

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΜΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΔΙΟΙΚΗΣΗ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

ΑΞΟΝΕΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

Αθηνά Αναστασίου

Επιβλέπων Καθηγητής: Γ. Ανδρεάδης

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ
ΤΣΑΡΟΥΧΗ

Αθήνα, 2007



«Οι Τέσσερις Εποχές»

“Μέσα από το έργο μου προσπαθώ να εκφράσω κάθε συγκίνηση και μεταφυσική χαρά που νοιώθω από το θαύμα της ζωής...” (Τσαρούχης)

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

1. Πρόλογος.....	1
2. Εισαγωγή.....	4
2.1.Δίπολο Ανατολή –Δύση	13
Α. Ο Ανατολικός ή χρωματικός τρόπος.....	14
Β. Ο Δυτικός ή γραμμικός τρόπος.....	15
2.2.Η ζωγραφική προτίμηση	21
3. Η πορεία του Τσαρούχη	24
4. Απόπειρα ενός χαρακτηρισμού του έργου του Τσαρούχη	29
5. Ιστορική διαδρομή.....	31
✚ 1 ^η περίοδος: 1910-1966.....	31
□ <i>Α ενότητα: 1910-1950</i>	32
□ Άλλες δραστηριότητες του Γιάννη Τσαρούχη.....	45
Το θέατρο και η αρχαία Τραγωδία.....	45
Η σκηνογραφία	51
□ <i>Β ενότητα: 1950-1966</i>	52
□ Εκτιμήσεις για την 1 ^η περίοδο του έργου του Γ.Τ.....	56
✚ 2 ^η περίοδος: 1967-1989.....	57
□ Τα νεοκλασικά κτίρια.....	60
□ Εκτιμήσεις για την 2 ^η περίοδο του έργου του Γ.Τ.....	64
6. Συμπεράσματα.....	69
7. Επίλογος.....	73
8. Βιβλιογραφία.....	76

9. Παράρτημα	78
□ I. Η γοητεία της αρχαίας Ελλάδας.....	78
□ II. Η “χρυσή γενιά”- η γενιά του ’30.....	79
□ III. Λαϊκές μορφές θεατρικής έκφρασης.....	81
10. Βιογραφικό (Γ.Τσαρούχης).....	84

1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στην εργασία αυτή θα επιχειρήσω μία σύντομη αναφορά στο έργο του Γιάννη Τσαρούχη σε συνάρτηση με κάποιες από τις πολιτικές, κοινωνικές και κυρίως τις καλλιτεχνικές εξελίξεις τις οποίες βίωσε, αλλά και τις οποίες- όπως θα προσπαθήσω να δείξω- σε ένα βαθμό διαμόρφωσε.

Πιστεύω ότι ο Τσαρούχης είναι ένα παράδειγμα συνέχειας, τόσο σε σχέση με τα στοιχεία του πολιτισμικού παρελθόντος που αξιοποίησε δημιουργικά στο ζωγραφικό έργο του, όσο και σε ό,τι αφορά τις υπόλοιπες αναζητήσεις του στη διάρκεια της ζωής του. Διακινδυνεύοντας μια κάπως αξιωματική διατύπωση θα έλεγα ότι η πολύμορφη δημιουργία του αποτελεί σε σπάνιο βαθμό και ένα προγραμματικό διάλογο με το πολιτισμικό παρελθόν της Ελλάδας, αλλά και άλλων πολιτισμών, ιδιαίτερα της Γαλλίας και της Δυτικής Ευρώπης ευρύτερα. Από την άλλη πλευρά, ο ίδιος αυτός καλλιτέχνης αποτελεί και παράδειγμα ενός συνεχώς *πειραματιζόμενου* δημιουργού, του οποίου το έργο σφραγίζεται από μια πολυσήμαντη εξέλιξη σε πολλούς τομείς της δημιουργικής έκφρασης.

Θα προσπαθήσω να υποστηρίξω την άποψη ότι ο Γιάννης Τσαρούχης, αν και συστηματικά απέφευγε την πολιτικολογία, αποτελεί παράδειγμα καλλιτέχνη που βρίσκεται σε πολυδιάστατο διάλογο με το πολιτικό και το κοινωνικό στοιχείο. Θεωρώ δηλαδή ότι αξίζει να προσεχτεί το γεγονός ότι μέσα από την καλλιτεχνική, ζωγραφική, σκηνογραφική, σκηνοθετική, μεταφραστική και επικοινωνιακή διαδρομή του αναδεικνύεται σαν ένας δημιουργός, ο οποίος είχε μια ιδιαίτερη-συχνά αισθητικά μεσολαβημένη ή υπόγεια-σχέση με το πολιτικό και το κοινωνικό γίνεσθαι *και με την επικοινωνία*. Το τελευταίο αυτό στοιχείο είναι πιστεύω ιδιαίτερα σημαντικό για το θέμα που προσπαθώ να διερευνήσω εδώ. Ο Τσαρούχης, όσο ίσως κανένας άλλος εικαστικός καλλιτέχνης, αποτέλεσε στη διάρκεια της ζωής του 'επικοινωνιακό γεγονός'. Οι σοβαρές απόψεις που εξέφραζε για καλλιτεχνικά και όχι μόνο ζητήματα, αλλά και οι αφορισμοί και τα ευφυολογήματά του ήταν συνεχώς παρόντα για δεκαετίες τόσο στον γραπτό Τύπο όσο και μέσα από την προφορική φήμη. Αυτή η επιρροή του τον κατέστησε από πολύ νωρίς ένα είδος «δασκάλου», όπως αρέσκονταν να τον φωνάζουν άνθρωποι κάθε επιπέδου και ειδικότητας, ενός γκουρού που επέτρεπε στους γνωστούς αλλά και στους σχολιαστές και τους θαυμαστές του να μετέχουν σε ένα πραγματικό ή φανταστικό κύκλο τινά μνημένων. Για τους

λόγους αυτούς ο Τσαρούχης έπαιξε ένα πολύ σημαντικό ρόλο στον τρόπο που οι Έλληνες έβλεπαν, ζούσαν και διαμόρφωναν και την τέχνη και τη ζωή, δηλαδή *στη διαχείριση του πολιτισμού*, τόσο μέσα από το έργο του όσο και με την ευρύτερη παρουσία του και την αδιάπτωτη- με εξαίρεση ίσως τα χρόνια της δικτατορίας- επικοινωνιακή προβολή του.

Δεν έχω τη φιλοδοξία, ούτε την απαίτηση να φωτίσω εξαντλητικά την προσωπικότητα και το έργο του πλέον πολυσυζητημένου Έλληνα ζωγράφου ούτε και να φτάσω σε κάποια αναντίρρητα συμπεράσματα. Αυτό οφείλεται και στο γεγονός ότι δεν διαθέτω τα εφόδια του ειδικού, αλλά και στην ίδια τη φύση του εγχειρήματός μου.

Η αντικειμενική και απόλυτα αποδείξιμη αλήθεια δεν μπορεί εξάλλου να τεκμηριωθεί στις επιστήμες του ανθρώπου με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο αυτό συμβαίνει στις θετικές επιστήμες. Η ψυχοσύνθεση, η προετοιμασία και οι συνειδητές επιλογές του κάθε ερευνητή- ή και πιο απλά του κάθε ανθρώπου που συνομιλεί με την τέχνη- δημιουργούν ένα κείμενο για το έργο, το οποίο υποχρεωτικά είναι έργο το ίδιο, με όλους τους κινδύνους αποπροσανατολισμού που το γεγονός αυτό συνεπάγεται.

Η εργασία αυτή από την αφετηρία της ξεφεύγει από τα όρια της Ιστορίας της Τέχνης, πράγμα που επιβάλλεται τόσο από το γεγονός ότι ο ίδιος ο Τσαρούχης, πέρα από το κεντρικό ζωγραφικό του έργο, εξέτεινε τη δημιουργία και την παρουσία του και σε άλλους τομείς όσο και από το ότι η διαχείριση του πολιτισμού τέμνει σε κάποιο βαθμό την εσωτερική ανάγνωση των μορφών της τέχνης, αλλά υποχρεωτικά επεκτείνεται και σε άλλους τομείς. Ελπίζω πάντως ότι το να τεθούν κάποια ερωτήματα είναι και αυτό μια μικρή συνεισφορά στην προβληματική γύρω από την τέχνη, τον πολιτισμό και τη διαχείρισή τους.

Γιατί όμως επιλέχθηκε η παρουσίαση του συγκεκριμένου ζωγράφου; Ως απάντηση αυτού του ερωτήματος παραθέτω τα λόγια του Νίκου Γκάτσου, που διάβασα ένα μεσημέρι καλοκαιριού σε μία επιγραφή στο Μουσείο Θεόφιλου (Μυτιλήνη), γιατί αισθάνομαι ότι με εκφράζουν: *«Ο Τσαρούχης συνδυάζει τη σοφία του λαού, πριν ο λαός γίνει μάζα, με τη γνώση και την αντίληψη του εξαιρετικά καλλιεργημένου ανθρώπου. Χωρίς τον Τσαρούχη ο ουρανός θα ήταν φτωχότερος κατά χίλιους αστερισμούς»*.

Με μια πρώτη έννοια η επιλογή μου βασίζεται στην συγκίνηση που μου προκαλεί το έργο του, στη σκοτεινή δηλαδή αφετηρία στην οποία οφείλονται τόσες επιλογές της ζωής μας. Από μια άλλη όμως σκοπιά, τα λόγια του Γκάτσου είναι για μένα κάτι πολύ περισσότερο από ένας εύγλωττος έπαινος. *Η προστασία των σημαντικότερων πολιτισμικών στοιχείων ενός λαού, η αντίσταση στην μαζικοποίηση και η μεταχείριση των στοιχείων αυτών με μια εξαιρετική καλλιέργεια*

Όπως ήδη σημείωσα, το φαινόμενο Τσαρούχης ανήκει ασφαλώς στην ιστορία της νέας ελληνικής τέχνης, αλλά υπερβαίνει κατά πολύ το εικαστικό πεδίο και - ακριβώς όπως λέει ο Γκάτσος- αναφέρεται σε «χίλιους αστερισμούς». Αυτό συμβαίνει εν πρώτοις διότι ο Τσαρούχης υπηρέτησε και μια σειρά από άλλους κλάδους της δημιουργίας: υπήρξε επίσης άνθρωπος του θεάτρου, χορευτής, σκηνογράφος, ενδυματολόγος, σκηνοθέτης και μεταφραστής τραγωδιών (όπως οι «Τρωάδες» και οι «Επτά επί Θήβας»). Αν και το ζήτημα αυτό δε θα μας απασχολήσει εδώ διεξοδικά, θα άξιζε να ερευνηθεί στο μέλλον συστηματικά η γενικότερη σχέση ανάμεσα στη θεατρική και εικαστική παραγωγή του. Πέρα από αυτό, ο Τσαρούχης ξεχωρίζει επίσης για το δοκιμιογραφικό του έργο, με το οποίο παρεμβαίνει γενικότερα στα ελληνικά πολιτιστικά και τα ευρύτερα πνευματικά δρώμενα.

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η παρουσία του Τσαρούχη τροφοδοτεί τον στοχασμό για τους άξονες της πολιτιστικής διαχείρισης στη χώρα, τον προβληματισμό για τη διαχρονία και γενικότερα για πολλά ζητήματα που αντιμετωπίζουν και σήμερα ο δημιουργός και ο διαχειριστής του πολιτισμού. Για όλους αυτούς τους λόγους πιστεύω ότι η παρούσα μελέτη εμπίπτει στο γενικότερο πλαίσιο πολιτιστικών σπουδών και με την έννοια αυτή στα αντικείμενα του μεταπτυχιακού προγράμματος, ιδιαίτερα δε στον προβληματισμό για τους άξονες της πολιτιστικής διαχείρισης.

2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Γιάννης Τσαρούχης δεν ήταν ίσως μόνο ο δημοφιλέστερος Έλληνας ζωγράφος του 20^{ου} αιώνα, αλλά ήταν παράλληλα και ένας από τους πλέον αξιόλογους εκπροσώπους μιας πνευματικής περιόδου και ειδικότερα μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας, η οποία ονομάστηκε από κάποιους «γενιά του '30». Ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός αυτής της περιόδου χρησιμοποιείται μάλλον καταχρηστικά, με την διπλή έννοια ότι αφενός οι ισχυρές προσωπικότητες που περιλαμβάνει δύσκολα μπορούν να συμπεριληφθούν στα όρια κάποιου κινήματος με αποκρυσταλλωμένα και ευδιάκριτα χαρακτηριστικά, αφετέρου το έργο των ιδιαίτερα ισχυρών προσωπικοτήτων που αναφαίνονται την περίοδο αυτή κορυφώνεται στη διάρκεια περισσότερων δεκαετιών. Στο θέατρο υπάρχουν η Εύα Πάλμερ, ο Κάρολος Κουν, ο Μινωτής, η Παξινού, η Παπαδάκη, στον κινηματογράφο λίγο αργότερα ο Κακογιάννης, στη μουσική ο Μάνος Χατζηδάκης, ο χορός εκφράζεται από την Κούλα Πράτσικα και άλλες δημιουργούς, στην ποίηση έχουμε τον Ρίτσο, τον Βρεττάκο, τον Εμπειρίκο, τον Εγγονόπουλο, τον Σεφέρη, τον Ελύτη (οι δύο τελευταίοι βραβεύτηκαν με το βραβείο Νόμπελ), η λαογραφική έρευνα εκπροσωπείται από την Αγγελική Χατζημιχάλη, η αρχιτεκτονική από τον Πικιώνη και η ζωγραφική από τον Γιάννη Τσαρούχη, τον Διαμαντόπουλο, τον Γκίκα, τον Μόραλη, τον Εγγονόπουλο κ.ά.

Καταρχάς, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι ανάμεσα στα πεδία και τις προσωπικότητες αυτές, αν και όπως είπαμε δεν υπάρχει ταύτιση ή επικοινωνία, η όσμωση, η συνεργασία αλλά και ενίοτε η αντιπαράθεση μεταξύ τους ήταν έντονες. Από την άλλη πλευρά, ο Τσαρούχης διατηρούσε σημαντικές προσωπικές και καλλιτεχνικές σχέσεις με όλες σχεδόν τις προσωπικότητες που αναφέρονται εδώ.

Η στροφή στις αξίες και τους κώδικες της λαϊκής και της λόγιας ελληνικής παράδοσης σε συνδυασμό με ένα μεγάλο άνοιγμα στον Ευρωπαϊκό και τον δυτικό ευρύτερα πολιτισμό, καθώς και η διάθεση αλλά και η δυνατότητα σοβαρής διεθνούς παρουσίας χαρακτηρίζει πολλά από τα πρόσωπα στα οποία αναφέρθηκα πιο πάνω. Ο ίδιος ο Τσαρούχης ζωγράφος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί βαθιά Έλληνας και ταυτόχρονα Ευρωπαίος και κοσμοπολίτης. Από τη μια πίστευε στη δύναμη της ελληνικής παράδοσης και δεν διακατεχόταν από στείρο μιμητισμό των ξένων προτύπων. Ωστόσο, ο πατριωτισμός του εκφραζόταν κριτικά- και πολύ συχνά με ένα

αλύπητο σαρκασμό για τα στραβά της νεοελληνικής ζωής- και συμβάδιζε με το άνοιγμα στις πρωτοπορίες και γενικότερα στην Ευρώπη.

Ο Γιάννης Τσαρούχης, άλλωστε, είχε δηλώσει σε πολλά κείμενά του εναντίον, όχι της Ευρώπης και των δημιουργών της στους οποίους όφειλε πολλά, αλλά του επίπλαστου «εξευρωπαϊσμού», όπως ερμηνευόταν την περίοδο εκείνη από πολλούς διανοούμενους με τρόπο ψεύτικο, επίπεδο και φολκλορικό. Όπως έλεγε «...το να φέρεις ένα πουλόβερ από το Λονδίνο και να παριστάνεις τον Άγγλο είναι γελοίο. Γιατί τα ξένα πράγματα στον τόπο τους έχουν τη λειτουργική τους θέση, δεν είναι σύμβολα ούτε μέσα επιδείξεως. Αν εξευρωπαϊσθούμε αληθινά, τότε θα ενδιαφερόμαστε για όλα τα θέματα, όπως ενδιαφέρονται οι Ευρωπαίοι με σοβαρότητα.»¹ Πίστευε ότι «εξευρωπαϊσμός σημαίνει να προσφέρουμε κάτι στην Ευρώπη, όχι να αντλήσουμε κάτι από την Ευρώπη για να τρομάζουμε τους Έλληνες, που δεν έχουν ταξιδέψει και που δεν ξέρουν να διαβάζουν τα περιοδικά της».²

Και σε ένα άλλο κείμενο του διαβάζουμε σχετικά: «Δεν είμαι από αυτούς που νομίζουν πως στην Ευρώπη είναι όλα καλύτερα, τουλάχιστον στην ουσία. Αγαπάει κανείς ένα τόπο (κι εδώ εννοεί την Ελλάδα) για αυτό που θα μπορούσε να κάνει (η υπογράμμιση δική μου) κι όχι για αυτό που έχει κάνει. Αν όμως ο τόπος αρνείται με πείσμα να εκμεταλλευτεί τις δυνατότητές του, η ψυχική συντριβή είναι μεγάλη και η αυτοεξορία χωρίς πολλές εξηγήσεις μία κάποια λύσις. Καλύτερα άγνωστος μεταξύ αγνώστων παρά άγνωστος μεταξύ γνωστών.»³ Η πολυσχολιασμένη ελληνικότητα του δημιουργού δεν είναι ούτε αντιευρωπαϊσμός, ούτε στερεότυπο. Είναι περισσότερο συνείδηση τραύματος και πρόκληση για να αναδείξει με το έργο του αυτό το *δυνάμει* που δικαιολογεί την αγάπη για τον τόπο του.

Ο Γιάννης Τσαρούχης έψαξε με πάθος σ' όλη του τη ζωή να γνωρίσει την Ελλάδα. Εντούτοις, στάθηκε επιφυλακτικός σε λέξεις όπως «ελληνικότητα». Είναι γεγονός ότι όλοι οι Έλληνες διανοούμενοι, ήδη από τον 18^ο αιώνα, είχαν επηρεασθεί σημαντικά από τον δυτικό πολιτισμό, τον οποίο προσπάθησαν να αφομοιώσουν αλλά και να τον προσαρμόσουν στα ελληνικά δεδομένα. Όπως έλεγε χαρακτηριστικά ο

¹ Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1998-1999, σελ.43.

² Τσαρούχης, 2003, σελ.61

³ Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, 1990, σελ. 80.

