

**6 ΜΑΘΗΜΑΤΑ**

**Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΑΡΑΜΥΘΙΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΟΥΛΗ ΧΑΛΕΠΑ**

Τι ονομάζουμε μύθο; Σύμφωνα με τον Richard Buxton, ο αρχαιοελληνικός μύθος είναι «μια αφήγηση για τις πράξεις θεών και ηρώων, και την αλληλεξάρτησή τους με τους κοινούς ανθρώπους, η οποία διαδόθηκε και καθιερώθηκε ως παράδοση μέσα στον ελληνικό κόσμο και έχει ιδιαίτερη σημασία σε μια ιδιαίτερη κοινωνική ομάδα ή ομάδες». Το σύνολο των μύθων και των παραδόσεων ενός λαού είναι η λεγόμενη μυθολογία. Αυτές οι αφηγήσεις αποτελούσαν μια πρώιμη προσπάθεια ερμηνείας του κόσμου, των φυσικών φαινομένων και της προέλευσης του ανθρώπου.

Πλούσιο υλικό για τους θεούς και τους ήρωες των αρχαίων Ελλήνων μπορούμε να αντλήσουμε αφενός από τα ομηρικά έπη και τα έργα του Ησίοδου, αφετέρου από έργα της αγγειογραφίας (*1<sup>η</sup> – 4<sup>η</sup> εικόνα με αρχαιοελληνικά αγγεία, διαφάνειες 2-3*) και της πλαστικής. Τα μυθολογικά επεισόδια και οι πρωταγωνιστές τους ήταν από τα πιο διαδεδομένα θέματα ήδη από την εποχή της αρχαιότητας. Με την επικράτηση της νέας θρησκείας, του χριστιανισμού, οι μύθοι εξοβελίζονται από την τέχνη. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης (*5<sup>η</sup> και 6<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 4*) όμως, το ενδιαφέρον για το συμβολικό περιεχόμενο των μύθων επιστρέφει ανανεωμένο και έκτοτε η συγκεκριμένη θεματική θα παραμείνει στο επίκεντρο της προσοχής των καλλιτεχνών.

Αναμφίβολα, από τα μέσα του 18ου αιώνα ανοίγει η χρυσή περίοδος, όχι μόνο για τη μυθολογία, αλλά για κάθε θέμα που προέρχεται από τον αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό κόσμο. Πρόκειται για την εποχή που στην τέχνη επικρατεί ο νεοκλασικισμός, ο οποίος αποτελεί μια νοσταλγική αναφορά στα πρότυπα της κλασικής αρχαιότητας. Μέσα σε αυτό το κλίμα διαμορφώνει τις αισθητικές του αντιλήψεις και ο Γιανούλης Χαλεπάς. Στο πλαίσιο των ακαδημαϊκών του σπουδών (*7<sup>η</sup> εικόνα του Γιανούλη Χαλεπά ως σπουδαστή, διαφάνεια 5*), πρώτα στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας (*8<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 5*) και αργότερα στην Ακαδημία του Μονάχου, όπου επικρατούσε ακόμη το νεοκλασικιστικό ύφος, τα αλληγορικά και μυθολογικά θέματα είχαν εξέχουσα θέση.

Ο λόγος που ο Χαλεπάς αντλεί έμπνευση από επεισόδια της μυθολογίας δεν έχει να κάνει μόνο με το γεγονός ότι ανδρώθηκε καλλιτεχνικά σε μια εποχή που η συγκεκριμένη θεματική είχε γίνει συρμός σε σχολές και ακαδημίες τέχνης. Η σύνδεσή του με τους μύθους υπήρξε βιωματική. Ο καλλιτέχνης, μέσα από τις αφηγήσεις και τους ήρωες που επέλεγε, επιχειρήσε να αναζητήσει το νόημα της δικής του ζωής, να κατανοήσει τη σχέση του με το στενό του περιβάλλον και, τέλος, όλα αυτά να τα αποδώσει πλαστικά. Στη συνέχεια, θα δούμε ότι, εκτός από τη μυθολογία, συνέβαλαν και τα παραμύθια στη διερεύνηση της ταυτότητάς του.

