εθνικήν υπερηφάνειαν διά πάντα Έλληνα. Δυστυχώς, τα έργα ταύτα κινδυνεύουν σήμερον να καταστραφούν ελλείψει χώρου και ανέτου τοποθετήσεως. Είναι λοιπόν απαραίτητος και ούτως ειπείν εθνική ανάγκη να περισυλλεγούν και συγκεντρωθούν εις τον χώρον, όστις και άλλοτε είχε χρησιμεύσει ως εργαστήριον του γλύπτου. Και νομίζομεν ότι προς τούτο πρέπει να ληφθή παν μέτρον, όπως εκκενωθή ο χώρος ούτος υπό των κατεχόντων αυτών ενοικιαστών, οπότε θα είναι δυνατόν να αποτελέση εν μικρόν Μουσείον των καταλοίπων του μεγάλου γλύπτου και να κατοχυρωθή η εξασφάλις και περίσωσις των πολυτίμων τούτων έργων.

Διά τούτο ποιούμεθα έκκλησιν θερμοτάτην εις πάντα δυνάμενον να βοηθήση εις την εθνικήν ταύτην υπηρεσίαν».

Το κείμενο υπογράφουν ο διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, Δημήτριος Ευαγγελίδης, μαζί με τους Επαμεινώνδα Θωμόπουλο, ακαδημαϊκό, Μιχάλη Τόμπρο και Ουμβέρτο Αργυρό, καθηγητές Α.Σ.Κ.Τ., Σπύρο Μαρινάτο και Ηλία Μαριολόπουλο, καθηγητές Πανεπιστημίου, Δημήτρη Πικιώνη, Αντώνη Σώχο, Νίκο Χατζηκυριάκο Γκίκα και (;) Κυριαζή, καθηγητές Πολυτεχνείου, και (;) Γουναρά, πρύτανη Πολυτεχνείου.

Την 1η Σεπτεμβρίου 1949, ο ανιψιός του γλύπτη Βασίλειος Χαλεπάς, υπάλληλος της Τράπεζας της Ελλάδος, υπέβαλε στην Τράπεζα αίτηση για δάνειο, για να αναγερθεί ξεχωριστός όροφος στο σπίτι του, στην οδό Δαφνομήλη 35, όπου θα τοποθετούνταν τα έργα του Γιαννούλη Χαλεπά. Η αίτηση συνοδευόταν από την ακόλουθη επιστολή στήριξης, με τίτλο «Περί της αξίας του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά και της ανάγκης διαφύλαξέως του», υπογεγραμμένη από τους Γεώργιο Οικονόμο, πρύτανη του Πανεπιστημίου Αθηνών, Θεόδωρο Βαρούνη, πρύτανη του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, Μιχάλη Τόμπρο, καθηγητή της Α.Σ.Κ.Τ., Αναστάσιο Ορλάνδο, πρόεδρο της Ακαδημίας Αθηνών, και Μαρίνο Καλλιγά, διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης.

² Ανώνυμος (1934α)· Ανώνυμος (1934β)· Ανώνυμος (1934γ)· Ανώνυμος (1934δ).

³ Γιαννουδάκη (2009), σελ. 105.

⁴ Σε συλλυπητήρια επιστολή του προς την Ειρήνη, στις 19 Σεπτεμβρίου 1938, εσώκλειε και την επιστολή προς τον Κωστή Μπαστιά.

«Ως τυγχάνει γνωστόν, ο αείμνηστος δημιουργός της “Κοιμωμένης”, περί τας δυσμάς του βίου του επανευρών τας κατά την νεότητά του διασαλευθείσας πνευματικές του δυνάμεις, κατέλιπεν ημίν έργον πολύτιμον, όχι μόνον διά την Ιστορίαν της Νεοελληνικής Γλυπτικής, αλλά και διά το μέλλον της Ελληνικής Τέχνης, ως απεφάνθη ομοφώνως η Κριτική επ’ ευκαιρία της παρελεύσεως δεκαετίας από του θανάτου του.

Όντως, εις ουδενός άλλου συγχρόνου το έργον απαντάται τόσον πλήρης σύνθεσις απάντων των στοιχείων, άτινα αποτελούν την βασικήν προϋπόθεσιν ενός έργου υψηλού, ήτοι ένστικτον, λαϊκότης, σοφία, ιστορική συνείδησις, του αρχαίου, του Χριστιανικού, του λαϊκού και του οποίου η πνευματικότης το κάμνει να διακρίνεται μέσα εις όλην την σύγχρονον καλλιτεχνικήν παραγωγήν.

Ένα τοσαύτης σπανιότητος και μοναδικής καλλιτεχνικής σημασίας έργον διά το οποίον διαπορεί κανείς αν πρέπει να το εκλάβη ως φαινόμενον επιβιώσεως του αρχαίου πολιτισμού μας ή να το αποδώσιν εις το τραγικόν στοιχείον της ζωής του, επιβάλλει εις πάντα το υπέρτατον χρέος της διαφυλάξεώς του, μέχρι και του τελευταίου τεμαχίου του».

Όμως, καμία από τις προσπάθειες αυτές δεν είχε αποτέλεσμα.

Ο Μαρίνος Καλλιγας, που είχε αναλάβει τη διεύθυνση της Εθνικής Πινακοθήκης από τις 6 Ιουνίου 1949, γνώριζε καλά ότι ένας τρόπος να διασωθεί μέρος τουλάχιστον της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Χαλεπά θα ήταν να αποκτήσει έργα του η Πινακοθήκη. Καθώς όμως η Πινακοθήκη δεν διέθετε χρήματα για αγορά, ο Καλλιγας απευθύνθηκε στους διοικητές της Εθνικής Τράπεζας και της Τράπεζας της Ελλάδος, τους Γεώργιο Πεσμαζόγλου και Γεώργιο Μαντζαβίνο αντίστοιχα. Τους έστειλε, στις 16 Σεπτεμβρίου και 8 Οκτωβρίου 1949 αντίστοιχα, την ακόλουθη επιστολή:

«Αξιότιμε κύριε Διοικητά,

Λαμβάνω το θάρρος να σας ενοχλήσω προκειμένου να σωθή ένας εθνικός πλούτος υψίστης σημασίας.

Πρόκειται περί του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά. Είναι περιττόν να τονίσω την πασίγνωστον αξίαν του έργου του και να υπενθυμίσω ότι είναι ίσως ο μόνος Έλλην καλλιτέχνης του οποίου το έργον εξυμνήθη από της πρώτης εμφανίσεώς του μέχρι σήμερα και ότι, παρά το δυστυχώς ατελές έργον του, η φήμη και η αξία του ολοέν αυξάνουν.

Οι κληρονόμοι του Γιαννούλη Χαλεπά, κατέχουν περί τα 46 έργα εκ τούτων 12 εις πηλόν και 34 εις γύψον. Και αι δύο ομάδες των έργων τούτων πρόκειται να καταστραφούν ασφαλώς διότι και τα δύο υλικά βαθμιαίως μεν φθείρονται εκ της υγρασίας του υπογείου όπου κείται την στιγμήν ταύτην, είναι δε εύθραυστα και ευπαθή εις οιανδήποτε μετακίνησιν των. Εκεί όπου φυλάσσονται σήμερα όχι μόνον φθείρονται αλλά και υπόκεινται εις τον κίνδυνον αμέσου και πλήρους καταστροφής των.

Οι κληρονόμοι, είμαι βέβαιος εκ βολιδοσκοπίσεων ας επεχείρησα ότι θα έδιδαν μέγα μέρος, ίσως το κυριώτερον τμήμα των έργων, έναντι ποσού πενήτηκοντα εκατομμυρίων περίπου. Το ποσόν είναι ευτελές.

Σας εξορκίζω κύριε Διοικητά, συνεπής προς την ωραίαν παράδοσιν του ιδρύματος όπερ εστάθη πάντοτε αρωγόν εις κάθε πολιτιστικήν ενέργειαν του έθνους να χορηγήσητε εις την Εθνικήν Πινακοθήκην τα μέσα όπως ανταποκριθή εις τον σκοπόν της διαφυλάξεως χάριν του Έθνους του πολυτίμου τούτου θησαυρού.

Παρακαλώ θερμώς όπως αι τυχόν συζητήσεις και η σχετική απόφασις τηρηθούν απολύτως μυστικά μέχρις ότου καταλληλώς διαπραγματευόμενος μετά των κληρονόμων επιτύχω, προηγουμένως, το καλύτερον δυνατόν αποτέλεσμα.

Η δωρεά αυτή της Εθνικής Τραπέζης/Τραπέζης της Ελλάδος,⁵ αν όπως ελπίζω πραγματοποιηθή, θα συμπέση με το άνοιγμα εκ νέου, της Πινακοθήκης ήτις πρόκειται προσεχώς να λάβη χώραν εις το Ζάππειον Μέγαρον και ν' αναγραφή το Σεβαστόν Ίδρυμα, ου προΐστασθε, ως δωρητής της Πινακοθήκης.

Μετ' εξαιρέτου τιμής
 Μαρίνος Καλλιγιάς (υπογραφή)»

Στην έκκληση ανταποκρίθηκε ο διοικητής της Τράπεζας της Ελλάδος, Γεώργιος Μαντζαβίνος, και, μετά από προφορικές συνεννοήσεις με τον Μαρίνο Καλλιγά, η Τράπεζα διέθεσε 50.000.000 δρχ. Με αυτά τα χρήματα αγοράστηκαν από τον Βασίλειο Χαλεπά δέκα γλυπτά,⁶ ένα σχέδιο και ένα κατάστιχο με σχέδια, που παρελήφθησαν από την Πινακοθήκη στις 20 Μαΐου 1950.

Στις 8 Ιουλίου 1950, η Επιτροπή Επίβλεψης της Πινακοθήκης έστειλε θερμή ευχαριστήρια επιστολή στον Γεώργιο Μαντζαβίνο, τονίζοντας ιδιαίτερα τη συμβολή του στη διάσωση των έργων του γλύπτη:

«Κύριε Διοικητά,

Η Επιτροπή προς Επίβλεψιν της Εθνικής Πινακοθήκης μετά συγκινήσεως έλαβε γνώσιν κατά την σημερινήν συνεδρίασιν της γενναιοδωρού χειρονομίας της Τραπέζης της Ελλάδος προς την Εθνικήν Πινακοθήκην.

Διά της δωρεάς υμών η Εθνική Πινακοθήκη αποκτά, άμα δε και διασώζει εκ βεβαίας καταστροφής, τα πολύτιμα διά το Έθνος έργα του Γιαννούλη Χαλεπά.

⁵ Αναφέρεται το όνομα της τράπεζας στην οποία απευθύνεται η επιστολή.

⁶ *Μεγάλη Αναπαυομένη, Ερμής και Πήγασος, Σκέψη, Ξάπλωμα (Μικρή Αναπαυομένη), Μήδεια ΙΙΙ, Αγγελάκι, Θεριστής, Κυνηγός, Αλέξανδρος και Αγία Βαρβάρα (Ερμής και Αγία Βαρβάρα), Τριά.*

Η πράξις υμών αυτή είναι τόσο σημαντική ώστε περιττεύει πας επαινετικός χαρακτηρισμός. Το Έθνος θα σας είναι ευγνώμον. Επιφυλασσόμενοι εν καιρώ να τιμήσωμεν και δημοσία την γενναιοφροσύνην υμών, δραττόμεθα σήμερον της ευκαιρίας να εκφράσωμεν την ευγνωμοσύνην της Εθνικής Πινακοθήκης προς υμάς προσωπικώς και δι' υμών προς το Συμβούλιον της Τραπέζης.

Μετά τιμής

Ο Πρόεδρος
 Αντώνιος Μπενάκης

Τα Μέλη
 Κ. Πάγκαλος
 Δ. Ευαγγελίδης
 Χ. Καρούζος
 Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος
 Π. Παπατζώνης»

Εξίσου θερμή ήταν και η ευχαριστήρια επιστολή του Μαρίνου Καλλιγά, στις 16 Αυγούστου 1950:

«Αξιότιμε κύριε Διοικητά,

Επανακάμψας εξ Εσπερίας εύρον το προς υμάς απευθυνόμενον έγγραφον της Επιτροπής προς Επίβλεψιν της Εθνικής Πινακοθήκης, όπερ και σας διαβιβάζω εσωκλείστως αφού σας εκφράσω και εγώ προσωπικώς την ευγνωμοσύνην και τον θαυμασμόν μου διότι ηθελήσατε να βοηθήσητε τόσο ενεργώς το έργον της Εθνικής Πινακοθήκης.

Είμαι ακραδάντως πεπεισμένος ότι το διασωθέν, χάρις εις την ευγενή γενναιοδωρίαν της Τραπέζης της Ελλάδος και το γνωστόν υπέρ της Τέχνης ενδιαφέρον υμών, έργον του Γιαννούλη Χαλεπά, αποτελεί μνημείον εις την ιστορίαν της καλλιτεχνικής παραδόσεως του Έθνους, υμείς δε υπήρξατε ο σωτήρ αυτού.

Παρακαλώ, κύριε Διοικητά, όπως με την έκφραση των ευχαριστιών μου δεχθήτε και τα ειλικρινή μου συγχαρητήρια διά την ωραϊαν και εθνωφελή ταύτην πράξιν σας.

