

Το μυστικό της ελληνικότητας

Από τον Δημήτρη Παπανικολάου

Νίκη Γρυπάρη,
Μαρίνα Γερούλου, Τάσος
Σακελλαρόπουλος (επιμ.),
Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989,
Μουσείο Μπενάκη,
Αθήνα 2009, σελ. 405

Το 1938 ο ποιητής και κριτικός Νικόλαος Κάλας συναντάει στο Παρίσι τον Πάννη Μόραλη. Ο Κάλας έχει μόλις γυρίσει από την Αθήνα, και ο Μόραλης τον ρωτάει αν πήγε να δει την πρώτη ατομική έκθεση του Πάννη Τσαρούχη στην οδό Νίκης. Δεν μου άρεσε καθόλου, λέει ο Κάλας. Γιατί; Γιατί «είναι Matisse péderaste». Δηλαδή: διότι δεν ήταν παρά ένας Ματίς σε βερσιόν γκέι! Στο εντυπωσιακό κεντρικό άρθρο του καταλόγου της μεγάλης αναδρομικής έκθεσης Τσαρούχη στο Μουσείο Μπενάκη, ο ιστορικός τέχνης Ευγένιος Μαθιόπουλος χρησιμοποιεί ευγρήγορα τη σκηνη ως ένα από τα κεντρικά παραδείγματα ανάπτυξης της επιχειρηματολογίας του για τον ομοφυλόφιλο Τσαρούχη.

Αυτό το βιτριολικό «Matisse péderaste», που εκφέρεται από το στόμα ενός φερέλιπιδος υπερρεαλιστή διανοούμενου, συμπλέκει ακαριαία, αποφθεγματικά, ένα υψηλό σεβασμό όνομα με ένα δυσφημιστικό-μιασματικό επίθετο, εκφράζοντας έτσι λακωνικά την αισθητική υποτίμηση, τη μίσηση του Matisse, μαζί με την ηθική καταβαράθρωση, τον στιγματισμό του «péderaste» ο χαρακτηρισμός αυτός εμπεριέχει και –τότε, το 1938– προαναγγέλλει όλο το σύμπλεγμα προκαταλήψεων, υποψιών και απορρίψεων που περιέσφιγγε σε κάθε του βήμα τη ζωή του Τσαρούχη: το δράμα της συνεχούς επισειόμενης κοινωνικής απειλής, του χλευασμού, της περιθωριοποίησης και του αποκλεισμού.

Ο Μαθιόπουλος, όπως και σε πάρα πολλά σημεία του εντυπωσιακού άρθρου του, του αρνείται ουσιαστικά στα ελληνικά που προσπαθεί να αντιμετωπίσει τόσο αναλυτικά το θέμα της ομοφυλοφι-

λίας στον Τσαρούχη, έχει μισή μερίδα άδικο κι άλλη μισή δίκιο. Αφενός, διαλαλή, κοιτώντας το έργο και τη δημόσια θέση ενός ομοφυλόφιλου δημιουργού όπως ο Τσαρούχης στον εικοστό αιώνα, θα πρέπει να πάροισα υπ' όψιν την υποτίμηση αυτή διαδικασία καταφυγής, ποσοτικής και αποκλεισμού. Στην περίπτωση του Τσαρούχη και πολλών άλλων ομοφυλόφιλων Ελλήνων δημιουργών πρέπει μάλιστα να δούμε αυτή την πλευρά της λεκτικής βίας και στο επίπεδο της σχέσης τους με τους ομοτέχνους τους, το «σινάφι» τους. Αρκεί να διαβάσει κανείς, για παράδειγμα, τι γράφει ο Θεοτοκάς στον Σεφέρη για αυτό το «σιχαμερό υποκείμενο, το ποστάρλι τον Προυστ», ή ο Κατσικιπαλής (πάλι) στον Σεφέρη περί Καβόφη, για να καταλάβει τη βαθιά, σχεδόν δομική ομοφοβία της Γενιάς του '30. Και ο Τσαρούχης όλα αυτά σίγουρα τα αντιμετώπισε. Αδικεί κανείς το έργο του αν δεν τα λάβει υπ' όψιν.

