ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΜΑΘΗΤΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ HACK THE ART: ΓΙΑΝΟΥΛΗΣ ΧΑΛΕΠΑΣ
6 ΜΑΘΗΜΑΤΑ
Ο ΓΙΑΝΟΥΛΗΣ ΧΑΛΕΠΑΣ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ

Ο Γιανούλης Χαλεπάς αποτελεί εξέχουσα περίπτωση καλλιτέχνη στο προσκήνιο της νεότερης ελληνικής γλυπτικής. Πρόκειται για ιδιαίτερη προσωπικότητα, που άφησε πολυδιάστατο εικαστικό έργο. Κι όμως, παρά τις πολλές διαστάσεις, ο κοινός παρονομαστής στα έργα του είναι το πάθος και η δύναμη της τέχνης, που ανέβλυζαν από μέσα του. Γεννήθηκε το 1851 στον Πύργο της Τήνου.

Από το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα και περίπου έως τα μέσα του 19ου αιώνα (1760-1840) διαμορφώθηκε ένα εικαστικό ρεύμα στην Ευρώπη, το οποίο ονομάστηκε νεοκλασικισμός. Πρόκειται για κίνημα το οποίο είχε γνώμονα την ανακάλυψη της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας και τη μεταφορά της στην τέχνη μέσα από το πρίσμα του ιδεαλισμού. Ορισμένοι από τους πιο γνωστούς καλλιτέχνες του νεοκλασικισμού ήταν οι Κανόβα (Antonio Canova, 1757-1822), Τορβάλντσεν (Bertel Thorvaldsen, 1770-1844) και Νταβίντ (Jacques-Louis David, 1748-1825). Η Σχολή του Μονάχου ήταν το επίκεντρο του νεοκλασικισμού και το πρόγραμμα σπουδών της διαπνεόταν από αυτή την κατεύθυνση και φιλοσοφία. Ωστόσο, σε κοινή χρονική τροχιά, την ίδια περίοδο (τέλη 18ου αιώνα), αναπτυσσόταν και ο ρομαντισμός, κίνημα αντίθετο στον ορθολογισμό και στον κανόνα του νεοκλασικισμού. Εδώ, σε πρώτο επίπεδο έμπαινε το συναίσθημα. Εξέχουσα μορφή του ρομαντισμού υπήρξε ο Ροντέν (François Auguste René Rodin, 1840-1917), τα γλυπτά του οποίου διαπνέονται από έναν ιδιαίτερο λυρισμό. Στη ζωγραφική, βασικοί εκπρόσωποι ήταν ο Ντελακρουά (Eugène Delacroix, 1798-1863) και ο Φρίντριχ (Caspar David Friedrich, 1774-1840). Τα έργα του Χαλεπά της περιόδου εκείνης (1870 έως 1878), δηλαδή της εποχής του Μονάχου, διακατέχονται από το πνεύμα του νεοκλασικισμού στην πλειονότητά τους. Για παράδειγμα, η *Φιλοστοργία* είναι άμεσα επηρεασμένη από τον ρωμαϊκό βωμό της Ειρήνης του Αυγούστου, *Ara Pacis*, αλλά και από το έργο *Παναγία της Σκάλας* του Μιχαήλ Άγγελου. Βλέπουμε ξεκάθαρα τις ομοιότητες και την αφομοίωση της παρακαταθήκης της κλασικής τέχνης, τα αρχαία πρότυπα στη θεματολογία, στην πλαστικότητα, στην ισορροπία των αξόνων, που οδηγούν σε

εξιδανίκευση και ιδεαλισμό των μορφών.[1] Το ίδιο παρατηρούμε και στα έργα *Προτομή Σατύρου*, *Σάτυρος και Έρως*, αλλά και στη *Μήδεια*, την οποία κατέστρεψε. Η Μήδεια, ύψιστη μορφή της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, είχε βαθύ προσωπικό νόημα για εκείνον. Σε γενικές γραμμές, αυτή τη θεματολογία θα διατηρήσει σε όλα τα μετέπειτα χρόνια της ζωής του, όπως θα δούμε και παρακάτω. Σε αυτά τα έργα εντοπίζουμε τα εικαστικά παράλληλα σε συγχρόνους του και μη. Για παράδειγμα, η *Προτομή Σατύρου* δεν μπορεί να μη μας παραπέμψει στο κίνημα τέχνης του μπαρόκ και τον Μπερνίνι (Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680), με παρόμοιο έργο του, αλλά και σε πολλούς Σατύρους της αρχαιότητας.