Μετ' εξαιρέτου τιμής
 Μαρίνος Καλλιγιάς»

Τα έργα επελέγησαν από τον ίδιο τον Καλλιγά και αποτυπώνουν τα πιο χαρακτηριστικά θέματα με τα οποία είχε ασχοληθεί ο Χαλεπάς. Μαζί με το *Κεφάλι Σατύρου* του 1878, που είχε επίσης δωρίσει η Τράπεζα της Ελλάδος από το 1937, αποτέλεσαν τον πρώτο αντιπροσωπευτικό πυρήνα έργων του γλύπτη. Στη συνέχεια, ο πυρήνας αυτός εμπλουτίστηκε με δωρεές από τους κληρονόμους του βιομήχανου Άγγελου Κανελλόπουλου (*Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα*), από τον ίδιο τον Μαρίνο Καλλιγά (*Το μυστικό*), από τον γλύπτη Αντώνη Σώχο (*Άγιος Χαράλαμπος και Ερμής*) και από τη Μερόπη Τούμπα (*Μορφή κόρης*). Έξι ακόμη έργα περιήλθαν στη συλλογή με αγορές (*Γυναίκα καθισμένη, Σάτυρος και Έρωτας III, Αφροδίτη, Ο Άγγελος του πόνου, Γυναίκα που μαδάει κότα και Ιωάννης Πολίτης*).⁷

Σήμερα οι συλλογές της Πινακοθήκης περιλαμβάνουν 22 γλυπτά, 27 σχέδια και μπλοκ σχεδίων, και από τις δύο περιόδους της δημιουργίας του.

Στη συλλογή υπάρχει επίσης ένα εκμαγείο σε γύψο της *Κοιμωμένης*, το οποίο εκτίθεται στην Εθνική Γλυπτοθήκη. Περιήλθε στην Πινακοθήκη το 1980, χάρη σε ενέργειες του τότε διευθυντή της Δημήτρη Παπαστάμου.

Ο Δημήτρης Παπαστάμος είχε ξεκινήσει από το 1975 μια προσπάθεια να περισωθούν αξιόλογα γλυπτά από νεκροταφεία εκτός της Αθήνας, ενώ την ίδια χρονιά είχε δοθεί εντολή στην Πινακοθήκη από τον Υπουργό

Πολιτισμού Κωνσταντίνο Τρυπάνη να ερευνηθούν, να καταγραφούν και να φωτογραφηθούν τα πιο αξιόλογα γλυπτά του Α' Νεκροταφείου. Το 1979, ο Δημήτρης Παπαστάμος ζήτησε από τον δήμαρχο της Αθήνας Δημήτρη Μπέη να επιτραπεί η λήψη γύψινων εκμαγείων από επιτύμβια γλυπτά του Α' Νεκροταφείου, επισημαίνοντας τον κίνδυνο καταστροφής τους, όπως και άλλων μαρμάρινων έργων τέχνης που βρίσκονταν σε υπαίθριους χώρους. Ο Δημήτρης Μπέης δέχθηκε και η Πινακοθήκη προχώρησε στη λήψη 11 εκμαγείων από τα πιο χαρακτηριστικά και αξιόλογα μνημεία της επιτύμβιας γλυπτικής της τελευταίας περίπου τριακονταετίας του 19ου αιώνα.⁸

Η παρουσίαση των έργων στο κοινό

Η Εθνική Πινακοθήκη από την ίδρυσή της, το 1900, έως το 1968 που ολοκληρώθηκε το πρώτο από τα κτήρια στα οποία στεγάζεται σήμερα, δεν είχε δική της ούτε μόνιμη στέγη. Έως το 1941 στεγαζόταν σε αίθουσες του Πολυτεχνείου, όπου ήταν εκτεθειμένα και έργα από τις συλλογές της. Οι αλληπάλληλες μετακομίσεις που ξεκίνησαν όταν, το 1941, η Πινακοθήκη αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τις αίθουσες του Πολυτεχνείου και η δύσκολη δεκαετία του 1940, δεν επέτρεπαν την έκθεση έργων. Το κοινό είχε και πάλι τη δυνατότητα να δει έργα από τις συλλογές του μουσείου σε περιοδικές εκθέσεις που οργανώνονταν στο Ζάππειο Μέγαρο, από το 1953 έως το 1959. Στις εκθέσεις αυτές, από το 1954 έως το 1957, παρουσιάζονταν και τα πιο σημαντικά γλυπτά που, στο μεταξύ, είχαν περιέλθει στη συλλογή γλυπτικής. Έτσι, οι επισκέπτες, για πρώτη φορά, είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν τα έργα του Χαλεπά που ανήκαν στο μουσείο⁹ (εικ. 1, 2). Μετά την ολοκλήρωση του πρώτου από τα κτήρια του συγκροτήματος της Πινακοθήκης το 1968 και τα εγκαίνια το 1970,

⁷ Αναλυτικά για τα γλυπτά που ανήκουν στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης βλ. Γιαννουδάκη (2009), σελ. 347-369.

⁸ Αναλυτικά για τα εκμαγεία βλ. ό.π., σελ. 229-232.

⁹ Ό.π., σελ. 191-195.

γλυπτά παρουσιάζονταν πλέον σε μόνιμη βάση σε διάφορους χώρους, ενταγμένα ανάμεσα στα έργα ζωγραφικής. Αρχικά στο πρώτο κτήριο¹⁰ (εικ. 3) ενώ, από το 1976 που ολοκληρώθηκε το συγκρότημα, σε χώρους του δεύτερου κτηρίου. Στα εγκαίνια της Εθνικής Πινακοθήκης, που πραγματοποιήθηκαν στις 17 Μαΐου 1976, παρουσιάστηκαν 70 περίπου γλυπτά. Ανάμεσά τους και οκτώ έργα του Γιαννούλη Χαλεπά.¹¹ Συστηματική και πιο αντιπροσωπευτική παρουσίαση της γλυπτικής και των γλυπτών του Χαλεπά έγινε από το 1986 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1990, που λειτουργούσε η Γλυπτοθήκη (εικ. 4), η πρώτη ανεξάρτητη έκθεση γλυπτικής μέσα στο μουσείο.¹² Εξίσου αντιπροσωπευτική ήταν η παρουσίαση των έργων του Χαλεπά και στην επανέκθεση των συλλογών της Πινακοθήκης, που πραγματοποιήθηκε το 2000 στους ανακαινισμένους χώρους του μουσείου¹³ (εικ. 5). Όταν, το 2006, εγκαινιάστηκε η μόνιμη έκθεση γλυπτικής στην Εθνική Γλυπτοθήκη, ο *Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα* μεταφέρθηκε από το κεντρικό κτήριο στην Εθνική Γλυπτοθήκη και αποτέλεσε το επίκεντρο της ιδιαίτερης ενότητας που είναι αφιερωμένη στο έργο του Χαλεπά (εικ. 6).

Εκτός από τη μόνιμη παρουσίαση, η Πινακοθήκη συνέβαλε στην προβολή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά και με περιοδικές εκθέσεις. Έτσι, το 1978, με αφορμή την επέτειο σαράντα χρόνων από τον θάνατό του, οργανώθηκε αναδρομική έκθεση έργων του,¹⁴ ενώ το 1988 οργανώθηκε τιμητική εκδήλωση για τα πενήντα χρόνια από τον θάνατό του. Η σημαντικότερη και πληρέστερη μέχρι σήμερα παρουσίαση έγινε το 2007, με τη μεγάλη αναδρομική έκθεση στην Εθνική Γλυπτοθήκη σε

¹⁰ Ό.π., σελ. 195-196.

¹¹ Ό.π., σελ. 207-216.

¹² Ό.π., σελ. 232-238.

¹³ Ό.π., σελ. 251-256.

¹⁴ Βίντεο από την έκθεση στο Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο, http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1818&thid=7869 (τελευταία ανάκτηση: 23.11.2021).

επιμέλεια της καθηγήτριας Αλεξάνδρας Βουτυρά και με τη συνεργασία της επιμελήτριας του μουσείου, Άρτεμης Ζερβού.¹⁵

Το 2018, η Εθνική Πινακοθήκη τίμησε την επέτειο των 80 χρόνων από τον θάνατο του Γιαννούλη Χαλεπά, ανταποκρινόμενη στην πρόταση του Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς να συνδιοργανωθεί μια έκθεση γλυπτών και σχεδίων στο Μουσείο Μαρμαροτεχνίας, στον Πύργο της Τήνου.¹⁶ Την έκθεση επιμελήθηκε η καθηγήτρια Αλεξάνδρα Βουτυρά, σε συνεργασία με την επιμελήτρια της συλλογής Γλυπτικής της Εθνικής Πινακοθήκης, δηλαδή την υπογράφουσα αυτό το άρθρο.

Την ίδια χρονιά, στον ιστότοπο της Εθνικής Πινακοθήκης αναρτήθηκε ψηφιακή παρουσίαση του πολύπλευρου αρχειακού υλικού σχετικά με τον Χαλεπά, που ανήκει στην Πινακοθήκη, με επιμέλεια της υπογράφουσας.¹⁷

Το αρχείο άρχισε να συγκροτείται όταν ήταν διευθυντής ο Μαρίνος Καλλιγιάς, την περίοδο 1949-1971. Το 2012 εμπλουτίστηκε με σημαντικά τεκμήρια, που δώρισε ο Μύρων Μπικάκης, ορισμένα από τα οποία συμπληρώνουν τις πληροφορίες που υπήρχαν ήδη, ιδιαίτερα στο πεδίο της διάσωσης του έργου του. Περιλαμβάνει έγγραφα, αλληλογραφία, αποκόμματα Τύπου από το 1930 έως το 2007, ανάτυπα, βιβλία, παλιές εκδόσεις με σχέδια του γλύπτη σε διάφορες σελίδες, τεκμήρια παρουσίασης έργων του σε εκθέσεις μετά τον θάνατό του, τιμητικά μετάλλια και διπλώματα, προσωπικές φωτογραφίες και προσωπικά αντικείμενα. Τα τεκμήρια αυτά αποκαλύπτουν το παρασκήνιο γνωστών γεγονότων, ενώ προσφέρουν πολύτιμες και σπάνιες πληροφορίες για την καλλιτεχνική δημιουργία, τη ζωή και την προσωπικότητα του Γιαννούλη Χαλεπά, καθώς και για το ενδιαφέρον που εκδηλώθηκε για το έργο του πριν και μετά τον θάνατό του.

¹⁵ Βουτυρά & Ζερβού (2007).

¹⁶ Βουτυρά & Γιαννουδάκη (2018).

¹⁷ Γιαννουδάκη (χ.χ.).



Εικ. 1 | Ο Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα
στο κέντρο της αίθουσας των γλυπτών
στο Ζάππειο το 1954

ΤΩΝΙΑ ΓΙΑΝΝΟΥΔΑΚΗ
Η συμβολή της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου
στη διάσωση και την προβολή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά



Εικ. 2 | Το Κεφάλι Σατύρου, ο Θεριστής, η Μικρή αναπαυομένη
και η Ιριά στην έκθεση του Ζαππείου το 1954



Εικ. 3 | *Ερμής, Πήγασος και Αφροδίτη, Μήδεια III και Σκέψη*
στα εγκαίνια του πρώτου κτηρίου της Εθνικής
Πινακοθήκης το 1970

ΤΩΝΙΑ ΓΙΑΝΝΟΥΔΑΚΗ
Η συμβολή της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου
στη διάσωση και την προβολή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά



Εικ. 4 | *Ο Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα, το Κεφάλι Σατύρου*
και έργα της δεύτερης περιόδου του Γιαννούλη Χαλεπά
στη Γλυπτοθήκη της Εθνικής Πινακοθήκης το 1986



Εικ. 5 | Έργα της δεύτερης περιόδου του Γιαννούλη Χαλεπά στη μόνιμη έκθεση της Εθνικής Πινακοθήκης, 2000-2013

ΤΩΝΙΑ ΓΙΑΝΝΟΥΔΑΚΗ
Η συμβολή της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου στη διάσωση και την προβολή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά



Εικ. 6 | Ο Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα, το εκμαγείο της Κοιμωμένης και έργα της δεύτερης περιόδου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Εθνική Γλυπτοθήκη

National Gallery – Alexandros Soutsos Museum's contribution to the preservation and promotion of Yannoulis Chalepas's oeuvre

Tonia Giannoudaki

Yannoulis Chalepas is a unique case in modern Greek sculpture. His contemporaries recognised the outstanding value of his work and took initiatives to preserve it already during the artist's lifetime. Efforts were made towards establishing a comfortable studio, which would posthumously become a museum – to no avail, unfortunately.

The National Gallery was instrumental in the efforts towards preserving and promoting Yannoulis Chalepas's oeuvre, through its directors, especially Marinos Kalligas. The latter was acutely aware that a way to save – at least partly – the artist's works would be for the National Gallery to acquire them. However, as this was beyond the scope of the Gallery's funding, Kalligas managed to secure, in 1950, a large donation from the Bank of Greece, comprising ten sculptures, a drawing, and an accounting ledger with drawings by the artist. Today, the National Gallery's sculpture collection features 22 sculptures and 27 drawings and sketchbooks by Yannoulis Chalepas, received as donations or acquired, which adequately illustrate both of his creative periods.

The National Gallery's contribution to the promotion of Chalepas's creative output is also notable: As early as 1954, the public had the opportunity to discover him, initially in temporary exhibitions of his works in its collections, which were held at the Zappeion Hall. Since the National Gallery moved to its own facilities, sculptures by Chalepas have been on public view on an ongoing basis since 1970 in both the main building and the National Glyptothèque. Temporary exhibitions and events held at the National Gallery and other venues, including the largest retrospective exhibition of the artist's work organised in 2007 at the National Glyptothèque, augmented by the museum's online resources, featuring sculptures, drawings, and archival material, provide

ΤΟΝΙΑ ΓΙΑΝΝΟΥΔΑΚΗ
Η συμβολή της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου
στη διάσωση και την προβολή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά

the public with opportunities to explore the work, life, and personality of Yannoulis Chalepas.