Από την άλλη όμως, συγγνώμη κιόλας, αλλά αυτό που λέει ο Κάλας του 1938 είναι εντελώς σωστό. Διότι ο Τσαρούχης τη δεκαετία του '30, εκτός από τη λαϊκή ζωγραφική και τη μισηθεία στον Κόντογλου, ψάχνει και το ένα νεωτερικό ευρωπαϊκό στυλ μετά το άλλο. Και βεβαίως κάποια στιγμή κολλάει και λίγο Ματίς – όπως περιματίζεται στην αρχή και με τον Πικάσο, τον Μπρακ και τον Μοντλιάν. Ένα από τα γυμνά που κάνει εκείνη την εποχή («Γυμνό ξαπλωμένο σε σεντόνι καρεδωτό», 1937) φέρνει στο μυαλό τα ξαπλωμένα γυμνά του Ματίς, και δη το «Γυμνό ροζ» του 1935, μια γυναίκα ξαπλωμένη σε ένα παρόμοιο καρό σεντόνι. Η διαφορά και μαζί και η ιδιαιτερότητα, ο ενδεχόμενος νεωτερικός του Τσαρούχη, έρχεται κυρίως από το ότι το μοντέλο που ξαπλώνει επιδεικτικά πάνω στο καρό είναι όχι γυναίκα αλλά άντρας, και από το ότι ο Τσαρούχης το κάνει αυτό το βήμα καθώς παράλληλα θέλει να ζωγραφίσει και ως Έλληνα. Το να τον πει λοιπόν κανείς Ματίς σε βερσιόν γκέι δεν σημαίνει απαραίτητως και ότι τον υποτιμά. Τουναντίον, δείχνει ότι έχει πολύ καλά καταλάβει, από τόσο νωρίς, τι πάει να κάνει ο Τσαρούχης σε ένα επίπεδο ποιητικής.

Πατί, όπως και να το κάνουμε, αυτό που κάνει τον Τσαρούχη Τσαρούχη είναι αυτό

το δεύτερο χέρι νεωτερικότητα σε βερσιόν γκέι, ή, θα προύθετα, σε βερσιόν Έλληνα γκέι, ή, που, τηρούμενων των αναλογιών, ο ζωγράφος επρόκειτο να ακολουθήσει ως στρατηγική σε όλη του τη ζωή. Κι αυτό, για να μην παρεξηγούμαι, δεν το γράφω υποτιμητικά. Εννοώ, αντίθετα, ότι καθώς αναζητά ένα προσωπικό στυλ, αναπαράγοντας και εξελιγνίζοντας μια σειρά ζωγραφικές κατακτήσεις της δυτικής ζωγραφικής (κάποιες μάλιστα, όταν πια είχαν χάσει τη ριζοσπαστικότητά τους), ο Τσαρούχης συνάπτει την έμμονη απεικόνιση του ανδρικού σώματος, και μάλιστα σε τέτοιες στάσεις, σκηνοθεσίες ή σκηνογραφίες, που να φέρνει μια ομοερωτική επιθυμία στο κέντρο της σημειωτικής δομής του πίνακα. Οι άντρες του Τσαρούχη δεν είναι μόνο αρρενωποί, μεγαλόσωμοι και σχετικά προικισμένοι, Είναι και αινιγματικά διαθέσιμοι. Διαθέσιμοι, όμως, σε ποιον;

Ηδη από την περίοδο 1936-40 ο Τσαρούχης άνδρα ζωγράφει και τα πρώτα έργα κινώ γυμνά, και τον πρώτο ευθέως ομοερωτικό πίνακα.

Ενώ τα στυλ και οι αναφορές θα αλλάζον με τις δεκαετίες –πιάνοντας από Πικάσο έως Έντουαρντ Χόπερ– το ομοερωτικό στοιχείο θα παραμένει. Σε βαθμό που όλο το σύνολο τεχνικών και αισθητικών κατακτήσεων για το οποίο έγινε γνωστός ο Τσαρούχης, μαζί κι η προσφορά του στο επίπεδο της ελληνικής αισθητικής, δηλαδή της ελληνικότητας ως ζητούμενο αισθητικής σημασίας, να φαντάζει αδιάρρηκτα δεμένο με όλους αυτούς τους ναύτες, τους Εσατζήδες, τους γυμνούς, ημίγυμνους και εντελώς γυμνούς άντρες, σκέτους, με φτερά πεταλούδας ή φτερά έρωτα, μόνους τους, σε ζευγάρια, σε τριάδες ή πολλούς μαζί, σε κρεβάτια, σε καναπέδες ή άλλα διαθέσιμα έπιπλα, να χορεύουν, να κάθονται, κάτι να περιμένουν, για κάτι να γνέθουν με τη στάση του σώματος, ή κάτι να θέλουν να τους συμβεί. Ο ερωτισμός του αντρικού σώματος, έτσι όπως συχνά μεταπίπτει σε ομοερωτική θεματική και επαναλαμβάνεται σε όλες τις

περιόδους του Τσαρούχη, είναι σαν να γίνεται πλατφόρμα εκφοράς και όλων των άλλων τεχνολογικών προβληματισμών του, καθώς χρωματίζει ανεξίτηλα την οπτική γωνία, γίνεται κομβικό στοιχείο ύφους και διαχέεται σε όλη τη θεματική των πινάκων του.