Το θέμα που τον απασχόλησε συστηματικά, από την περίοδο της μαθητείας του<sup>1</sup> μέχρι το 1936 (δύο χρόνια πριν από τον θάνατό του), είναι ο Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα (9<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 6). Τι γνωρίζουμε για τον Σάτυρο και τον Έρωτα από τη μυθολογία;

Οι Σάτυροι ανήκαν στην ακολουθία του Διονύσου (που ήταν ο θεός του σταφυλιού, του κρασιού και της οινοποσίας) και, μαζί με τις Νύμφες (10<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 7) τους Σιληνούς και τις Μαινάδες (11<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 8) συμμετείχαν στο τελετουργικό προς τιμήν του. Στις περιγραφές και σε αναπαραστάσεις εμφανίζονται ανθρωπόμορφοι, συνδυάζοντας όμως και ζωικά χαρακτηριστικά, όπως κέρατα, ουρά, καθώς επίσης αυτιά και πόδια τράγου. Συνήθως απεικονίζονται ηλικιωμένοι. Διακρίνονται για την ανάρμοστη συμπεριφορά, την ανεξέλεγκτη οινοποσία και τις ασυγκράτητες ορμές τους. Οι Σάτυροι αποτελούσαν ενσάρκωση της ακολασίας και της πρόθεσης για παρενόχληση.

Ο Έρωτας από την άλλη πλευρά, είναι το διάσημο παιδί της Αφροδίτης και του Άρη. Στην εικονογραφία έχει καθιερωθεί από τον Λύσιππο (12<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 9) (4ος αιώνας π.Χ.) ως μια παιδική φτερωτή φιγούρα. Παρά το γεγονός ότι η μορφή του περιβάλλεται από παιδική αθωότητα και αγνότητα, είναι ικανός να προκαλέσει στους ανθρώπους, με τα βέλη του, κάθε ηδονή και κάθε οδύνη. (1<sup>ο</sup> GIF Έρωτας και Ψυχή, διαφάνεια 9 όπως στάλθηκε στο email, να κουνιούνται τα φτερά του έρωτα)

Ας δούμε όμως πώς επεξεργάστηκε ο Γιανούλης Χαλεπάς το θέμα Σάτυρος και Έρωτας (13<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 12) και τι ρόλο διαδραμάτισε στην πορεία της τραγικής ζωής του. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια σειρά δώδεκα γλυπτών. Η περίοδος 1870-1878 είναι η πρώτη φάση της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, κατά την οποία φιλοτεχνεί μερικά από τα σπουδαιότερα έργα του. Το 1877, έναν χρόνο πριν από τη μεγάλη κρίση της υγείας του, ολοκληρώνει το πρώτο σύμπλεγμα και το μοναδικό που λαξεύτηκε σε μάρμαρο (Σάτυρος και Έρωτας I).

Σε αυτό, ο Σάτυρος απεικονίζεται νέος, γυμνός και καθισμένος πάνω σε έναν βράχο που καλύπτεται από το δέρμα και την κεφαλή ενός τράγου. Παρατηρούμε ότι ο καλλιτέχνης απομακρύνεται από τη συμβατική εικονογραφία του Σατύρου και επιλέγει ως πρότυπό του τον *Αναπαυόμενο Σάτυρο* του Πραξιτέλη (14<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 13) (4ος αιώνας π.Χ.), όπου παρουσιάζεται σαν ένας νέος άνδρας, με λεπτά και ευγενικά χαρακτηριστικά προσώπου.