Μετάφραση περίληψης στα αγγλικά: Δημήτρης Σαλταμπάσης

Βιβλιογραφία

- Ανώνυμος (1934α), «Η γλυπτοθήκη της Εθνικής Πινακοθήκης», εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, φύλλο 24ης Μαρτίου.
- Ανώνυμος (1934β), «Μια δωρεά του κ. Μπενάκη», εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, φύλλο 22ας Απριλίου.
- Ανώνυμος (1934γ), «Οι γλύπται μας εις την Εθνικὴν Πινακοθήκην», εφημερίδα *Βραδινή*, φύλλο 24ης Μαρτίου.
- Ανώνυμος (1934δ), «Αι νέαι αἰθουσαι της Εθνικῆς Πινακοθήκης», εφημερίδα *Φωνή του Λαού*, φύλλο 24ης Μαρτίου.
- Βουτυρά, Α. & Γιαννουδάκη, Τ. (επιμ.) (2018), *Πανούλης Χαλεπάς: Επιστροφή στον Πύργο* (κατάλογος έκθεσης), Μουσείο Μαρμαροτεχνίας, Πύργος, Πάνορμος Τήνου: ΠΙΟΠ.
- Βουτυρά, Α. & Ζερβού, Ά. (επιμ.) (2007), *Παννούλης Χαλεπάς* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Εθνική Γλυπτοθήκη.
- Γιαννουδάκη, Α. (2009), *Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη. Η συλλογή νεοελληνικής γλυπτικής και η ιστορία της 1900-2006*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης.
- Γιαννουδάκη, Τ. (χ.χ.), *Παννούλης Χαλεπάς. Η ζωή και το έργο του από το αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης*, ψηφιακή παρουσίαση <https://www.nationalgallery.gr/el/>

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΛΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

«Το έργο σαν ένας αυτοτελής κόσμος».

**Ο τεχνοκριτικός λόγος
του Δ.Ε. Ευαγγελίδη
για τον Γιαννούλη Χαλεπά**

Η παρούσα μελέτη έχει σκοπό να διερευνήσει τον τεχνοκριτικό λόγο που αφιέρωσε ο Δημήτριος Ε. Ευαγγελίδης (1886-1959) στον Γιαννούλη Χαλεπά (1851-1938). Γίνεται προσπάθεια να αναδειχθούν τα τεχνοκριτικά σημειώματα τα οποία δημοσίευσε ο Ευαγγελίδης στην εφημερίδα *Έθνος*, με αφορμή τον θάνατο του Χαλεπά το 1938, καθώς και στην εφημερίδα *Τα Νέα* το 1948 και στο περιοδικό *Νέα Εστία* το 1954. Θα διερευνηθούν τα βασικά ζητήματα που θέτει ο Ευαγγελίδης για την Ιστορία της Τέχνης και την οπτική που κομίζει για το «καλλιτεχνικό φαινόμενο» Γιαννούλης Χαλεπάς.

Ο – μάλλον λησμονημένος σήμερα – Δημήτριος Ευαγγελίδης γεννήθηκε το 1886 στο χωριό Πλαίσιο, στη βορειοδυτική Θεσπρωτία της Ηπείρου και πέθανε στην Αθήνα το 1959.¹ Γόνος οικογένειας εμπόρων, φοίτησε στα Ζαρίφεια Διδασκαλεία της Φιλιππούπολης στη Βουλγαρία,² καθώς στην εκεί ελληνική παροικία δραστηριοποιούνταν εμπορικά η οικογένειά του.³ Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, από την οποία αποφοίτησε το 1908. Το 1910 εισήλθε, κατόπιν διαγωνισμού, στον αρχαιολογικό κλάδο ως επιμελητής αρχαιοτήτων και, από το 1915, υπηρέτησε ως έφορος αρχαιοτήτων. Με την επιστράτευση του 1912, κατά την έναρξη των Βαλκανικών Πολέμων, στρατεύτηκε στη Γενική Διοίκηση της Ηπείρου, και, υπό την επιστημονική εποπτεία της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, διενήργησε επιτόπιες έρευνες και μικρής εμβέλειας ανασκαφές, τόσο αρχαίων θέσεων και οικισμών όσο και βυζαντινών και μεταβυζαντινών μνημείων.⁴ Τα χρόνια 1923-1925,

¹ Για το παρόν βιογραφικό του Ευαγγελίδη βασίζομαι κυρίως στα: Χατζηδάκης (1958), σελ. 10, 25· Ευαγγελίδης (1962), σελ. θ' -ιε''· Καλλιγιάς (1963), σελ. 740-753· Μπίκας (2003), σελ. 189-206.

² Στα εν λόγω Διδασκαλεία δίδαξε μεταξύ άλλων ο γνωστός κατόπιν αρχαιολόγος, Χρήστος Τσουντάς (1857-1934), καθηγητής της Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1904-1925) και στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (1926). Βλ. Φράγκου (2016), σελ. 57.

³ Για την παροικία αυτή την περίοδο βλ. Πλουμίδης (2006).

⁴ Το ζήτημα της «στράτευσης» του Ευαγγελίδη στις εθνικές επιδιώξεις που εγκαίνιασαν οι Βαλκανικοί Πόλεμοι και ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, το θέτει με ευκρίνεια ο Τσώνος (2009), σελ. 57-62.

παρακολούθησε μαθήματα Ιστορίας της Τέχνης στη Γερμανία, συγκεκριμένα στο Μόναχο και στο Βερολίνο, όπου μεταξύ άλλων παρακολούθησε και παραδόσεις του Heinrich Wölfflin (1864-1945). Αργότερα, έμεινε για ενάμιση χρόνο στο Παρίσι και παρακολούθησε μαθήματα Αρχαιολογίας και Αισθητικής στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης. Το 1929 ξεκίνησε την ακαδημαϊκή του σταδιοδρομία στο νεοσύστατο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, στην έκτακτη έδρα της Ιστορίας της Αρχαίας Τέχνης. Τον επόμενο χρόνο (1930-1931) ανέλαβε να διδάξει Ιστορία της Βυζαντινής Τέχνης και τον μεθεπόμενο (1931-1932) Ιστορία της Νεότερης Τέχνης. Το 1932 εκλέχθηκε τακτικός καθηγητής στην έδρα της Βυζαντινής Τέχνης, από την οποία παραιτήθηκε το 1940 για λόγους υγείας και μετακόμισε στην Αθήνα. Για βραχύ διάστημα διετέλεσε διευθυντής του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου στην Αθήνα. Το 1942 εκλέχθηκε καθηγητής στην έδρα Γενικής Ιστορίας της Τέχνης, της Σχολής Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, από όπου συνταξιοδοτήθηκε το 1957. Μεταπολεμικά, στα χρόνια 1946-1947, ανέλαβε τη διεύθυνση της Εθνικής Πινακοθήκης. Διετέλεσε, επί μακρόν, μέλος και πρόεδρος του ελληνικού τμήματος της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών της Τέχνης (Α.Ι.Σ.Α.). Στη μακρά επιστημονική σταδιοδρομία του, δημοσίευσε πλήθος μελετών στα πεδία της Ιστορίας της Νεότερης Τέχνης, Ιστορίας της Αρχαίας Τέχνης και Αρχαιολογίας, Ιστορίας της Βυζαντινής Τέχνης και Αρχαιολογίας. Δέκα χρόνια μετά τον θάνατό του, εκδόθηκε το βιβλίο το οποίο θεωρείται το *opus magnum* του, *Η ελληνική τέχνη*. Πρόκειται για μια επισκόπηση της αρχαίας, της βυζαντινής και της νεότερης αρχιτεκτονικής, γλυπτικής και ζωγραφικής.⁵ Όπως έχει σημειώσει εύστοχα ο Μαρίνος Καλλιγιάς, ο Ευαγγελίδης «ήταν πεπεισμένος προοδευτικός, πρώτος σε κάθε ανανεωτική κίνηση».⁶ Με το «πεπεισμένος προοδευτικός»

θα απέδιδα, αφενός, όλα εκείνα τα στοιχεία του διαφωτισμού και της λογιосύνης που τον συγκρότησαν ως πνευματικό υποκείμενο. Αφετέρου, ο όρος δείχνει την αταλάντευτη συμμετοχή του στις ποικίλες προσπάθειες μεταρρύθμισης των θεσμών και της κοινωνίας γενικότερα, που επιχείρησε ο ελληνικός αστισμός, από τον Μεσοπόλεμο και εξής.

Η περίπτωση του Ευαγγελίδη πρέπει να τοποθετηθεί κυρίως σε ένα δίκτυο αρχαιολόγων υψηλού μορφωτικού επιπέδου. Πρόκειται για υποστηρικτές του δημοτικισμού, που είχαν πνευματικές συνάψεις με την Ευρώπη, και ειδικά με τη γερμανόφωνη παιδεία. Ήταν πολύγλωσσοι και είχαν ποικίλα ενδιαφέροντα πέρα από την αρχαιογνωσία, ενώ ήταν νεωτεριστές με την ευρεία έννοια και πολιτικά προοδευτικοί. Συντάχθηκαν με το πιο προοδευτικό τμήμα της αστικής τάξης, θέτοντας μεταρρυθμιστικά αιτήματα στους θεσμούς και στις συλλογικότητες που συμμετείχαν. Το δίκτυο αυτό περιλάμβανε, εκτός από τον Ευαγγελίδη, τους Κωνσταντίνο Α. Ρωμαίο, Γιάννη Μηλιάδη, Νίκο Μπέρτο, Χρήστο Καρούζο και Σέμνη Παπασπυρίδη.⁷ Έδρασαν λιγότερο ή περισσότερο στον κύκλο του Χρήστου Τσουντα, μιας μορφής που με το κύρος και τη δράση της συνέβαλε αποφασιστικά στη συγκρότηση του πεδίου της Αρχαιολογίας στο γύρισμα του αιώνα.⁸

Ο Ευαγγελίδης στον Μεσοπόλεμο, από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 και εξής, άσκησε και την τεχνοκριτική σε περιοδικά όπως η *Εργασία*, τα *Νεοελληνικά Γράμματα*, οι *Μακεδονικές Ημέρες*, καθώς και η εφημερίδα *Έθνος*. Αρχικά, πρέπει να σημειώσουμε ότι η περίπτωση του Ευαγγελίδη ως τεχνοκρίτη διαφοροποιείται ουσιαστικά από την προχειρότητα

⁵ Ευαγγελίδης (1969).

⁶ Καλλιγιάς (1963), σελ. 748.

⁷ Η σύσταση και τα όρια αυτού του δικτύου αποτελούν εδώ υπόθεση εργασίας που υιοθετώ, σύμφωνα με τις συνδέσεις που προκύπτουν από την προσπέλαση της βιβλιογραφίας για τα συγκεκριμένα πρόσωπα. Ενδεχομένως να χωρούν και άλλοι, όπως ο Μαρίνος Καλλιγιάς για παράδειγμα, ή άλλοι που δεν έχουν εντοπιστεί ακόμα. Σε κάθε περίπτωση, η σύσταση αυτού του δικτύου, με τα ως σήμερα δεδομένα, αποτελεί περισσότερο μια ερευνητική πρόταση.

⁸ Ρωμαίος (1936). Βλ. επίσης Ματθιόπουλος (2003α), σελ. 439.

και τον υποκειμενισμό που εν πολλοίς επικρατούσε στη δημοσιογραφική τεχνοκριτική του Μεσοπολέμου.⁹

Από τον Μάιο του 1938 έως τον Απρίλιο του 1939, ο Ευαγγελίδης δημοσίευσε συνολικά 31 καλλιτεχνικά σημειώματα στην εφημερίδα *Έθνος*. Τα σημειώματα αυτά θα μπορούσαν να διακριθούν στις ακόλουθες θεματικές: 1. Η νεοελληνική τέχνη και η παράδοση.¹⁰ 2. Ο Περικλής Γιαννόπουλος και η ελληνική τέχνη.¹¹ 3. Η θρησκευτική ή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική.¹² 4. Ο Γιαννούλης Χαλεπάς.¹³ 5. Η χαρακτηριστική.¹⁴ 6. Οι τρέχουσες καλλιτεχνικές εκθέσεις (επικαιρότητα).¹⁵ Τα κείμενα αυτά αποδίδουν το φάσμα των ενδιαφερόντων και των παρεμβάσεων του Ευαγγελίδη εκείνη την περίοδο. Τέσσερα από αυτά είναι αφιερωμένα στον Χαλεπά. Μεταπολεμικά, ο Ευαγγελίδης ασκεί την τεχνοκριτική στα *Νέα*. Εδώ εντοπίσαμε ένα κείμενό του για τον Χαλεπά, από το 1948. Τέλος, το σώμα των υπό εξέταση κειμένων συμπληρώνουν δύο σημειώματά του στη *Νέα Εστία*, το 1954.¹⁶

Δύο επισημάνσεις, σχετικά με τη μεσοπολεμική δραστηριότητα του Ευαγγελίδη ως τεχνοκρίτη στο *Έθνος*, κρίνονται απαραίτητες, δεδομένου ότι τα συγκεκριμένα κείμενα αποτελούν τα 2/3 των υπό ανάγνωση εδώ κειμένων του για τον Χαλεπά.

Πρώτον, με τον όρο «τεχνοκριτικός λόγος» (*Καλλιτεχνικά Σημειώματα* είναι ο τίτλος της στήλης), στην περίπτωση του Ευαγγελίδη εντοπίζουμε κείμενα-παραμβάσεις του για σύγχρονα καλλιτεχνικά ζητήματα. Αυτά

διακρίνονται για την ιστορική αίσθηση και τη στερεή δομή, που οφείλονται άμεσα στην ακαδημαϊκή συγκρότηση του συντάκτη, καθώς και τη διατύπωση ξεκάθαρων θέσεων. Διακρίνονται ακόμη για το στιβαρό ύφος, την τάση για ακριβολογία, την κριτική στάση απέναντι σε ακραίες εθνοκεντρικές απόψεις και τη μελετημένη τοποθέτηση επί των ζητημάτων.¹⁷ Υπό αυτή την έννοια, παρά τη μικρή τους έκταση, τα κείμενα αυτά θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως τεχνοκριτικά δοκίμια. Σε αυτό το σημείο έχει νόημα να τονιστεί ότι ο τεχνοκριτικός λόγος αποτελεί αναπόσπαστο αντικείμενο και πεδίο έρευνας της Ιστορίας της Τέχνης ως επιστήμης. Ιδίως στον ύστερο Μεσοπόλεμο (τη νευραλγική δεκαετία του 1930), εποχή της θεσμικής συγκρότησης της Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα, ο τεχνοκριτικός λόγος αποτυπώνει τις ποικίλες συνιστώσες συγκρότησης του πεδίου.