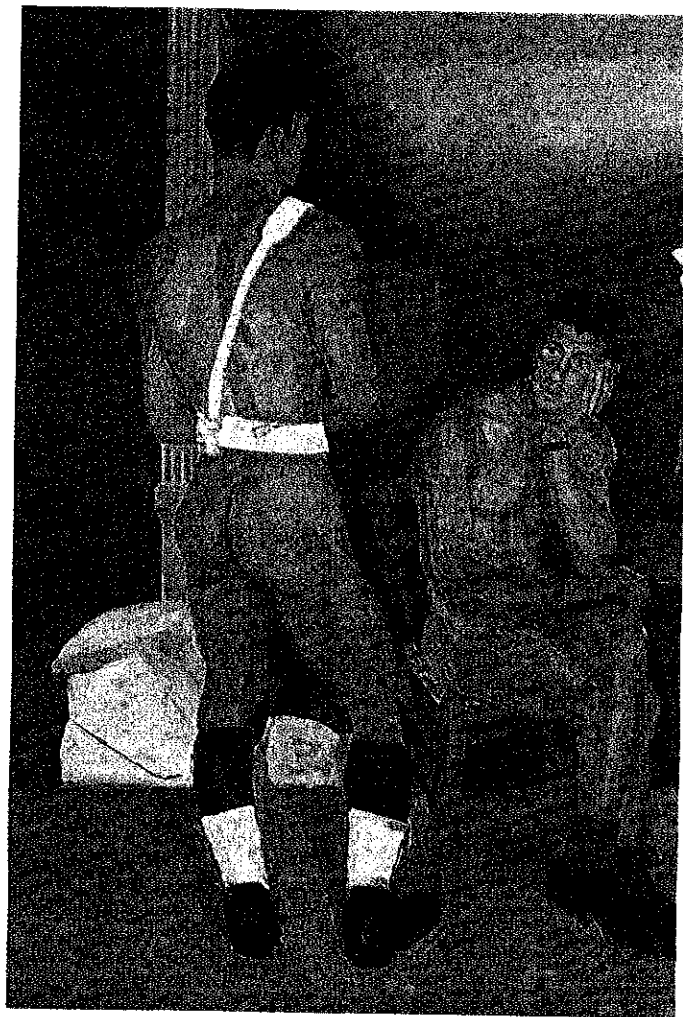
Κάπως έτσι –αν και πιο περίτεχνα, αν όχι πιο εξελιγμένα– πλαγιόκοιποι το θέμα και ο Μαθιόπουλος, στον κατάλογο της έκθεσης του Μουσείου Μπενάκη. Αν το ομοερωτικό στοιχείο είναι κεντρικό στην αισθητική πρόταση του Τσαρούχη, λέει, τότε πρέπει να δούμε και πώς εξελίχθηκε, και πώς έγινε αντικείμενο υποδοχής, και πώς το υποστήριξε ο ίδιος ο καλλιτέχνης σε επίπεδο λόγου. Δουλεύοντας εντελώς μέσα στο κλίμα της Γενιάς του '30, ο Τσαρούχης, ως μην ξεχνάμε, έκανε ότι και οι περισσότεροι της γενιάς του: με τη δημόσια εικόνα, τον θεωρητικό λόγο, τις συνεντεύξεις, αλλά και τη συνεργασία με άλλα μέλη της Γενιάς (στη ζωγραφική, στο θέατρο, στο χορό(σάατρο, στις εκδόσεις), προσπάθησε να στηρίξει και να προωθήσει τους όρους με τους οποίους θα κρινόταν εν τέλει το έργο του. Έτσι, όπως δείχνει ο Μαθιόπουλος, καταλήγουν σε μεγάλο βαθμό οι κριτικοί ακόμη και σήμερα να αναπαράγουν ακριβώς τα σχήματα που υπέβαλε ο ίδιος ο ζωγράφος. Ο οποίος, άλλωστε, φρόντισε και για τη δημιουργία ιδιωτικής συλλογής και Ιδρύματος-Μουσείου στο όνομά του, το οποίο έδωσε και τη ραχοκοκαλιά της εντυπωσιακής αναδρομικής έκθεσης στο Μουσείο Μπενάκη.

Το επιχείρημα του Μαθιόπουλου πάει ως εξής: ενώ σε τόσα άλλα θέματα, οπότε λωλίστατος και προνοητικότητας, ο Τσαρούχης δεν μίλησε τόσο ξεκάθαρα για το θέμα της ομοφυλοφιλίας. Αφενός εδώ υπάρχει ένα οξύμωρο: ο καλλιτέχνης φαίνεται να μην μπορεί να πει αυτό που καταφέρει να πει με το έργο του. Από την άλλη, η «σεμνοτυφία» αυτή φαίνεται να κληροδοτείται και στους κριτικούς του, που περνάνε τα χρόνια τους μιλώντας για ερωτικότητα, λατρεία του ανδρικού σώματος, «αρσενική ανθρωπότητα», χωρίς να αναφέρουν τη λέξη ομοφυλοφιλία. Εν ολίγοις, ο Τσαρούχης φαίνεται να μη θέλει (ή ίσως να μην τολμά) να προσδιο-

ρίσει ως αναλυτική κατηγορία του έργου του την ομοφυλοφιλία (ενώ το κάνει αυτό με τόσα άλλα: ελληνικότητα, αρχαία ζωγραφική, νέα διαπραγμάτευση με τον ρεαλισμό). Και οι κριτικοί, σε αυτό τον ακουλουθούν απολύτως.