Ωστόσο, το πιο περιώνυμο έργο του Χαλεπά, με το οποίο είναι άρρηκτα συνδεδεμένος στο συλλογικό συνειδητό, είναι η *Κοιμωμένη*, γλυπτό το οποίο βρίσκεται στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών. Ο Χαλεπάς ξεκίνησε να το φιλοτεχνεί το 1878. Είναι επιτύμβιο άγαλμα για τη Σοφία Αφεντάκη και υπήρξε παραγγελία της μητέρας της, καθώς η Σοφία πέθανε από φυματίωση και έμεινε στη συνείδηση των απλών ανθρώπων της εποχής ως *Ωραία Κοιμωμένη*.[2] Η οικογένεια Αφεντάκη ήταν εύποροι έμποροι, αντιπρόσωποι υφασμάτων. Ο τύπος της κοιμωμένης μορφής έχει φυσικά πολλές αναγωγές στο παρελθόν, σε γλυπτική και ζωγραφική. Εικονογραφικά, ξεκινά με τη σαρκοφάγο-κλίνη κατά τον 6ο-5ο αιώνα π.Χ. από την Ετρουρία, περιοχή της ιταλικής χερσονήσου στην αρχαιότητα, και συνεχίζει με την ελληνιστική σαρκοφάγο, περνώντας στους επόμενους αιώνες.[3] Ορισμένα παραδείγματα γλυπτικής, που ενσαρκώνουν τον τύπο της γυναικείας κοιμωμένης μορφής και των οποίων την επίδραση βλέπουμε στο έργο του Χαλεπά, αποτελούν η *Κοιμωμένη Αριάδνη* της αρχαιότητας, *η Ludovica Albertoni* του Μπερνίνι, η *Ξαπλωμένη Μαγδαληνή* του Κανόβα, ενώ και στη ζωγραφική έχουμε αντίστοιχα παραδείγματα, όπως την *Κοιμωμένη Αφροδίτη* του Τζορτζόνε (Giorgione, 1477-1510), αλλά και τον *Εφιάλτη* του Φούσλι (Henry Fuseli, 1741-1825). Η *Κοιμωμένη* του Χαλεπά, με διαστάσεις 0,81x1,67x0,76μ., είναι μια ενδιάμεση αναφορά στον Ύπνο και στον Θάνατο, καθώς μοιάζει ζωντανή, να κοιμάται. Η τοποθέτηση του μαξιλαριού και του σώματος, και συγκεκριμένα του αριστερού ποδιού, δεν

[1] Στο ίδιο, σ. 18.
[2] Δημήτρης Παυλόπουλος, «Η Κοιμωμένη του Χαλεπά: Η ιστορία του κορυφαίου νεοελληνικού γλυπτού», *SLPress.gr*, 20 Αυγούστου 2019 (ανάκτηση 10 Οκτωβρίου 2022).
[3] Στέλιος Λυδάκης, *Η Νεοελληνική Γλυπτική: Ιστορία – Τυπολογία*, Αθήνα 2011, σ. 258.

παραπέμπουν σε νεκρό άνθρωπο, ωστόσο ο σταυρός στο χέρι της είναι στοιχείο που συμβολίζει τον θάνατο. Είναι, θα λέγαμε, μια *ρομαντικής* φύσεως πραγμάτευση του θανάτου, σχεδόν ροντενικής υφής ως προς τον αέρα που αποπνέει το γλυπτό. Στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών υπάρχουν και άλλες αποδόσεις της κοιμωμένης γυναικείας μορφής, όπως εκείνες των Ιωάννη Βιτσάρη (1843-1892), Γεώργιου Μπονάνου (1863-1940), Γεώργιου Δημητριάδη του Αθηναίου (1880-1941) και Ευάγγελου Βρεττού (1890-1942). Ωστόσο, αυτό που παραμένει αινιγματικό και σκιώδες με την *Κοιμωμένη* είναι το ζήτημα της κατασκευής της. Ο Χαλεπάς είχε μεν φτιάξει το πρόπλασμα, δηλαδή το ομοίωμα σε γύψο προτού μεταφερθεί στο μάρμαρο, όμως τη μεταφορά στο μάρμαρο έκανε ο μαρμαρογλύπτης Αλέξιος Λάβδας (1844-1954). Αυτή η διαδικασία συνηθιζόταν, δηλαδή το πρόπλασμα να μεταφέρεται σε μάρμαρο από ειδικούς μαρμαροτεχνίτες, και όχι από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Όμως, αυτό που δημιουργεί ερωτηματικά είναι το ότι ο Χαλεπάς σταμάτησε να ασχολείται με την *Κοιμωμένη* το 1878 και δεν την υπέγραψε ποτέ, ενώ η υπογραφή λαξεύτηκε πολύ καιρό μετά, το 1913, από δύο Τηνιακούς γλύπτες.