Γιάννης Τσαρούχης, *«είναι αδύνατον να καταλάβεις μια καινούρια ή ξένη αλήθεια, αν προηγουμένως δεν μάθεις καλά ό,τι είναι πιο κοντά σε σένα. Όπου και να 'ναι το κέντρο του πολιτισμού, ένα είναι το καθήκον μας, να κρίνουμε και να προσφέρουμε. Χωρίς κριτική όμως κάθε προσφορά είναι άκυρη.»*⁴

Ο Γιάννης Τσαρούχης, παρ' ότι αστός ο ίδιος ως προς την καταγωγή, εξομολογείται ότι *«κατάλαβε πολύ αργότερα, ότι ο ελληνικός λαός δεν ήταν απλά μια αποθήκη μοτίβων, αλλά αυτός ήταν η αυθεντική αριστοκρατία στην Ελλάδα, η οποία είχε πέσει στην αφάνεια, στη σκλαβιά και στην περιφρόνηση.»* Καταλαβαίνοντας τον κίνδυνο του λαϊκισμού προσπαθεί να τον εξουδετερώσει μέσα από την αναζήτησή του για την αληθινή γνώση, μέσα από την πολύπλευρη εργασία του. Χωρίς να αμφισβητήσει τον τεράστιο ρόλο που έχει η Δύση στον πολιτισμό του κόσμου και της Ελλάδας, υποστηρίζει με θέρμη ότι αν ο Έλληνας δεν γνωρίζει την ιστορία της ελληνικής τέχνης, δεν θα πρέπει να ασχολείται ουδόλως με την ιστορία της δυτικής τέχνης.

*«Έπρεπε να γκρεμίσω τους επαρχιώτικους ενθουσιασμούς των επιπόλαιων που εθαύμαζαν τη Δύση και να γνωρίσω το αληθινό πρόσωπο της Δύσεως και την αληθινή ιστορία των σχέσεων μας μ' αυτήν. Από την άλλη έπρεπε να φυλάγομαι καλά από τον επαρχιώτικο βαλκανικό φανατισμό, τον διψασμένο για συνθήματα εύκολα, εύκολες παρηγοριές για τη σύγχυσή του και για το αίσθημα κατωτερότητας που τον καταπλάκωνε.»*⁵

Ο Τσαρούχης είναι ο άνθρωπος που -όπως είπε ο ζωγράφος Δημήτριος Μυταράς- διέσχιζε ένα δύσκολο δρόμο τόσο στα γραπτά του όσο και στην τέχνη του, για να γεφυρώσει την παλιά τέχνη της Μεσογείου με το μοντέρνο κίνημα του 20^{ου} αιώνα, χωρίς να αντιγράψει, αλλά προσπαθώντας να 'αρθρώσει νέες συλλαβές', ανιχνεύοντας μεθοδικά το περιβάλλον του.

Οι γενικές αυτές ιδέες βρίσκονται σε διάλογο με τον τρόπο που ο Τσαρούχης ως ζωγράφος ενσωματώνει, συνδυάζει και επαναδιαμορφώνει δημιουργικά τους διάφορους εικαστικούς κώδικες. Στη διαδρομή του χρόνου ο Τσαρούχης σπουδάζει και διαλέγεται με το βυζαντινό - λαϊκό ιδίωμα του Φώτη Κόντογλου, την «απλή»

⁴ Τσαρούχης, 2003, σελ. 71.

⁵ Τσαρούχης, 2000, σελ. 25.

ζωγραφική του Θεόφιλου και τις φιγούρες και ακόμη περισσότερο τις ρεκλάμες του Σωτήρη Σπαθάρη. Παράλληλα, μελετά και αξιοποιεί σε συνδυασμό με τα παραπάνω την αρχαία ελληνική αγγειογραφία, την ελληνιστική ζωγραφική, τις πομπηιανές τοιχογραφίες και τις εικόνες του Φαγιούμ. Ως εδώ η αξιοποίηση και ο συνδυασμός των επιπέδων και των περιόδων της ιστορίας του ελληνικού πολιτισμού μοιάζει να φέρει τη σφραγίδα της περιοδολόγησης του Παπαρρηγόπουλου, του Ζαμπέλιου, των Σικελιανών και ακόμη του Καβάφη τον οποίο εικονογραφούσε και λάτρευε. Ο Τσαρούχης επηρεάζεται ακόμα από τους Γάλλους και τους Ιταλούς ζωγράφους του 17^{ου} αιώνα, τους νατουραλιστές του 19^{ου} αιώνα, τους πρωτοπόρους του 20^{ου} αιώνα (Matisse, Picasso, Balthus) και σε κάποιο βαθμό από τη ζωγραφική των τοιχογραφιών της κεντρικής Ασίας. Ο κατάλογος αυτός αποκτά μια άλλη διάσταση, αν προσθέσουμε ότι η ενασχόλησή του με το θέατρο και με τον χορό εγγράφεται πολλαπλά στο εικαστικό έργο, τέμνεται με αυτό, όπως συμβαίνει στον χώρο της σκηνοθεσίας, της σκηνογραφίας, της ενδυματολογίας, της σκευοποιίας και της σκηνογραφίας και με την σειρά του αντλεί ανταποδοτικά από την εικαστική του δημιουργία..

Το ιδιαίτερο αυτό έργο και η χαρισματική προσωπικότητα του Γιάννη Τσαρούχη προσέλκυσαν πολλές και σημαντικές προσωπικότητες της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής της χώρας μας αλλά και του ευρωπαϊκού χώρου, ώστε να επιχειρήσουν την ανάλυση διαφορετικών πλευρών του φαινομένου «Γιάννης Τσαρούχης» (στο εξής Γ. Τ.).

Ο Γ. Τ., φαινόμενο αντοχής, πνευματώδους ευαισθησίας και διεισδυτικότητας, ζούσε για να ζωγραφίζει και ζωγράφιζε για να ξεχνάει τον θάνατο, όπως έλεγε χρωματίζοντας ως «στρουθίον» την επιφάνεια των πραγμάτων και επιχειρώντας να αποκαλύψει το βάθος τους.

Παράλληλα με τη ζωγραφική συνυπολογίζονται και τα γραπτά του κείμενα ή ο καταγεγραμμένος προφορικός του λόγος, στοιχεία εφάμιλλα όχι μόνο ποσοτικά αλλά και ποιοτικά, λόγω της ευρύτατης παιδείας και του καλλιεργημένου αισθητηρίου που διέθετε, κυρίως όμως εξαιτίας του ταλέντου γραπτής και προφορικής έκφρασης που τον διέκρινε . Εδώ αξίζει να αναφερθεί ότι ο Δ. Μυταράς

υποστηρίζει ότι ο Γ.Τ. «έχει γράψει τα σημαντικότερα κείμενα που έχουν γραφεί για την τέχνη στην ελληνική γλώσσα».⁶

Το γραπτό έργο του Τσαρούχη έχει και αυτό διαχρονική απήχηση, χαρακτηρίζεται δε από ευρύτατες διακειμενικές σχέσεις. Από την άλλη πλευρά, είναι φανερό ότι η αισθητική επίδραση της δημιουργίας του έχει μέχρι σήμερα αποδείξει την αντοχή της, πέρα και από το εικαστικό πεδίο. Όπως αναφέρει και ο Α. Κωτίδης (2006, σελ. 50) όταν θέλουμε να εξετάσουμε ένα καλλιτεχνικό έργο «αυτό που προτείνεται είναι να διαπιστώσουμε τις αξίες του έργου, ιδεολογικές και αισθητικές από την πλευρά της υποδοχής του, της απήχησης που είχε στο κοινό, για να δούμε τελικά σε ποιους ορίζοντες προσδοκίας διαχρονικά ανταποκρίθηκε θετικά ή αρνητικά». Πράγματι, έργα όπως αυτό του Κ.Κατζουράκη στη ζωγραφική και τον κινηματογράφο, του Δ. Παπαϊωάννου στο χοροθέατρο και το θέατρο και των Αγγελόπουλου και Παπαστάθη στον κινηματογράφο αποδεικνύουν ότι στην περίπτωση Τσαρούχη η ανταπόκριση υπήρξε διαρκής, θετική και μεγάλη.

Στην εργασία μας Θα προσπαθήσουμε τοποθετώντας τον καλλιτέχνη κάτω από τον κοινωνικό φωτισμό της περιόδου που έζησε να δώσουμε απάντηση στα παρακάτω ερωτήματα :

1) Συνδέονται και ως πιο βαθμό οι πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις με τα έργα τέχνης του καλλιτέχνη;

Θα προσπαθήσω να εξετάσω-σε κάποιο τουλάχιστον βαθμό-εάν και με ποιον τρόπο αποτυπώνονται τα κοινωνικά και πολιτικά δρώμενα στο έργο του Τσαρούχη. Πριν φτάσουμε στην έκθεση και την αποτίμηση των συγκεκριμένων στοιχείων, ας μου επιτραπεί να ξεκινήσω από μια αναφορά στον Πλάτωνα και στην πολύ σημαντική όσο και εν πολλοίς αινιγματική σχέση του με την τέχνη. Τον φιλόσοφο είχε ιδιαίτερα απασχολήσει η σχέση τέχνης και πολιτικής. Σύμφωνα με τον Μανώλη Ανδρόνικο, ο φιλόσοφος έκρινε τις εικαστικές τέχνες- και ιδιαίτερα τη ζωγραφική-μετακριτήρια της Επιστήμης και της Ηθικής, εννοώντας ως Επιστήμη την πιο υψηλή και απαιτητική, δηλαδή τη Διαλεκτική των Ιδεών, και ως Ηθική, την πιο άτεγκτη κοινωνική Ηθική, δηλαδή την Πολιτική.

⁶ Τσαρούχης, Γ. (2003): «Έλληνες Ζωγράφοι», οπ.π., σελ. 9.

Το κριτήριο του Πλάτωνα μοιάζει να ήταν η ιδέα του Αγαθού και η αξία της τέχνης, όπως υποστήριζε, αποτιμάται από τη συμβολή της στον τελικό σκοπό κάθε ανθρώπινης προσπάθειας, ατομικής ή κοινωνικής που είναι η Παιδεία (Ανδρόνικος, 1986, σελ. 225).

Διαπιστώνουμε, επομένως, ότι ο φιλόσοφος συνδέει την Τέχνη με τα κοινωνικά δρώμενα. Αποδίδει μάλιστα σε αυτήν και κοινωνική υπέρτατη αποστολή: την καλλιέργεια του ατόμου αλλά και την παιδεία του κοινωνικού συνόλου. Έτσι θα λέγαμε ότι παρά τις διαφορετικές ερμηνείες που έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς από μελετητές του έργου του Πλάτωνα «τίποτα δεν ήταν πιο αντίθετο στο πνεύμα του Πλάτωνα από μία θεωρία όπως αυτή ‘της τέχνης για την τέχνη’» (Ανδρόνικος, 1986, σελ. 226). Ο φιλόσοφος είχε γενικότερα με την τέχνη μια σχέση αντιζηλίας, αλλά και συμπόρευσης. Λίγα φιλοσοφικά έργα ανά τους αιώνες, όπως για παράδειγμα τα κείμενα του Νίτσε, μοιάζουν τόσο με καλλιτεχνικά δημιουργήματα όσο οι πλατωνικοί διάλογοι.

Ο Τσαρούχης βέβαια δεν ήταν σε καμιά περίπτωση δογματικός πλατωνιστής. Το μέτρο και η ειρωνεία που τον χαρακτήριζαν ως πρόσωπο και ο διάχυτος ερωτισμός που διέκρινε το έργο του τον διαφοροποιούσαν από οποιονδήποτε εν στενή εννοία πλατωνιστή. Αλλά είναι γεγονός ότι και αυτός καταλάβαινε σε σημαντικό βαθμό την τέχνη σαν ένα συνεχές δυναμικό σχόλιο στην πολιτική ή αλλιώς σαν μια αισθητική απάντηση σε αισθητικά προβλήματα. Πιο σαφής θα γίνει η στάση του αυτή κατά τις τελευταίες φάσεις του έργου του, παραδείγματος χάρη στις εκδοχές του Μαρτυρίου του Αγίου Σεβαστιανού-σχόλιο στο δράμα της χουντικής επταετίας- και ακόμη περισσότερο στις τραγωδίες, όπως στις Τρωάδες, που μετέφρασε και σκηνοθέτησε.

Ποιες ήταν ωστόσο οι απόψεις για τη σχέση τέχνης και πολιτικής στα χρόνια που δημιουργεί ο ζωγράφος;

Επιλέγουμε να παρουσιάσουμε κάποιες σκέψεις που εκφράσθηκαν την δεκαετία του '30, παραπέμποντας στο βιβλίο του Mario Vitti (2004). Ας επαναλάβω ότι αναφέρομαι στην ιστορική περίοδο της δεκαετίας του '30, όχι διότι αποδέχομαι το γενικευτικό σχήμα περί γενιάς του 30 αλλά διότι, όπως θα διαπιστώσει ο αναγνώστης σε πολλά σημεία της εργασίας αυτής, θεωρώ αυτή την περίοδο ιδιαίτερα καθοριστική για το έργο αλλά και τις απόψεις που διαμόρφωσε ο Γ.Τ..

α) Η μία άποψη που εκφράζεται από διαφόρους στοχαστές κατά την περίοδο αυτή - εννοείται με παραλλαγές- υποστηρίζει ότι το έργο τέχνης είναι αναπόσπαστα δεμένο με την κοινωνική και οικονομική κατάσταση της εποχής. Αυτή η θεωρία (εκφράσθηκε και στην Ελλάδα μεταξύ άλλων και από τον Δ. Γληνό) είναι ουσιαστικά θεμελιωμένη στην αρχή ότι το έργο της τέχνης ξεκινάει από την ομάδα και σε αυτή ξαναγυρνάει και στηρίζεται στον παρακάτω ορισμό:

«Η τέχνη αισθητοποιεί τις ανάγκες των κοινωνικών ομάδων και τα συναισθήματα που γεννιούνται από αυτές και τις ικανοποιεί με τη μορφή που δίνει στα δημιουργήματά της, ή απλούστερα η τέχνη αισθητοποιεί τη συνείδηση των κοινωνικών ομάδων με τα δικά της ειδικά και τεχνικά μέσα».

Ο Γληνός τοποθετώντας δε το θέμα αυτό από την πλευρά των μαρξιστών συνεχίζει: «Η τέχνη της επαναστατημένης κοινωνίας είναι ‘ρεαλιστική’, νατουραλιστική, θεϊκή, πλούσια σε περιεχόμενο. Η τέχνη της τάξης που πάει στο χαμό της ‘αστικής’, με άλλα λόγια, αποφεύγει την πραγματικότητα, γίνεται φορμαλιστική και διακοσμητική.»(M Vitti, 2004, σελ 58)

Εκφράζοντας παρεμφερείς απόψεις ο κριτικός Γιάννης Μηλιάδης πιστεύει ότι το έργο τέχνης είναι κοινωνικό (δηλαδή ομαδικό) δημιουργήμα και επομένως οι ανησυχίες ή οι τάσεις που εκφράζονται σε ένα έργο τέχνης προϋπήρχαν ως ανησυχίες ή τάσεις του κοινού και της εποχής του (Κωτίδης, 2006, σελ. 67).

β) Η δεύτερη άποψη, που τοποθετείται στον αντίποδα της πρώτης, υποστηρίζει πως το έργο τέχνης είναι αυθύπαρκτο και επομένως δεν συνδέεται καθόλου με τις κοινωνικές και οικονομικές συνισταμένες της εποχής. Αυτή όμως η θεωρία, «η τέχνη για την τέχνη», αποδίδεται εξ’ ολοκλήρου στην αστική παράταξη με το επιβαρυντικό μάλιστα ότι η ανιδιοτέλεια της αστικής τάξης είναι ένα ψεύδος, εφόσον δεν υπάρχει ούτε «ουδέτερη» ούτε «καθαρή» τέχνη και αφού ο απώτερος σκοπός των αστών είναι «να χωρίσουνε με τον απροσπέραστο τοίχο την τέχνη από τη ζωή»⁷.

Πέρα όμως από τις φανερά αντιτιθέμενες απόψεις που αναφέρθηκαν ανωτέρω διατυπώνονται και απόψεις, στις οποίες διαβλέπουμε κάποια σύγκλιση των μαρξιστικών με τις αστικές -μοντερνιστικές απόψεις.

⁷ M.Vitti, 2004, σελ. 74.

Σε ένα κείμενο που διατυπώθηκε από κοινού από τον Τρότσκι και τον Μπρετόν (Κωτίδης, 2006, σελ 38) διαδηλώνεται ως υπέρτατο αγαθό και αναπαλλοτρίωτο δικαίωμα στην τέχνη η απόλυτη ελευθερία του καλλιτέχνη. Στη συνέχεια τονίζεται ότι η ατομικότητα του καλλιτέχνη, μέσα από την οποία αναπόφευκτα περνάνε όλες οι εξωτερικές επιδράσεις του ιστορικού χρόνου κατά τον οποίο δημιουργεί, μπορεί να γίνει όπλο στη κοινωνική διαπάλη μόνο όταν μπορεί να διοχετευθεί απεριόριστα μέσα από την τέχνη, σαν ενσάρκωση του εσωτερικού του κόσμου.

Θέλω να κλείσω αυτή τη θεωρητική παρένθεση με την άποψη η οποία είχε διατυπωθεί στο περιοδικό «Πρωτοπορία» (3 Μαρτίου 1929) και η οποία με βρίσκει εν πολλοίς σύμφωνη :

*«Σε γενικές γραμμές πρέπει να ξεκαθαρισθεί μια παρεξήγηση. Πρέπει να τονίσουμε πως η αριστερή πολιτική δεν περιπατεί πάντα μαζί με την καλλιτεχνική και λογοτεχνική πρωτοπορία. Δηλαδή ο κομμουνισμός δεν ζητάει να ενθαρρύνει τις νέες τάσεις και να ζεστάνει τα δημιουργικά ταλέντα πιο πολύ από τα συνταγματικά κράτη ή και από το φασισμό ακόμα...Από διάφορα παραδείγματα, βλέπουμε πως τότε η αριστερή πολιτική βαδίζει μαζί με την πρωτοπορία της τέχνης και τότε όχι και πως αντίθετα ακόμα και η συντηρητικότερη πολιτική τυχαίνει να πηγαίνει μαζί με την πρωτοπορία της τέχνης. ΕΙΝΑΙ ΦΑΝΕΡΟ ΠΩΣ ΟΙ ΔΥΟ ΔΡΟΜΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ ΔΕΝ ΠΑΝΕ ΠΑΝΤΑ ΜΑΖΙ.»*⁸

Οι αισθητικές αντιλήψεις που εκφράστηκαν κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου θεωρώ ότι είναι αντανάκλαση μίας έντονης ιδεολογικής φόρτισης, αποτέλεσμα της πάλης των διαφόρων κοινωνικών ομάδων, η οποία δε τελικά αποτυπώθηκε και στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Οι αντιπαρατιθέμενες απόψεις μπορούν να εντοπισθούν στην αποκαλούμενη ‘Γενιά του ’30’ αλλά και ευρύτερα σε ένα φάσμα διανοουμένων και καλλιτεχνών που είχαν πρωτοποριακές φιλοδοξίες και την θέληση άλλοι να έρθουν σε οριστική ρήξη με το παρελθόν, και άλλοι έστω να διαμορφωθούν απ’ αυτό μέσα από θέματα και νέες μορφές.