Δεύτερον, πρέπει να ληφθούν υπόψη το περιβάλλον και η συγκυρία στα οποία ο Ευαγγελίδης δημοσίευσε τα σημειώματά του. Το *Έθνος* από την ίδρυσή του (1913), υπήρξε εφημερίδα υποστηρικτική προς τη βενιζελική παράταξη. Διακρινόταν για τη σοβαρότητα, τη μετριοπάθεια και την ακρίβεια του πολιτικού του λόγου και απευθυνόταν στο μορφωμένο κοινό.¹⁸ Το έτος δημοσίευσης ασφαλώς πρέπει να τοποθετηθεί στο διάστημα της δικτατορίας του Μεταξά. Οι εφημερίδες, ως γνωστόν, εκδίδονταν υπό τον ασφυκτικό έλεγχο του καθεστώτος.¹⁹

Το καλλιτεχνικό φαινόμενο Γιαννούλης Χαλεπάς αναδύθηκε στη διάρκεια του Μεσοπολέμου.²⁰ Τους κόμβους της ουσιαστικής εκ νέου ανακάλυψης του καλλιτέχνη μπορούμε να τους εντοπίσουμε στη

⁹ Βλ. Ματθιόπουλος (1998), σελ. 6-9.

¹⁰ Βλ. Ευαγγελίδης (1938α-γ).

¹¹ Ευαγγελίδης (1938δ-στ).

¹² Ευαγγελίδης (1938ζ-ιγ).

¹³ Ευαγγελίδης (1938ιδ-ιζ).

¹⁴ Ευαγγελίδης (1938ιη και ιθ).

¹⁵ Ευαγγελίδης (1938κ και κα) και (1939α-η).

¹⁶ Το κείμενο στη *Νέα Εστία*, τχ. 656 (1 Νοεμβρίου 1954), σελ. 1580-1582, είναι συρραφή από αυτούσια τμήματα των κειμένων του στο *Έθνος* (Ευαγγελίδης 1938ιδ και ιζ).

¹⁷ Μέρος των σημειωμάτων αυτών συζητάει, σχετικά με τις αισθητικές αντιλήψεις του Ευαγγελίδη, ο Σπύρου (2017), σελ. 44-48.

¹⁸ Παπαδημητρίου (2008).

¹⁹ Πετράκη (2006), σελ. 30.

²⁰ Ενδεικτικός είναι ο τίτλος του άρθρου του Στρατή Δούκα στο πρώτο τεύχος των *Νεοελληνικών Γραμμάτων*. Βλ. Δούκας (1938), σελ. 13.

δεκαετία του 1920.²¹ Αν και ο Χαλεπάς υπήρξε γνωστός ήδη από την πρώιμη περίοδο της δουλειάς του (τέλη της δεκαετίας του 1870), μια σειρά από γεγονότα κατά τη δεκαετία του 1920 πύκνωσαν την πορεία της ανάκαμψής του στο αθηναϊκό κέντρο. Ας αναφερθούν ενδεικτικά: Το 1922 μετέβη ο Θωμάς Θωμόπουλος στην Τήνο (κατόπιν εντολής του Υπουργείου Παιδείας) και δημιουργήθηκαν εκμαγεία κάποιων έργων του γλύπτη. Το 1924 πραγματοποιήθηκε η επίσκεψη του Ζαχαρία Παπαντωνίου στην Τήνο. Το 1925 ο Θωμόπουλος οργάνωσε την πρώτη έκθεση Χαλεπά στην Αθήνα, στην Ακαδημία Αθηνών. Το 1927 η Ακαδημία Αθηνών του απένειμε το βραβείο Γραμμάτων και Τεχνών. Στους αντίποδες των παραπάνω, το 1927 πραγματοποιήθηκε η επίσκεψη του Νίκου Βέλμου στην Τήνο. Ο ίδιος το 1928 οργάνωσε έκθεση στο Άσυλον Τέχνης. Ως γνωστόν, τον Αύγουστο του 1930 ο Χαλεπάς εγκαταστάθηκε στο σπίτι των ανιψιών του στην Αθήνα.²² Η τελευταία αυτή, αθηναϊκή περίοδος της ζωής του, υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγική στο καλλιτεχνικό πεδίο και συνοδεύτηκε από μεγάλη δημοσιότητα.²³

Η ασθένεια, ο εγκλεισμός, η επιτήρηση, το χρονικό άνυσμα της αδράνειας, οι δυσχερείς συνθήκες της ζωής και της παραγωγής του έργου, η διάδοση ανεκδοτολογικών πληροφοριών, η επαναδραστηριοποίηση σε προχωρημένη ηλικία, η εμφανής αλλαγή του ύφους, ο πυρετώδης ρυθμός εργασίας (παραγωγή γλυπτών και σχεδίων), σκιαγραφούν το εύρος του μύθου και της γοητείας του Χαλεπά. Πρόκειται για το «φαινόμενο Χαλεπά», όπως το αποκάλεσε ο βιογράφος του, Στρατής Δούκας.

²¹ Το υπόστρωμα των ιδεών που συντέλεσαν στην εκ νέου ανακάλυψη του Χαλεπά ως νεωτερικού καλλιτέχνη, ως μοντέρνου πριμιτίφ, όπως το πραγματεύεται ο Ματθιόπουλος (2004), σελ. 38-41, θα ήταν παραγωγικό να συνδεθεί περαιτέρω με πτυχές του γούστου, της μόδας και του συλλέγειν, όπως ορθά το συνδέει ο συγγραφέας, βλ. ό.π., σελ. 42-43. Ας θυμηθούμε εδώ το σχήμα του Haskell (1976). Η παραπάνω υπόθεση εργασίας αποτελεί ένα ερευνητικό desideratum σχετικά με την περίπτωση του Χαλεπά.

²² Καγιαδάκη (2004), σελ. 14-15.

²³ Ο Δημήτρης Παυλόπουλος πρόσφατα επισήμανε το κύμα της δημοσιότητας της αθηναϊκής περιόδου. Βλ. Παυλόπουλος (2020), σελ. 93-94.

Ο Ευαγγελίδης αναγνωρίζει εξ αρχής το υπαρκτό ζήτημα της «μυθολογίας» του Χαλεπά και σπεύδει να διευκρινίσει ότι «όσο κι αν το πρόβλημα αυτό της ζωής είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον, δεν θα μας απασχολήσει εδώ παρά μονάχα το έργο του, που αξίζει πρώτα να μελετηθεί καθεαυτό, να αναλυθεί στα συστατικά του καλλιτεχνικά στοιχεία και να κριθεί πρώτα σύμφωνα μ' αυτά».²⁴

Αξίζει να επισημανθεί ότι ο Ευαγγελίδης δεν παρακάμπτει πλήρως τα βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη. Το ενδιαφέρον του εστιάζεται στα στοιχεία που θεωρεί παραγωγικά για την κατανόηση του έργου του. Πρόκειται για τα στοιχεία τα οποία ενεργοποιούν γνώσεις που οδηγούν στο ίδιο το έργο.²⁵ Ο Ευαγγελίδης λοιπόν θα κρίνει σκόπιμο να σκιαγραφήσει το καλλιτεχνικό περιβάλλον της μαθητείας του καλλιτέχνη στο Μόναχο. Θα υποστηρίξει ότι το περιβάλλον των κλασικιστών γλυπτών (με κάποιες ακόμη ρομαντικές και ρεαλιστικές τάσεις, οι οποίες γονιμοποίησαν τη σκέψη του Χαλεπά) και των κλασικών έργων στα μουσεία δημιούργησε τη βάση και την πηγή που διαμόρφωσε τον κλασικισμό της Χαλεπά.²⁶

Από το σύνθετο φαινόμενο Χαλεπάς, ο Ευαγγελίδης θα επιλέξει να αναλύσει συνολικά επτά έργα, δημοσιεύοντας και τις φωτογραφίες τους. Η *Κοιμωμένη* (1878), ο *Σάτυρος που παίζει με τον έρωτα* (1877) και η *Αναπαυομένη* (1931) θα παρουσιαστούν εκτενώς. Η *Αυτοπροσωπογραφία* (προτομή του καλλιτέχνη, 1931),²⁷ ο *Άγιος Χαράλαμπος και Ερμής*

²⁴ Ευαγγελίδης (1938ιδ).

²⁵ Για παράδειγμα, ο Ευαγγελίδης συνδέει την *Κοιμωμένη* με τις μαθητείες του Χαλεπά και εντοπίζει τα εικονογραφικά της πρότυπα.

²⁶ Ευαγγελίδης (1938ιδ). Εδώ θα αναφερθεί η μαθητεία του καλλιτέχνη υπό τον κλασικιστή γλύπτη Max von Widmann (1813-1895) και οι έμμεσες μαθητείες του στα έργα των Christian Daniel Rauch (177-1857), Ernst Rietschel (1804-1861), Bertel Thorvalsen (1770-1844), καθώς και στα αρχαία ελληνικά έργα των μουσείων του Μονάχου.

²⁷ Γουλάκη-Βουτυρά (επιμ.) (2007), σελ. 290-291.

(πριν το 1925),²⁸ ο *Οιδίπους και Αντιγόνη* (1930)²⁹ και η *Μήδεια* (*Μήδεια III*, 1933),³⁰ θα παρουσιαστούν συνοπτικά.

Ας έλθουμε πιο κοντά στον *Σάτυρο που παίζει με τον έρωτα*. Το έργο εκείνη την εποχή ήταν λιγότερο γνωστό από την *Κοιμωμένη*. Μέσα σε έναν θαυμάσιο κήπο στη Γλυφάδα, στο φυσικό του περιβάλλον, είδε, μελέτησε και φωτογράφησε ο Ευαγγελίδης το έργο.³¹ «Πάνω σ' ένα βράχο όπου έχει απλώσει ένα τραγήσιο δέρμα, έχει καθήσει ελαφρά ο Σάτυρος με τραβηγμένο πίσω το δεξί και απλωμένο μπρος το αριστερό του πόδι. Πάνω σ' αυτό, ένας μικρός έρωτας ξαπλωμένος ανάσκελα υψώνει τα χεράκια του στο σταφύλι που κρατάει από ψηλά ο Σάτυρος με το αριστερό του χέρι, γυρμένος ελαφρά προς αυτό. Στεφάνι από κλήμα με ένα τσαμπί σταφύλι σφίγγει τα άταχτα μαλλιά γύρω στο κεφάλι που με μειδίαμα χαράς παρακολουθεί τη λαχτάρα του Ερωτιδέα για το σταφύλι. Μακρές περιγραφικές λεπτομέρειες συμπληρώνουν την εικόνα. Η σύριγγα που κρατεί με το δεξί χέρι πάνω στο γόνα, τα δύο σκουλαρήκια στο λαιμό παρακάτω από το αυτί, το αγγείο μπρος στην αριστερή γωνία του βάρθρου (που τρέχει ίσως κρασί) τριγυρισμένο με κλαδιά, σταφύλι και φύλλα αμπέλου... Η διάπλαση του σώματος φυσική και συγκρατημένη, όχι ρεαλιστική και λεπτομερειακή, το σώμα του Σατύρου πιο πολύ μαλακό και όχι ζωώδες, αν και το πρόσωπο έχει κάτι του ζώου με τα συμπυκνωμένα φρύδια, την κοντή χοντρή μύτη, τα παχειά χείλη, τα κάπως σουβλερά αυτιά και τα σκουλαρήκια του λαιμού που αναφέραμε».³²

Η πυκνότητα της περιγραφής για το «εξάισιο αυτό σύμπλεγμα με τον ειδυλλιακό τόνο», όπως το αποτιμά ο Ευαγγελίδης, ακολουθείται

²⁸ Ό.π., σελ. 202-203.

²⁹ Ό.π., σελ. 178-179.

³⁰ Ό.π., σελ. 144-145.

³¹ Το έργο εκείνη την εποχή ανήκε στον Άγγελο Κανελλόπουλο. Κατόπιν, πέρασε από τους κληρονόμους του στις συλλογές της ΕΠΜΑΣ.

³² Ευαγγελίδης (1938Ιε).

από την ανάδειξη της συνθετικής πληρότητας του συμπλέγματος. «Η μπροστινή άποψη μας δίνει ακριβώς μια γεμάτη, πλούσια σε κίνηση και πλαστικές αξίες, εικόνα. Δύο αντίθετες ροπές ισορροπούνται θαυμάσια – η μία που οδηγεί έξω δεξιά με το απλωμένο αριστερό πόδι έχει αντίρροπο το δεξιό που τραβιέται μέσα, ενώ ο κορμός προβάλλει μπρος και αντισταθμίζεται από το κεφάλι που βλέπει προς τα μέσα. Και το σύνολο μένει κλειστό και συγκεντρωμένο». Και συνεχίζει ο Ευαγγελίδης: «Έτσι, έχουμε την εντύπωση μιας πληρότητας ενός ενιαίου συνόλου, που δείχνει βαθειά μελετημένη σύνθεση και φροντισμένη σε όλες τις λεπτομέρειες εκτέλεση».³³

Αλλά δεν τελειώνουν εδώ οι αρετές του Σατύρου. Η πλαστική αντίληψη του έργου, θα τονίσει ο Ευαγγελίδης, απαιτεί περίοπτη θέαση. «Το σύμπλεγμα ανήκει στα έργα εκείνα που δεν είναι μονάχα βαλμένα μέσα στο χώρο, αλλά και γίνονται, ολοκληρώνονται μέσα στο χώρο, πρέπει δηλαδή να κινηθούμε μέσα στο χώρο για να τα συλλάβουμε». Η δεξιά πλαϊνή άποψη αναδεικνύει περισσότερο τη συνθετική αρτιότητα του έργου, το συμπαγές και κλειστό σχήμα. Η διασταύρωση των διαγώνιων αξόνων «από το αριστερό απλωμένο πόδι προς το υψωμένο χέρι με το σταφύλι, διασταυρώνεται και ισορροπείται από την άλλη που πηγαίνει από το κεφάλι προς τον κορμό και σβήνει στην άκρη του βράχου».³⁴ Ακόμη αναφέρει: «αν στη μπροστινή άποψη έχουμε μια στενή πυραμίδα μάλλον ιδεώδη, εδώ αυτή μας δίνεται με πλατύτερη βάση και μεγαλύτερο άπλωμα, αλλά πιο συμπαγές και κλειστή». Η άποψη αυτή επίσης αναδεικνύει την εκφραστικότητα του προσώπου και το επίπεδο του γυμνού κορμού που κυριαρχεί και «με την καλή επεξεργασία του μαρμάρου στο γυμνό, που δεν είναι ούτε κουραστικά ρεαλιστική, ούτε αυστηρά ελλειπτική, αλλά κρατιέται σ' έναν κλασικιστικό, ζωντανό όμως και

³³ Αυτόθι.