Τότε, οι εικαστικές τέχνες στον ελλαδικό χώρο διαπνέονταν από τον νεοκλασικισμό κατά κύριο λόγο, και μάλιστα στον 19ο και στις αρχές του 20ού αιώνα στο αθηναϊκό καλλιτεχνικό προσκήνιο επικρατούσε το πνεύμα της Σχολής του Μονάχου, του νεοκλασικισμού. Καλλιτέχνες όπως ο Λεωνίδας Δρόσης (1834/36-1882), ο οποίος ήταν και καθηγητής του Χαλεπά στο Σχολείο των Τεχνών, ο Γεώργιος Βιτάλης (1838-1901), ο Γεώργιος Βρούτος (1843-1909) και ο Λάζαρος Σώχος (1857/62-1911), αποτελούν ορισμένες ενδεικτικές μορφές της τέχνης του νεοκλασικισμού στην Ελλάδα. Έτσι, λοιπόν, το πρότυπο και το μοτίβο της τέχνης εκείνη την περίοδο ήταν ο νεοκλασικισμός. Αλλά και ο ίδιος ο Χαλεπάς, προτού πάει στο Μόναχο, την εποχή που βοηθούσε στο μαρμαρογλυφείο του πατέρα του, δημιούργησε γλυπτά εντός αυτού του πλαισίου. Χαρακτηριστικοί είναι οι δύο άγγελοι για ταφικά μνημεία του 1875,[4] κομψοί και λεπτεπίλεπτοι, σε συνάρτηση με τους κανόνες της κλασικής τέχνης. Άλλωστε, τότε ήταν σύνηθες οι άγγελοι να τοποθετούνται σε νεκροταφεία, εξυπηρετώντας το ελληνορωμαϊκό εικονογραφικό

[4] Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμ.), *Γιανούλης Χαλεπάς: Δούναι και Λαβείν*, κατ. έκθ., Τελλόγλειο Ίδρυμα ΑΠΘ, Αθήνα 2022, σ. 27.

μοτίβο του πενθούντος πνεύματος, όπως βλέπουμε και σε άλλες περιπτώσεις καλλιτεχνών της εποχής.

Η τέχνη και η εξέλιξη του Γιανούλη Χαλεπά ήταν τότε ανοδική. Όμως, ξαφνικά –ή όχι και τόσο–, η πορεία της ζωής του πήρε διαφορετική τροπή, γεγονός που δείχνει πόσο ρευστά είναι τα πράγματα γύρω μας και ότι τίποτα δεν είναι δεδομένο… Έτσι, λοιπόν, το 1888 εισήχθη στο ψυχιατρείο της Κέρκυρας ως «πάσχων από άνοιαν». Προφανώς, αυτό δεν έγινε εν μία νυκτί. Ήδη από το 1878 είχε αρχίσει να εκδηλώνει ενδείξεις ψυχικής ασθένειας ή, αλλιώς, στα μάτια της τότε κοινής γνώμης, σημάδια «τρέλας». Παρέμεινε έγκλειστος επί 14 χρόνια και στο διάστημα αυτό ίσως να είχε τη δυνατότητα να εργάζεται με πηλό. Είναι σημαντικό να αντιληφθούμε την κοινωνική περιθωριοποίηση, όπως φαίνεται και στη μαρτυρία του λογοτέχνη και τεχνοκρίτη Ζαχαρία Παπαντωνίου (1877-1940). Ο τελευταίος είχε επισκεφθεί τον Χαλεπά μετά την επάνοδό του από το ψυχιατρείο στην Τήνο, το 1924, και ανέφερε πως το χωριό δεν τον λογάριαζε στους ζωντανούς.[5] Ωστόσο, αναφορικά με την έννοια της «τρέλας» και του καλλιτέχνη, ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα στην Ευρώπη η αντίληψη είχε αρχίσει να αλλάζει. Πλέον, η καλλιτεχνική δημιουργία άρχισε να συνδέεται με την «παράνοια», σε ένα πλαίσιο κατανόησης στρωμάτων της εσώτερης ψυχικής ύπαρξης, όπου μόνον ο καλλιτεχνικός ψυχισμός μπορούσε να διεισδύσει. Άλλωστε, δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε παραδείγματα καλλιτεχνών μεγάλου βεληνεκούς, όπως ήταν ο Βαν Γκογκ (Vincent Van Gogh, 1853-1890), ο Τζέμιτο (Vincenzo Gemito, 1852-1929) ή ο Μπρα (Théophile François Marcel Bra, 1797-1863), όπου υπάρχει μια συσχέτιση εικαστικής δημιουργίας και ψυχικής νόσου, αλλά και η διάσταση του κοινωνικού στίγματος. Όταν ο Χαλεπάς βγήκε από το ψυχιατρείο, η αγάπη και το πάθος του για την τέχνη όχι απλά δεν κατευνάστηκαν, αλλά πήραν νέα τροπή. Έτσι, λοιπόν, προσπαθούσε εκ νέου να καταπιαστεί με την τέχνη του. Παρά το ότι μέχρι το 1916, έτος θανάτου της μητέρας του, η τελευταία τού κατέστρεφε ό,τι έφτιαχνε, θεωρώντας την τέχνη υπεύθυνη για την ψυχική του κατάσταση, ο ίδιος έμεινε πιστός και συνεπής στο όραμά του.[6] Σε αυτό το διάστημα, η τέχνη του Χαλεπά άλλαξε. Πέρασε, θα λέγαμε, σε μια δεύτερη