⁸ M.Vitti, 2004, σελ. 82.

Αυτή η γενιά, όπως έλεγε ο Καραντώνης (1954), «είχε τις προϋποθέσεις μιας αναγέννησης, διότι διακατεχόταν από ένα αίσθημα σταθερότητας, είχε την αισιόδοξη προοπτική και την ομαδική πίστη πως πόλεμος δεν θα ξαναγινόταν πια», και επομένως θεωρούσε «πως το πνεύμα μπορούσε να προχωρήσει ξέγνοιαστο στον απέραντο δρόμο των πεπρωμένων του.»⁹

Στη δεκαετία του 30 ο κριτικός λόγος του Θεοτοκά, του Τερζάκη, του Καραντώνη, του Δημαρά, του Σεφέρη, του Ελύτη κ.ά καθορίζεται από ένα αίτημα ανυποχώρητης προτεραιότητας: την απελευθέρωση της τέχνης από a priori κανόνες που θα ‘αποφασίζουν’ τον αντικειμενικό της χαρακτήρα¹⁰.

Ποια είναι, επομένως, η σχέση της ζωγραφικής του Τσαρούχη με την εποχή του, σε ποιο βαθμό επηρεάζεται και πόσο ανεξαρτοποιείται; Η απάντηση, διατυπωμένη εδώ αξιωματικά, ως υπόθεση εργασίας που όμως μπορεί να βρει πολλά στηρίγματα, είναι ότι ο Τσαρούχης διαλέγεται αδιάλειπτα προς την πολιτική, την οποία βλέπει πάντοτε με τα μάτια του καλλιτέχνη και ευρύτερα του ανθρώπου του πολιτισμού, στον οποίο και -υπαινικτικά ή και ρητά- αποδίδει το προβάδισμα. Μολαταύτα η μεσολαβημένη αυτή σχέση με την πολιτική είναι βαθιά και διαρκής, βαθύτερη από πολλών άλλων φωνασκούντων και συνθηματολόγων και σφραγίζει αποφασιστικά και τον βίο και το έργο του. Η αυτοεξορία του στο Παρίσι, η παράνομη μεταφορά εκεί σημαντικού μέρους του έργου του, η άρνηση να ανταποκριθεί στις δελεαστικές προτάσεις των συνταγματαρχών (να εκτεθεί π. χ. το έργο του μαζί με την Πεπλοφόρο στο Τόκιο), η διακοπή της σχέσης του με το εμπόριο τέχνης στα χρόνια της δικτατορίας, με εξαίρεση την έκθεση στην αριστερή γκαλερί Gabbiano στην Ρώμη και η καλλιτεχνική του στροφή την ίδια εποχή μας δείχνουν την σημασία που είχαν γι’ αυτόν τα πολιτικά γεγονότα τα οποία σχολίαζε πάντοτε χωρίς να εγκαταλείπει τη θέση του δημιουργού.

Όπως έλεγε ο Τσαρούχης σε δηλώσεις προς τον Τύπο «θέλω να εξαφανίσω το κακό, όχι να το ερεθίσω. Το ελέγχω δείχνοντας τη ζωή, που οι δυνατοί καταστρέφουν για να υπάρξουν...Νομίζω πως καταγγέλλω καλύτερα ό,τι ανυπόφορο συμβαίνει στην

⁹ M. Vitti, 2004, σελ. 58.

¹⁰ Κωτίδης, 2006, σελ 84

εποχή μας ζωγραφίζοντας με όλη μου την προσοχή και ψυχή δύο μάτια που εκφράζουνε έρωτα και ελπίδα». Από τα παραπάνω διαφαίνεται ότι ο Τσαρούχης πιστεύει μεν και στον κοινωνικό ρόλο της τέχνης η οποία μπορεί να ανακουφίσει σε ένα βαθμό τον δυστυχημένο άνθρωπο της εποχής μας¹¹, αλλά σε καμία περίπτωση δεν είναι διατεθειμένος να υποτάξει την καλλιτεχνική του ελευθερία σε στρατεύσεις και ιδεολογήματα.

2) Πώς και πόσο συνδέονται τα βιώματα και οι ιδιαιτερότητες του καλλιτέχνη με το περιεχόμενο και τη μορφή του έργου του;

Το ερώτημα αυτό είναι από τα πιο δύσκολα αν σκεφτούμε ότι η μετάβαση από τα στοιχεία του βίου στο έργο είναι πάντοτε δύσκολη και προβληματική. Ο Γ. Τ έζησε μία έντονη και πολύπλευρη ζωή, γνώρισε και συνεργάστηκε με απλούς ανθρώπους αλλά και εξαιρετικά σημαντικές προσωπικότητες τόσο εγχώριες όσο και διεθνούς κύρους, άλλαξε αρκετές φορές οπτική αντιμετώπισης των προβλημάτων της καθημερινότητας αλλά και τη φιλοσοφική του θεώρηση σχετικά με τα υπαρξιακά ζητήματα. Ξεκίνησα από την υπόθεση εργασίας ότι υπάρχει υπολογίσιμη σύνδεση μεταξύ του έργου του καλλιτέχνη και της προσωπικής του ζωής. Εξάλλου, όπως και ο ίδιος έλεγε: *«Δεν είναι πάντα τόσο άσχετη όσο νομίζουν μερικοί η ζωή ενός ανθρώπου με τον τρόπο που εκφράζεται στην τέχνη... Το ιδανικό ενός καλλιτέχνη είναι η ίδια η ζωή του και ο τρόπος που ζει σ' ό,τι έχει πιο ουσιαστικό και καθόλου μία πόζα...»*¹²

Για να φωτίσουμε περαιτέρω αυτό το ερώτημα κρίνουμε σκόπιμο να αναφερθούμε σε ιδέες, θέσεις και στάσεις τα οποία χαρακτηρίζουν τόσο τη μορφή όσο και τη θεματολογία του έργου του και τα οποία όπως φαίνεται είναι απόρροια των βιωμάτων του καλλιτέχνη.

1) Το δίπολο «Ανατολή-Δύση» που κυριάρχησε στα έργα του. Αυτό το δίπολο, όπως θα διαπιστώσουμε τελικά, ήταν απόρροια και του κυρίαρχου προσωπικού του μετεωρισμού καθ' όλη τη διάρκεια του βίου του.

Σε αυτό το σημείο κρίνουμε σκόπιμο να αναφερθούμε πιο αναλυτικά σε αυτές τις δυο τάσεις της τέχνης, οι οποίες επηρέασαν το έργο του Γ. Τ. Ο ζωγράφος μελέτησε βαθιά την ελληνιστική ζωγραφική. Από τη ζωγραφική αυτή υποστηρίζει ότι

¹¹ Ψυρράκης, 1967.

¹² Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989)- Ζωγραφική, οπ.π., σελ. 9.

εξελίχθηκαν με διαφορετικές διαδικασίες οι δύο μόνοι δυνατοί τρόποι ζωγραφικής, απεικόνισης (με χιλιάδες παραλλαγές): ο ανατολίτικος ή χρωματικός και ο δυτικός ή γραμμικός.

Α. Ο ανατολίτικος ή χρωματικός τρόπος (η τάση του Ανατολίτικου Εξπρεσιονισμού.)

Ο ίδιος ο ζωγράφος (Γ. Τ.) χαρακτηρίζει έτσι τη χρωματική ή ανατολίτικη νοοτροπία. Αυτή συνοψίζεται στην αναδημιουργία της φόρμας, στους αρμονικούς συνδυασμούς των καθαρών χρωμάτων και στον παραμερισμό της γραμμικής προοπτικής. Πιο συγκεκριμένα ο Γ. Τ. χρησιμοποιώντας τον όρο ‘ανατολικό εξπρεσιονισμό’ εννοούσε τις εκφραστικές (εξπρεσιονιστικές) παραμορφώσεις και σχηματοποιήσεις που προκύπτουν όταν η φιγούρα (η οποία αποδίδεται με συνδυασμούς καθαρών χρωμάτων) περικλείεται από κάποιο σαφές περίγραμμα όπως συμβαίνει στο ανατολικό χρωματικό σχέδιο [περσικές μινιατούρες, φιγούρες Καραγκιόζη, ευρήματα στην τέχνη της προκλασσικής Ελλάδας (Κρήτη, Μυκήνες κ.λ.π)] (Φλώρου, 1999, σελ 12).

Η τεχνική αυτή εκφράζει το σχέδιο ενός αντικειμένου (τον όγκο του δηλαδή) μέσα από το χρώμα και χωρίς σκιοφωτισμό (χρωματικό σχέδιο).

Ο ίδιος ο Γ. Τ έλεγε: *«Αυτό που ονομάζω ανατολικό εξπρεσιονισμό είναι η ανάγκη για να σχεδιαστεί κάτι που δεν μπορώ να το πω γλυπτική μα δεν είναι και απολύτως ζωγραφική. Ένα είδος ζωγραφικής γραφής που σε κάνει να αποδίδεις τα πράγματα και τις φόρμες τους ξεχωρίζοντας τον χαρακτήρα κάθε φόρμας και όχι υποτασσόμενος μόνο στις αρμονίες τις χρωματικές»*.¹³

Ο ζωγράφος όμως δεν προσκολλάται στις συμβάσεις της ζωγραφικής του Βυζαντίου και της Ανατολής. Στα ψηφιδωτά του Δαφνιού και στις τοιχογραφίες άλλων εκκλησιών διακρίνει τα χαρακτηριστικά της Πομπηϊανής ζωγραφικής. Μελετά ιδιαίτερα τις φιγούρες στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο και τις συσχετίζει με τις εικόνες που παρατηρεί στη φύση και με τα μοτίβα και τις μορφές στα αρχαιοελληνικά αγγεία¹⁴.

¹³ Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, 1990, σελ. XIII.

¹⁴ Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή η τάση του ζωγράφου δεν εκφράστηκε μόνο στη ζωγραφική, αλλά και στη σκηνογραφία στην οποία επιδίδεται με πάθος για μια περίοδο της ζωής του.

Οι απόψεις του ζωγράφου για την υπεροχή αλλά και την παγκόσμια απήχηση του ελληνικού πολιτισμού εκφραζόταν σε κείμενα του, όπου υποστήριζε ‘ότι η αληθινή ελληνική ζωγραφική, η οποία αρχίζει με τον Πολύγνωτο¹⁵, «κλασικό ζωγράφο» της αρχαιότητας, δεν χρωστά πολλά στην ανατολίτικη τέχνη. Εξάλλου η ζωγραφική που ακολούθησε (από 5^ο έως 1^ο μ.Χ αιώνα) είχε πολλά από τα στοιχεία της ελληνικής ζωγραφικής.’

Σε άλλο σημείο ο Τσαρούχης τονίζει ότι «οι Έλληνες προείδαν όσα επιθύμησαν να κάνουν οι άνθρωποι στην Αναγέννηση».¹⁶ Και καταλήγει με μία φράση η οποία υπογραμμίζει το γεγονός ότι οι Έλληνες είχαν αναδείξει τη ζωγραφική σε μεγάλη τέχνη, σε επίπεδο τέτοιο ώστε να συγκρίνεται με τις άλλες τέχνες και επιστήμες, που ανέδειξαν τον ελληνικό πολιτισμό, σε σημείο αναφοράς στη διαδρομή της ιστορίας: «οι Έλληνες τελικά έκαναν κάτι πολύ παραπάνω, ώστε η ζωγραφική τους να είναι ισότιμη της φιλοσοφίας, της γλυπτικής, της μουσικής και κάθε μεγάλης τέχνης».

B. Ο Δυτικός ή γραμμικός τρόπος (ή τάση του Νατουραλισμού).

Είναι ο ελληνιστικός ή Αναγεννησιακός (και κατ’ επέκταση Δυτικός) τρόπος αναπαράστασης, ο οποίος χαρακτηρίζεται από τον σεβασμό της προοπτικής και του τονικού σχεδίου, δηλαδή από τη δημιουργία νέου όγκου στη ζωγραφική αναπαράσταση.¹⁷

Μέσα από τα ευανάγνωστα πρόσωπα, μέσα από μορφές με μνημειακή παρουσία και αναγεννησιακή αίγλη, μέσα από την αίσθηση που αναδύεται από τα ρούχα και τα στολίδια αλλά και από το περιβάλλον με τα υπέροχα χρώματα και από τις φόρμες που ο Τσαρούχης χρησιμοποιεί, θέλει να δώσει μια δική του νέα οπτική στην επαφή των ανθρώπων με τα πράγματα και τη ζωή.

Πού όμως οφείλεται αυτή η αμφιταλάντευση του Γ.Τ. μεταξύ Δύσης και Ανατολής; Ήταν άραγε απλώς αποτέλεσμα ενός θεωρητικού του προβληματισμού ή μήπως αυτή

¹⁵ Από τα Πολυγνώτεια αγγεία έχουν γίνει γνωστές τόσο οι τεχνικές του όσο και τα χρώματα που χρησιμοποιούσε (το μαύρο, το άσπρο, το κεραμιδί, η όχρα: τα γνωστά ως πολυγνώτεια χρώματα).

¹⁶ Τσαρούχης, 2003, σελ. 15.

¹⁷ Φλώρου, 1999.

η αισθητική ταλάντευση του Γ.Τ ανάμεσα σε δυο αντιτιθέμενες πολιτιστικές πραγματικότητες και παραδόσεις είχε τις ρίζες της στην ίδια την ύπαρξή του και διαδρομή ζωής που ακολούθησε ο ζωγράφος;

Θα προσπαθήσουμε να δώσουμε κάποιες απαντήσεις πιστεύοντας ότι θα φωτίσουν περισσότερο τις αναζητήσεις μας στην εργασία αυτή.

Θεωρούμε ότι αυτή η δια βίου αμφιταλάντευση του Γ. Τ. μεταξύ Ανατολής και Δύσης ήταν καταρχάς αποτέλεσμα της καταγωγής του, της παιδικής του ηλικίας και των ερεθισμάτων που είχε. Στη συνέχεια, σε μεγαλύτερη ηλικία, ήταν απόρροια των επιρροών των ζωγράφων-δασκάλων του στην Ελλάδα αλλά και των επιδράσεων που είχε από τα κινήματα της τέχνης (ιμπρεσιονισμός, φοβισμός, υπερρεαλισμός, σε κατοπινές φάσεις λουμινισμός κ.λ.π)

Ήταν εν τέλει, όπως τεκμαίρεται, και συνέπεια των βιωμάτων και των εμπειριών που απέκτησε από τη διαμονή του σε Αθήνα και Παρίσι, από τα ταξίδια του στην Κωνσταντινούπολη, στο Μιλάνο, στη Βενετία και σε άλλες πόλεις.

Τα πρώτα χρόνια της ζωής του.

Ο Τσαρούχης γεννιέται το 1910 σε ένα τυπικό νεοκλασικό σπίτι του Πειραιά. Τριγυρίζοντας στον Πειραιά με τις άμαξες, τα νεοκλασικά σπίτια και τις λάμπες ασετιλίνης, ντυμένος στη ναυτική στολή του, ο Τσαρούχης βλέπει από τη μία τον Turner και τους Βολανάκηδες και από την άλλη τις ρεκλάμες του Καραγκιόζη και τα μωσαϊκά στο Δαφνί. Βλέπει το επίσημο θέατρο με τις κυρίες με τα καπέλα και τα φτερά, αλλά βλέπει επίσης και τις παραστάσεις του Καραγκιόζη παιγμένες από τον Χαρίδημο και τον Δεδούσαρο και τον λαϊκό θίασο παντομίμας του Χρυσοστομίδα¹⁸ (βλ. Παράρτημα ΙΙΙ).

Επομένως, από πολύ νωρίς ο Τσαρούχης αντιλαμβάνεται την ύπαρξη δύο ζωγραφικών τρόπων αλλά και δύο κοινωνικά διαφοροποιημένων κόσμων. Όπως χαρακτηριστικά και ο ίδιος παρατηρούσε: *«Υπήρχαν δύο τρόποι να ντύνονται οι άνθρωποι, να χορεύουν, να φέρονται, να ζωγραφίζουν. Υπήρχε η Δύση και η Ανατολή, το μυθώδες Παρίσι και τα μυστήρια του λαού. Αργότερα άρχισα να ενδιαφέρομαι να*

¹⁸ Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι στο θέατρο αυτό του απαγόρευαν οι οικείοι του να πηγαίνει, γιατί θεωρείτο λαϊκό, άρα «κακό».

γνωρίσω το αληθινό πρόσωπο της Δύσης και την αληθινή ιστορία των σχέσεων μας με αυτή...»¹⁹

Όπως ο ίδιος ο Γ.Τ. πιστεύει «...οι παιδικές αναμνήσεις, που αργότερα γίνονται πάθη, είναι τα στοιχεία που σώζουν τους ζωγράφους, γιατί τους επιτρέπει να επηρεασθούν από τη σωστή πηγή με την οποία έχουν εκλεκτική συγγένεια.»²⁰

Η άποψη του αυτή μας αποδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο την ιδιαίτερα στενή σχέση του έργου του Γ.Τ. με τις βαθύτερες αναζητήσεις και τα προσωπικά του πάθη καθώς και την καθοριστική επίδραση που είχαν στη διαμόρφωση της στάσης του οι παιδικές του αναμνήσεις και εμπειρίες.

Οι επιρροές στο έργο του

Πέρα όμως από τα παιδικά και εφηβικά βιώματα οι επιρροές στο έργο του, τόσο από Έλληνες όσο και από δυτικούς καλλιτέχνες, συνέβαλαν στην ανωτέρω αναφερόμενη αμφιταλάντευση μεταξύ Δύσης και Ανατολής

Ο Τσαρούχης ήταν συγχρόνως Έλληνας με ρίζες αλλά και μοντέρνος ζωγράφος. Έλεγε μάλιστα ότι η μοντέρνα τέχνη και οι ελευθερίες της τον ενδιέφεραν ως πιθανότητες τελειοποίησης της πειστικής αναπαράστασης σε ένα έργο και όχι ως φυγή από αυτήν.