Στη βάση της σπονδυλικής του στήλης προεξέχει μια ουρά. Το κεφάλι του είναι στολισμένο με αμπελόφυλλα και σταφύλια, ενώ στο μέτωπό του διακρίνονται δύο μικρά κέρατα. Με το αριστερό του πόδι, που εμφανίζεται προτεταμένο, υποβαστάζει τον μικρό Έρωτα, ενώ το δεξί παραμένει λυγισμένο. Στο αριστερό του χέρι, το οποίο

---

<sup>1</sup> Ο Χαλεπάς είχε φιλοτεχνήσει τον πρώτο *Σάτυρο και Έρωτα* την εποχή που σπούδαζε στο Μόναχο. Ωστόσο, αυτή η εκδοχή δεν θα μας απασχολήσει εδώ, καθώς έχει χαθεί και δεν σώζονται πληροφορίες για αυτήν.

έχει σηκώσει περίπου στο ύψος της κεφαλής, κρατάει ένα τσαμπί σταφύλια. Τέλος, στο βλέμμα του, που είναι προσηλωμένο στο μικρό αγόρι, παρατηρούμε ένταση και ένα πονηρό, σχεδόν περιπαικτικό χαμόγελο.

Ο Έρωτας εμφανίζεται και αυτός ολόγυμνος, φτερωτός, με ένα στεφάνι κισσού στο κεφάλι. Το σώμα του, σε μια έντονη κάμψη προς τα πίσω, ακουμπά στο αριστερό πόδι του Σατύρου. Το βλέμμα του είναι στραμμένο ψηλά και το αριστερό του πόδι ανασηκώνεται στην απελπισμένη του προσπάθεια να πιάσει το τσαμπί. Μπροστά από τις δύο μορφές είναι πεσμένο ένα κλαδί κληματαριάς και ένα σφαιρικό ασκί από το οποίο κυλά κρασί. (2<sup>ο</sup> GIF, Σάτυρος και Έρωτας να κουνιέται το τσαμπί με τα σταφύλια που κρατά ο Σάτυρος)

Τι παρατηρούμε στην αλληλεπίδραση των δύο μορφών; Με μια πρώτη ματιά, θα λέγαμε ότι η ατμόσφαιρα είναι εύθυμη και φαίνεται να υπάρχει οικειότητα μεταξύ τους.

Ο Σάτυρος, με παιγνιώδη διάθεση, δοκιμάζει τα όρια και τις αντοχές του μικρού Έρωτα, αν και είναι φανερό ότι δεν προτίθεται να ικανοποιήσει την επιθυμία του.

Η Daniele Calvo-Platero, στη μελέτη της για τον Χαλεπά, επισημαίνει τη στενή βιογραφική σχέση του έργου με τη ζωή του καλλιτέχνη. Υποστηρίζει πως, παρά την ανέμελη όψη, το κλειδί για την ερμηνεία της σύνθεσης βρίσκεται στο σαρδόνιο γέλιο (15<sup>η</sup> εικόνα, κοντινό στο πρόσωπο του Σατύρου, διαφάνεια 14) του Σατύρου. Το έργο, σύμφωνα με την ίδια, συνοψίζει την ικανότητα ενός ενήλικα, που βρίσκεται σε θέση ισχύος, να εξουσιάζει ένα παιδί. Ταυτίζει μάλιστα τον Έρωτα με τον Γιανούλη Χαλεπά και τον Σάτυρο με τον πατέρα του.

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να κάνουμε μια σύντομη αναφορά στον πατέρα του Γιανούλη Χαλεπά και στη μεταξύ τους σχέση. Ο Ιωάννης Χαλεπάς (16<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 15) διατηρούσε μια από τις μεγαλύτερες επιχειρήσεις μαρμαρογλυπτικής στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Παρά το γεγονός ότι υπήρχε ένα εργαστήριο που ευημερούσε, ο ίδιος ήθελε να δει τον πρωτότοκο γιο του έμπορο και όχι τεχνίτη μαρμάρου. Ωστόσο, παρά τις αρχικές του αντιρρήσεις, θα υποχωρούσε στις πιέσεις του Γιανούλη και θα ικανοποιούσε την επιθυμία του να ασχοληθεί με την τέχνη.