[5] Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Ο Γιαννούλης Χαλεπάς», *Ελεύθερον Βήμα*, 18 Σεπτεμβρίου 1938.
[6] Μπόλης & Παυλόπουλος, ό.π., σ. 14.

φάση, η οποία στη βιβλιογραφία αναφέρεται ως «μεταλογική». Εφεξής, δηλαδή από το 1918 και μετά, παρατηρούμε στα έργα του μορφές τελείως διαφορετικές, με την ίδια ωστόσο θεματολογία. Τα θέματα δηλαδή που τον απασχολούσαν παρέμειναν τα ίδια, γι' αυτό και σε ένα έργο αντιστοιχούν πολλές εκδοχές, όπως στη *Μήδεια* ή στον *Σάτυρο και Έρωτα*. Για να κατανοήσουμε το επόμενο αυτό βήμα της τέχνης του, πρέπει να κάνουμε μια μικρή σύνοψη του τι συμβαίνει εκείνη την εποχή και σε ευρωπαϊκό πλαίσιο.

Πολύ σχηματικά, κατά τις αρχές του 20ού αιώνα περνάμε σε ρεύματα πρωτοπορίας. Ο κυβισμός, ο πριμιτιβισμός, ο σουρεαλισμός (αλλιώς, υπερρεαλισμός) είναι ορισμένα κινήματα τα οποία διαμόρφωσαν τότε το ευρωπαϊκό προσκήνιο των τεχνών. Ο κοινός παρονομαστής των ρευμάτων της τότε πρωτοπορίας ήταν ότι κατέλυαν τον παραδοσιακό τρόπο αντιμετώπισης της τέχνης. Πλέον, η προσδοκία για την τέχνη δεν ήταν η απόδοση της αντικειμενικής πραγματικότητας, εξιδανικευμένης ή μη. Αντίστοιχα, η τέχνη στην Ελλάδα εκείνη την εποχή βρισκόταν επίσης σε μετάβαση. Πέρα από την ανάδειξη του παρελθόντος, και συγκεκριμένα της κλασικής τέχνης, ανέκυψε και η ανάδειξη της προϊστορικής τέχνης, της αρχαϊκής, της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής. Έτσι, και ο Χαλεπάς, παρά τους περιορισμούς και την απομόνωση που η ίδια η ζωή του έθεσε, έως ένα σημείο ήταν ενημερωμένος για τα τρέχοντα ρεύματα της τέχνης και τις εικαστικές εξελίξεις των αρχών του 20ού αιώνα.[7] Κατ' αυτό τον τρόπο, δημιούργησε έργα πρωτοποριακά, όπως τη *Μήδεια* του 1918, τη *Γυμνή Γυναίκα με καθρέφτη,* τον *Σάτυρο και Έρωτα V*, τον *Σάτυρο και Έρωτα VI,* το *Κονιάκ,* το *Παραμύθι της Πεντάμορφης*, τη *Γυμνή Γυναίκα με περιδέραιο*. Πρόκειται για γλυπτά, τα οποία, μολονότι δεν χάνουν ολοκληρωτικά τον ρεαλισμό τους, έχουν αποκτήσει μια αφαίρεση στη φόρμα τους. Στις συνθέσεις αυτές βλέπουμε φόρμες χωρίς κενά, που μας παραπέμπουν στη σχηματικότητα του Αρχιπένκο (Alexander Archipenko, 1887-1964), στον μετέπειτα πριμιτιβισμό του Μπρανκούζι (Constantin Brâncuşi, 1876-1957), αλλά αντίστοιχα και σε συγκεκριμένα βιομορφικά έργα του Χανς Αρπ (Hans Arp, 1886-1966) και του Μιχάλη Τόμπρου (1889-1974). Σε αυτά τα έργα, η μορφή μοιάζει να διαγράφεται και να ξεπροβάλει από τη συνολική μάζα του