Στην Ελλάδα είχε συνδιαλλαγεί από την αρχή της καριέρας του με διαφορετικές και αντιθετικές προσωπικότητες. Μαθήτευσε δίπλα στον Κόντογλου, τον Παρθένη και τον Γαλάνη, αλλά παράλληλα λάμβανε σοβαρά υπ' όψιν τις υποδείξεις του Πικιώνη και του Διαμαντή Διαμαντόπουλου.

Όπως ομολογεί σε κείμενα του ο Γ.Τ., ο Κόντογλου ήταν αυτός που του είχε δημιουργήσει τις μεγάλες αμφιβολίες για την ανάγκη «εξευρωπαϊσμού» μας. Ήταν αυτός που στάθηκε σταθερά απέναντι στα ρεύματα της Αναγεννήσεως και του μοντερνισμού. Ο Κόντογλου παρακινούσε τους ζωγράφους να ακολουθούν τις βυζαντινολαϊκές παραδόσεις, διότι θεωρούσε πως η ιδιοσυγκρασία του ατόμου είναι

¹⁹ Τσαρούχης, 2000, σελ. 24.

²⁰ Φλώρου, 1999, σελ. 7.

χαμένη αν δεν πειθαρχήσει στη φυλή, δηλαδή στην παράδοση.²¹ Αργότερα, ωστόσο, το 1934 ο Γ.Τ. απομακρύνεται από τις απόψεις του Κόντογλου και πλησιάζει τον μοντερνισμό.

Μαθητεύοντας στο εργαστήριο του Παρθένη θαυμάζει τους πίνακες του που είχαν θέματα με αλληγορικό ή και με ηθικό περιεχόμενο, πίνακες που πρόβαλλαν ιδιαίτερα το ελληνικό – αττικό φως.

Ο Γ.Τ. αναπτύσσει επίσης μια δυνατή σχέση φιλίας και με τον ζωγράφο Δ. Διαμαντόπουλο, ο οποίος γίνεται και ο δάσκαλός του στη μοντέρνα ζωγραφική και του αποκαλύπτει τα μυστικά της ζωγραφικής του Matisse, πριν φύγει για το Παρίσι. Οι δύο αυτοί ζωγράφοι έχουν μια κοινή ανθρωποκεντρική προσέγγιση στη ζωγραφική τους, αλλά αργότερα οι δρόμοι τους χωρίζουν. Το αίνιγμα των σχέσεών τους που παρουσιάζεται με διαφορετικές εκδοχές είναι ένα ζήτημα που απαιτεί πολύ περισσότερη έρευνα.

Ο αρχιτέκτονας Πικιώνης, τον οποίο εκτιμούσε απεριόριστα ο Γ.Τ., ήταν ανάμεσα σ' αυτούς που τον ώθησαν να επανεκτιμήσει την ελληνική κληρονομιά, τοποθετώντας την στα δεδομένα του Νεωτερισμού και Ορθολογισμού της Δύσης.

Η μελέτη της ζωγραφικής του **Δομνίκου Θεοτοκόπουλου** τον συναρπάζει, καθώς τον θεωρεί ως τον μεγαλύτερο Έλληνα ζωγράφο, ο οποίος κατόρθωσε να αποδείξει σ' όλο τον κόσμο ότι *«η βαθύτερη υπόσταση του Έλληνα, μπορεί να ξαναβγεί δυναμωμένη και ολοκληρωμένη, κάτω από τις πιο ποικίλες μεταμφιέσεις»*.²² Ο Τσαρούχης πιστεύει εξάλλου ότι αυτή είναι και η αιώνια ιστορία της ελληνικής τέχνης: *«η συνεχής καταστροφή της ολοκληρωμένης μορφής για να διαιωιστεί ό,τι καλύτερο έχει μέσα της»*.

Ο Τσαρούχης πιστεύει βαθιά ότι η ελληνική τέχνη δεν έχει σύνορα και υποστηρίζει ότι ο ελληνικός πολιτισμός μπορεί να ξαναβγεί δυναμωμένος κάτω από ποικίλες μεταμορφώσεις και παράλληλα μπορεί να μεταδώσει σ' όλο τον κόσμο τις αναλλοίωτες αξίες του.

²¹ Φλώρου, Ε. (1999), ο.π.

²² Τσαρούχης, 2003, σελ.27.

Φαίνεται εδώ ότι ο Γ.Τ. δεν ήταν απλά ένας δημιουργός πολιτισμού αλλά παράλληλα και εκφραστής καλλιτεχνικών απόψεων οι οποίες είχαν καθοριστικό ρόλο.

Αξιοσημείωτος επίσης ήταν και ο επηρεασμός του Γ.Τ. από τον Θεόφιλο, τον οποίο θαύμαζε απεριόριστα.²³ Ωστόσο, μεταξύ τους υπήρχαν σημαντικές διαφορές στην προσέγγιση των θεμάτων τους. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ότι για τον Γ.Τ. ο άνθρωπος δεν είναι ο ήρωας όπως τον θέλει ο λαϊκός ζωγράφος Θεόφιλος, που απεικονίζει αρχαίους ήρωες ή αγωνιστές του '21, αλλά ο λαϊκός τύπος του καφεενείου, ένας ναύτης ή ένας στρατιώτης. Η πεμπτουσία του ανδρός κατά τον Τσαρούχη είναι απλά και μόνο η ύπαρξη του, η οποία και συνοψίζεται συνήθως στην ερωτική του υπόσταση. Ο Γ.Τ. θεωρεί τον Θεόφιλο έναν απλοϊκό ζωγράφο (στην ελληνική ζωγραφική, όπως λέει, «είναι το παιδάκι του Άντερσεν») που όμως είπε όσα παρέλειψαν να πουν οι ανακαινιστές της ελληνικής ζωγραφικής του 19^{ου} αιώνα, των οποίων το έμβλημα υπήρξε το «εφάμιλλο των ευρωπαίων».

Όπως υποστηρίζει ο Γ.Τ. ο Θεόφιλος είναι «από την πλευρά των σοφών και των τρελών», παρέα με τον Σολωμό, τον Κάλβο, τον Παπαδιαμάντη, τον Καβάφη, τον Χαλεπά, όλους αυτούς τους «φυσικά επαναστατημένους Έλληνες», των οποίων η ευλογημένη μεγαλομανία έσπασε τα κλουβιά του διδασκαλισμού.²⁴

Η ιστορία του Θεόφιλου, όπως έλεγε, «είναι όμοια με την ιστορία κάθε ανθρώπου, που τυχαίνει να 'ναι καλλιτέχνης σε μια κοινωνία ή στενοκέφαλη, ή φτωχή ή αρκετά υγιής, δηλαδή σε μια κοινωνία που έχει την ανάγκη να προστατεύεται από τον κίνδυνο των ονειροπολήσεων».²⁵

Μέσα σ' αυτό το κλίμα του θαυμασμού για οτιδήποτε αφελές και γνήσιο, εντάσσεται και ο θαυμασμός του για τον ήρωα Μακρυγιάννη και τον ζωγράφο Π. Ζωγράφο, ο οποίος ήταν και ο εικονογράφος των «Απομνημονευμάτων» του Μακρυγιάννη.

²³ Με τον Θεόφιλο τους ενώνουν (από τη σκοπιά του διανοούμενου τον ένα και από τη σκοπιά του λαϊκού καλλιτέχνη τον άλλο) η ελληνολατρία, ο ανθρωποκεντρισμός, η ειρωνική διάθεση και ακόμη αυτό το δέσιμο του φανταστικού με το ρεαλιστικό, του θεάτρου με το πραγματικό στοιχείο.

²⁴ Τσαρούχης, 2003, σελ.50.

²⁵ Τσαρούχης, 2003, σελ.41.

Πέρα από τους Έλληνες καλλιτέχνες οι οποίοι τον επηρεάζουν, αισθητές στο έργο του Τσαρούχη είναι και οι επιδράσεις από καλλιτέχνες του διεθνούς χώρου.

Στην πρώτη επίσκεψή του στο Παρίσι (1936) ο Γ.Τ. μαθητεύει στο ίδιο εργαστήριο με τον Max Ernst και τον Jacometti και προσπαθεί να γνωρίσει από τη μια την παλιά τέχνη και από την άλλη τις πιο ακραίες επαναστάσεις. Επηρεάζεται από τον Cezanne, για τον οποίο πίστευε ότι είχε αλλάξει την όψη της ζωγραφικής και του ζωγραφικού σχεδίου επειδή τα έργα του, όσο κι αν βασιζόνταν στη λογική, την ανάλυση και στη σκέψη, εν τούτοις είχαν έντονο το στοιχείο του αγνού ενθουσιασμού και της συγκίνησης που διακατέχει τον άνθρωπο μπροστά στη φύση και την πραγματικότητα.

Παράλληλα, την περίοδο εκείνη γνωρίζει τον Έλληνα τεχνοκριτικό Ελευθεριάδη ή Τεριάντ²⁶, ο οποίος έμελλε να παίξει για τα επόμενα 40 χρόνια καθοριστικό ρόλο στη ζωή του Γ.Τ., γνωρίζοντάς του διάσημους ζωγράφους όπως τον Laurens, τον Jacometti, τον Matisse κ.ά.

Ειδικότερα, ο Matisse, ο οποίος συνδύαζε στη ζωγραφική του -μέσα από το πάθος του για το φως και το καθαρό χρώμα- και τους δύο κόσμους της Ανατολής και της Δύσης, επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τη ζωγραφική του Γ.Τ.

«...Μα περισσότερο από οτιδήποτε εκείνο το οποίο μαγνητίζει τον Τσαρούχη στο έργο του Matisse είναι ο ρόλος και η έμφαση στην ανθρώπινη φιγούρα καθώς και η σχέση της με το φόντο και τον περιβάλλοντα χώρο στη ζωγραφική επιφάνεια...Θεματικά ο Γ.Τ. αρχίζει να δημιουργεί από την εποχή αυτή μία ολόκληρη

²⁶ Ο Στρατής Ελευθεριάδης- Teriade γεννήθηκε τον Μάιο του 1897 στη Μυτιλήνη και πέθανε στο Παρίσι τον Οκτώβριο του 1983. Στα 18 του χρόνια φεύγει από τη Λέσβο για το Παρίσι, όπου εκεί σπουδάζει νομικά, έχοντας όμως πάντα στη σκέψη του τη ζωγραφική. Συνδέεται με πρωτοπόρους δημιουργούς της μοντέρνας τέχνης και ως κριτικός τέχνης συνεργάστηκε στενά με καθιερωμένους εκδότες της εποχής. Ο Teriade συγκέντρωσε κατά τη διάρκεια μίας ιστορικής περιόδου έναν ολόκληρο κόσμο σπανίου πνευματικού και καλλιτεχνικού πλούτου. Το αποτέλεσμα της δράσης του ήταν τόσο λαμπρό που το επίσημο Γαλλικό κράτος διοργάνωσε στη σειρά των μεγάλων αναδρομικών Εκθέσεων στο Grand Palais ένα 'Homage a Teriade', μία έκθεση δηλαδή προς τιμήν του Teriade. Σήμερα στο χωρίο Βαρειά Μυτιλήνης βρίσκεται το Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή-Ελευθεριάδη- Teriade, το οποίο άνοιξε τις αίθουσες του στο κοινό τον Αύγουστο του 1979. Εντός του Μουσείου βρίσκονται 86 Πίνακες του Θεόφιλου, οι οποίοι δωρίθηκαν το 1965 στον Δήμο Μυτιλήνης από τον Σ.Ελευθεριάδη.

σύγχρονη αστική μυθολογία απεικονίζοντας διαφόρους τύπους ναυτών, στρατιωτών, νέων ανθρώπων...»²⁷

Στη φάση της καλλιτεχνικής του στροφής στα χρόνια της δικτατορίας ο Τσαρούχης έλκεται από νέα ερεθίσματα. Οι εικόνες των Γάλλων λουμινιστών και κατ' εξοχήν του La Tour, έργων του Caravaggio καθώς και τα σχέδια του Balthus, τον οποίο θαύμαζε απεριόριστα για την δεινότητά του στην σκίαση, υπήρχαν μόνιμα αναρτημένα στους τοίχους στο εργαστήριό του στο Παρίσι (πληροφορία Ανδρεάδη). Το ενδιαφέρον του για τον λουμινισμό και ευρύτερα για μια διαφορετική αξιοποίηση του στοιχείου του φωτός θα φανεί με εντυπωσιακό τρόπο στην παραγωγή του της περιόδου αυτής.

2) Η ζωγραφική προτίμηση του Γ.Τ. στην ανδρική φιγούρα

Ο Τσαρούχης επέλεγε να ζωγραφίζει στα περισσότερα έργα του μορφές ανδρών, αν και απεικόνισε και εράσμιες γυναικείες μορφές, όπως την *Δέσποινα*, με εξαιρετικό τρόπο. Στα ερωτικά του έργα, τα οποία χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερο αισθησιασμό, προβάλλεται καθαρό το ομοφυλοφιλικό του στοιχείο.²⁸ Όμως, οι ανδρικές μορφές του προβάλλουν έντονα μέσα από το ερωτικό στοιχείο και την ανθρώπινη διάστασή τους²⁹.

²⁷ Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 2006, σελ.126.

²⁸ Ένας σύγχρονος δημιουργός, ο Δημήτρης Παπαϊωάννου, ο οποίος υπήρξε μαθητής και συνεχιστής στο θέατρο της αισθητικής του δασκάλου του, Τσαρούχη, θέλοντας να προσεγγίσει το θέμα της επιρροής που μπορεί να έχουν οι ιδιομορφίες της προσωπικότητας ενός καλλιτέχνη στο έργο του αναφέρει σε συνέντευξη του στο περιοδικό «Ταχυδρόμος» (17/2/07):

«Να δω λοιπόν για πόσο καιρό ακόμη θα εντυπωσιάζεται η ελληνική κοινωνία από έναν επώνυμο που παραδέχεται τη σεξουαλική του ταυτότητα...έμαθα ότι, όταν ρώτησαν τον Χριστιανόπουλο αν είναι ομοφυλόφιλος, απάντησε ότι είναι ερωτικός ποιητής και ασχολείται 'μόνο μ' ένα μικρό χωραφάκι που του ανήκει'. Αν είναι καλός, η ποίησή του θα τον κάνει μεγάλο. Αυτό τα λέει όλα. Η ίδια η τέχνη είναι που δημιουργεί το γεγονός»²⁸.

²⁹ Η ανθρώπινη διάσταση διαπερνά γενικότερα το ζωγραφικό έργο του Γ.Τ, το οποίο κάλλιστα μπορεί να χαρακτηριστεί ως «ανθρωποκεντρικό»..

Σε αντίθεση με τις ανδρικές φιγούρες, η γυναίκα ως θέμα είναι πολύ περιορισμένη στο έργο του Τσαρούχη. Στο μικρό αριθμό έργων που εμφανίζονται γυναίκες³⁰ αυτές αναπαριστώνται:

- ❑ ως γυναίκες με τοπικές - λαϊκές ενδυμασίες
- ❑ ως γυναίκες, μητέρες, σύζυγοι, χήρες ή μοιρολογίστρες
- ❑ ως πορτραίτα «γνωστών γυναικών» που γίνονται είτε κατά παραγγελία είτε κατόπιν προσωπικής επιλογής του.

Έχει προσεχτεί ότι τις γυναίκες τις παρίστανε πολλές φορές με ανδρικά χαρακτηριστικά.

Ένα χαρακτηριστικό έργο του είναι το 'Γυναίκα από την Αταλάντη με μουσμουλιά παπούτσια' (1962) όπου παρατηρούμε τα ανδρικά αδρά χαρακτηριστικά τόσο στο πρόσωπο που φαίνεται να έχει γένια όσο και στα μεγάλα χονδρά ανδρικά χέρια που πιάνουν άτσαλα ένα τσαντάκι.



Σε άλλα έργα του (όπως το 'Δύο Γυναίκες της Αταλάντης' του 1957), (εικόνα 1) διαπιστώνουμε ότι οι χωρικές αυτές φέρνουν τα εξωτερικά χαρακτηριστικά μιας παράδοσης, όπως όμως είχε εξελιχθεί με αρχαϊκή δηλαδή κόμμωση και βυζαντινολαϊκό κουστούμι. Σύμφωνα με την βιογράφο του σε αυτά τα έργα ο Τσαρούχης κατάφερε να συνδυάσει λαογραφικό χαρακτήρα και κοινωνικό ρεαλιστικό σχόλιο αποδεικνύοντας πως 'η ελληνική ιστορική και πολιτιστική συνέχεια δεν τον ενδιαφέρει ως αυτοσκοπός, αλλά, τον ενδιαφέρει «μόνον όταν συναντάται

στη ζωή εξ απρόοπτου και εκ του φυσικού, οπότε αισθάνεσαι ότι η ζωή σου μακραίνει πολλούς αιώνες».³¹ Παρόλα αυτά, δε θα πρέπει να παραγνωρίσουμε, αποφεύγοντας και πάλι ισοπεδωτικές «ψυχαναλυτικές» ερμηνείες ότι κυρίως κατά τη δεύτερη περίοδο της ζωής του δημιουργεί ορισμένα από τα ωραιότερα πορτρέτα γυναικών, όπως 'τη Δέσποινα με νταντελένια μπλούζα' του 1968 καθώς και 'τη Δέσποινα με κοραλλένιο κολιέ' του 1974, έργα με έντονο ρεαλιστικό χαρακτήρα.

³⁰ Οι περισσότερες με ανδρική φυσιογνωμία.

³¹ Φλώρου, 1999, σελ. 131.

Αναφορικά με τα ερωτήματα της παρούσας εργασίας ήτοι

- 1) κατά πόσον στο έργο του Γ.Τ έχουν επίδραση τα κοινωνικά και πολιτικά δρώμενα, και
- 2) πώς συνδέονται και πώς αποτυπώνονται τα βιώματα του καλλιτέχνη στις πολύπλευρες δημιουργικές ενασχολήσεις του,

οι απαντήσεις σε αυτά θα επιχειρηθούν μέσω της παρουσίασης του έργου του Γιάννη Τσαρούχη σε δύο χρονικές περιόδους, με κεντρική διαχωριστική γραμμή την χρονική περίοδο της δικτατορίας στην Ελλάδα, η οποία δεν επιλέγεται τυχαία.

Διότι τη συγκεκριμένη περίοδο ο ζωγράφος αυτοεξορίζεται στο Παρίσι, όπου διαπιστώνεται μία ριζική αλλαγή στη φιλοσοφία της ζωής του, η οποία τελικά επιδρά όχι μόνο στην αλλαγή της στάσης του απέναντι στην καθημερινότητα, αλλά και στην αλλαγή της θεματολογίας και της μορφολογίας του έργου του.