Μετά την αιφνίδια διακοπή των σπουδών του και την επιστροφή από το Μόναχο, ο Χαλεπάς εγκαθίσταται στην Αθήνα. Την αυτοπεποίθηση και τη φιλοδοξία που του γέννησαν οι καλλιτεχνικές διακρίσεις, θα επισκίαζαν σύντομα η ερωτική απογοήτευση και το εχθρικό καλλιτεχνικό περιβάλλον που δημιουργούσε ο ανταγωνισμός. Μοιάζει με τραγική ειρωνεία το γεγονός ότι τα μεγάλα έργα της πρώτης περιόδου (Σάτυρος και Έρωτας, Κοιμωμένη) συμπίπτουν χρονικά με την εκδήλωση της ψυχικής του ασθένειας.

Ήδη από το 1879 ο πατέρας του, με σύσταση των γιατρών, προτείνει ως λύση το ψυχιατρείο και μοναδικό εμπόδιο στέκεται η ανυποχώρητη στάση της Ειρήνης,

μητέρας του καλλιτέχνη. Εννέα χρόνια αργότερα (1888), και αφού η κατάσταση της υγείας του καλλιτέχνη δεν παρουσιάζει καμία βελτίωση, ο Ιωάννης Χαλεπάς παίρνει την οριστική απόφαση για εισαγωγή του Γιανούλη στο Ψυχιατρείο της Κέρκυρας, όπου θα παρέμενε για δεκατρία χρόνια, δέκα μήνες και είκοσι επτά μέρες. Το 1902, όταν η μητέρα του τον παρέλαβε από εκεί ως «ήσυχον», ο πατέρας του είχε ήδη πεθάνει, χωρίς να τον επισκεφθεί όσο ήταν έγκλειστος. Έπρεπε να περάσουν δεκαέξι ακόμα χρόνια για να συναντηθεί ξανά με τον Σάτυρο και τον Έρωτα, χρόνια άκαρπα, χωρίς κανένα περιθώριο αυτενέργειας, βιώνοντας την ασφυκτική και τυραννική κηδεμονία της μητέρας του.

Το 1918 ανοίγει η δεύτερη περίοδος της καλλιτεχνικής του δημιουργίας (1918-1930), μετά από μια διακοπή σαράντα ετών. Ο Χαλεπάς επιστρέφει στον κόσμο της λογικής και, απελευθερωμένος πια, καταπιάνεται με την τέχνη του. Επανέρχεται στο θέμα *Σάτυρος και Έρωτ*, το οποίο επρόκειτο να μελετήσει, εμμονικά θα έλεγε κανείς, άλλες έντεκα φορές. Ας δούμε μερικές από τις επόμενες εκτελέσεις και ας επιχειρήσουμε να ακολουθήσουμε τη διαδρομή της σκέψης του – και της σχέσης του με τον Σάτυρο.

\*

Το 1918 δουλεύει το *Σάτυρος και Έρωτ II* (17<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 16). Με μια πρώτη ματιά, διακρίνει κανείς τη μεγάλη αλλαγή που έχει συντελεστεί στο ύφος: το γλυπτό είναι αδρά δουλεμένο σε άργιλο, χωρίς τη λεπτομερή επεξεργασία που παρατηρούμε στον νεοκλασικιστικό του πρόγονο. Η στάση των σωμάτων παραμένει σε μεγάλο βαθμό ίδια, υπάρχουν όμως και κάποιες σημαντικές διαφορές. Η έκφραση του Σατύρου δεν είναι πια ορατή και ο Έρωτας έχει εκμηδενίσει τη μεταξύ τους απόσταση – φαίνεται να αγγίζει το ποθούμενο αντικείμενο.

Σε μεταγενέστερο έργο (*Σάτυρος και Έρωτ IV*) συμβαίνει κάτι ασυνήθιστο: το μικρόσωμο πλάσμα έχει γυρίσει την πλάτη του στον Σάτυρο και παρατηρεί κάτι άλλο, ο δε Σάτυρος παρακολουθεί με περιέργεια αυτή τη συμπεριφορά. Το αριστερό του χέρι είναι σπασμένο και δεν γνωρίζουμε τι μπορεί να κρατούσε. Ο Έρωτας, πάντως, αδιαφορεί.