³⁴ Ευαγγελίδης (1938Ιστ).

μετρημένο τόνο».³⁵ Ακόμα, επισημαίνεται ότι, παρ' όλες τις πάρεργες λεπτομέρειες, το σύνολο διακρίνεται για την ισορροπία του. Ο Ευαγγελίδης θεωρεί ότι όλα τα στοιχεία είναι συντονισμένα με την ειδυλλιακή διάθεση που αποπνέει το έργο.

Από όσα παρέθεσα παραπάνω νομίζω ότι γίνεται σαφής η θέση του ότι «μας ενδιαφέρει το έργο (τέχνης) σαν ένας αυτοτελής κόσμος».³⁶ Αλλά τι σημαίνει πραγματικά αυτή η φράση; Από πού πηγάζει και με πόση συνέπεια εφαρμόζεται από τον ίδιο;

Ο Ευαγγελίδης προσεγγίζει τα έργα τέχνης με ακριβείς, ακονισμένες περιγραφές, αναδεικνύοντας τα μορφολογικά χαρακτηριστικά, τις πλαστικές αξίες και τη συνθετική αρτιότητά τους. Οι αριστοτεχνικά αποδοσμένες περιγραφές του εγγράφονται, μέσω της έννοιας της μορφής, στον κεντρικό πυρήνα των βασικών εννοιών της Ιστορίας της Τέχνης ως επιστήμης. Σε αυτό το σημείο, συνομιλεί άμεσα με τις μορφολογικές-μορφοκρατικές έννοιες του Heinrich Wölfflin και του Alois Riegl.³⁷ Ας ληφθεί ακόμη υπόψη ότι «Ο Βαίλφλιν – όπως καθιστά σαφές ο τίτλος του βιβλίου του *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης: Το πρόβλημα της εξέλιξης του στυλ στη νεότερη τέχνη* – συνδέει ευθέως τη μορφοκρατική του θεωρία με το “πρόβλημα του ύφους” ταυτίζοντας στην ουσία το καλλιτεχνικό ύφος με τα μορφικά χαρακτηριστικά του έργου τέχνης».³⁸ Στα κείμενα που εξετάζουμε εδώ, η τεχνοϊστορική συγκρότηση του Ευαγγελίδη αρδεύει τον τεχνοκριτικό του λόγο.

³⁵ Αυτόθι.

³⁶ Ευαγγελίδης (1938ιζ).

³⁷ Πέρα από τη βιωματική του σχέση με τη Γερμανία και τη γερμανόφωνη ιστορία της τέχνης, ο Ευαγγελίδης υπήρξε αναγνώστης των κειμένων τόσο του Heinrich Wölfflin όσο και του Alois Riegl. Βλ. ενδεικτικά στο Ευαγγελίδης (1931). Μάλιστα, έναν χρόνο περίπου πριν τη δημοσίευση των εδώ υπό ανάγνωση κειμένων, είχε μεταφράσει στα ελληνικά με εμβόλιμα δικά του σχόλια την εισαγωγή από τις *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης* του Wölfflin. Βλ. και Wölfflin (1937).

³⁸ Δασκαλοθανάσης (2013), σελ. 303.

Στη συνέχεια, στο πλαίσιο της μελέτης του ύστερου έργου του Χαλεπά, αναγγέλλει ότι θα προσπαθήσει να μελετήσει τα έργα σαν γλυπτικά δημιουργήματα, σαν καλλιτεχνήματα, «σαν να μην εγνώριζα τον δημιουργό τους».³⁹ Αν προηγουμένως, μέσα από τις πυκνές περιγραφές, επεδίωξε να αναλύσει τα μορφολογικά χαρακτηριστικά και τις πλαστικές αξίες των έργων, εδώ θα υπερθεματίσει ότι το έργο τέχνης μάς ενδιαφέρει αυτοτελώς, πέρα και έξω από τον δημιουργό του. Η σύνδεση με την «Ιστορία της Τέχνης χωρίς ονόματα» που διακηρύσσει ο Wölfflin στις *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, καθίσταται ξεκάθαρα διακριτή.⁴⁰

Δέκα χρόνια αργότερα ο Ευαγγελίδης, καθηγητής πλέον στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, θα επανέλθει στον Χαλεπά με ένα εκτενές άρθρο του στα *Νέα*.⁴¹ Όσα υποστήριζε στη μεσοπολεμική του αρθρογραφία για τον Χαλεπά θα τα υποστηρίξει και τώρα: «Ο Χαλεπάς μας ενδιαφέρει κυρίως για το έργο του που μας παρουσιάζει σημαντικά προβλήματα, προβλήματα μορφής και προβλήματα αξίας».

Συνεπώς στις απόψεις του θα παραμείνει ο Ευαγγελίδης και στο τελευταίο άρθρο του για τον Χαλεπά στη *Νέα Εστία*, το 1954. Το 1938, είχε ήδη επισημάνει ως κορύφωση της πλαστικής δύναμης του Χαλεπά την *Αναπαυομένη* (1931). «Μια δύναμη πρωτάκουστη και πρωτόφαντη στη νεώτερη ελληνική τέχνη».⁴² Η μορφολογική του ανάλυση είναι η ακόλουθη: «Όσο κι αν είναι σφιχτοδεμένο το σώμα με ένα θαυμαστό, ρέον περίγραμμα, διάφορα επίπεδα αποτελούν την πλαστική του διαμόρφωση,

³⁹ Ευαγγελίδης (1938ιζ).

⁴⁰ Locher (2007), σελ. 33-42.

⁴¹ Ευαγγελίδης (1948). Η μαρτυρία του Ευαγγελίδη για το τέμπλο που αντίκρυσε σε μια εκκλησία σε χωριό της Λέσβου, το οποίο φέρει την υπογραφή: ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΑΛΕΠΑΣ ΤΗΝΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ 1879, όπου μετά από κάποιες παρατηρήσεις απέκλεισε ως δημιουργό του τον Γιαννούλη Χαλεπά, προδίδει το επίπεδο των γνώσεων για τα εργοβιογραφικά του Χαλεπά αυτή την περίοδο. Το ζήτημα ξεδιαλύνει ο Δούκας (1965), σελ. 213.

⁴² Ευαγγελίδης (1938ιζ). Πρβλ. Καλλιγιάς (1972), σελ. 39-40.

που ξετυλίγονται σε αντιθετικές κινήσεις, καθώς εισέχουν και εξέχουν με τα στερεά, κανονικά και αποστρογγυλεμένα ορθογώνια. Έτσι, η κίνηση αρχίζει από την άκρη των ποδιών προς τα εμπρός έως τα γόνατα, από εκεί πάει πίσω ως τη μέση, κόβεται εκεί και πάλι έρχεται προς τα εμπρός με τον κορμό και τα προέχοντα στήθη και φεύγει πάλι προς τα πίσω με το κεφάλι, που τεντώνεται προς την κατεύθυνση αυτή. Τα διαφοροποιημένα αυτά επίπεδα των δίδυμων όγκων των μελών και του κορμού έχουν μια σαφή αρχιτεκτονική διάρθρωση και το κύμα, που όλο ανεβαίνει με εναλλασσόμενη οριζόντια και λοξή κατεύθυνση, τερματίζεται και κορυφώνεται στο κεφάλι, το κέντρο και την έξαρση της ψυχικής έκφρασης».⁴³

Συνοψίζοντας την εδώ ανάγνωση των κειμένων του Ευαγγελίδη για τον Χαλεπά, οφείλουμε να επισημάνουμε – έστω εν συντομία – μια σειρά από επιμέρους ζητήματα που έθεσε ο Ευαγγελίδης, παράλληλα με το κεντρικό αίτημα της μορφολογικής ανάλυσης. Πρώτον, αναφέρθηκε στο ζήτημα της μελέτης των έργων τέχνης εκ του σύνεγγυς. Δεύτερον, έθεσε το ζήτημα του πρωτογονισμού, το οποίο ο Ευαγγελίδης αναχαιτίζει ως παράγωγο μιας κλασικιστικής αισθητικής. Τρίτον, επισήμανε τη σημασία του τρόπου προσέγγισης των έργων τέχνης ως όχημα κατανόησης τους και αισθητικής ικανοποίησης. Τέταρτον, έθεσε το ζήτημα της ιεραρχίας των υλικών. Πέμπτον, ανέδειξε το ζήτημα της εκπαίδευσης του κοινού στη θέαση των έργων.⁴⁴ Τέλος, πρότεινε την έννοια «σκιτσάρισμα», ως διαδικασία της παραγωγής του ύστερου έργου.

Η διατύπωση του αιτήματος του Ευαγγελίδη για τη βαθύτερη κατανόηση του έργου τέχνης μέσω της μορφής του, επιδίωξε να συγκροτήσει μια Ιστορία της Τέχνης ως ιστορία των μορφών. Αντιπαρατέθηκε με τις λογοτεχνίζουσες απόπειρες της μονόπλευρης βιογραφικής

προσέγγισης του φαινομένου Χαλεπάς. Επιβάλλεται, εντούτοις, να υπενθυμίσουμε εδώ – έστω υπεραπλουστεύοντας – ότι οι μορφές είναι φορείς νοημάτων. Υπό αυτή την έννοια το έργο του Χαλεπά, ενταγμένο στο ιστορικό του περιβάλλον, συνεχίζει να αποτελεί πρόκληση για την Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα.

⁴³ Ευαγγελίδης (1954). Αναδημοσίευση στο Φιλιππότης (2006), σελ. 29-32.

⁴⁴ Εύστοχα η Κίλεσοπούλου (2011), σελ. 148-149, χαρακτηρίζει το κείμενο του Ευαγγελίδη για την έκθεση του Μ. Βιτσώρη (Ευαγγελίδης, 1935) ένα «δημόσιο» μάθημα Ιστορίας της Τέχνης.



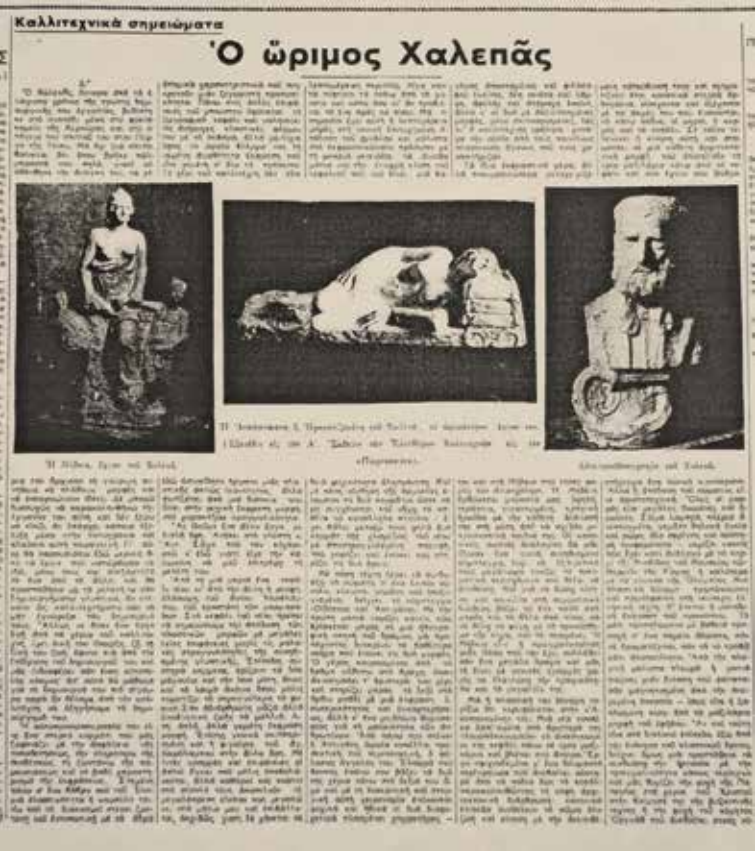
Εικ. 1 | Ο Δ. Ευαγγελίδης τον Μεσοπόλεμο.
(Από το *Λεύκωμα της Εκατονταετηρίδος της Εν Αθήναις*
Αρχαιολογικής Εταιρείας 1837-1937, σελ. 53)

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΛΑΝΟΠΟΥΛΟΣ
«Το έργο σαν ένας αυτοτελής κόσμος».
Ο τεχνοκριτικός λόγος του Δ.Ε. Ευαγγελίδη για τον Γιαννούλη Χαλεπά



Εικ. 2 | Εφημερίδα *Εθνος*, 30 Οκτωβρίου 1938

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΛΑΝΟΠΟΥΛΟΣ
«Το έργο σαν ένας αυτεπλήρης κόσμος».
Ο τεχνοκριτικός λόγος του Δ.Ε. Ευαγγελίδη για τον Γιαννούλη Χαλεπά



Εκκ. 3 | Εφημερίδα Έθνος, 13 Νοεμβρίου 1938



Εκκ. 4 | Ο Σάτυρος που παίζει με τον έρωτα
(Από άρθρο του Δ. Ευαγγελίδη για τον Γ. Χαλεπά
στη Νέα Εστία, τχ. 656, 1 Νοεμβρίου 1954, σελ. 1582)

The work of art as a self-contained world". Dimitrios Evangelidis's art criticism of Yannoulis Chalepas

Yannis Galanopoulos

The purpose of this paper is to investigate Dimitrios Evangelidis's art criticism of Yannoulis Chalepas. Dimitrios Evangelidis was an archaeologist, art historian and art critic. Evangelidis taught history of Ancient Art (1929-1932) and History of Byzantine Art (1932-1940) at the University of Thessaloniki, as well as general Art History at the National Technical University of Athens (1942-1957). Evangelidis practiced art criticism mainly in the newspaper *Ethnos* in the 1930s, in the newspaper *Ta Nea* in the 1940s and in the review *Nea Estia* in the 1950s.