[7] Μπόλης & Παυλόπουλος, ό.π., σ. 43.

υλικού. Όπως και στον Χαλεπά, και συγκεκριμένα στην περίπτωση των έργων *Μήδεια, Σάτυρος και Έρως* και *Παραμύθι της Πεντάμορφης,* όλα είναι μια συμπαγής μάζα, η οποία χωρίζεται σε διαφορετικές επιφάνειες, διατηρώντας όμως ταυτόχρονα την ενότητά της, σαν να πρόκειται για ανάγλυφο. Φυσικά, η τέχνη της προκλασικής εποχής, με την αφαιρετικότητά της, αποτελεί σίγουρα έμπνευσή του. Άλλωστε, ο ίδιος, σε ερώτηση για το ποια εποχή τον ενέπνεε περισσότερο, θα απαντούσε η «προ Φειδίου», δηλαδή εκείνη πριν από την κλασική αρχαιότητα.[8] Σε αυτή την περίοδο, η τέχνη του αποπνέει μια τεράστια εκφραστική δύναμη, η οποία έρχεται να εξαφανίσει οτιδήποτε περιττό ή φιλολογικό και να αποδώσει μόνο την εσώτερη φύση και ένταση του εκάστοτε θέματος, να το απογυμνώσει από κάθε παραστατική λεπτομέρεια, όπως θα βλέπαμε και στα έργα του Τζιακομέτι (Alberto Giacometti, 1901-1966), κάτι που καταλήγει να μεταδίδει μια αίσθηση τραγικότητας και υπαρξιακής αγωνίας.

Η τρίτη και τελευταία περίοδος της τέχνης του, από το 1930 έως το 1938, αποτυπώνει μια παραπάνω εγγύτητα με το κομμάτι του ρεαλισμού ως προς την επαναφορά των επιπέδων των όγκων και των μορφών, τουλάχιστον στα περισσότερα έργα, συνδυαστικά πάντα με το πιο αφαιρετικό αρχαϊκό στοιχείο. Αυτό διακρίνεται σε έργα όπως τα *Μήδεια* του 1933*, Μεγάλη Αναπαυομένη, Μικρή Αναπαυομένη, Κόρη με Τριαντάφυλλο, Σάτυρος και Έρως XII, Γοργόνα και Μέγας Αλέξανδρος*.

Πώς όμως θα μπορούσε να αιτιολογηθεί η αλλαγή στην τέχνη του; Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι η μεταβολή των έργων της δεύτερης και τρίτης περιόδου ίσως δεν έχει απόλυτα συνειδητή αφετηρία, όπως συνέβαινε με καλλιτέχνες της Ευρώπης.[9] Είχε όμως κάποια ενημέρωση για τα ευρωπαϊκά δεδομένα στην τέχνη, όπως αναφέρθηκε. Πρέπει επίσης να συνυπολογίσουμε και τον πιθανό αντίκτυπο του ρομαντισμού, που οδηγεί σε μια μεταβολή της μορφής σε σχέση με τους κανόνες του νεοκλασικισμού. Συμβολή θα είχε και η επαφή του με Έλληνες καλλιτέχνες, όπως ο Θωμάς Θωμόπουλος (1873-1937), σε ορισμένα έργα του οποίου το ρομαντικό ροντενικό στοιχείο είναι εμφανές. Σε κάθε περίπτωση,

---

[8] Στρατής Δούκας, «Η πριν Φειδίου: Από τη μαρτυρική ζωή του Γ. Χαλεπά», *Ο Αιώνας μας*, Ιούνιος 1949, σ. 171.