Αν και το εισαγωγικό κείμενο του Μαθηόπουλου μοιάζει να το εκβιάζει λιγάκι το πράγμα (η αλήθεια είναι ότι ο Τσαρούχης, ιδιαίτερα προς το τέλος της ζωής του, κάτι είπε), το ερώτημα σίγουρα υπάρχει: γιατί δεν εξελίχθηκε η ομοφυλοφιλία ως κλειδί για την ανάλυση του έργου του Τσαρούχης; Γιατί δεν φρόντισε ο ίδιος να αναδειχθεί; Η γενικότερη απέχθεια του Τσαρούχης προς μια ξεκάθαρη ταύτιση με την ομοφυλόφιλη ταυτότητα στη δεκαετία του '70 και του '80 μοιάζει, πρώτον, με αντίδραση προς τους δημοσιογραφικούς όρους με τους οποίους του ζητείται μια τέτοια ομολογία σεξουαλικού προσανατολισμού. Δεν παίζει, εν ολίγοις, το παιχνίδι της κοινής γνώμης και των δημοσιογράφων - όταν τον ρωτάνε επίμονα «είστε ομοφυλόφιλος;», αντιγυρίζει: «δεν αισθάνθηκα ποτέ να είμαι πιο ομοφυλόφιλος από όλους τους άλλους ανθρώπους. Αλλά επειδή μ' αρέσει να μιλάω και να ζωγραφίζω καθαρά, σε πολλά πράγματα θέλω να είμαι περισσότερο από τους άλλους». Ο βασικός λόγος που μιλάει έτσι εδώ ο Τσαρούχης είναι ότι, όπως πολλοί άλλοι ομοφυλόφιλοι δημιουργοί της γενιάς του, έχει πια σφυρηλατήσει έναν τρόπο βάσει του οποίου να μπορεί να λέει και να κρύβει, δηλαδή να μπορεί να αναφέρεται σε μια ιδιαίτερη σεξουαλική ταυτότητα και σε μη κανον(στι)κές τροπικότητες της επιθυμίας, χωρίς να χρειάζεται να χρησιμοποιήσει ούτε τους όρους της κοινωνικής κατακραυγής ούτε το καινούργιο λεξιλόγιο των ξεκάθαρων σεξουαλικών ταυτοτήτων. Στη δεκαετία του '70 και του '80, ο Τσαρούχης (όπως και ο Κουν, και ο Ταχτσής, και ο Χατζιδάκις, και ο Ιωάννου) έχει κατακτήσει μια θέση στο κέντρο της νεοελληνικής κουλτούρας η οποία εμπεριέχει και την έκφραση της ομοφυλόφιλης ταυτότητάς τους με έναν τρόπο σφυρηλατημένο σιγά σιγά επί δεκαετίες - πρόκειται για μια ισορροπία που δεν θέλουν να διαταραχθεί. Όταν αυτή η συνθήκη διαταράχθηκε (διαμάχη Ιωάννου-Μαρωνίτη, Ταχτσής-Μπέττυ, Χατζιδάκι-Αυριανής), η υπόθεση εξελίχθηκε τραυματικά, ενώ το κοινό παρακολούθησε μαγκωμένο.

Αν το δει κανείς όμως μακροσκοπικά, το θέμα δεν είναι τόσο πολύ, και με ποιους τρόπους, έλεγε ο Τσαρούχης ότι είναι ομοφυλόφιλος σε κάθε περίοδο της ζωής του. Το ζήτημα είναι ότι, και αυτός, όπως και μια σειρά άλλων δημιουργών, δημιούργησαν ένα



Πάννης Τσαρούχης, *Η ξεχασμένη φρουρά* (αριστερό κομμάτι), 1956, Λάδι σε πανί, 210x145 εκατ. Συλλογή Δ.Ν.Π.