Οπωσδήποτε ο χωρισμός αυτός σε δυο περιόδους στον οποίο αναφερθήκαμε, δεν σημαίνει επ' ουδενί ότι υπάρχουν στεγανά μεταξύ τους, αντιθέτως θα λέγαμε ότι θα διαπιστώσουμε πώς το έργο του Τσαρούχη χαρακτηρίζεται από μία ενότητα και μία συνέχεια.

3. Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΤΣΑΡΟΥΧΗ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ

Κατά τη διάρκεια της ογδοντάχρονης ζωής του Γιάννη Τσαρούχη, έντονα πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά γεγονότα έβαλαν τη σφραγίδα τους όχι μόνον στην πορεία της Ελλάδος αλλά και όλης της Ευρώπης.

Η πρώτη περίοδος η οποία εκτείνεται από το 1910 έως το 1966 θεωρείται σημαντική για τον ζωγράφο. Κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων αφενός είναι πολλαπλές οι επιρροές του, αφετέρου πειραματίζεται με πολλές μορφές τέχνης. Το στίγμα του μεγάλου καλλιτέχνη είναι ορατό και θα αναγνωρισθεί και πέρα από τα ελληνικά σύνορα ιδιαίτερα τη δεύτερη περίοδο της ζωής του.

Κατά τη πρώτη περίοδο ο Τσαρούχης μέσα σε ιδιαίτερα ταραγμένες πολιτικές συνθήκες (Μικρασιατική Καταστροφή, Α΄ και Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Μεταεμφυλιακή περίοδος) αγωνίζεται να καταγράψει την πραγματικότητα, χρησιμοποιώντας με δύναμη και τους δύο τρόπους αναπαράστασης, τον ανατολικό (χρωματικό) και τον δυτικό (τονικό).

Στα έργα του κατά τα χρόνια 1936-1950 (στον ‘Σκεπτόμενο’ (1937), στους ‘Ναύτες’(1938), στη ‘Νύφη της Ελευσίνας’(1948)’ κ.ά) αποτυπώνεται ένα ευρύτατο πλέγμα διακειμενικών σχέσεων και τεχνοτροπιών σε σχέση με την ιστορία της τέχνης σε Ευρώπη και Ανατολή.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα είχε εμφανισθεί στο Παρίσι μία καλλιτεχνική άποψη που βασίζεται στην απεικόνιση (impression) της αίσθησης που δημιουργείται από τα θέματα, στην απεικόνιση δηλαδή της πραγματικότητας μέσα από το χρώμα και το φως. Ο ιμπρεσιονισμός θα αποτελέσει την αρχή της μοντέρνας αισθητικής, η οποία μέσα από σταθμούς, όπως το μετεμπρεσιονιστικό έργο του Σεζάν, θα οδηγήσει τους καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα στην αφαίρεση.

Στο ρεύμα αυτό του ιμπρεσιονισμού, το οποίο θα πρέπει να σημειωθεί είχε μία ευρύτατη διάδοση και μακρόχρονη διάρκεια, ο καλλιτεχνικός χώρος της Ελλάδας παρουσιάζει μία δική του εκδοχή. Ο Ν.Λύτρας (1883-1927), ο Κ. Παρθένης (1878-1967), ο Κ. Μαλέας (1879-1928) και ο Σ. Παπαλουκάς (1892-1957) επηρεάστηκαν από το κίνημα του ιμπρεσιονισμού αλλά και από τα άλλα διάδοχα ρεύματα: τους fauves, τον εξπρεσιονισμό κ.λ.π.

Υπό το πρίσμα αυτών των τάσεων, είτε μέσω της αποδοχής, είτε μέσω της δημιουργικής διαφοροποίησής τους, είτε τέλος μέσω του ‘εμπλουτισμού’ τους, αναπτύσσει και τη ζωγραφική του ο Τσαρούχης.

Κατά την πρώτη περίοδο διαπιστώνουμε ακόμη την ανησυχία και την ενασχόληση του ζωγράφου με διαφορετικές καλλιτεχνικές μορφές, μορφές λαϊκές- διακοσμητικές (υφαντική, αγιογραφία), αλλά και με την ποίηση, τη θεατρική σκηνογραφία (1958-1962 γίνεται καθηγητής σκηνογραφίας στη Σχολή Δοξιάδη), τη σκηνοθεσία (ασχολείται έντονα από το 1928 σχεδιάζοντας σκηνικά και ενδυμασίες για τα θέατρα ‘Εθνικό’, ‘Κοτοπούλη’, ‘Δημοτικό Πειραιώς’ κ.ά) καθώς και με το αρχαίο δράμα και το ρεμπέτικο τραγούδι.

Ο Τσαρούχης προσπαθεί με το έργο του να συμβάλει στη δημιουργία νεοελληνικής ταυτότητας, η οποία είχε ‘κακοποιηθεί’ από τους Πολέμους και τη χωρισμένη ιδεολογικά και πολιτικά νεοελληνική κοινωνία.

Η δεύτερη περίοδος του έργου του, που αρχίζει μετά το 1967 και τελειώνει το 1989, συμπίπτει με τη παραμονή του αρχικά στο Παρίσι (1966-1974) όπου κατέφυγε μετά το πραξικόπημα της Χούντας, και στη συνέχεια (1975-1989) με την επιστροφή του στην Αθήνα, όπου παραμένει μέχρι το τέλος της ζωής του.

Ιδιαίτερα επηρέασε τον ζωγράφο η ανώμαλη κατάσταση της δικτατορίας. Βλέποντας την πίστη του στον ελληνικό πολιτισμό να εκχυδαίζεται από το καθεστώς με το σύνθημα «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών», συνειδητοποιώντας ότι τα αγαπημένα μοντέλα του, ναύτες και εσατζήδες έγιναν εν πολλοίς οι δήμιοι του ελληνικού λαού και παράλληλα συνειδητοποιώντας ότι η φασιστική προπαγάνδα μέσα από τη ρητορική, τις γιορτές, τις παρελάσεις και τα Τάματα πλαστογραφεί το θρησκευτικό συναίσθημα και τις παραδόσεις και τον πατριωτισμό του λαού ο Τσαρούχης αποφασίζει να αποτραβηχτεί στο Παρίσι. Με την πολιτική αυτοεξορία του και την καλλιτεχνική στροφή του ο Τσαρούχης υπογράφει μια απομάκρυνση από ένα είδος ποιοτικού λαϊκισμού και από τους ζωγραφικούς κώδικες που τον εξέφραζαν.

Εκεί επανεξετάζει πολλές απόψεις του, αναθεωρεί τη στάση ζωής του. Κατά την μελετητήριά του, Ειρήνη Φλώρου (1999, σελ 213) φαίνεται ότι ο ζωγράφος επιστρέφει στον ‘κλασικισμό’, εκφράζοντας τη διαπίστωση πως το πραγματικό μας πρόσωπο βρίσκεται μέσα στη ζωγραφική του παρελθόντος. Οι διαπιστώσεις αυτές και η

αναφορά σε κάποιο αδιαφοροποίητο κλασικισμό είναι εν πολλοίς γενικόλογες και παραπλανητικές. Και τούτο διότι η αναφορά στο παρελθόν, όπως και οποιαδήποτε άλλη αναφορά όπως για παράδειγμα στην παράδοση, στο μοντέρνο κ.λ.π. δεν συνιστούν ποτέ για ένα μείζονα καλλιτέχνη μονόδρομο. Η στροφή στον Caravaggio και τους άλλους ζωγράφους που τον εμπνέουν τώρα είναι όχι υποχώρηση, αλλά πέρασμα σε μια γραφή που αναζητά την καθαρότητα και την κυριολεξία. Εξάλλου η στροφή αυτή δεν μπορεί να ιδωθεί ξέχωρα από τη στροφή του στην τραγωδία που την είδε όχι μόνον ως είδος, που το υπηρετούσε από δεκαετίες, αλλά ως κώδικα κατανόησης αυτού που εύστοχα είχε ονομαστεί από τον Κ. Τσουκαλά *«Ελληνική τραγωδία»*.

Ένας χαρακτηριστικός πίνακας αυτής της περιόδου είναι 'Οι Τέσσερις Εποχές' (1968-1969), όπου κυριαρχούν τα ανατολικά και δυτικά στοιχεία, το παλαιό και το μοντέρνο, με μία έμφαση όμως στα 'παλαιά στοιχεία' σε αντίθεση με τα έργα του της πρώτης περιόδου.

Άλλο έργο του της δεύτερης περιόδου είναι 'Ο Άγιος Σεβαστιανός', το οποίο έντονα μαρτυρεί μία βιωματική σχέση με τον ζωγράφο. Ο Άγιος Σεβαστιανός με τους προσφιλείς του εσατζήδες στον ρόλο πλέον του βασανιστή και του δημίου του Αγίου φέρει έντονες πολιτικές συμπαραδηλώσεις. Επιπλέον τα μοντέλα του έχουν αλλάξει εμφάνιση και ηλικία. Το στοιχείο «Μάτσο» εξαφανίζεται, οι μορφές γίνονται λεπτές και νεανικές, ενώ αποφεύγεται κάθε εξωτικό στοιχείο. *«Με ενδιαφέρει το γηγενές στοιχείο κάθε τόπου και όχι ο εξωτισμός»*, συνήθιζε να δηλώνει ο Τσαρούχης αιτιολογώντας την επιλογή του αυτή (πληροφορία Ανδρεάδη).

Μετά τη πτώση της δικτατορίας ο Τσαρούχης επιστρέφει στην Ελλάδα. Η πολιτική κατάσταση έχει ομαλοποιηθεί, οι θεσμοί έχουν εκδημοκρατιστεί, αλλά ο ζωγράφος συνειδητοποιεί ότι οι κοινωνικές συνθήκες έχουν πλέον αλλάξει.

Μέτρα προστασίας του περιβάλλοντος και των νεοκλασικών κτιρίων απουσιάζουν παντελώς, οι οικονομικές σχέσεις, οι σχέσεις στην αγορά τέχνης αλλά και οι σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων έχουν αλλάξει. Νοιώθει ότι ο κοινωνικός ιστός έχει διαρραγεί και τότε αρχίζει να προσπαθεί μέσω της ζωγραφικής του να αποτυπώσει μία Ελλάδα που αντιλαμβάνεται ότι χάνεται

Επανέρχεται στη ζωγραφική νεοκλασικών σπιτιών και καφενείων αλλά και τοπίων της Ελλάδας, καθώς και στους 'χορευτές του ζεϊμπέκικου' ως χαρακτηριστικούς

εκφραστές ενός κώδικα στον οποίο ως λαμπρός χορευτής μετείχε και ο ίδιος. (Η Σωτηρία Μπέλου σε παλιότερες εποχές είχε εντυπωσιαστεί από την δεινότητα και την δύναμη του χορού του που τον έβρισκε μόνον υπερβολικά βαρύ). Οι αναφορές του όμως αυτές σκιάζονται από ένα μαύρο στοιχείο μελαγχολίας για ένα κόσμο που τον νιώθει να χάνεται.

Ταυτόχρονα, την ίδια εποχή διαφοροποιείται και η σχέση του ζωγράφου με το αρχαίο θέατρο. Έχοντας ήδη διαπρέψει στην Ελλάδα και διεθνώς ως σκηνογράφος-ενδυματολόγος (σημειώνω επιλεκτικά τους «Όρνιθες», τους «Πέρσες» και την «Μήδεια» του Κερουμπίνι με την Κάλας καθώς και την συνεργασία του με τον Zeffirelli) ο Τσαρούχης στρέφεται στη συστηματική μελέτη της τραγωδίας που απολήγει σε μια σειρά έξοχων -προσωπικού στυλ- μεταφράσεων, σε σειρά προσχεδίων για σκηνογραφίες, στην εμβληματική παράσταση των «Τρωάδων», στους «Επτά επί Θήβας» και στην προετοιμασία του «Ορέστη». Εδώ έχουμε μια από τις πιο βασικές του μετακινήσεις και αλλαγές μέσα στη συνέχεια. Οι παραστάσεις του είναι εν πολλοίς αναπτύγματα των εικαστικών του έργων. Και χαρακτηριστικά το σκηνικό των «Τρωάδων», της πιο δυνατής καταγγελίας της στρατοκρατίας ανά τους αιώνες, ήταν ένα γκρεμισμένο νεοκλασικό της οδού Καπλανών, που παρίστανε την κατεστραμμένη και πυρπολημένη Τροία. Το έργο είναι πολλαπλά αποκαλυπτικό της ιδεολογικής και καλλιτεχνικής στροφής του Τσαρούχη. Οι «Τρωάδες» είναι και το έργο στο οποίο ο Τσαρούχης, παρασημοφορημένος πολεμιστής του Αλβανικού μετώπου, παίρνει σαφείς αποστάσεις από ένα είδος εθνικισμού που κατέστρεψε την Ελλάδα.

Διαπιστώνουμε ότι το λιτό ζωγραφικό του ύφος, το πλούσιο έργο του αλλά και οι τοποθετήσεις του και τα αποφθέγματα του για τη τέχνη και τη κοινωνία-στα οποία αναφερθήκαμε και εισαγωγικά-, παρόλο ότι πηγάζουν από προσωπικά βιώματα, εντούτοις είναι έντονα πολιτικά.

Η διαχρονικότητα των αποφθεγμάτων του είναι εμφανής και σε εκφράσεις που ακόμα και σήμερα χρησιμοποιούμε πολλές φορές στην καθημερινότητα μας. Παραδείγματος χάριν: *‘στην Ελλάδα είσαι ότι δηλώσεις’, ‘αρετές μας είναι τα ελαττώματά μας που παραδεχθήκαμε’, ‘είναι οδυνηρό για να σε εκτιμήσουν να προσπαθείς να κάνεις πράγματα σε ανθρώπους που δεν εκτιμάς’, ‘οι πολυκατοικίες από τη στιγμή που οι άνθρωποι έχουν πεθάνει μέσα ή έχουν κάνει έρωτα, είναι ιεροί χώροι.’, ‘Το Παρίσι είναι βιτρίνα. Η πόλη μας δεν είναι σκηνικό, είναι αληθινή ...’* κ.ά

Ο Γ.Τ. ένας οξυδερκής παρατηρητής του ανθρώπου και του τόπου δεν έχει καταγραφεί στην ιστορία και στην κοινή συνείδηση απλά σαν ένας μεγάλος ζωγράφος αλλά σαν μία προσωπικότητα-σημείο αναφοράς για τη διαχρονική μελέτη του ελληνικού πολιτισμού.

4. ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΕΝΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΜΟΥ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΑΡΟΥΧΗ

Α. Τα έργα του Γιάννη Τσαρούχη χαρακτηρίζονται από τη συνύπαρξη πλήθους αντιθετικών στοιχείων, όπως η αγάπη του ελληνικού στοιχείου και ο κοσμοπολιτισμός, η σύνθεση παράδοσης και μοντερνισμού, ο ιδεαλισμός και ο ρεαλισμός, το παρελθόν και το παρόν, η επανάσταση και η συντήρηση, χωρίς στις έννοιες αυτές να αποδίδουμε αξιολογική διάσταση. Όπως έλεγε και ο Μάνος Χατζηδάκης: *«Ο Τσαρούχης ζει με ειλικρίνεια τις αντιφάσεις του. Άλλωστε και ο ίδιος ο ζωγράφος ως χαρακτήρας είναι ένα κράμα αντιθετικών στοιχείων φόβου και θάρρους, λαϊκισμού και αισθητισμού, τα οποία σ' όλη του τη ζωή προσπάθησε να τα βιώσει και να τα εξισορροπήσει. Εξάλλου, ο ίδιος ο Γιάννης Τσαρούχης θεωρούσε καλότερους, όσους ήταν διχασμένοι στη ζωή τους. Όσους έψαχναν πολλούς και διαφορετικούς τρόπους για να αποδώσουν την πραγματικότητα. Την πραγματικότητα, την οποία δεν ήθελε να την ορίσει επακριβώς, αλλά την θεωρούσε κάτι σχετικό με την ικανότητα του ανθρώπου να δημιουργεί θεωρήματα.»*³²

Ο διχασμός του Τσαρούχη επεκτεινόταν και στο ερωτικό πεδίο, πιστεύοντας όπως και οι Αρχαίοι Έλληνες, στην ιδέα του *Ερμαφρόδιτου*, σαν ένα όνειρο ερωτικού πόθου. Να σημειωθεί ότι σύμφωνα με τα λεγόμενα της Φλώρου ο Τσαρούχης θεωρούσε ότι ένα έργο τέχνης, για να είναι τέλειο, θα πρέπει να έχει ανδρικά και γυναικεία στοιχεία ενωμένα καλά και δεν έχει καμία σημασία, αν τα αντρικά στοιχεία συνδυάζονται με μια γυναικεία μορφή και το αντίθετο.³³

Β. Άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο του έργου του, που κύρια εμφανίζεται στην περίοδο-από τα νεανικά του χρόνια μέχρι το 1940-, είναι ο **καινοτόμος του χαρακτήρας που όμως επιζητεί να είναι είδος μοντερνισμού με μνήμη**. Ο Τσαρούχης θέλει να προβάλλει μία νέα 'λαϊκή αισθητική' στον αντίποδα της κυρίαρχης τότε αισθητικής. Διαπιστώνεται δε πολλές φορές μία τάση επαναστατικότητας τόσο στην μορφολογία και τη θεματογραφία του, όσο και στην πρόθεση που εκφράζει δηλώνοντας ότι θέλει να επιτεθεί στη σάπια αστική μπουρζουαζία και να εξυψώσει την περιφρονημένη ελληνική πραγματικότητα.

³² Τσαρούχης, 2000.

³³ Φλώρου, σελ.147.