Στην πέμπτη κατά σειρά εκδοχή (*Σάτυρος και Έρωτ V*) (18<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 17), οι δύο πρωταγωνιστές σχηματίζουν έναν συμπαγή όγκο και τα σώματά τους συγχωνεύονται εξαιτίας της έντονης πάλης. Ο Έρωτας πλαισιώνει με τα χέρια του το πρόσωπο του Σατύρου και φτάνει το τσαμπί.

Στην επόμενη σύνθεση (*Σάτυρος και Έρωτ VII*) (19<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 18), η ένταση του παιχνιδιού κορυφώνεται. Ο μικρός Έρωτας ανασηκώνεται με μια αποφασιστική κίνηση και φτάνει το τσαμπί. Το τελευταίο έργο της σειράς που φιλοτεχνεί όσο ζει ακόμα στην Τήνο (*Σάτυρος και Έρωτ IX*) διακρίνεται για την απουσία δράσης: ο Σάτυρος δεν είναι πλέον σε εγρήγορση, ενώ το βλέμμα του είναι απλανές. Ο Έρωτας έχει σκαρφαλώσει στον αριστερό του μηρό και, σε μια ασυνήθιστα τρυφερή στιγμή

μεταξύ τους, τυλίγει το χέρι του στοργικά γύρω από τον λαιμό του Σατύρου. Δεν φαίνεται να υπάρχει αντικείμενο προς διεκδίκηση, άρα ούτε και παιχνίδι.

Το δέκατο έργο της σειράς (*Σάτυρος και Έρωτας Χ*) (20<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 19) ανήκει χρονολογικά στην αρχή της τρίτης και πιο δημιουργικής εποχής του καλλιτέχνη, της λεγόμενης αθηναϊκής περιόδου (1930-1938). Ο Σάτυρος αποδίδεται σε μια χαλαρή και άνετη στάση, με βλέμμα ήρεμο. Στρέφει απαλά το πρόσωπό του προς τον Έρωτα, ο οποίος αφήνει το σώμα του πάνω στον Σάτυρο. Οι δύο μορφές πλησιάζουν η μια την άλλη και μοιράζονται μια στιγμή οικειότητας και ηρεμίας. Έχει επέλθει η συμφιλίωση.

Τι παρατηρούμε για τη συμπεριφορά των ηρώων και την εξέλιξη της αλληλεπίδρασής τους; Σχηματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι από την πρώτη παράσταση, με την παιχνιδιάρικη και ανάλαφρη ατμόσφαιρα, περνάμε βαθμιαία στη μάχη και από εκεί στη συμφιλίωση. Αρχικά, η στάση του Σατύρου υπογράμμισε την επικυριαρχία του ενήλικα πάνω στο παιδί. Μετά την κορύφωση της μεταξύ τους μάχης, όμως, ο Σάτυρος συμπεριφέρεται με συγκατάβαση και ανεκτικότητα στον Έρωτα. Αντίστοιχα, το ανυποψίαστο αγόρι, που με ανυπόκριτη χαρά αλλά και αφέλεια συμμετείχε στο παιχνίδι, μετατρέπεται σε διεκδικητή. Τα δώδεκα γλυπτά συνθέτουν μια ιστορία της σύγκρουσης που κόστισε στον καλλιτέχνη σαράντα παραγωγικά χρόνια.