πλέγμα ομοερωτικής αναφοράς, το οποίο το τοποθετούν όχι στο περιθώριο του έργου τους αλλά στο κέντρο του. Καθώς το έργο τους έρχεται σιγά σιγά να διεκδικήσει θέση στο κέντρο της νεοελληνικής κουλτούρας, το πλέγμα της ομοφυλόφιλης αναφοράς ερχόταν κι αυτό να στρογγυλοκαθίσει στο κέντρο της επιφανείας εργασίας που όριζε την ελληνικότητα: όσο κι αν αυτό γινόταν με τρόπο ίσως υποδόριο. Έτσι, ο Τσαρούχης σε όλη του τη ζωή δεν βρισκόταν σε συνεχή διαπραγμάτευση σχετικά μόνο με το τι θα πει και τι δεν θα πει για τη δική του σεξουαλική ταυτότητα. Η συνεχής διαπραγμάτευση είχε να κάνει με το πώς το ομοφυλόφιλο πλέγμα αναφοράς που ορίζεται από (και καθορίζει) το έργο του εντάσσεται και κωδικοποιείται εντός μιας γενικότερης πολιτισμικής παραγωγής που γίνεται αποδεκτή, αποτιμάται θετικά και σχηματίζει έναν πολιτιστικό εθνικό κα-

νόνα. Έχετε αναρωτηθεί ποτέ ποιοι και πώς τους βλέπαμε όλους αυτούς τους ναύτες, τους Εσατζήδες και τους ημίγυμνους πάνω στα κρεβάτια, πότε και με τι αντιδράσεις; Πώς τους αποδέχονταν; Ενωστός ότι, αν αρχίσεις να τις κάνεις αυτές τις ερωτήσεις, καταλήγεις επίσης με μια σειρά άλλων ερωτήσεων για τον τρόπο κατασκευής της αισθητικής (και) του ερωτισμού εντός μιας εθνικής κουλτούρας όπως η ελληνική.

Σε δύο από τα πρώτα ανδρικά γυμνά του ο Τσαρούχης αισθάνεται την ανάγκη να βάλει την επεξηγησι-τίτλο «Νέος σε στάση αγάλματος Ολυμπίας με πιτζάμες» (1939). Και στην έκθεση, για του λόγου το αληθές, κάτω από τους πίνακες κρεμείται και φωτογραφία του αρχαίου αγάλματος. Αργότερα μια τέτοια τακτική ξεκαρφώματος δεν χρειάζεται: το κοινό έχει φαίνεται εκπαιδευθεί. Αν και, βεβαίως, η διαπραγμάτευση ανάμεσα στο

τι περνάει και τι όχι συνεχίζεται διαρκώς. Το 1952, για παράδειγμα, ο Τσαρούχης δείχνει, ως μέρος της ομαδικής έκθεσης της ομάδας Αρμός, τον πίνακα «Νέος, καθιστός, με γυμνό, ξαπλωμένο» (1948). Ένας γυμνός άντρας ξαπλωμένος σε ένα κρεβάτι, και καθιστός αντικριστά του ένας ντυμένος με τη στολή του ναύτης. Δεν είναι ούτε το πιο τολμηρό έργο του μέχρι τότε ούτε είναι και η πρώτη φορά που το δείχνει. Εν τούτοις, μετά από καταγγελία ανώτατου αξιωματικού του Ναυτικού, απαιτείται να ξεκρεμαστεί το έργο διότι προσβάλλει το Ελληνικό Ναυτικό. Κι έτσι καταλαβαίνει κανείς ότι, τουλάχιστον αυτοί που το λογοκρίνουν εκείνη τη στιγμή, δεν επέλεγον να δουν στον πίνακα δυο απόλυτες μορφές του κάλλους που βρίσκονται στη φαντασία του καλλιτέχνη, ή δυο φιγούρες που δίνουν δυνατότητα στον ζωγράφο να εκφράσει τη δύναμη του ανδρικού (και, με τη βοήθεια και της ναυτικής στολής, του ελληνικού) κάλλους, ή, στο ρεαλιστικό επίπεδο, δυο φίλους που κάθονται στο κρεβάτι και συζητούν, ο ένας τυχαία γυμνός, και ο άλλος τυχαία σε πλήρη ναυτική εξάρτηση. Αυτό που σκέφτονται οι λογοκριτές είναι μάλλον ότι οι δυο αυτοί άντρες πρόκειται να κοιμηθούν μαζί - ενδεχομένως ίσως και μετά από κάποια οικονομική διαπραγμάτευση. Και το ότι ο ένας φοράει τα ναυτικά μπορεί να λείει και κάτι για το είδος της σχέσης τους, τη διαπραγμάτευση που ενδεχομένως προηγήθηκε της συνενόησης.