Ο Ανδρέας Εμπειρικός θέλοντας να συμπυκνώσει βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης του Τσαρούχη έγραφε: «Ένα από τα χαρακτηριστικά στοιχεία που μπορεί κανείς να διακρίνει αμέσως και πριν από πολλές άλλες ιδιομορφίες της τέχνης του είναι η αλήθεια εκάστης παραστάσεως στο έργο του... Η αλήθεια στο έργο του Τσαρούχη είναι απόλυτα αντικειμενική και οργανική, έστω και αν η συγκίνηση που τον ωθεί στην προβολή της είναι πάντοτε βαθύτατα υποκειμενική... Ένα άλλον στοιχείο άκρως χαρακτηριστικό και θα προσθέσω βαθύτατα συγκλονιστικό στο έργο του Τσαρούχη είναι η σφύζουσα ηδονικότητα των χρωμάτων... Όσο όμως και αν είναι ηδονικό στοιχείο εις όλα του τα συστατικά το χρώμα του Τσαρούχη περιέχει εν τω άμα μίαν πνευματικότητα και θα έλεγα ποιητικότητα λυρική... Τρίτον γνώρισμα χαρακτηριστικό της τέχνης του Τσαρούχη είναι η τέλεια αρμονία των χρωμάτων του³⁴»

Ο ίδιος ο Τσαρούχης το 1981 (λίγα χρόνια πριν τον θάνατό του) αναφέρει:

«Δύο είναι οι βασικές αναζητήσεις μου, παρ' όλες τις χίλιες διαφορές που παρουσιάζουν τα έργα μου μεταξύ τους. Η μία αναζήτηση είναι ούτως ειπείν νεοκλασική και προσπαθεί να αφομοιώσει το αρχαίο κλασσικό ιδεώδες όπως το εξέφρασε για όλο τον κόσμο στα νεότερα χρόνια η Αναγέννηση και το Μπαρόκ. Η άλλη μου τάση είναι να εκφράσω όλες τις αντιρρήσεις μου για το ίδιο το ιδανικό μου, βοηθούμενος από μεγάλους αντιρρησίες της εποχής μας, αλλά και από πρότυπα παλιά ελληνικά που είναι συχνά μαρτυρίες και στηρίγματα των αντιρρήσεων μου... Η πιο σημαντική όμως εργασία που έχω κάνει στη ζωή μου είναι η συνεχής ανάκριση που κάνω στον εαυτό μου, όχι πάντα τέλεια, για να μάθω ποιος είμαι, ελπίζοντας ότι θα φτάσω σε μία εντοχία πιο σταθερή αν το βρω.»³⁵

³⁴ Εθνική Πινακοθήκη, σελ 128.

³⁵ Τσαρούχης, 2000, σελ. 21.

5. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ

1^η ΠΕΡΙΟΔΟΣ: 1910-1966

Η αρχή της καλλιτεχνικής πορείας του Γ.Τ. συνέπεσε σε μία κρίσιμη όσο και ευδόκιμη περίοδο, από την άποψη ότι αφενός οι ιστορικές και ιδεολογικές συνθήκες της εποχής, αφετέρου οι αισθητικές παράμετροι συνέκλιναν συγκυριακά τότε (ιδιαίτερα στις δεκαετίες '30 και '40) σε συγκεκριμένες αναθεωρήσεις και επαναπροσδιορισμούς σχετικά με τις καινούργιες προοπτικές που ανοίγονταν στην τέχνη. Ήταν μία γόνιμη περίοδος κατά τη διάρκεια της οποίας είχε ανακύψει το μετέπειτα αμφισβητήσιμο αίτημα της πολυσυζητημένης «ταυτότητας» γύρω από τον επιχειρούμενο νέο χαρακτήρα της τέχνης.

Οι κριτικές που υποδέχθηκαν το έργο της περιόδου 1935-1938 ήταν αντιφατικές. Κεντρικό σημείο της κριτικής τους ήταν ο λαϊκός χαρακτήρας των έργων του Τσαρούχη, με αιχμή την ισχυρή παρουσία των αντρικών γυμνών. Κάποιοι έφθασαν να θεωρήσουν τον λαϊκισμό που επιδείκνυε μέσω των έργων του ακόμη και επικίνδυνο. Τον «χρωμάτισαν» ως «τον Κ.Κ.Ε. της τέχνης» και έφθασαν μέχρι του σημείου να ζητούν από τον Ανδρεάδη (μεγαλοτραπεζίτη) να τον απολύσει από την τράπεζά του, στην οποία τότε εργαζόταν.³⁶

Άλλοι, αντίθετα, είχαν θεωρήσει ότι ο λαϊκός – παραδοσιακός χαρακτήρας της τέχνης του Γ.Τ. συμφιλωνόταν με το κοσμοπολίτικο πνεύμα και τις αναζητήσεις της τέχνης της Δύσης.³⁷

Πώς εκφράζονται οι τάσεις του Γ. Τ μέσα από το έργο του κατά την πρώτη περίοδο;

Επειδή ακριβώς η πρώτη περίοδος καλύπτει ένα διάστημα ιδιαίτερα μεγάλο, κρίνουμε σκόπιμο να παρουσιάσουμε σε δυο ενότητες τις τάσεις του Γ.Τ που εκφράστηκαν στο έργο του αλλά και το πολιτικό- καλλιτεχνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκαν.

³⁶ Παπαντωνίου, «Καθημερινή», 08/02/1938.

³⁷ Δρίβας, «Καθημερινή», 07/02/1938.

Η μία ενότητα καλύπτει τη διαδρομή του από την αρχή της ζωής του μέχρι το 1950 και η δεύτερη ενότητα καλύπτει από το 1950 μέχρι το 1967, οπότε εγκαταστάθηκε στο Παρίσι.

Στη συνέχεια θα ακολουθήσει η **δεύτερη περίοδος** από το 1967 μέχρι το τέλος της ζωής του.

Κατά την διαδρομή αυτή θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τις απαντήσεις που άπτονται των ερωτημάτων που θέσαμε αρχικά στην εργασία μας

Α' Ενότητα (1910-1950)

Τα έργα αυτής της περιόδου διακρίνονται από μία διάθεση του ζωγράφου :

I. Για κριτική της «αρχαιομανίας»³⁸ (Ειδικότερα για την αρχαιομανία Βλ. Παράρτημα Ι)

Ο Γ.Τ. επανέρχεται μέσα από τις προσωπογραφίες³⁹ του στο θέμα της «αρχαιομανίας» που έχει καταλάβει πολλούς λέγοντας ότι: *«Απεχθάνομαι την επιστροφή στις αρχαίες εποχές, ιδίως όταν γίνεται εν ονόματι της χρεοκοπίας της δικής μας. Εν τούτοις, πολλές φορές μελέτησα την αρχαία ζωγραφική κάθε εποχής μόνο τότε όμως, όταν μου αποκάλυπτε το νόήμά της σε σχέση με τη σύγχρονη ζωή και ποτέ γιατί την επαινούσαν οι αισθητικοί.»*⁴⁰

II. Για προβολή του λαϊκού στοιχείου

Την περίοδο αυτή εμφανίζεται ως θέμα στους πίνακές του «ο Ναύτης», η αγαπημένη μορφή του Τσαρούχη που γίνεται, θα λέγαμε, το «έμβλημα» της ζωγραφικής του. Είναι μια φιγούρα που συναντά συχνά στις γειτονιές του Πειραιά και συνδυάζει τη λαϊκή φυσιογνωμία με την αυστηρή στολή, σύμβολο εξουσίας.

³⁸ Την περίοδο εκείνη υπήρξε έντονη η κόντρα μεταξύ αρχαιολατρών (π.χ. Μυστριώτης) και δημοτικιστών.

³⁹ Όπως πολλοί ειδικοί υποστηρίζουν οι προσωπογραφίες του Γ.Τ. αναπλάθουν με μοντέρνα τεχνοτροπία τα Φαγιούμ.

⁴⁰ Φλώρου, 1999, σ. 72.

Χαρακτηριστικό πορτρέτο ναύτη του Τσαρούχη αποτελεί το έργο «**Ναύτης Ζαρζάμπας**» (εικόνα 2) του 1940. Κατά μία εκτίμηση (Φλώρου, 1999) στα περισσότερα από τα πορτρέτα αυτής της περιόδου, που συνεχίζονται σ' όλη τη διάρκεια της κατοχής, η σύνθεση, το πλάσιμο και το ύφος των μοντέλων αναπλάθουν ένα μοντέρνο Φαγιούμ.



Εικόνα 2

Μάλιστα αναφέρεται ότι 'ως προς το ύφος μοιράζονται με τα Φαγιούμ έναν κοινό χαρακτήρα επισημότητας, η οποία ακινητοποιεί τη φιγούρα, την μνημοποιεί, την τυποποιεί και, τελικά, την εξευγενίζει χωρίς να της αφαιρεί τίποτε από τη ζωντάνια και την προσωπικότητά της' (Φλώρου, 1999, σελ72)

Όπως τονίζει ο ίδιος ο Τσαρούχης στόχος του είναι: *«η διάσωση του λαϊκού στοιχείου στο μέτρο που βρίσκονται όλες οι αξίες που φτιάχνουν το κλασσικό... πρόθεσή μου είναι να δημιουργήσω μία νεοελληνική ζωγραφική που θα αντιστοιχεί σε πλούτο και ευρύτητα με τη λαϊκή αισθητική»*.⁴¹

Εδώ διαπιστώνουμε ότι η τάση του ζωγράφου για μία ζωγραφική η οποία στηρίζεται στο 'κλασσικό' είναι έκδηλη στις διαθέσεις του, ασχέτως με τις μεταμορφώσεις που παρουσιάζει το έργο του στις διάφορες φάσεις. Παράλληλα, αναγνωρίζουμε την προσπάθειά του για δημιουργία μίας ζωγραφικής –εκφραστή της λαϊκής αισθητικής.

Οι τάσεις αυτές στο έργο του δεν είναι αποτέλεσμα απλά κάποιων εκφραστικών αναζητήσεων, αλλά αντανακλούν στοιχεία της ίδιας της προσωπικότητας του Τσαρούχη.

III. Για συσχέτιση του έρωτα με τον θάνατο

Γενικότερα, ο Γ.Τ στο έργο του τον έρωτα τον αντιμετωπίζει ως αντιθετικό στοιχείο με το θάνατο. Αυτός ο υπαρξιακός κύκλος έρωτας - θάνατος τον απασχολεί σ' όλο το έργο του. Ιδιαίτερα μπορούμε να τον δούμε να αποτυπώνεται σε μία σειρά έργων του που έχουν ως θέμα το χορό του ζεϊμπέκικου (εικόνα 3) για τον οποίο έλεγε χαρακτηριστικά ότι *«είναι ένας χορός με βία, με πληρότητα και τραγική απελπισία*

⁴¹ Φλώρου, 1999, σελ. 72.

πέρα από τον Έρωτα και την Εγκράτεια».⁴² Έργα του με θέμα τον χορό του ζεϊμπέκικου ο Τσαρούχης ζωγραφίζει καθ' όλη τη διάρκεια του βίου του με διάφορες παραλλαγές. Είναι ένας χορός τον οποίο ο ίδιος ο καλλιτέχνης λάτρευε να χορεύει μέχρι τα βαθιά γεράματα. Λέγεται μάλιστα ότι όταν σηκωνόταν να χορέψει στο κέντρο 'Χάραμα' στη Καισαριανή, ο Τσιτσάνης που τραγουδούσε ζητούσε πάντα σε ένδειξη σεβασμού προς τον ζωγράφο να αδειάσει η πίστα από όλους τους παρευρισκόμενους, για να χορέψει ο Τσαρούχης μόνος του.



Εικόνα 3: Ο Γιάννης Τσαρούχης χορεύει ζεϊμπέκικο στο κέντρο «Η καινούρια ζωή». Φωτογραφία ©Henri Cartier Bresson, 1960

⁴² Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, 1990,σελ. 100.

IV. Για τον μύθο και την πραγματικότητα.

Ο Τσαρούχης χρησιμοποιεί πολλές φορές στα ίδια έργα παραστάσεις και τεχνοτροπίες οι οποίες προέρχονται από διαφορετικές περιόδους της ελληνικής ιστορίας, αποδεικνύοντας με τον καλύτερο τρόπο τη *διαχρονικότητά* του. Το παρελθόν, το όνειρο, ο μύθος εμφανίζονται ως μέσον για να κατανοήσουμε το παρόν και τη σύγχρονη πραγματικότητα.

Ένα στοιχείο το οποίο είναι βαθύτερο σε αυτούς «τους αναχρονισμούς» -που πολλές φορές παρατηρούμε στο έργο του (τόσο το ζωγραφικό όσο και το σκηνοθετικό)- πολλοί υποστηρίζουν ότι έχει ρίζες ιδεολογικές και σχετίζεται με τη χριστιανική ορθόδοξη πίστη. Όπως έλεγε ο ίδιος: *«η πίστη μου έμαθε πως όλα τα άπιαστα και υψηλά βρίσκονται μέσα στον άνθρωπο κι όχι έξω από αυτόν»*.⁴³ Ο Γ. Τ. πιστεύει ότι το κάθε τραγικό πρόσωπο, ο ήρωας και ο Θεός ακόμη είναι δυνατόν να αποδίδονται σε μία τραγωδία από έναν καθημερινό άνθρωπο- ηθοποιό και μάλιστα χωρίς να φοράει μάσκα⁴⁴.

Αυτή η τάση του Γ.Τ. να συνδέει σε έργα του φάσεις του παρελθόντος με το παρόν θεωρούμε ότι προέρχεται από τη διάθεση του ζωγράφου να αποδείξει το συνεχές ελληνικό πολιτιστικό γίνεσθαι συνδυασμένο με έντονη φαντασία και ονειροπόληση.

Ένα χαρακτηριστικό έργο του αυτής της περιόδου, στο οποίο χρησιμοποιεί μυθολογικά και ιστορικά στοιχεία, τα οποία εντάσσει στο παρόν είναι η **‘Θυσία της Ιφιγένειας’** (εικόνα 4). Όπως διαβάζουμε σε μία παρουσίαση που επιχειρεί η βιογράφος του:

‘Στο έργο αυτό ο Κάλχας εμφανίζεται σαν Ορθόδοξος παπάς, η Ιφιγένεια φοράει κοντό φόρεμα σαν



Εικόνα 4

⁴³ Φλώρου, 1999.

⁴⁴ «Εκφραση» αυτής της πίστης του ζωγράφου παρατηρούμε τόσο στη ζωγραφική του (ζεϊμπέκηδες χορευτές) όσο και στο θέατρο (παράσταση: Τρωάδες).

σύγχρονο κοριτσόπουλο, η Κλυταιμνήστρα -κυρία με καπέλο- θυμίζει τη βασίλισσα Φρειδερίκη και οι ναύτες του Αγαμέμνονα είναι σύγχρονοι ναύτες του 20^{ου} αιώνα. Με τη μέθοδο αυτή ο μύθος γίνεται διαχρονικός, ζωντανεύει και τον διαβάζουμε με μία ματιά'.⁴⁵

Ο συνδυασμός στο ίδιο έργο εικαστικών και θεματικών συμβάσεων από διάφορες περιόδους της ελληνικής ιστορίας είναι ένα θέμα το οποίο απασχολεί το ζωγράφο όχι μόνο στη ζωγραφική αλλά και στο στήσιμο της τραγωδίας.

VI. Για τον συνδυασμό και την προβολή της παράδοσης και του κοσμοπολιτισμού:

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, το δίλημμα Ανατολή - Δύση απασχόλησε τον Τσαρούχη όλη του τη ζωή.

Την περίοδο εκείνη που άλλοι ζωγράφοι όπως ο Κόντογλου στρέφονται στο παρελθόν, άλλοι, όπως ο Γκίκας και ο Μόραλης, ασχολούνται με το παρόν, ο Τσαρούχης ανήκει στην ομάδα εκείνη των ζωγράφων⁴⁶ που επιχειρούν μια δημιουργική σύνθεση των δύο δρόμων, που περνούν από Ανατολή και Δύση.

Σε κάθε περίπτωση πάντως οι διακρίσεις αυτές και οι κατηγοριοποιήσεις των ζωγράφων έχουν πολύ σχετική αξία. Εκτός από τον Τσαρούχη και ο Εγγονόπουλος αλλά και ο Διαμαντόπουλος έχουν με τον τρόπο τους συμβάλλει σε αυτό που στο πρόγραμμα των 'Τρωάδων' (1977) ο Ρίτσος ονομάζει την 'ελληνικότητα' του Τσαρούχη 'βιωμένη ελληνική ενότητα'.

Το Κεφάλι της Μέδουσας

Σε μία περίοδο αποκορύφωσης της έντασης που διακατείχε τον ζωγράφο σχετικά με την ελληνιστική ζωγραφική και ενδεικτική της βιωματικής τάσης του ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση ο Γ.Τ. αντέγραψε το «Κεφάλι της Μέδουσας» (εικόνα 5), μία τοιχογραφία δαπέδου στο Αρχαιολογικό Μουσείο του



Εικόνα 5

⁴⁵ Φλώρου, 1999, σελ. 81.

⁴⁶ Στην ομάδα αυτή συναντάμε και τον Εγγονόπουλο, τον Παπαλουκά και τον Νικολάου.

Πειραιά. Αναφερόμαστε ειδικά σ' αυτήν την τοιχογραφία, διότι σύμφωνα με τον ζωγράφο αυτό το έργο στάθηκε κριτής ανάμεσα στους δύο κόσμους, υπήρξε -όπως αναφέρει- «μια πραγματική Διοτίμα» για τον ίδιο⁴⁷.

Τις απόψεις του αυτές, ωστόσο, για την ελληνιστική ζωγραφική -τις οποίες υπερασπίστηκε με πάθος ο Γ.Τ. στα νεανικά του χρόνια- θα δούμε ότι δεν τις συμεριρίζεται αργότερα στο Παρίσι, θεωρώντας πως θα ήταν κουτό από πλευράς του να υπερασπίζεται τα παλιά του ιδανικά τη στιγμή που τα πράγματα και ο τρόπος που τον φιλοξενεί άλλαξαν.

Οι έννοιες της «παράδοσης» και του «κοσμοπολιτισμού».

Τι εννοούμε, όμως, με αυτές τις δυο έννοιες που έπαιζαν τόσο καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του Γ.Τ.;

Οι έννοιες της «παράδοσης» και του «κοσμοπολιτισμού», οι οποίες στήριζαν και τα αντίστοιχα ιδεολογικά ρεύματα, είχαν ιδιαίτερη ένταση κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Η βάση αυτών των εννοιών είχε άμεση σχέση με τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες εκείνης της περιόδου: τα φασιστικά καθεστώτα που επικρατούσαν εκείνη την εποχή στην Ευρώπη (Μουσολίνι, Χίτλερ) και στην Ελλάδα (Μεταξάς) στήριζαν τα κύματα «επιστροφής στην παράδοση» και «ανάδειξης της εθνικής ταυτότητας», διότι πίστευαν ότι αυτή η ιδεολογία δημιουργούσε μία ενότητα στο λαό, ενώ, την ίδια στιγμή, ως προπαγάνδα αποπροσανατόλιζε τον λαό από τα πραγματικά του προβλήματα.

Βεβαίως ανατρέχοντας στην ιστορία παρατηρούμε ότι η έννοια της εθνικής ταυτότητας χρησιμοποιήθηκε κυρίως τον 19^ο και 20^ο αιώνα όχι μόνο για να στηρίξει

⁴⁷ Όπως τονίζει: «...μου έδωσε να καταλάβω πως η τέχνη που μας ορίζει ακόμα είναι η αρχαία ελληνική (ελληνιστική). Η ανατολική τέχνη κατά μεγάλο μέρος όπως άλλωστε και η δυτική είναι προσαρμογές και ερμηνείες σ' αυτή τη μεγάλη παράδοση. Εμείς οι νέοι Έλληνες πρέπει να δώσουμε τη δική μας ερμηνεία, σύμφωνα με την ιδιοσυγκρασία μας...δεδομένου μάλιστα ότι, για όποιον όπως εγώ έχει πάθος με την πραγματικότητα, ο ανατολικός και ο δυτικός ζωγραφικός τρόπος είναι οι μόνοι (με χιλιάδες βεβαίως παραλλαγές) τρόποι αναπαράστασης ...» (Τσαρούχης, 2000, σελ. 27)

τον σωβινισμό και τον ιμπεριαλισμό των ισχυρών, αλλά πολλές φορές και για να στηρίξει τις εθνικές και απελευθερωτικές διεκδικήσεις.