Το ότι ο *Σάτυρος και Έρωτας*, όπως και η *Μήδεια*, αποτελούν έργα-σταθμούς για τη ζωή του Χαλεπά, αλλά και πρώτη ύλη με την οποία προσπάθησε να διερευνήσει τον προσωπικό του μύθο, επιβεβαιώνεται από το επεισόδιο με την *Προτομή Σατύρου* που είχε φιλοτεχνήσει το 1878.<sup>2</sup> Ο Σάτυρος (21<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 20), με διαπεραστικό βλέμμα, εντυπωσιάζει χάρη στη ρεαλιστική ζωντάνια του προσώπου και το σατανικό του χαμόγελο. Χρόνια αργότερα, ο καλλιτέχνης θα σχολιάσει στον Στρατή Δούκα: «Κόντεψα όμως να τον χαλάσω κι αυτόν. [...] Εδώ είναι πηλός, που του πέταγα στα μούτρα κι εδώ μολυβιές και ξυσίματα με τα νύχια. Ήθελα να σταματήσω το σαρκαστικό του γέλιο, που με πείραζε. Πάνω στην τρέλα μου θαρρούσα πως με κορόιδευε».

Την ίδια εποχή καταστρέφει την πρώτη του *Μήδεια* και ο λόγος δεν είναι μόνο η παροιμιώδης τελειομανία του. Η συναισθηματική φόρτιση, που του προκαλούσαν τα συγκεκριμένα έργα, πρέπει να σχετίζεται με την προσπάθεια απεξάρτησης από την επίδραση του αυταρχικού και αβάσταχτου οικογενειακού περιβάλλοντος, το οποίο καθόρισε τόσο μεγάλο μέρος της ζωής του.

Ας περάσουμε τώρα και στον ρόλο που έπαιξαν τα παραμύθια στο έργο του καλλιτέχνη. Το παραμύθι ορίζεται ως μια φανταστική διήγηση υπερφυσικών πράξεων και θαυμαστών ιστοριών, που δεν προβάλλονται ως αληθινές και οι οποίες

---

<sup>2</sup> Το συγκεκριμένο έργο δεν ανήκει στη σειρά που μελετήσαμε, καθώς η μορφή του Έρωτα απουσιάζει.

αποσκοπούν στην τέρψη των ακροατών. Ποιες όμως είναι οι ομοιότητες και πού ακριβώς εντοπίζεται η διαφορά μεταξύ μύθου και παραμυθιού; Καταρχάς, και τα δύο είδη έχουν διδακτικό χαρακτήρα. Στον μύθο, όμως, η διδαχή είναι άμεση και ευθύγραμμη, ενώ το παραμύθι, δημιουργημένο με ποιητική φαντασία, μεταφέρει το μήνυμα στον ακροατή με τρόπο πιο ήπιο και υπαινικτικό.

Στην εργογραφία του Χαλεπά διακρίνουμε τέσσερα έργα με θέμα έναν άνδρα που στέκεται δίπλα σε μια κοιμώμενη γυναίκα. Οι μελετητές του ταυτίζουν αυτή τη σειρά έργων (*Παραμύθι της Πεντάμορφης I-IV*) με το «Παραμύθι της ωραίας κοιμωμένης» (22<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 23). Την εποχή που σπουδάζει στο Μόναχο (1874), επεξεργάζεται για πρώτη φορά το θέμα της κοιμώμενης γυναίκας,<sup>3</sup> ωστόσο από τη μαθητική του προσπάθεια σώζεται μόνο μια φωτογραφία. Επανέρχεται στο θέμα με μια δεύτερη σύνθεση το 1918.

Η πιο διαδεδομένη εκδοχή του παραμυθιού αναφέρει ότι δεκατρείς νεράιδες έφτασαν στη βάπτιση μιας νεαρής πριγκίπισσας για να προσφέρουν δώρα. Η δέκατη τρίτη έριξε κατάρα στη νέα κοπέλα και την καταδίκασε σε ύπνο εκατό ετών. Πρίγκιπες κατέφταναν στο κάστρο για να την ξυπνήσουν με το φιλί τους, όμως οι αγκαθωτοί θάμνοι που είχαν περικυκλώσει το κάστρο εμπόδιζαν την είσοδό τους. Με το πέρασμα του χρόνου φτάνει στο κάστρο ο εκλεκτός πρίγκιπας, ο οποίος με το φιλί του ξυπνάει τη νεαρή κοπέλα και, μαζί της, όλο το βασίλειο.<sup>4</sup> (3<sup>ο</sup> GIF, διαφάνεια 23, να εστιάζει αν γίνεται στο πρόσωπο της κοιμωμένης-πεντάμορφης- εναλλακτικά έχουμε αφήσει ένα gif που βρήκαμε Online στην διαφάνεια 22)