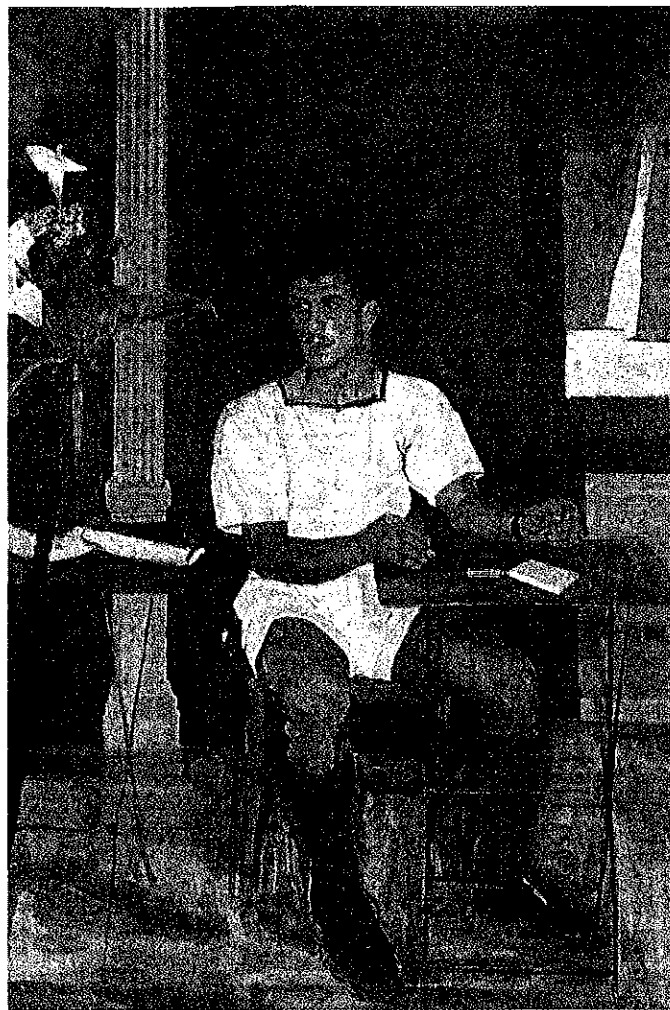
Το θέμα στην υπόθεση του πίνακα του 1962 δεν είναι μόνο η αντίδραση αυτή καθαυτή, αλλά η δυνατότητα του ίδιου του πίνακα να την υπερβεί: αργότερα ο πίνακας αυτός (όπως και πολλοί άλλοι, πιο εύγλωττοι) και εκτέθηκε, και δεν ενόχλησε. Έδειξε ήδη πώς γίνεται αυτό αν κανείς δεν θέλει να σκεφτεί ομοφυλοφιλικό περιεχόμενο, πώς δηλαδή διαμορφώνεται ένας «ορίζοντας προσδοκιών» του κοινού που δεν είναι ανάγκη να δει μια ομοφυλόφιλη σκηνοθεσία στον πίνακα. Μπορεί, αντίθετα, μια εθνική ανάγνωση να δει κλασικές αναφορές, ανδρισμούς που συναληθεύουν, ελληνική λεβεντιά που ξεκουράζεται με παρέα, ή, απλώς, τα χρώματα του Θεόφιλου σε νέες περπέτειες. Κι αυτό μάλλον το εκμεταλλεύθηκε ο Τσαρούχης.

Στον μεγάλο κλασικό πίνακα «Η ξεχασμένη φρουρά» (1956) βλέπουμε τρεις άντρες, οι δυο καθισμένοι σε τραπέζια, ο ένας ντυμένος ναυτικά, ο άλλος εντελώς γυμνός. Κι ένας τρίτος άντρας όρθιος, γυρισμένος πλάτη, κι αυτός εντελώς γυμνός, πλην όμως φορώντας τη στρατιωτική ζώνη και τη θήκη του όπλου. Πού βρίσκονται αυτοί οι άντρες και τι κάνουν; Σαφώς ο ζωγράφος προσπαθεί να δώσει έντονη συμβολική χροιά στον πίνακα: διαφορές οπτικής γωνίας, διαδιάστατο φόντο, το

ίδιο μοντέλο για τις τρεις φιογούρες. Όμως, όπως και να το πάρει κανείς, δεν μπορεί να αποκλειστεί η ομοφυλοφιλική ανάγνωση. Όπως βεβαίως και το αντίθετό της: σύμφωνα με την επίσημη ανάγνωση του Αλέκου Λεβίδη που, σε ωραίο δείγμα νεοελληνικής ισορροπίας, ακολουθεί το κείμενο Ματθιόπουλου στον κατάλογο της «Προσφατικής έκθεσης του Μπενάκη», η «Ξεχασμένη φρουρά» δεν είναι παρά μια εκτεταμένη σκηνοθεσία μιας Νέκυιας. Οι τρεις αυτοί άντρες, εκείνος με τα ναυτικά, ο γυμνός και ο γυμνός με τη ζώνη, έχουν κατέβει στον Κάτω Κόσμο και στοχάζονται το μάταιο του βίου. Το οποίο όσο κι αν ακούγεται κάπως, υποψιάζομαι ότι δεν είναι και εντελώς αντισαουχικό: ο θεατής που θέλει να δει σε αυτό τον πίνακα ένα επικαστικό ανάλογο του *Μυθιστορήματος του Σεφέρη*, είναι ευπρόσδεκτος να το κάνει – τα δυο έργα μοιράζονται άλλωστε, σε μεγάλο βαθμό, κοινές στρατηγικές. Ωστόσο, κι αυτός ακόμα ο θεατής θα πρέπει να παραδεχθεί ότι τη Νέκυια του ο Τσαρούχης τη φτιάχνει με υλικό που, σε μένα τον κάπως νεότερο, θυμίζουν σικηνή από πορνοταίνα του Καντινό. Ή, για να το πω και πιο εξευγενισμένα, μοιάζουν σαν να βγαίνουν κατευθείαν από τον *Καυγατζή* του Φασμπίντερ – dark-room κι Άδης ταυτόχρονα.