Όπως τονίζει ο Γ. Ανδρεάδης (2006) *«η ταυτότητα μπορεί να μην είναι στερεότυπο με την εθνικιστική ή όποια άλλη έννοια. Η ανάδυση της ταυτότητας μπορεί να είναι ένα δημιουργικό γεγονός, όπου θα πρέπει τα άτομα ή τα σύνολα που την επιδιώκουν να έχουν παραιτηθεί από την παγίδευση των στερεοτύπων και να έχουν αποδεχθεί την τραγική διάσταση της ενδοσκόπησης και της αυτογνωσίας, όπως τη θεμελιώνουν το δελφικό ‘γνώθι σ’αυτόν’ και ο ‘Οιδίποδας’ του Σοφοκλή, αλλά και σε μεγάλο βαθμό ο Φρόυντ ...»*

Ειδικότερα δε στο εικαστικό πεδίο, όπως σημειώνει ο Κωτίδης (2006, σελ 88) *«η έκφραση της ταυτότητας μέσω αυτού που αποκαλείται ‘εθνικές σημάνσεις’ γίνεται με ποικίλους τρόπους τους οποίους γενικά κανείς μπορεί να ξεχωρίσει σε θεματολογικούς και μορφολογικούς»*. Όπως δε παρατηρεί, στις πιο πολλές περιπτώσεις μόνο οι πρώτοι, δηλαδή οι θεματολογικοί, έχουν την πιθανότητα να κατανοηθούν από τον θεατή και επομένως να δικαιώσουν την μορφή του ‘εθνικιστικού’ (π.χ. ένα θέμα όπως η αθηναϊκή Ακρόπολη ή το τουρκικό παζάρι γίνεται ευχερέστερα αντιληπτό από τον μέσο θεατή ως ‘ελληνικό’ ή ‘τουρκικό’ αντίστοιχα από όσο μπορεί ποτέ να γίνουν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά τα οποία ανάγονται στο στυλ).

Παράλληλα με αυτή την τάση της παράδοσης αναπτύσσεται ένα εξίσου σημαντικό κίνημα κοσμοπολιτισμού (μοντερνισμού) και εξευρωπαϊσμού, του οποίου στην Ελλάδα κύριος εκφραστής είναι ο Ελευθέριος Βενιζέλος (Κόμμα των Φιλελευθέρων). Στην ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία του μεσοπολέμου η τάση που φέρνει τα χαρακτηριστικά του μοντερνισμού παρατηρείται στο έργο αρκετών καλλιτεχνών.

Η καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης, Μ.Λαμπράκη-Πλάκα, σημειώνει χαρακτηριστικά: *«οι Έλληνες ζωγράφοι που πραγματοποίησαν το καθιερωμένο προσκύνημα στην καλλιτεχνική πρωτεύουσα της Ευρώπης επηρεάστηκαν από διάφορα ρεύματα. Ποτέ όμως δεν θα βρούμε ανάμεσα τους μιμητές ή άκριτους ακολούθους. Οι Έλληνες καλλιτέχνες υιοθέτησαν τις αρχές ενός ηπιότερου μοντερνισμού, ενώ τα πιο*

ριζοσπαστικά κινήματα Φουντουρισμός-Αφαίρεση, Ντανταϊσμός, Σουρεαλισμός έφθαναν στη περιφέρεια ως απόηχοι⁴⁸.»

Ο Κωτίδης (Εθνική Πινακοθήκη, 2006, σελ. 86-87) πριν αναφερθεί στην περιφερειακή πρόσληψη του μοντερνισμού στην Ελλάδα επιχειρεί αρχικά μία διάκριση σχετικά με την πρόσληψη της μοντέρνας τέχνης.

Χαρακτηρίζει την πρόσληψη ως ‘μητροπολιτική’ «στις χώρες των οποίων οι θεσμοί, η οικονομική ανάπτυξη και η πολιτιστική εξέλιξη έχουν μία συγκλίνουσα τάση προς ό,τι θεωρούμε πρότυπο του δυτικού πολιτισμού των νεωτέρων χρόνων... επόμενα, τα ρεύματα του μοντερνισμού διεισδύουν εκεί σαν έτοιμα προϊόντα των οποίων η τυποποίηση δεν δημιουργεί προβλήματα κατανάλωσης στον τόπο εισαγωγής».

Αντίστοιχα, ως ‘**περιφερειακή**’ ονομάζει την πρόσληψη στις χώρες στις οποίες η σχέση με το πρότυπο αυτό υπήρξε προβληματική- διαταραγμένη ή ολιγόχρονη. Αντί για έτοιμα προϊόντα, αυτά εισάγονται, όπως γράφει, στις χώρες αυτές «ως πρώτες ύλες από τις οποίες δημιουργείται ένα προϊόν νέο για τον τόπο και μοντέρνο κατ’ αρχήν αλλά με σαφείς ευδιάκριτες αποκλίσεις από τον μοντερνιστικό κανόνα».

Θέλοντας να αναλύσει την ελληνική κοινωνία καταλήγει ότι ‘*η ελληνική κοινωνία όπως και οι άλλες εθνότητες που διαδοχικά κέρδισαν την ανεξαρτησία τους από την Οθωμανική αυτοκρατορία είχαν αποκοπεί από το πολιτιστικό τοπογραφικό της Δύσης*’. Αυτό, κατά τη γνώμη του, εξηγεί τελικά και την αναιμική παρουσία των μεγάλων δυτικών στυλ στη ζωγραφική τους μετά τον Μεσαίωνα ως μακρινών, μονάχα σε επίπεδο στοιχείων (και όχι ως ολοκληρωμένου εκφραστικού ιδιώματος). Παράλληλα, αυτή η διαπίστωση εξηγεί και την «*τροποποιημένη χρήση των στοιχείων της μοντέρνας τέχνης, ώστε η ενσωμάτωση τους στο εθνικό ρεπερτόριο να προκύπτει φυσική μόνο εάν έχει νοθευτεί από τοπικά χαρακτηριστικά, ενώ όταν θεωρείται αυτούσια μεταφορά προσλαμβάνεται ως ξενική και κατασκευασμένη*⁴⁹».

Η ανωτέρω τοποθέτηση για την πρόσληψη του μοντερνισμού στην Ελλάδα μας βρίσκει εν πολλοίς σύμφωνους, διότι θεωρούμε ότι η ιστορική πραγματικότητα (πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες) είναι αυτή που σφράγισε σημαντικά την

⁴⁸ Εθνική Πινακοθήκη, 2006, σελ 15.

⁴⁹ Εθνική Πινακοθήκη, 2006, σελ. 27.

ανάπτυξη των καλλιτεχνικών τάσεων στη χώρα πέρα από τον αναμφίβολα καθοριστικό ρόλο των καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων.

Παράδοση

Με τον όρο λοιπόν ‘παράδοση’ νοείται η προσάρτηση στοιχείων που αντανακλούν με κάποιο πρόδηλο τρόπο-εκφραστικά- τις φάσεις της ιστορικής πορείας της ελληνικής τέχνης. Αυτή η προσάρτηση μπορεί να γίνει με διαφόρους τρόπους: είτε με την επιλογή του θέματος π.χ. από την ελληνική μυθολογία (Παρθένης: Ορφέας και Ευρυδίκη), είτε με την επιλογή ενός μέσου που έντονα παραπέμπει στις συνθετικές αρχές μίας περιόδου της τέχνης (π.χ «ο Θρήνος», «οι Τρεις Μάγιοι» και «η Ανάσταση» του Παρθένη με βυζαντινά ή μεταβυζαντινά στοιχεία στην επεξεργασία των μορφών και των θεμάτων) ή ακόμη, τέλος, και με τη μεταφορά αυτούσιων συνθέσεων και μοτίβων από τη βυζαντινή τέχνη (π.χ. Κόντογλου) (Κωτίδης, 1983, σελ 43).

Πολλές αναφορές της περιόδου εκείνης (1930-1940) αντί του όρου ‘παράδοση’ χρησιμοποιούσαν τον όρο ‘ελληνικότητα’ Οπωσδήποτε οι δύο αυτές έννοιες δεν είναι ταυτόσημες.

Ο όρος ‘παράδοση’ θα λέγαμε ότι έχει χαρακτήρα οικουμενικό

Ο όρος ‘ελληνικότητα’, καθώς επίσης και οι αντίστοιχοί τους σε άλλες χώρες της Ευρώπης την εποχή εκείνη, π.χ. στην Ιταλία, «ιταλικότητα» (“italianita”), στην Ισπανία «ισπανικότητα» (“hispanidad”) έχουν χαρακτήρα τοπικό και είχαν χρησιμοποιηθεί κατά κύριο λόγο από φασιστικές κυβερνήσεις με στόχο να καλλιεργηθούν στην τέχνη τα εθνικά ιδεώδη. Κατά συνέπεια θεωρούμε ότι ‘η ελληνικότητα’ είναι όρος περιορισμένος και ενδεχόμενα σε πολλές περιπτώσεις παρακινδυνευμένος και παρεξηγήσιμος.

Με τον όρο ‘ελληνικότητα’ εννοούμε εδώ μία αφηρημένη αξία, η οποία αναφέρεται στα ελληνικά πολιτιστικά χαρακτηριστικά δια μέσου των αιώνων. Πολλές φορές δε εξυμνείται η ιδιαιτερότητα, η μοναδικότητα και η αυθεντικότητα των

χαρακτηριστικών αυτών, ώστε να θεωρούνται ανώτερα από άλλες αξίες και αντίστοιχες εμπειρίες άλλων χωρών.⁵⁰

Ο όρος ‘ελληνικότητα’ διαπιστώνουμε ότι παίρνει ιδιαίτερες διαστάσεις μέσα στην ιδεολογία της γενιάς του ’30, όπου ερμηνεύεται ως «άμυνα», απέναντι στην αλλαγή και αθρόα εισαγωγή μορφών και ιδεών από το εξωτερικό⁵¹. «Οι διανοούμενοι μη θέλοντας να διακινδυνεύσουν την εθνική τους ταυτότητα, αρνούμενοι να γίνουν αναπαραγωγοί ξένων προτύπων, ακολούθησαν αναγκαστικά μια πολιτική διαφοροποίησης απέναντι στους πολιτισμικούς χώρους από τους οποίους αποκόμισαν ιδέες και πρότυπα. Αυτή η διαφοροποίηση στο επίπεδο εθνικής συνειδητοποίησης, ονομάστηκε αναζήτηση της ελληνικότητας».

Ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας μιλώντας για την ‘ελληνικότητα’ έλεγε: «η ελληνικότητα υπάρχει όχι στο θέμα μα στον τρόπο που χειρίζεται κανείς το θέμα του. Αντίθετα με τις άλλες τέχνες, τη μεξικανική, τη γοτθική κτλ, την ελληνική τέχνη τη διακρίνει μία καταπληκτική διαύγεια που είναι σαν κρύσταλλο και μία ακρίβεια στη μορφολογία της, η οποία συγχρόνως γίνεται για πρώτη φορά εύκαμπτη με την εισαγωγή των συναισθηματικών στοιχείων⁵²».

Το ιδεολογικό αυτό ρεύμα διαπότισε ανθρώπους που δεν ήταν «εθνικόφρονες», σαν τον Σεφέρη και τον Ελύτη, τον Θεοτοκά, τον Κόντογλου, τον Πεντζίκη και τον Τσαρούχη, οι οποίοι νιώθοντας βαθιά τον «καημό της Ρωμοσύνης» αισθάνονταν ταυτόχρονα τα «μηνύματα» της Ευρώπης. Άλλοι διανοούμενοι, πιο επιφυλακτικοί στις νέες ιδέες, θεωρούσαν ότι αυτές οι ιδέες απειλούν τις εθνικές παραδόσεις.

Ο Κ. Τσάτσος, συνέδεε την «ελληνικότητα» με τη «γνησιότητα». Χαρακτηριστικά έλεγε: «Στον κάθε Έλληνα, η ελληνικότητα, σαν το ιδεατό σύνολο της πνευματικής ζωής όπου ανήκει, είναι μέσον για να φθάσει στην βαθύτερη πηγή του εαυτού του, εκεί όπου έχουν τη ρίζα τους τα έργα που ονομάζουμε γνήσια γιατί είναι φανέρωμα του βαθύτερου στοιχείου της ατομικότητας του δημιουργού και του λαού, από τον οποίο η ατομικότητα δεν χωρίζεται, προπαντός όταν είναι δημιουργική... Η

⁵⁰ Φλώρου, 1999, σελ. 96.

⁵¹ Μ. Vitti, 2004, σελ.190.

⁵² Εθνική Πινακοθήκη, 2006, σελ. 119.

ελληνικότητα είναι για τον ίδιο λόγο **μέσο βοηθητικό** για τον έλεγχο της γνησιότητας ενός έργου τέχνης⁵³»

Πώς όμως αντιμετωπίζει ο Τσαρούχης το θέμα της ελληνικότητας;

Ο Τσαρούχης θα λέγαμε ότι προσδίδει στην ελληνικότητα ένα διπλό περιεχόμενο, αφενός πολιτιστικό, αφετέρου μυστικιστικό. Το μεν πολιτιστικό περιεχόμενο το συνδέει με την αναπαράσταση ενός έργου και είναι η νατουραλιστική αναπαράσταση που προέρχεται από τη βιωμένη πραγματικότητα. Το δε μυστικιστικό περιεχόμενο το περιγράφει ως μια «αίσθηση φιλοσοφική», που είναι πάντα η ίδια ακόμα και όταν δεν αναπαριστά κάποιο αντικείμενο (Φλώρου, 1999, σελ 116).

Θεωρεί ότι η Ελλάδα, αν και είναι «πηγή κάθε γνώσεως και κατακτήσεως του δυτικού πολιτισμού, με κάποιους ανεξήγητους περιορισμούς και πανάρχαιες αντιρρήσεις για την αξία του ορθολογισμού και της επιστήμης, κατάφερε να διασώσει τον ιδιότυπο θρησκευτικό μυστικισμό της...» και συνεχίζει «...η παραδοχή της Δύσης ως πραγματικότητας ιστορικής για τους μεγάλους Έλληνες υπήρξε συγχρόνως ο καλύτερος τρόπος να συνεχιστεί ό,τι υψηλότερο έχει η ελληνική μας ψυχή...»

Είναι γεγονός ότι όταν αντικρίζει κανείς το έργο του Γ.Τ., έχει αμέσως την εντύπωση ότι βλέπει αυτό που ονομάζουμε ελληνική ζωγραφική, περισσότερο παρά σε οποιαδήποτε θεώρηση έργων άλλων Ελλήνων ζωγράφων, με μοναδική ίσως εξαίρεση το έργο του Θεόφилου Χατζημικαήλ⁵⁴.

Χαρακτηριστική για την ελληνικότητα του έργου του είναι και η φράση του αρχιτέκτονα Πικιώνη (το 1951) ο οποίος αναφερόμενος σ' αυτόν έλεγε «**πρώτη φορά βλέπω ζωγραφισμένη τη σύγχρονη Ελλάδα**», διατυπώνοντας μ' αυτό τον τρόπο τη σημαντικότερη ίσως προσφορά του Τσαρούχη στον ελληνικό εικαστικό χώρο⁵⁵.

Ο Τσαρούχης αξιοποίησε με δικαιολογημένη περηφάνια τα «δικά μας πράγματα», αποδεικνύοντας στην πράξη πως το διεθνές λεξιλόγιο της τέχνης συγκροτείται από τις ατομικές ιδιαιτερότητες των δημιουργών και τις επιμέρους ντοπιολαλίες⁵⁶.

⁵³ Κωτίδης, 1983, σελ 115.

⁵⁴ Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, 1967, σελ. 33.

⁵⁵ Φλώρου Ε. (1999), οπ.π., σελ. 222.

⁵⁶ Μικρή Πινακοθήκη: «Χένρυ Ματίς-Γιάννης Τσαρούχης, Ένας διάλογος», σελ. 80

Δελφικές Εορτές

Αναφερόμαστε στις εκδηλώσεις αυτές διότι νομίζουμε ότι εντάσσονται και αυτές στο πνεύμα της εποχής εκείνης: της ανάδειξης δηλαδή της παράδοσης κάθε χώρας σε συνδυασμό με μία γενικότερη τάση παγκοσμιοποίησης του πολιτισμού.

Την περίοδο, λοιπόν, του Μεσοπολέμου ο Άγγελος Σικελιανός (1884-1951), ένας από τους μεγαλύτερους Έλληνες ποιητές, συλλαμβάνει την ιδέα-υποστηριζόμενος θερμά από την Αμερικανίδα γυναίκα του Εύα Πάλμερ-να δημιουργηθεί στους Δελφούς ένας παγκόσμιος πνευματικός πυρήνας ικανός να συνθέσει τις αντιθέσεις των λαών (‘Δελφική Ιδέα’).

Για τον σκοπό αυτό οργανώνει τις Δελφικές Εορτές (1927) στους Δελφούς με τις παραστάσεις του ‘Προμηθέα Δεσμώτη’ (1927) και τις ‘ΙΚέτιδες’ (1930) να ανεβαίνουν στο αρχαίο θέατρο. Με τον τρόπο αυτό ο Σικελιανός και η Πάλμερ ήθελαν να διακηρύξουν την πίστη τους στην αδιάσπαστη συνέχειά του ελληνικού πολιτισμού. Οι εκδηλώσεις αυτές, στις οποίες η αναβίωση της αρχαιότητας συνδυάστηκε με εκδηλώσεις προβολής της παραδοσιακής τέχνης, συγκέντρωσαν το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της ελληνικής αλλά και της παγκόσμιας κοινής γνώμης.

Κοσμοπολιτισμός (Μοντερνισμός)

Η τάση αυτή στεκόμενη απέναντι από την παράδοση αναφέρεται στην αθρόα δημιουργία και εισροή από το ευρωπαϊκό περιβάλλον πολιτιστικών θεμάτων και μορφών ξένων προς την ταυτότητα της χώρας (ταυτίζεται θα λέγαμε με την έννοια του «ευρωπαϊκού μοντερνισμού»).

Θέλοντας να δώσουμε το πλαίσιο της έννοιας του μοντερνισμού, θα χρησιμοποιήσουμε αυτούσιο τον παρακάτω ορισμό.