Το 1918, μετά τον θάνατο της μητέρας του και την παρατεταμένη αποχή από τα καλλιτεχνικά πράγματα, επανέρχεται στο θέμα της Πεντάμορφης, με μια νέα και πολύπλοκη σύνθεση, η οποία εντυπωσιάζει με το πλήθος μορφών και δυσερμήνευτων συμβόλων που εμφανίζονται σε διαφορετικές κλίμακες και απροσδόκητες θέσεις.

Η γυναικεία μορφή αποδίδεται ανακεκλιμένη, με λυγισμένα πόδια και κλειστά μάτια (23<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 23). Το ευγενικό πρόσωπο και η απουσία έντασης υποδηλώνουν ότι είναι βυθισμένη σε γαλήνιο ύπνο. Στο αριστερό της χέρι ο καλλιτέχνης έχει τοποθετήσει και πάλι το γοργόνειο (24<sup>η</sup> εικόνα κοντινό στο χέρι της, διαφάνεια 23) ενώ λίγο χαμηλότερα εμφανίζεται ένα άλογο, πάνω στο οποίο κάθεται μια φτερωτή μορφή (25<sup>η</sup> εικόνα, κοντινό στην μορφή πάνω στο άλογο, διαφάνεια 23). Πίσω από το σώμα της νεαρής γυναίκας απεικονίζεται το κεφάλι ενός ηλικιωμένου άνδρα σε μεγάλη κλίμακα και μπροστά του προβάλλει η μορφή ενός νεαρού παιδιού (26<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 23). Τη συντροφιά των αλλόκοτων μορφών συμπληρώνει μια

---

<sup>3</sup> Με το έργο αυτό συμμετείχε σε διαγωνισμό με θέμα «Η πριγκίπισσα του Ρήνου», όπου τιμήθηκε με το πρώτο βραβείο.

<sup>4</sup> Ο Χαλεπάς δημιούργησε την πρώτη σύνθεση στη Γερμανία και πρέπει να βασίστηκε σε μια τοπική παραλλαγή του θέματος.

καθιστή γυναίκα μεγάλης ηλικίας σε μέγεθος πολύ μικρότερο. Πάνω από το σώμα της κοιμωμένης στέκεται σκυμμένος ο πρίγκιπας, που πλησιάζει για να την ξυπνήσει με το φιλί του.

Πώς μπορεί να ερμηνευτεί η παρουσία των μορφών, που με μια πρώτη ματιά δεν φαίνεται να παίζουν κεντρικό ρόλο στην εξέλιξη της ιστορίας;<sup>5</sup> Μήπως το φτερωτό αγόρι πάνω στο άλογο είναι ο Έρωτας, που χτύπησε με τα βέλη του τον πρίγκιπα όταν αντίκρισε τη νεαρή γυναίκα; Το γοργόνειο στο χέρι σε τι εξυπηρετεί; Μήπως ο καλλιτέχνης της το χαρίζει για να την προστατεύει όσο εκείνη κοιμάται και άρα είναι ευάλωτη;

Έχει υποστηριχθεί ότι οι πρωταγωνιστές της παράστασης χωρίζονται σε δύο ομάδες: η κοιμωμένη, ο πρίγκιπας και η μικρή φτερωτή μορφή αποτελούν τη μια ομάδα, ενώ στη δεύτερη ανήκουν ο ηλικιωμένος άνδρας, το παιδί και η σκυφή γυναίκα. Η δεύτερη τριάδα έχει ταυτιστεί με τον Σάτυρο, τον Έρωτα και τη Μήδεια και σε δεύτερη ανάγνωση –αφού αυτές οι μορφές συνιστούν σύμβολα– αποτελεί ένα ομαδικό πορτρέτο του πατέρα, του Γιανούλη και της μητέρας του, αντίστοιχα. Και η Πεντάμορφη; Μήπως η κοπέλα που καταδικάστηκε σε πολύχρονο ύπνο είναι μια έμμεση αναφορά στα χρόνια της αδράνειας του καλλιτέχνη; (27<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 23)