This chapter aims to highlight Evangelidis's art criticism of Chalepas, first published on the occasion of the artist's death in 1938, as well as the reviews he published after ten years in the newspaper *Ta Nea*. It explores the main issues raised by Evangelidis regarding the History of Art and his perspective of the "artistic phenomenon" of Yannoulis Chalepas.

Βιβλιογραφία

- Βέλμος, Ν. (1928), «Χαλεπάς», *Φύλλα τέχνης του Φραγγελίου*, αρ. 8.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (επιμ.) (2007), *Γιαννούλης Χαλεπάς*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2013), *Ιστορία της τέχνης. Η γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Αθήνα: Άγρα.
- Δούκας, Σ. (1965), «Υποθέσεις και λύσεις πάνω στα προβλήματα της ζωής και της τέχνης του Γιαννούλη Χαλεπά», *Διαγώνιος*, τχ. 8, (Οκτώβριος-Δεκέμβριος).
- Δούκας, Σ. (1935), «Το φαινόμενο Χαλεπά. Πληροφορίες και ανέκδοτα σε τρία μέρη», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ.1 (Απρίλιος).
- Ευαγγελίδης, Δ. (1969), *Η ελληνική τέχνη*, Αθήνα: χ.ε.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1962), *Οι αρχαίοι κάτοικοι της Ηπείρου και άλλα μελετήματα*, Ιωάννινα: Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1954), «Η "Οραματιζόμενη" του Χαλεπά», *Νέα Εστία*, τχ. 658 (Δεκέμβριος).
- Ευαγγελίδης, Δ. (1948), «Χαλεπάς», εφημερίδα *Τα Νέα*, φύλλο 2ας Οκτωβρίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1939α), «Από την έκθεση των χιουμοριστών», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 15ης Ιανουαρίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1939β), «Από τας εκθέσεις», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 29ης Ιανουαρίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1939γ), «Εκθέσεις ζωγραφικής», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 5ης Φεβρουαρίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1939δ), «Η έκθεσις Βιτωρώρη», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 19ης Φεβρουαρίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1939ε), «Τέχνη και πραγματικότητα», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 12ης Μαρτίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1939στ), «Από την πανελλήνιο καλλιτεχνική έκθεση Α'», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 7ης Απριλίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1939ζ), «Από την πανελλήνιο καλλιτεχνική έκθεση Β' Η ζωγραφική», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 14ης Απριλίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1939η), «Από την πανελλήνιο καλλιτεχνική έκθεση Γ' Η ζωγραφική», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 15ης Απριλίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938α), «Η Νεοελληνική Τέχνη και η παράδοσις», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 31ης Μαΐου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938β), «Διδάγματα από την καλλιτεχνική μας παράδοση», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 7ης Ιουνίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938γ), «Η ζωντανή καλλιτεχνική παράδοση», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 19ης Ιουνίου.

- Ευαγγελίδης, Δ. (1938δ), «Ο Περικλής Γιαννόπουλος και η ελληνική τέχνη Α'», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 26ης Ιουνίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938ε), «Ο Περικλής Γιαννόπουλος και η ελληνική τέχνη Β'», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 3ης Ιουλίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938στ), «Ο Περικλής Γιαννόπουλος και η ελληνική τέχνη Γ'», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 10ης Ιουλίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938ζ), «Η εκκλησιαστική μας αρχιτεκτονική», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 24ης Ιουλίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938η), «Η θρησκευτική μας αρχιτεκτονική Β'. Η αισθητική της βυζαντινής βασιλικής», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 31ης Ιουλίου.
- Ευαγγελίδης Δ. (1938θ), «Η εκκλησιαστική μας αρχιτεκτονική Γ'. Η αισθητική της τρουλωτής εκκλησίας», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 12ης Αυγούστου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938ι), «Οι εκκλησίες του Αριστ. Ζάχου», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 14ης Αυγούστου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938ια), «Ο Άγιος Νικόλαος του Βόλου», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 23ης Αυγούστου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938ιβ), «Το εξωτερικό του αγίου Νικολάου του Βόλου», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 28ης Αυγούστου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938ιγ), «Η Μεταμόρφωση του Βόλου και ο Απόστολος Παύλος της Κορίνθου», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 4ης Σεπτεμβρίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938ιδ), «Γιαννούλης Χαλεπάς Α'», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 23ης Οκτωβρίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938ιε), «Ο γλύπτης Χαλεπάς Β'», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 30ής Οκτωβρίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938ιστ), «Το έργο του Χαλεπά Γ'», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 9ης Νοεμβρίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938ιζ), «Ο ώριμος Χαλεπάς Δ'», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 13ης Νοεμβρίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938ιη), «Η χαρακτηριστική», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 16ης Δεκεμβρίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938ιθ), «Η έκθεσις της χαρακτηριστικής», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 18ης Δεκεμβρίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938κ), «Η γέννησις του Χριστού», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 24ης Δεκεμβρίου.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1938κα), «Ο καλλιτεχνικός απολογισμός του 1938», εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο 31ης Δεκεμβρίου.

- Ευαγγελίδης, Δ. (1935), «Ο ζωγράφος Δ. Βιτσώρης», *Μακεδονικές ημέρες*, τχ. 3 (Απρίλιος).
- Ευαγγελίδης, Δ. (1931), *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Δημητράκου.
- Haskell, Fr. (1976), *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, New York: Cornell University Press.
- Καγιαδάκη, Μ. (2004), «Χρονολόγιο», στο Γ. Μπόλης & Δ. Παυλόπουλος (επιμ.), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και Μύθος*, Τήνος: Έκπλους, σελ. 14-15.
- Καλλιγιάς, Μ. (1972), *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Καλλιγιάς, Μ. (1963), «Δημήτρης Ε. Ευαγγελίδης. Ο αρχαιολόγος, ο βυζαντινολόγος, ο αισθητικός, ο λογοτέχνης», *Νέα Εστία*, τχ. 862 (Ιούνιος).
- Κιλεσοπούλου, Κ. (2011), *Οι καλές τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912-1967*, Θεσσαλονίκη: University studio press.
- Κωτίδης, Α. (1993), *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Locher, H. (2007), *Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt: WBG, pp. 33-42.
- Λυδάκης, Σ. (1981), *Οι Έλληνες γλύπτες. Η νεοελληνική γλυπτική: Ιστορία-Τυπολογία-Λεξικό γλυπτών*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Ματθιόπουλος, Ε.Δ. (2004), «Η ανακάλυψη ενός "μοντέρνου πριμιτίφ"», στο Γ. Μπόλης & Δ. Παυλόπουλος (επιμ.), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και Μύθος*, Τήνος: Έκπλους, σελ. 32-43.
- Ματθιόπουλος, Ε.Δ. (2003α), «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», στο Ε.Δ. Ματθιόπουλος & Ν. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Ματθιόπουλος, Ε.Δ. (2003β), «Εικαστικές τέχνες», στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τ. Β2, Αθήνα: Βιβλιόραμα, σελ. 401-459.
- Ματθιόπουλος, Ε.Δ. (2000), «Γιαννούλης Χαλεπάς. Δημιουργία ανάμεσα στην τρέλα και στη μεγαλοφυΐα», στο Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Πρόσωπα του 20ου αιώνα. Έλληνες που σημάδεψαν τον 20ό αιώνα*, Αθήνα: Νέα σύνορα-Α.Α.Λιβάνη, σελ. 545-550.
- Ματθιόπουλος, Ε.Δ. (1998) «Η τεχνοκριτική στο Μεσοπόλεμο», *Επτά Ημέρες*, εφημερίδα *Καθημερινή*, φύλλο 8ης Μαρτίου 1998, σελ. 6-9.
- Μπίκας, Π. (2003), «Ο θεωρητικός και κριτικός λόγος του Δημήτριου Ευαγγελίδη. Η πρόσληψη της μορφολογικής θεωρίας στην Ελλάδα», στο Ε.Δ. Ματθιόπουλος & Ν. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σελ. 189-206.

- Παπαδημητρίου, Δ. (2008), «Έθνος», στο Λ. Δρούλια, & Γ. Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου 1784-1974*, τόμος δεύτερος Ε-Κ, Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών.
- Παυλόπουλος, Δ. (2020), *Από τον Ιερό λόγο στον Κωνσταντίνο ΙΒ΄*, Αθήνα: Gutenberg.
- Πετράκη, Μ. (2006), *Ο μύθος του Μεταξά*, Αθήνα: Ωκεανίδα.
- Πλουμίδης, Σ. (2006), *Εθνοτική συμβίωση στα βαλκάνια. Έλληνες και Βούλγαροι στη Φιλιππούπολη 1878-1914*, Αθήνα: Πατάκης.
- Ρωμαίος, Κ. (1936), *Χρίστος Τσουντας*, Θεσσαλονίκη: Τύποις Κορνήλιου Θεοδωρίδου.
- Σπύρου, Λ. (2017), *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλέξανδρου Σούτζου και η συμβολή της στη διαμόρφωση της Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900-1971*, Γ΄ και Δ΄ μέρος, διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης.
- Τσώνος, Α. (2009), *Σκάβοντας στην Αλβανία. Ιστορία και ιδεολογία των αρχαιολογικών ερευνών κατά τον 19ο και 20ό αιώνα*, Ιωάννινα: Ισνάφι.
- Φιλιππότης, Σ. Γ. (επιμ.) (2006), *Μελετήματα για τον Χαλεπά και την εποχή του*, Αθήνα: Ερίννη.
- Φράγκου, Μ. (2016), *Ο ελληνισμός της Φιλιππούπολης κατά την περίοδο 1878-1914*, Αθήνα: Ostrakon Publishing.
- Χατζηδάκης, Μ. (1958), «Ο Δημήτρης Ευαγγελίδης», *Ζυγός*, τχ. 29 (Μάρτιος).
- Wölfflin, H. (1937), «Η διπλή ρίζα του ρυθμού», *Αρχαϊκά*, τχ.1 (Μάρτιος), σελ. 30-41.

Βιογραφικά σημειώματα
Biographical notes

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά

Η Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά, ομότιμη καθηγήτρια της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ, σπούδασε Αρχαιολογία και Ιστορία της Τέχνης στο ίδιο πανεπιστήμιο, είναι όμως Διδάκτορας του πανεπιστημίου της Βόννης. Το 1982-1994 διετέλεσε Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στην Πολυτεχνική Σχολή του Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης. Δίδαξε Ιστορία της Τέχνης και του Πολιτισμού στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ και σε τμήματα της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ. Διετέλεσε καθηγήτρια Μουσικής Εικονογραφίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ. Υπό την ιδιότητα, από το 1995, της καθηγήτριας Μουσικής Εικονογραφίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, δημιούργησε το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας. Διετέλεσε Πρόεδρος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών (1999-2003) και Κοσμήτορας της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ (2003-2007). Ακόμη, έγινε μέλος του ICTM και του IMS. Τομείς της έρευνάς της, εκτός της Μουσικής Εικονογραφίας, είναι η Νεοελληνική Τέχνη, η Νεοελληνική Γλυπτική, το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά κ.ά. Μεταξύ 1996 και 2020 υπήρξε Γενική Γραμματέας του Δ.Σ. του Τελλογλείου Ιδρύματος του ΑΠΘ και είχε την ευθύνη της οργάνωσης και της υλοποίησης των προγραμμάτων του, ενώ από το 2020 είναι η Γενική Διευθύντρια του Ιδρύματος. Είναι επιστημονική υπεύθυνη ερευνητικών προγραμμάτων στους τομείς των δραστηριοτήτων της, επιβλέπει διδακτορικές διατριβές και συμμετέχει σε επιστημονικές επιτροπές άλλων συναφών κλάδων. Έχει πολλές δημοσιεύσεις, βιβλία και άρθρα σε τομείς των δραστηριοτήτων της. Είναι μέλος πολλών συλλόγων και εταιριών στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Το 2018 τιμήθηκε με το παράσημο του Ιππότη της Λεγεώνας της Τιμής της Γαλλικής Δημοκρατίας.

Alexandra Goulaki-Voutyra

Alexandra Goulaki-Voutyra is Professor Emerita of the School of Fine Arts at the Aristotle University of Thessaloniki (AUTh). Born in Thessaloniki, she studied Archaeology and History of Art at the University of Thessaloniki. She holds a Ph.D in Archaeology from the University of Bonn, Germany. Between 1982-1994 she was Assistant Professor on the History of Art at the Polytechnic Faculty of the University of Thessaloniki. She taught History of Art and Civilisation at the Department of Architecture of AUTh and at Departments of the School of Fine Arts of AUTh. Since 1995, as a Professor of Musical Iconography in the Department of Music, she created the Archive for Musical Iconography (MITOS). She became Head of the Department of Music (1999-2003) and Dean of the School of Fine Arts at the University of Thessaloniki (2003-2007). Main topics of her research are Musical Iconography, Modern Greek Art, Modern Greek Sculpture, the work of the modern Greek sculptor Yanoulis Halepas etc. She is Supervisor for postgraduate students in the Department of Architecture and the Department of Music. Between 1996 and 2020, she was General Secretary in the administration board and, since 2020, she is General Director of the Teloglion Foundation of Arts. She was in charge of a number of research projects on the fields of her interests. She published many books, articles and papers about topics of her research. She is a member of learned Societies in Greece and abroad. In 2018 she received the French award of Chevalier (Knight) of the Legion of Honour.