[9] Στρατής Γ. Φιλιππότης (επιμ.), *Χαλεπάς: Ο κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης από τον Πύργο της Τήνου*, Αθήνα 1999, σ. 148.

αυτή η εξέλιξη στην τέχνη, σε σχέση με την πρώτη περίοδο του κλασικισμού, αντιστοιχούσε σε μια πηγαία κατάσταση μέσα του. Ανεξάρτητα από το πόσο συνειδητά ήθελε να ακολουθήσει τις εικαστικές τάσεις της Ευρώπης, τα έργα του αποτελούν αυτούσια απόδειξη ότι η αλλαγή δεν είχε να κάνει μόνο με αυτό. Πιθανώς και η ψυχική του κατάσταση, αλλά και το γεγονός της έλλειψης υλικών για γλυπτική, καθότι για πολλά χρόνια και στο ψυχιατρείο στην Κέρκυρα αλλά και στην Τήνο δεν είχε επαρκές υλικό, συνδυαστικά τον οδήγησαν σε μια «παλινδρόμηση» στο πώς συλλαμβάνει τη γλυπτική. Επιστρέφει δηλαδή σε έναν πρωτογονισμό της μορφής, σε μια κατάσταση έμφυτη,[10] όπως αντίστοιχα και οι παλαιολιθικοί άνθρωποι στις βραχογραφίες των σπηλαίων της Αλταμίρας. Άλλωστε, όπως ο ίδιος ομολόγησε, όταν μετά από καιρό έπιασε πάλι την τέχνη του, «ήταν ένα παιδάκι που ξανάπιανε για πρώτη φορά τον πηλό στα χέρια του».[11] Η παράδοση κατοικούσε μέσα του με έναν τρόπο καθαρά βιωματικό. Και βλέπουμε όχι μόνο τη γλυπτική των αρχαϊκών χρόνων, αλλά και των μετέπειτα εποχών της πολιτισμικής του κληρονομιάς. Για παράδειγμα, στα έργα και της δεύτερης και της τρίτης περιόδου, όπως στα *Μικρή Αναπαυομένη, Μεγάλη Αναπαυομένη, Οιδίπους και Αντιγόνη, Γυμνή Γυναίκα με περιδέραιο, Γυμνή Γυναίκα με καθρέφτη, Παραμύθι της Πεντάμορφης,* βλέπουμε ομοιότητες με την ξυλογλυπτική και λιθογλυπτική λαϊκή καλλιτεχνική παράδοση, που άλλωστε και στην Τήνο είχαν παρουσία.[12]

Στα θέματα της τέχνης του, η αρχαιότητα τον απασχόλησε σε όλη του τη ζωή. Ιδιαίτερα η *Μήδεια* αποτέλεσε σταθμό, καθώς πολλές φορές και μέχρι το τέλος της ζωής του κατέστρεφε τα προπλάσματά της, ίσως σε μια ατέρμονη αναζήτηση της τελειότητας, όπως βέβαια έκανε και σε πολλά άλλα έργα του. Πολλοί συνέδεσαν τη μορφή της Μήδειας με τη μητέρα του. Σε κάθε περίπτωση, η αρχαιότητα μιλούσε μέσα του αδιάλειπτα, σαν ένα συλλογικό υποσυνείδητο. Μέσα από την τέχνη του αποκωδικοποίησε τα σύμβολα της αρχαιότητας, δημιουργώντας μια νέα γλώσσα, που με μια αφοπλιστική απλότητα προσέγγιζε την ουσία των αρχετύπων. Κατ' αυτό τον τρόπο, έγινε ο ίδιος κοινωνός και μύστης της δικής του προσωπικής τραγωδίας. Άλλωστε, όταν η ανιψιά του Ειρήνη τον ρώτησε γιατί φτιάχνει τον *Οιδίποδα και την*

---

[10] Στο ίδιο, σ. 147.
[11] Στρατής Δούκας, «Το φαινόμενο του Χαλεπά», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 28 Μαΐου 1935.
[12] Λυδάκης, ό.π., σ. 16.

Αντιγόνη, της απάντησε χαρακτηριστικά: «Εγώ είμαι ο Οιδίποδας κι εσύ η Αντιγόνη».