Η τέταρτη (28<sup>η</sup> εικόνα, διαφάνεια 24) και τελευταία παράσταση της σειράς, που φιλοτεχνείται το 1932 στην Αθήνα, απεικονίζει τη γυναίκα με μάτια κλειστά, αλλά πλέον είναι καθιστή και όχι ξαπλωμένη, σαν να υπάρχει μια υποψία «δράσης». Η καθοριστική διαφορά, που δεν εμφανίζεται σε προηγούμενα γλυπτά, είναι ότι ο πρίγκιπας έχει πλησιάσει και τη φιλά στο μέτωπο. Τη σύνθεση συμπληρώνει ο φτερωτός Έρωτας, ο οποίος έχει την πλάτη γυρισμένη στο ζευγάρι και κοιτάζει ευθεία μπροστά. Το φιλί στο παραμύθι υπαγορεύει το ξύπνημα, την επαναφορά στην ενεργό ζωή. Τι μπορεί να σημαίνει για τον Χαλεπά το φιλί στο δικό του έργο; Μήπως πρόκειται για το δικό του ξύπνημα και την επαναφορά στον κόσμο της λογικής και της καλλιτεχνικής δραστηριότητας;

Μια ακόμη υπόθεση είναι ότι το ζευγάρι, που αδυνατεί να συνδεθεί ερωτικά, αποτελεί μια αναφορά στη δική του προσωπική ζωή, στο δράμα της απόρριψης και της μετέπειτα δυσκολίας, λόγω των συνθηκών,<sup>6</sup> να έχει ουσιαστικές επαφές με το άλλο φύλο. Είναι χαρακτηριστικό ότι η κοιμωμένη σε καμία από τις εκδοχές δεν ξυπνά – παραμένει σε όλα τα έργα παθητική.

Ίσως η γυναικεία μορφή να αποτελεί ένα σύμβολο της δικής του προσωπικής και καλλιτεχνικής αδράνειας και η επιλογή να «μιλήσει» για το θέμα αυτό,

---

<sup>5</sup> Δεν είναι βέβαιο από πού εμπνεύστηκε ο Χαλεπάς αυτή τη σύνθεση και αν γνώριζε τις παραλλαγές του παραμυθιού που ήταν διαδεδομένες στην Τήνο.

<sup>6</sup> Μετά τον άτυχο έρωτά του για τη Μαριγώ Χριστοδούλου και την εκδήλωση της ασθένειάς του, δεν φαίνεται να συμβαίνει τίποτα σημαντικό στην προσωπική ζωή του καλλιτέχνη.

μεταχειριζόμενος όχι τους μύθους, αλλά ένα παραμύθι, ήταν μια προσπάθεια να νιώσει ανακούφιση από το αίσιο τέλος που επιφυλάσσουν τα παραμύθια.

Βιβλιογραφία:

Δούκας Σ., *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Κέδρος, Αθήνα 1978.

Καλλιγιάς Μ., *Γιαννούλης Χαλεπάς: Η ζωή και το έργο του*, Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, Αθήνα 1972.

Bettelheim B., *Η γοητεία των παραμυθιών*, μτφρ. Αστερίου Ε., Γλάρος, Αθήνα 1995.

Buxton R., *Όψεις του φαντασιακού στην Αρχαία Ελλάδα: Η μυθολογία και τα συμφραζόμενά της*, μτφρ. Τυφλόπουλος Τ., University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002.

Calvo-Platero D., *Ο γλυπτικός χώρος του Γιαννούλη Χαλεπά*, μτφρ. Χατζηδήμου Κ., Ράλλη Ι., Χατζηνικολή, Αθήνα 1979.