Παράλληλα με αυτόν τον πιο μεταφορικό τύπο ανάγνωσης των ομοερωτικών έργων του υπάρχει και μια άλλη δυναμική που υποστήριζε τη ρεαλιστική αποδοχή τους από ένα μεγάλο κοινό ως έργων βαθιά ελληνικών. Αυτή είναι η δυναμική της ομοκοινωνικότητας. Η έννοια δηλαδή του απόλυτα αντρικού χώρου, του στρατών, του καφενείου, του δωματίου, όπου στεγάζονται βαθιές σχέσεις ανδρών μεταξύ τους. Δεν είναι τυχαίο ότι ο τίτλος του πίνακα «Ξεχασμένη φρουρά» βασίζεται στην αντίδραση που είχε ο ξυλουργός του τελάρου μόλις τον είδε και θυμήθηκε τη θητεία του σε μια «ξεχασμένη φρουρά» στη Μέση Ανατολή. Καθώς η ομοκοινωνικότητα, ο αντρικός δηλαδή κοινωνικός δεσμός που φθάνει μέχρι τον ερωτισμό χωρίς απαραίτητα να βιώνεται σε σεξουαλικότητα, βρίσκεται στο κέντρο της ελληνικής κοινωνικής οργάνωσης, αρκετοί πίνακες του Τσαρούχη μπορούσαν να κερδίσουν τη ρεαλιστική τους αποδοχή ως απεικονίζοντες τον τόσο ελληνικό κόσμο των «ανδρών μεταξύ τους».

Επηρεάσε όλη αυτή η διαπραγμάτευση με την «εθνική υποδοχή» τον ίδιο το χειρισμό του ομοερωτικού υλικού στους πίνακες του Τσαρούχη; Υπάρχουν δυο τρόποι να απαντήσει κανείς. Από μια άποψη, καθώς περνούσαν τα χρόνια και η επιτυχία των πινάκων στο εσωτερικό μεγάλωνε, μια πιο ξεκάθαρη,



Γιάννης Τσαρούχης, *Η ξεχασμένη φρουρά* (δεξί κομμάτι), 1956, Λάδι σε πανί, 210x145 εκατ. Συλλογή Δ.Ν.Π.

πο κοφτερή, ομοφυλόφιλη πλαισίωση των πινάκων φαίνεται να δίνει τη θέση της σε ονειρικές πλαισιώσεις διάχυτου ερωτισμού ή σε συμβολισμό, τοποθετήσεις δηλαδή που παίρνουν υπ' όψιν τον ορίζοντα προσδοκιών που δεν θέλει να ενοχληθεί από την πιθανή ομοφυλοφιλότητα της έμπνευσης. Πια να καταλάβει, αρκεί κανείς να συγκρίνει τον πίνακα «Ο Ηλίας μετά τον έρωτα με κατεβασμένο παντελόνι, ή Ηλίας ναύτης σε πολυθρόνα, κοιμισμένος μετά τον έρωτα» του 1946, με τον πασιγνωστό «Ενδυμίωνα» του 1979. Στον πρώτο ένας ναύτης κοιμάται σε μια πολυθρόνα με κατεβασμένα τα παντελόνια· τι είδους ήτανε αυτός ο «έρωτας» που μετά τη λήξη του τον άφησε να κοιμάται σε αυτή τη στάση; Και τι σχέση είχε ο ζωγράφος με αυτή τη διαδικασία; Όσο ο αφίκορμος και άβολα καθισμένος Ηλίας σε πιάζει να ξεχάσει τους συμβολισμούς και να σκεφτείτε μια πολύ πραγματική διαδι-

κασία, ο πολύ πιο καλοβαλμένος μακρομάλλης Ενδυμίωνα κοιτάει προς την άλλη κατεύθυνση. Ξαπλωμένος σε ένα κρεβάτι, με τα μέλη να μισοφανερώνονται και τις ακτίνες του ήλιου να πέφτουν διαγωνίως, αισθητική και άνεση, θέωση και φορά ανοδική, όλα είναι εκεί για να σου πουν ότι, αντίθετα με τον Ηλία του '46, το τι μπορεί να έκανε ο Ενδυμίων του '79 πριν κοιμηθεί, δεν είναι δική σου δουλειά.