Γιάννης Μπόλης

Σπούδασε στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, όπου εκπόνησε τη διδακτορική του διατριβή (*Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις στην Αθήνα του 19ου αιώνα. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους*, Θεσσαλονίκη 2000). Την περίοδο 1992-2000 εργάστηκε ως ιστορικός τέχνης και ειδικός επιστημονικός συνεργάτης στην έκδοση του *Λεξικού Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες. 16ος-20ός αιώνας* (Αθήνα: Μέλισσα, 1997-2000). Την περίοδο 2000-2019 εργάστηκε ως επιμελητής στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης-Συλλογή Κωστάκη της Θεσσαλονίκης και ήταν προϊστάμενος των συλλογών και των αρχείων. Δίδαξε στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας στη Φλώρινα (2010-2013), στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο (ΕΑΠ) (2017-2019) και στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (2020-2021). Έχει συγγράψει μονογραφίες για Έλληνες καλλιτέχνες (*Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Α. Τάσος, Χρήστος Μποκόρος, Βάσω Κατράκη, Γιαννούλης Χαλεπάς, Όπυ Ζούνι, Χρίστος Καράς*) και βιβλία για την ελληνική τέχνη, ενώ κείμενά του έχουν δημοσιευθεί σε επιστημονικούς καταλόγους εκθέσεων και εξειδικευμένα περιοδικά τέχνης. Έχει επιμεληθεί εκθέσεις σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Από το 2019 είναι προϊστάμενος του Τμήματος Σύγχρονης Γλυπτικής στο MOMus-Μουσείο Άλεξ Μυλωνά. Είναι μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης.

Yannis Bolis

He studied History and Archaeology at the Faculty of Philosophy of the Aristotle University of Thessaloniki, where he completed his doctoral thesis, *Art Exhibitions: Artists and their audience in the 19th century Athens* (2000). Between 1992 and 2000, he worked as an Art historian and Academic advisor in the publication of the *Greek Artists Dictionary: Painters-Sculptors-Printmakers. 16th-20th century* (Athens: Melissa, 1997-2000). Between 2000 and 2019, he worked as a Curator of the Costakis Collection at the State Museum of Contemporary Art in Thessaloniki and Head of the Department of the Art Collections and the Archives. He taught Art History at the Applied and Visual Arts Department of the University of Western Macedonia in Florina (2010-2013), at the Hellenic Open University (2017-2019) and at the Department of History and Archeology of the School of Philosophy of the National and Kapodistrian University of Athens (2020-2021). He is the author of major Greek artists' monographs, including the cases of *Yannis Moralis, Yannis Tsarouchis, A. Tassos, Christos Bokoros, Vasso Katraki, Yannoulis Chalepas, Opy Zouni, Christos Caras*. He has curated contemporary art exhibitions in Greece and abroad. Since 2019 he is Head of the Department of Contemporary Sculpture at MOMus-Museum Alex Mylona. He is a member of the Association of Greek Art Historians.

Χάρης Κανελλοπούλου

Η Χάρης Κανελλοπούλου είναι ιστορικός τέχνης, επιστημονική υπεύθυνη και επιμελήτρια της Συλλογής έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος. Είναι διδάκτωρ Ιστορίας της Τέχνης από τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Διδάσκει Ιστορία της Τέχνης στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου και στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Τα ερευνητικά ενδιαφέροντά της επικεντρώνονται στη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη· στην τέχνη στον δημόσιο χώρο· στον κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης· και στη σχέση τέχνης και αρχείου. Έχει επιμεληθεί τους συλλογικούς τόμους: *Κριτική+Τέχνη Νο6. Σύγχρονη Τέχνη και Αρχείο: αρχειακές συλλογές, καλλιτεχνικές πρακτικές, προβληματισμοί*. Αθήνα: AICA Hellas, 2015, επανέκδοση 2020· *Αρχαίος κόσμος και νεότερη τέχνη*, Αθήνα: Κέντρο Πολιτισμού Έρευνας και Τεκμηρίωσης Τράπεζας της Ελλάδος, 2021· *10 χρόνια Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης*, Αθήνα: ΙΣΕΤ, 2021. Οι πιο πρόσφατες δημοσιεύσεις της περιλαμβάνουν άρθρα για τη νεότερη και τη σύγχρονη γλυπτική. Είναι μέλος του Ελληνικού Τμήματος της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης Aica Hellas και της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης.

Charis Kanellopoulou

Charis Kanellopoulou is an art historian, scientific advisor and curator of the Bank of Greece Art Collection. She holds a PhD in Art History from the School of Philosophy of the University of Athens. She teaches Art History at the Open University of Cyprus and the Hellenic Open University. Her interests focus on modern and contemporary art; on public art; on the social character of art; and on the relationship between artistic creation and archives. She is the editor of the collective volumes: *Kritiki+Techni (Criticism+Art) Vol. 6. Contemporary Art and the Archive: Archival Collections, Artistic Practices, Reflections*. Athens: AICA Hellas, 2015, republication 2020; *Ancient World and Contemporary Art*, Athens: Centre for Culture, Research and Documentation of the Bank of Greece; *10 years Contemporary Greek Art Institute*, Athens: iset, 2021. Her recent publications include articles on contemporary and modern sculpture. She is a member of AICA Hellas (Greek section of the International Association of Art Critic) and of the Association of Greek Art Historians.

Δημήτρης Παυλόπουλος

Ο Δημήτρης Παυλόπουλος σπούδασε στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου και διδάσκει σήμερα Ιστορία της Τέχνης με έμφαση στη Νεότερη Τέχνη. Εργάστηκε ως επιμελητής στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών. Έμμονα πεδία ερευνητικού ενδιαφέροντός του συνιστούν η νεότερη ελληνική γλυπτική, χαρακτηριστική και τυπογραφία. Έχει γράψει βιβλία, επιλογή εκ των οποίων είναι: *Δημήτριον Π. Πασχάλη, Άνδριοι Καλλιτέχναι* (Άνδρος 1996)· *Ζητήματα Νεοελληνικής Γλυπτικής* (Αθήνα 1998)· *Διδάσκαλοι της Χαρακτικής, 1843-1915*. Αγαθάγγελος Τριανταφύλλου - Αριστείδης Α. Ροβέρτος - Νικόλαος Ι. Φέρμπος (σε συνεργασία με τον ιστορικό της τέχνης Γιάννη Μπόλη, Αθήνα 2003)· *Ο Μιχάλης Τόμπρος στη Συλλογή του Ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή* (2006)· *Ζογγολόπουλος* (2007)· *Χαρακτική - Γραφικές Τέχνες*. Ιστορία - Τεχνικές - Μέθοδοι - Γλωσσάρια Όρων (2011)· *Ελληνική Χαρακτική, 1843-1915*. Ιστορία - Λεξικό Χαρακτών (σε συνεργασία με τον ιστορικό της τέχνης Γιάννη Μπόλη, Αθήνα 2012)· *Οδηγός Εκπόνησης Εργασίας*. Από τη Θεωρία στην Εφαρμογή (2017)· *Από τον Ιερό Λόχο στον Κωνσταντίνο ΙΒ'*. Νεότερα Αθηναϊκά Γλυπτά (2020). Έχει επίσης δημοσιεύσει πληθώρα συναφών άρθρων στον αθηναϊκό ημερήσιο και περιοδικό Τύπο. Είναι μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών της Τέχνης.

Dimitris Pavlopoulos

Dimitris Pavlopoulos is a graduate of the Department of History and Archaeology of the School of Philosophy, National and Kapodistrian University of Athens, where he currently teaches History of Art with emphasis on Modern Art. He has worked as a curator at the Museum of the City of Athens. His most intense research interests are: modern Greek sculpture, prints and typography. He has written a number of books, among which: *Artists from Andros by Dimitrios P. Pashalis* (Andros 1996); *Issues of Contemporary Sculpture* (Athens 1998); *Michalis Tombros at the Collection of the Basil and Elise Goulandris Foundation* (2006); *Zongolopoulos* (Athens 2007); *Prints - Graphic Arts. History - Techniques - Methods - Terms Glossaries* (Athens 2011); *Greek Printmaking, 1843-1915. History - Dictionary of Artists* (in collaboration with art historian Yannis Bolis, Athens 2012); *Paper Preparation Guide. From Theory to Application* (Athens 2017); *From the Sacred Band to Constantine XII. Modern Athenian Sculptures* (Athens 2020). He has also published many related articles in the Athenian daily Press and in periodicals. He is a member of the Association of Greek Art Historians.

Μάνος Στεφανίδης

Ο Μάνος Στεφανίδης είναι ιστορικός τέχνης και συγγραφέας. Γεννήθηκε στα Ταμπούρια του Πειραιά το 1954, τελείωσε την Ιωνίδειο Πρότυπο Σχολή και το Ιστορικό-Αρχαιολογικό Τμήμα της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ. Σήμερα είναι ομότιμος καθηγητής του ίδιου πανεπιστημίου. Έχει συνεργαστεί ως επιφυλλιδογράφος και κριτικός τέχνης με τις εφημερίδες *Αυγή*, *Βήμα*, *Καθημερινή*, *Ελευθεροτυπία* και *Ελεύθερος Τύπος*. Έχει εκδώσει περίπου 40 βιβλία ποικίλου περιεχομένου και έχει συνεργαστεί με τα περιοδικά *αντί*, *Συν*, *Εικαστικά*, *Ρεύματα*, *Arti*, *Δέντρο*, *Μανδραγόρας*, *Παρέμβαση*, *Εικονογραφημένη Ιστορία και Ποιητική*. Είναι μέλος της Εταιρείας Συγγραφέων. Τελευταία του βιβλία: *Picasso-Jankulovski, a dialogue*, Osten edition Skopje, 2019· *Το Δράμα του Σώματος*, Διαμαντής Διαμαντόπουλος, Αισθητική και ιδεολογία μιας εποχής, University Studio Press, 2021· *Θεόδωρος Παπαγιάννης, Μύθοι και Σύμβολα*, εκδ. Νίκας, 2021· *Θεοφυλακτόπουλος, Επεισόδια από το μέλλον*, εκδ. Νίκας, 2022· *Τετράημερος - Το Κοράκι, δύο θεατρικά έργα*, εκδ. Νίκας, 2022. Το 2017 συνυπέγραψε μαζί με την Κική Δημουλά το βιβλίο *Το σώμα. Ο έρωτας*, εκδόσεις Τέχνης Οίστρος. Έργο-κλειδί στην εργογραφία του ήταν η δίτομη έκδοση *Ελληνομουσείον* που πρωτοκυκλοφόρησε το 2003 και επανεκδόθηκε βελτιωμένη σε 10 τομείδια το 2009. Επίσης ξεχωρίζει το βιβλίο του *Γενέθλιον* που εξέδωσε το 2008 το Μουσείο Μπενάκη και συνόψισε την παρέμβαση του ογδοντάχρονου Βλάση Κανιάρη στους ιστορικούς χώρους της οδού Κουμπάρη.

Manos Stefanidis

Manos Stefanidis is an art historian and an author. He was born in Piraeus in 1954. He graduated from the Ionideios Model School and later from the Department of History and Archaeology of the School of Philosophy at the National and Kapodistrian University of Athens, where he is an Emeritus Professor today. Articles and art reviews of his have been published in the newspapers *Avgi*, *Vima*, *Kathimerini*, *Eleftherotypia* and *Eleftheros typos*. He has authored about 40 books and has collaborated with the magazines *anti*, *Syn*, *Eikastika*, *Revmata*, *Arti*, *Dentro*, *Mandragoras*, *Paremvassi*, *Eikonografimeni Istoria* and *Poietiki*. He is a member of the Hellenic Authors' Society. His latest books are: *Picasso-Jankulovski, a dialogue*, Osten edition Skopje, 2019· *The Drama of the Body*, Diamantis Diamantopoulos, *Aesthetics and Ideology*, University Studio Press, 2021· *Theodoros Papagiannis, Myths and Symbols*, Nikas books, 2021· *Theofylaktopoulos, Episodes from the Future*, Nikas books, 2022· *Four days – The Raven, two plays*, Nikas books, 2022. In 2017 he co-authored with Kiki Dimoula the book *The body. Love*, Technis Oistros publications. One of his key publications was *Ellinomouseion* that was first published in two volumes in 2003 and was republished improved in 10 issues in 2009. His book *Genethlion*, published by the Benaki Museum in 2008 also stands out for summarising the interventions of 80-year-old Vlassis Kaniaris in the historical spaces of the Museum at Koumbari street.

Κώστας Δανούσης

Ο Κώστας Δανούσης γεννήθηκε το 1950 στη Δαλαμανάρα Άργους και μετά τις εγκύκλιες σπουδές του κατατάχθηκε στα Σώματα Ασφαλείας. Υπηρέτησε αρχικά στην Ελληνική Χωροφυλακή και στη συνέχεια στην Ελληνική Αστυνομία. Ασχολήθηκε με την ιστορία του αστυνομικού θεσμού στην Ελλάδα και το σχετικό βιβλίο του διδάσκεται ως εγχειρίδιο στις Αστυνομικές Σχολές.