Υπάρχει όμως κι ένας άλλος τρόπος να δει κανείς αυτή την εξέλιξη. Κι αυτός είναι να δει όλο το τσαουχικό έργο σαν σύνολο. Υπονόησα αρκετές φορές μέχρι εδώ ότι τους περισσότερους από τους πίνακες με άντρες του Τσαρούχη μπορεί κανείς να τους αναγνώσει και ως απεικονίζοντες την πολύ συγκεκριμένη εμπειρία μιας ομοφυλόφιλης υποκοουλτούρας. Οι άντρες που περπατούν και κοιτάζονται, που είναι δίθεν αδιάφορα στιμμένοι στους δρόμους,

που συνομιλούν, μπορεί να ιδωθούν και ως άντρες που κρυφά φλερτάρουν ή κανονίζουν ερωτικές συνεντεύξεις. Και οι σειρές ανδρών που ποζάρουν, συχνά σε προκλητικές στάσεις, μπορεί κανείς να πει ότι δεν ποζάρουν μόνο για να τους ζωγραφίσουν, αλλά μμοούμενοι μια πόζα που για μια συγκεκριμένη υποκοουλτούρα σημαίνει δυνατότητα διαπραγμάτευσης ομοφυλόφιλης συνεντεύξης. Τουλάχιστον δύο από αυτούς, ένας με έναν ναύτη καθισμένο σε κρεβάτι, του 1939, κι ένας άλλος, περισσότερο από 20 χρόνια μετά, με έναν Εισαγγελέτη, φέρουν την επιγραφή «ΕΛΛ».¹ Ποιος την έχει βάλει αυτή την επιγραφή, σε ποιον απευθύνεται;

Αν σκεφτεί κανείς ότι, με αυτή τη διαδικασία, ο Τσαρούχης καταφέρνει να συγχύσει τη διαπραγμάτευση που κάθε έρωτας προϋποθέτει, με τη διαπραγμάτευση ενός έρωτα αντικανονικού, και μαζί τη διαπραγμάτευση της αναπαράστασης (το ότι κάποιος στέκεται για να γίνει ερωτικό αντικείμενο ή/και αντικείμενο απεικόνισης) τότε φτάνει λιγάκι να προβληματιστεί και για την οπτική γωνία. Όσο κι αν δεν το λέει με λέξεις, όσο κι αν βελουδίξει τις ζωγραφικές αναφορές του στις τελευταίες του περιόδους, ο Τσαρούχης έχει ήδη ενθέσει μπροστά στους πίνακές του ένα ζευγάρι μάτια που αυτοτοποθετείται ως ομοφυλόφιλο. Αυτό το ίδιο ζευγάρι μάτια που φτιάχνει (και, μετά, που βλέπει) όλους του τους πίνακες, συμπεριλαμβανομένων και αυτών που εξελίσσονται σε οπτικά ελληνικότητας, είναι ομοφυλόφιλο, ερωτικά πολύμορφο, αντικανονικό και ρευστό. Που σημαίνει ότι το σενάριο στους πίνακες του Τσαρούχη μοιάζει λιγάκι με τον κατά Χατζιδάκι Υμηττό. Ψιθυρίζει δηλαδή, απ' όπου κι αν το δεις ότι, κάπου εκεί, στο χρώμα το πολύ ελληνικό, υπήρξε κά-ποιο... μυστικό. ▲

¹ Αξίζει να σημειωθεί ότι η λέξη *pédéraste* χρησιμοποιείται εδώ από τον Κάλιας, όπως συνήθίζεται στα γαλλικά, με την έννοια «γκέι», «αδερφή», όχι, βεβαίως, με την έννοια του παιδεραστή. Η συνέντευξη του Μόραλη στην Φανή Μαρία Τσιγκάκου. Εδώ την αντιγράφω από το *Ενν. Ματθιόπουλος*, «Προεγγίζοντας με σεμνή αναίδεια τη ζωή και το έργο του Γιάννη Τσαρούχη», *Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2009, από όπου και το επόμενο παράθεμα.

² Συνέντευξη στον Γιώργο Πηλιχό, *Τα Νέα*, 28 Νοεμβρίου 1978.

³ Αλ. Λεβίδης, «Η αυτοπροσωπογραφία του Μισούλη ή Περί Ποιητικής», *Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989*, ό.π.

⁴ Πληροφορίες για τους δυο αυτούς πίνακες καθώς και τον «Ηλίας...» του '46 αντλή από το πολύτιμο βιβλίο της Είρ. Φλώρου, *Γιάννης Τσαρούχης: Η ζωγραφική και η εποχή του*, Νέα Σδόρα, 1999.