Ασχολήθηκε επίσης με την ιστορία των νεότερων χρόνων της Αργολίδας και υπήρξε βασικός συνεργάτης των περιοδικών εκδόσεων *Δελτίον Ιστορικών Μελετών Ναυπλίου* και *Αναγέννηση* (Άργους), καθώς και άλλων εντύπων της περιοχής. Τον απασχόλησε η νεότερη ιστορία και ο πολιτισμός του Ελληνικού Αρχιπελάγους και ιδιαίτερα της Τήνου. Ειδικότερα, ασχολήθηκε με την Τήνο της Τουρκοκρατίας, των επαναστατικών και νεότερων χρόνων, καθώς και με την καλλιτεχνική παράδοση του νησιού. Εξέδιδε κατά καιρούς την περιοδική έκδοση *Τηνιακά Σύμμεικτα*, συνέγραψε ιστορικές διατριβές και άλλα άρθρα επιστημονικού ενδιαφέροντος. Έχει εξειδικευθεί στην έρευνα και τη μελέτη της τηνιακής επιτύμβιας μαρμαρογλυπτικής στον τόπο της και γενικότερα στην Ελλάδα.

Από τους καλλιτέχνες της νεότερης Τήνου ασχολήθηκε ειδικότερα με τον γλύπτη Λάζαρο Σώχο με και τον τραγικό γλύπτη Γιαννούλη Χαλεπά, για τους οποίους έγραψε τα βιβλία *Ο γλύπτης Λάζαρος Σώχος (1857-1911)*, Αθήνα 1999 και *Ο Χαλεπάς μας: Η σχέση της κοινωνίας της Τήνου με τον γλύπτη Γιαννούλη Χαλεπά*, Αθήνα 2013.

Την τελευταία δεκαετία διατέλεσε κατά καιρούς μέλος του ΔΣ του Πνευματικού Κέντρου Πανόρμου «Γιαννούλης Χαλεπάς», καθώς και ειδικός σύμβουλος του ίδιου φορέα και του Δήμου Τήνου σε θέματα πολιτισμού.

Costas Danousis

Costas Danousis was born in 1950 in Dalamana (Argos) and, after completing his secondary education, he was enlisted in the Security Forces. He served first in the Hellenic Gendarmerie and then in the Hellenic Police. He was interested in the history of the Police in Greece and his relevant book is taught as a textbook in Police Schools.

He was also interested in the history of modern times in Argolis and was a key contributor to the periodicals *Bulletin of Historical Studies of Nafplio* and *Anagenissi* (Argos), as well as other local publications. His research interests include the recent history and culture of the Greek Archipelago and especially of Tinos. In more detail, he researched Tinos during the Turkish occupation, the revolutionary and modern times, not to mention the artistic tradition of the island. He published from time to time the periodical *Tinian Summaries*, wrote historical and other scientific articles. He specialises in the study of Tinian marble funeral sculpture, both in the island and all over Greece.

Of the artists of modern Tinos, he was particularly interested in the sculptor Lazaros Sochos and the tragic sculptor Yannoulis Halepas, for whom he wrote the books *The sculptor Lazaros Sochos (1857-1911)* (Athens 1999) and *Our Halepas: The relationship of the society of Tinos with the sculptor Gianoulis Halepas* (Athens 2013). During the last decade, he has served from time to time as a member of the Board of Directors of the Panormos Cultural Centre “Yannoulis Halepas”, as well as a special advisor to the same institution and the Municipality of Tinos on cultural issues.

Τώνια Γιαννουδάκη

Η Τώνια Γιαννουδάκη σπούδασε στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ., όπου και εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή (*Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη. Η συλλογή νεοελληνικής γλυπτικής και η ιστορία της 1900-2006*). Από το 1989 είναι επιμελήτρια στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου και από το 1999 υπεύθυνη της συλλογής Γλυπτικής. Το 2006 επιμελήθηκε και οργάνωσε την παρουσίαση της μόνιμης έκθεσης γλυπτικής στην Εθνική Γλυπτοθήκη και δημοσίευσε τον κατάλογο *Εθνική Γλυπτοθήκη. Μόνιμη Συλλογή*. Έχει επίσης επιμεληθεί εκθέσεις γλυπτικής, όπως *Έξι κορυφαίοι γλύπτες συνομιλούν με τον άνθρωπο και Χένρι Μουρ. Αναδρομική* (Εθνική Πινακοθήκη και Εθνική Γλυπτοθήκη, 2004), *Νεοελληνική Γλυπτική - Από τον 19ο στον 20ο αιώνα. Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης* (Κέντρο Πολιτισμού Δήμου Θεσσαλονίκης, 2009), *Στα Άδυστα της Εθνικής Πινακοθήκης. Άγνωστοι θησαυροί από τις συλλογές της* (Εθνική Πινακοθήκη και Εθνική Γλυπτοθήκη, 2011), *Πανούλης Χαλεπάς. Επιστροφή στον Πύργο* (Μουσείο Μαρμαροτεχνίας, Πύργος Τήνου, 2018, σε συνεργασία με την καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης του Α.Π.Θ., Αλεξάνδρα Βουτυρά), *Δημήτριος Φιλιππότης Τήνιος εποίει* (Μουσείο Μαρμαροτεχνίας, Πύργος Τήνου, 2019, σε συνεργασία με την καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης του ΕΚΠΑ, Ευθυμία Μαυρομιχάλη), *Το εργαστήριο του γλύπτη* (Momus-Μουσείο Άλεξ Μυλωνά, Αθήνα, 2022, επιμελητική ομάδα). Έχει δημοσιεύσει κείμενα σχετικά με τη νεοελληνική γλυπτική, μεταξύ των οποίων μελέτες για το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά. Έχει επιμεληθεί και υλοποιήσει ψηφιακές παρουσιάσεις στον ιστότοπο της Εθνικής Πινακοθήκης για την ιστορία της Συλλογής νεοελληνικής γλυπτικής και για τους γλύπτες Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Δημήτριο Φιλιππότη και Γιαννούλη Χαλεπά. Στα ερευνητικά της ενδιαφέροντα συγκαταλέγεται η ανάδειξη της συλλογής γλυπτικής της Εθνικής Πινακοθήκης, καθώς και η ψηφιοποίηση τεκμηρίωση και ανάδειξη του ιστορικού και καλλιτεχνικού αρχείου της Εθνικής Πινακοθήκης και ιδιαίτερα του αρχείου των γλυπτών.

Tonia Giannoudaki

Tonia Giannoudaki attended the School of History and Archaeology, Faculty of Philosophy, at the Aristotle University of Thessaloniki, from where she also obtained her Master's degree and PhD (her thesis was *National Gallery and Alexandros Soutzos Museum, Euripides Koutlidis Foundation. The collection of modern Greek sculpture and its history, 1900-2006*). Since 1989 she worked as a curator at the National Gallery - Alexandros Soutzos Museum and since 1999 she is in charge of the Sculpture collection of the Gallery. In 2006 she curated the exhibition of the permanent Sculpture collection at the National Glyptothèque and published the catalogue *National Glyptothèque. Permanent Collection*. She has also curated sculpture exhibitions: *Six Leading Sculptors and the Human Figure and Henry Moore. Retrospective* (National Gallery and National Glyptothèque, 2004); *Modern Greek Sculpture - From 19th to 20th century. National Gallery Collection* (Cultural Center of the Municipality of Thessaloniki, 2009); *Unknown Treasures from the National Gallery Collections* (National Gallery and National Glyptothèque, 2011); *Gianoulis Chalepas, return to Pyrgos* (Museum of Marble Crafts, Pyrgos, Tinos, 2018, in cooperation with Alexandra Voutyra, professor of Art History, AuTh.); *Dimitrios Filippotis* (Museum of Marble Crafts, Pyrgos, Tinos, 2019, in cooperation with Efthymia Mavromichali, professor of Art History, UOA); *In the sculptor's studio* (Momus-Museum Alex Mylona, 2022 (curatorial team)). She has published articles on Modern Greek Sculpture, including studies on the work of Yannoulis Chalepas. She has curated and implemented digital presentations on the website of the National Gallery (The History of Modern Greek Sculpture Collection, Frosso Efthymiadi-Menegaki, Yannoulis Chalepas, Dimitrios Filippotis). Her research interests include the promotion of the sculpture collection of the National Gallery, as well as the digitisation documentation and promotion of the historical and artistic archive of the National Gallery, especially the archive of sculptors.

Γιάννης Γαλανόπουλος

Ο Γιάννης Γαλανόπουλος γεννήθηκε στην Κυπαρισσία το 1983. Σπούδασε στο τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Στο ίδιο τμήμα πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στην Ιστορία της Νεότερης Τέχνης. Είναι υποψήφιος διδάκτωρ Ιστορίας της Τέχνης στο τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα αφορούν την Ιστορία της ελληνικής τέχνης, την ιστοριογραφία της Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα, και την ιστορία της Ιστορίας της Τέχνης ως επιστήμης.

Yannis Galanopoulos

Yannis Galanopoulos was born in Kyparissia in 1983. He studied at the Department of History and Archaeology of the University of Athens. In the same department, he completed postgraduate studies in the History of Modern Art. He is a PhD candidate in Art History at the Department of Art Theory and History of Art at the Athens School of Fine Arts. His research interests include the history of Greek art, the historiography of Art History in Greece, and the history of Art History as a discipline.

Πηγές και πνευματικά δικαιώματα φωτογραφιών

Εξώφυλλο: Γιαννούλης Χαλεπάς, *Κεφάλι Σατύρου*, Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος

Σελ. 27, εικ. 1 (αριστερά): Η συγγραφέας

Σελ. 27, εικ. 1 (δεξιά): Αρχείο Κωνσταντίνου Καλαϊτζίδη

Σελ. 28, εικ. 2: Η συγγραφέας

Σελ. 29, εικ. 3 (αριστερά): Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 29, εικ. 3 (δεξιά): Η συγγραφέας

Σελ. 30, εικ. 4 (αριστερά): Η συγγραφέας

Σελ. 30, εικ. 4 (δεξιά): Η συγγραφέας

Σελ. 31, εικ. 5 (αριστερά): Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 31, εικ. 5 (δεξιά): Κοντελιέρης, Μ. (2005²), *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα: εκδόσεις Φιλippότη

Σελ. 61, εικ. 1: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Βασίλης Ψηρούκης)

Σελ. 62, εικ. 2: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Βασίλης Ψηρούκης)

Σελ. 63, εικ. 3: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Θάλεια Κυμπάρη)

Σελ. 86, εικ. 1 (αριστερά): Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Βασίλης Ψηρούκης)

Σελ. 86, εικ. 2 (δεξιά): Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Θάλεια Κυμπάρη)

Σελ. 87, εικ. 3 (αριστερά): Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 87, εικ. 4 (δεξιά): Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 88, εικ. 5 (αριστερά): Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 88, εικ. 6 (δεξιά): Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 89, εικ. 7 (αριστερά): Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 89, εικ. 8 (κέντρο): Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 89, εικ. 9 (δεξιά): Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 90, εικ. 10: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 110, εικ. 1: Ο συγγραφέας

Σελ. 111, εικ. 2: Ο συγγραφέας

Σελ. 129, εικ. 1: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 130, εικ. 2: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 131, εικ. 3: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 132, εικ. 4: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 147, εικ. 1: Ο συγγραφέας

Σελ. 148, εικ. 2: Εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, φύλλο 28ης Αυγούστου 1930.

Σελ. 151, εικ. 5: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Ηλίας Ηλιάδης)

Σελ. 172-177, εικ. 1-6: Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Μάκης Σκιαδαρέσης, Βασίλης Ψηρούκης, Άγνωστος) και Φωτογραφικό Εργαστήριο Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου (φωτ.: Βασίλης Ψηρούκης)

Σελ. 198, εικ. 1: *Λεύκωμα της Εκατονταετηρίδος της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 1837-1937*, σελ. 53.

Σελ. 199, εικ. 2: Εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο της 30ής Οκτωβρίου 1938.

Σελ. 200, εικ. 3: Εφημερίδα *Έθνος*, φύλλο της 13ης Νοεμβρίου 1938.

Σελ. 201, εικ. 4: Από άρθρο του Δ. Ευαγγελίδη για τον Γ. Χαλεπά στη *Νέα Εστία*, τχ. 656, 1 Νοεμβρίου 1954, σελ. 1582.

«Ο Χαλεπάς είναι ο Νεοέλληνας καλλιτέχνης που, μ' όποιο κι' όνομα να τον καλέσουμε, θε νταν κατώτερο απ' τη μεγαλωσύνη του...» ανέφερε ο Δημήτρης Πικιώνης για τον Τήνιο καλλιτέχνη. Ο Γιαννούλης Χαλεπάς, δημιουργός της εμβληματικής *Κοιμωμένης*, σφράγισε με τη δημιουργία του την ελληνική γλυπτική του 19ου και του 20ού αιώνα. Ο πλέον ονομαστός γλύπτης της νεοελληνικής τέχνης αποτελεί παράλληλα ένα πρόσωπο «μυθικό», με τραγική μοίρα, καθώς βίωσε το χτύπημα της ψυχικής νόσου και τον εγκλεισμό, για να επιστρέψει δημιουργικά στην τέχνη του έπειτα από χρόνια.

Η βιβλιογραφία για τον Γιαννούλη Χαλεπά είναι εξαιρετικά εκτενής, από άξιους μελετητές που συνέβαλαν με την έρευνά τους στη μελέτη της ζωής και του έργου του, πολλές φορές από διαφορετικές επιστημονικές κατευθύνσεις. Την ίδια στιγμή, και παρά την πληθώρα των δημοσιεύσεων για τον καλλιτέχνη, ζητήματα που αφορούν τη γλυπτική και τον βίο του εξακολουθούν να παραμένουν αινιγματικά, επιζητώντας τη νέα θεώρηση των μελετητών του. Οι μελέτες που παρουσιάζονται σε αυτήν την έκδοση επικεντρώνονται στον καλλιτέχνη και το έργο του, με πρόθεση αναθεώρησης ορισμένων αντιλήψεων και εμφάνισης νέων στοιχείων για τη δημιουργία του.