«Η χρήση του όρου ‘μοντερνισμός’ δεν αναφέρεται απλώς στις τεχνικές και στις αισθητικές προϋποθέσεις του έργου, αλλά και στις ιδέες γύρω από αυτό, με άλλα λόγια στη θεωρητική βάση των αρχών που το διέπουν. Αυτό που χαρακτηρίζει μοντερνιστική μία δημιουργία είναι η ρήξη που προκάλεσε στο συνεχές της παράδοσης της...Σήμερα είναι δεδομένο ότι η τέχνη του Μονέ, του Σεζάν, των ιμπρεσιονιστών και των συμβολιστών τον 19^ο αιώνα και των πρωτοποριών τον 20^ο αιώνα τροποποίησε

αισθητά την προσδοκία του κοινού από την καλλιτεχνική δημιουργία, επέβαλε τις αρχές της και αναπόφευκτα δημιούργησε τη δική της παράδοση...Ο μοντερνισμός συνέδεσε την αισθητική του με την αυτονομία της αισθητικής εμπειρίας και την άρνησή του να πιστώσει αυτή την εμπειρία με ιδεολογήματα ιστορικού χαρακτήρα» (Κωτίδης, 1983, σελ 31 & 89).

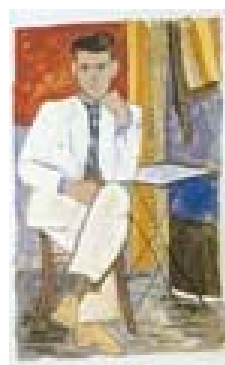
Την εποχή εκείνη στην Ελλάδα οι ιδεολογικές διεργασίες που συντελούνται επιχειρούν να ταυτίσουν τις αναζητήσεις της μοντέρνας και της παραδοσιακής τέχνης. Επιδιώκεται, δηλαδή, η νομιμοποίηση της μελέτης της ελληνικής παράδοσης μέσω της σύνδεσης των αναζητήσεών της με τις αναζητήσεις της μοντέρνας τέχνης.

Στη χώρα μας οι δύο αυτές τάσεις άλλες φορές εκφράζονται με πιο απόλυτη μορφή και άλλες φορές με μία τάση συμβιβασμού μεταξύ της ελληνικής παράδοσης και του μοντερνισμού.

Εκφραστές των απόψεων του συμβιβασμού του κοσμοπολιτισμού με την ελληνική παράδοση είναι κυρίως διανοούμενοι όπως ο Γιαννόπουλος, ο Θεοτοκάς, ο Σεφέρης, ο Ελύτης καθώς και άνθρωποι της τέχνης όπως ο Τσαρούχης, ο Εγγονόπουλος, ο Γκίκας και άνθρωποι του θεάτρου, όπως ο Κουν και άλλοι.

Πώς εκφράζεται η τάση αυτή στο έργο του Τσαρούχης;

Στα έργα του Γ.Τ. π.χ. 'Ο Καθιστός Ναύτης με το ροζ πρόσωπο' (1938), ο 'Νέος με τα άσπρα λινά' (1937) **(εικόνα 6)** διαπιστώνουμε ότι ο καλλιτέχνης ζωγραφίζει με πολλά χρώματα, ξεπερνά δηλαδή τα βασικά αρχικά χρώματα. Είναι έργα δηλαδή που μπορεί κανείς να διαπιστώσει την επιρροή του ζωγράφου από τη δυτική ζωγραφική (Ματίς), διατηρώντας όμως σαν βάση τις ελληνικές παραδοσιακές φιγούρες.



Εικόνα 6

Στην πρώτη του μάλιστα έκθεση αυτών των έργων (1938) οι κριτικοί τον επαινούν για τον λαϊκό και ταυτόχρονα πολιτισμένο χαρακτήρα της τέχνης του, έτσι ώστε το λαϊκό να μετουσιώνεται και να πλησιάζει το πολιτισμένο. (Φλώρου, 1999 σελ 64)

ΑΛΛΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΑΡΟΥΧΗ

Το θέατρο και η αργαία τραγωδία.

Κρίνουμε σκόπιμο στην εργασία μας να σταθούμε πιο αναλυτικά στην ενασχόληση και στις απόψεις του Γ.Τ. για το θέατρο, διότι αφενός θεωρούμε ότι το θέατρο είναι μία μορφή πλήρους καλλιτεχνικής έκφρασης, αφετέρου παρουσιάζει ενδιαφέρον από την άποψη της συγκρίσεως με τη σημερινή θεατρική πραγματικότητα.

Όπως έλεγε ο Γ.Τ., σε επιστολή του προς τον Διονύση Φωτόπουλο το 1977 *«το ίδιο το θέατρο είναι μια τρέλα, που οργανώνεται σε σύστημα. Αν μέσα στο σύστημα, διαφυλαχθεί η σχιζοφρένεια και το όνειρο, το θέατρο γίνεται ενδιαφέρον»*⁵⁷.

Ο Τσαρούχης «κάνει θέατρο» από την αυγή της ζωής του. Ο τρόπος με τον οποίο παρατηρεί τα σπίτια, μέσα στα οποία μεγαλώνει, είναι σαν τα «ντεκόρ» φανταστικών παραστάσεων με τον εαυτό του να ενσαρκώνει ρόλους. Παρατηρεί ό,τι «παίζεται» γύρω του και σημειώνει φορεσιές ή απλά ρούχα συλλέγοντας για το μέλλον μνήμες λεπτομερειών και λεξιλόγια μορφών. Μιλάει για τη ζωγραφική του και περιγράφει τα κουστούμια που «έντυσε» τις μορφές. Γράφει για εικονίσματα και «παρατηρεί» τα κουστούμια των Αγίων. Διδάσκεται και δημιουργεί σχεδόν καθημερινά «θεατρικές εμπειρίες»⁵⁸.

Στη δουλειά του για το θέατρο επανεκτιμά τον γύρω κόσμο συνδυάζοντάς τον με μνήμες πομπιανών χρωμάτων και χρήσεις νεοκλασικών στοιχείων. Το θέατρο είναι και η οδός για αυτήν την πολύ ειδική σχέση που έχει με την αρχαιότητα που τον «αφορά», θα λέγαμε, προσωπικά. Πάρα πολλά από τα σχέδια κουστουμιών δεν βρήκαν ποτέ την πραγμάτωσή τους σε παράσταση. Παρόλα αυτά ο Γ.Τ. εξακολουθούσε να μελετά και να σχεδιάζει δυνατές λύσεις για θεατρικά έργα και

⁵⁷ Τσαρούχης, 2003, σελ.136.

⁵⁸ Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1998-1999, σελ. 19.

ιστορικά ή μυθικά πρόσωπα. Η ροή που διαπερνά όλη αυτή τη δουλειά τον συνδέει με τις ανάγκες της ίδιας της ζωγραφικής του⁵⁹.

Τα κείμενα που έγραψε για το θέατρο είναι πολύτιμα για τη γνώση αυτής της τέχνης, αλλά συγχρόνως είναι και τα πιο εξομολογητικά. Είναι σαν μέσα από το θέατρο να παρακολουθεί την περιπέτεια του ίδιου του εαυτού, να επισημαίνει και να καλύπτει τις βαθύτερες ανάγκες του. Μελετά τις σχέσεις σκηνογραφίας, σκηνοθεσίας και γλώσσας και προχωρά εμπεριστατωμένα στη δημιουργία μία πλήρους παραστάσεως.

Για τη γλώσσα η οποία χρησιμοποιείται στις θεατρικές παραστάσεις ο Γ.Τ. πίστευε ότι «ο πολύτιμος συντελεστής μίας παράστασης είναι η γλώσσα, όπως έχει εξελιχθεί φυσικά μόνη της και όχι δημιουργημένη από τον μεταφραστή ειδικά για το θέατρο, που το αποσύνδεσαν από την αληθινή γλώσσα που είναι ήδη ένα καλλιτέχνημα...».⁶⁰ Και συνεχίζει, κριτικάροντας αυτούς που εμπλέκονται στις μεταφράσεις των κειμένων της αρχαίας τραγωδίας. Αναφέρει: «Ο αρχαιολογικός πουριτανισμός του Μυστριώτη στο βάθος εισάγεται από το εξωτερικό, μαζί με τόσα άλλα πράγματα, αλλά και οι αντίπαλοί του, οι δημοτικιστές, από δυτική επίδραση και αυτοί καταλήγουν στον δυτικού τύπου λαϊκισμό τους».

Για τις μάσκες, που αποτελούσαν αναπόσπαστο συμπλήρωμα μίας επιτυχημένης θεατρικής παράστασης, ο ζωγράφος έχει εκφρασθεί πολλές φορές τόσο μέσα από τα κείμενά του όσο και κατασκευάζοντας τες ο ίδιος⁶¹. Η μάσκα για τον Γ.Τ. είναι ένα παιχνίδι, ένα κρυφτό με τον πραγματικό μας εαυτό μας⁶².

Όπως χαρακτηριστικά έλεγε ο ίδιος: «κάθε φορά που έκανα μάσκες για το θέατρο -πολλές φορές ομοιόμορφες για πολλούς- στάθηκε αδύνατο να εξουδετερώσω

⁵⁹ «Το θέατρο με βοήθησε να μη φορτώνω τη ζωγραφική με δραματικά στοιχεία, που ούτε η ζωγραφική ούτε η εποχή μας σηκώνουν». (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1998-1999, σελ. 19).

⁶⁰ Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1998-1999, σελ.13.

⁶¹ Ο Γ.Τ κατασκεύαζε μάσκες-από το 1931 έως το 1933-άλλοτε νατουραλιστικές και άλλοτε πολύ απλές (καμωμένες από χαρτί ή πανί).

⁶² «...Αποφεύγω τον εαυτό μου για να τον ξαναβρώ, τον καλύπτω για να αποκαλυφθεί. Κάτι τέτοιο πρέπει να είναι η μάσκα...» (Τσαρούχης, 2003, σελ.135).

τον χαρακτήρα αυτού που τις φορούσε, που ξεπρόβαλλε πάντα σαν ένας ανεξίτηλος λεκές που τίποτα δεν σβήνει...».⁶³

Η αρχαία τραγωδία, ως μορφή έκφρασης, αντιπροσώπευε για τον Γ.Τ. το μεγαλείο της ελληνικής φυλής δια μέσου των αιώνων.

Συγκεκριμένα ο Τσαρούχης υποστήριζε ότι: «Αν θέλουμε να βρούμε τη καταγωγή αυτής της νοσταλγίας προς την αρχαία Ελλάδα που άσχετα με τις αυξομειώσεις της υπάρχει ακόμη, κι ίσως κυριαρχεί στο θέατρο, θα πρέπει να πάμε πολύ μακριά Στην ίδια την Αρχαιότητα, ειδικότερα στον Μέγα Αλέξανδρο και σε όλα αυτά τα ελληνίζοντα Βασίλεια της Ανατολής που δημιούργησε ο μεγάλος βασιλιάς της Μακεδονίας...ο θαυμασμός για τη κλασική αρχαιότητα και συγκεκριμένα για τη φιλολογία της αρχίζει τα χρόνια του Μεγάλου Αλεξάνδρου, ολοκληρώνεται επί Πτολεμαίων και συνεχίζεται σε όλη την περίοδο του Βυζαντίου με διάφορες επιστροφές που οι αρχαιολόγοι έχουν καταγράψει. Παρά το γεγονός αυτό, η νεότερη και συστηματική επιστροφή των Ελλήνων προς ό,τι είναι κλασσικό ή και απλώς ελληνικό ή του παρελθόντος είναι γέννημα της επαφής με τον δυτικό πολιτισμό και τέχνη. Η ρομαντική ανάγκη επιστροφής σε παλιούς πολιτισμούς ή και η ανάγκη ρομαντικής μεταμφίεσεως έδωσε υλικό στους μικρούς λαούς, για να δημιουργήσουν τεχνητούς πατριωτισμούς που είδαν τόσο με συμπάθεια όσο και με περιφρόνηση οι Δυτικοί από αγάπη της γραφικότητας αλλά και από αγάπη του 'διαίρει και βασίλευε'. Συγκεκριμένα στα Βαλκάνια ο διαμελισμός της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας συμπίπτει με νεογέννητους στεγανούς εθνικισμούς...»⁶⁴

Το κοστούμι του αρχαίου θεάτρου έχει πολύ μεγαλύτερη σχέση με τα τελετουργικά ενδύματα της θρησκευτικής λατρείας παρά με τη σύγχρονη πραγματικότητα ή την ανύπαρκτη τότε ιστορία.⁶⁵

Ο δε χορός στην αρχαία τραγωδία, ο οποίος θεωρείται αντιπρόσωπος του 'καλοπροαίρετου' και 'έξυπνου' κοινού, προσπαθεί να ενωθεί με τον ηθοποιό αλλά

⁶³ Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1998-1999, σελ. 48.

⁶⁴ Τσαρούχης, 1989.

⁶⁵ Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1998-1999.

παρόλα αυτά παραμένει ανεξάρτητος⁶⁶ με τον τρόπο που ντύνεται, μιλά, παίζει και - όταν χρειάζεται- χορεύει.

Από όσα αναφέρθηκαν ανωτέρω αναγνωρίζουμε έναν Γ.Τ. βαθύ γνώστη της ελληνικής ιστορίας, έναν μελετητή του ελληνικού πολιτισμού σε βάθος χρόνου που θέλησε μέσα από την κατάθεση του έργου του και στο θέατρο να εκφράσει την πολιτική και πολιτιστική του άποψη. Άποψη που κατά τη γνώμη μας αποδείχθηκε ιδιαίτερος ισχυρή και διαχρονική.

Ο ίδιος ο Τσαρούχης προχώρησε σε εκτιμήσεις για τη σχέση του ζωγραφικού του έργου με άλλες μορφές τέχνης.

Θέλοντας δε να περιγράψει τις διαφορές μεταξύ του θεάτρου, της ζωγραφικής και της γλυπτικής γράφει: *«Ασφαλώς το θέατρο ήταν ένας κόσμος ξεχωριστός από τη ζωγραφική και τη γλυπτική, αλλά δεν χωριζόταν από απόσταση χαώδη, ούτε με σιδηρούν παραπέτασμα...Δεν τα χωρίζει αυτά τα πράγματα διαφορά δόγματος, αλλά η μεγάλη ελευθερία της ζωγραφικής και της γλυπτικής μειώνεται στο θέατρο από κοινωνικές προκαταλήψεις πιο ισχυρές...Οι κοινωνικές απαγορεύσεις επηρέασαν κυρίως την 'όψη' των παραστάσεων, όχι όμως και το κείμενο της τραγωδίας που ευθυγραμμίζεται με την αναζήτηση ψυχολογικής ακρίβειας που επιζητούσαν οι εικαστικές τέχνες...δεν πρέπει να ξεχνούμε ποτέ ότι το αρχαίο θέατρο είναι ένα λαϊκό θέαμα.»*⁶⁷

Ο Τσαρούχης τόσο μέσα από τα σκηνικά και τα κοστούμια, όσο και μέσω των μεταφράσεων των αρχαίων τραγωδιών επιχειρεί να δώσει τη δική του οπτική για ό,τι θεωρεί αναγκαίο, ώστε η αρχαία τραγωδία να γίνει προσιτή και κατανοητή σε ευρύτερο λαϊκό κοινό.

Ο Γκίκας, ο Μόραλης και ο Τσαρούχης ασχολήθηκαν ο καθένας με τον δικό του τρόπο με το θέατρο. Η δουλειά τους για την σκηνή παρότι είναι η προέκταση της

⁶⁶ «...Σαν να είναι η αρχαία τραγωδία αμάγαλμα δύο θεάτρων. Που έχουν άλλη γλώσσα, άλλα μέτρα, άλλο ήθος και θα μπορούσαν να υπάρξουν χωριστά.» (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1998-1999, σελ. 46).

⁶⁷ Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1998-1999, σελ.46.

ζωγραφικής τους λειτουργεί παράλληλα σαν μια ανάπαυλα στις αγωνίες της εικαστικής δημιουργίας και στα υπαρξιακά προβλήματα του καιρού τους⁶⁸.

Ο Τσαρούχης είναι από τους τρεις αυτός που σε όλη του τη ζωή ασχολείται με όλα τα είδη του θεάτρου και μέσα από τη συνεχή αυτή θητεία και τη θεωρητική του ενασχόληση δικαιώνεται ο ίδιος και το έργο του.

Το πάθος αυτό του Γ.Τ για το θέατρο, η θεατρική ματιά αντιμετώπισης της καθημερινότητας διαπιστώνουμε ότι εκφράζεται σε πολλά έργα του κύρια της δεύτερης περιόδου. 'Για παράδειγμα στο έργο 'Ο χορός στη ζωή και στο θέατρο', απεικονίζονται με τον καλύτερο τρόπο τα κυριότερα ενδιαφέροντα και οι αγωνίες του καλλιτέχνη για τη ζωγραφική, το θέατρο, το χορό και το ανδρικό σώμα. Το έργο είναι δυο χωριστές συνθέσεις στα άκρα του ίδιου τελάρου. Ο 'χορός στη ζωή' αποδίδεται με το ζεϊμπέκικο που χορεύουν οι δύο στρατιώτες και ο 'ο χορός στο θέατρο' αποδίδεται με δύο πρόσωπα του χορού της κωμωδίας του Αριστοφάνη 'Ορνιθες'. Η έλλειψη συγκεκριμένου χώρου, το μαύρο φόντο, ο ιδιότυπος θεατρικός φωτισμός εξυπηρετούν την εικονογράφιση του πολλαπλού ιδεολογικού μηνύματος του έργου που είναι η αντιστοιχία μεταξύ ζωής και θεάτρου, η θεατρικότητα, επομένως του ζεϊμπέκικου και η σχέση του με τον αρχαίο «χορό» και την ελληνική πολιτιστική συνέχεια' (Φλώρου 1999,σελ 186).

⁶⁸ Όπως έλεγε δε ο Μάνος Χατζηδάκης: *«Αυτοί συνθέσανε τον πολιτισμό της μεταπολεμικής Ελλάδας για να τον καταστρέψουν σαν κοράκια οι πολιτικοί και οι δημόσιοι υπάλληλοι. Μέσα στη μοίρα μας κι αυτό»* (1988).



Εικόνα 7: Ο Γιάννης Τσαρούχης στην Επίδαυρο, 1961. Φωτογραφία© Henri Cartier Bresson.

Η σκηνογραφία

Την περίοδο 1958-1962 ο Γ.Τ. αφιερώνεται στη σκηνογραφία. Γίνεται καθηγητής σκηνογραφίας στη Σχολή Δοξιάδη. Κάνει τις σκηνογραφίες της «Θαΐδας» στην Όπερα του Ντάλας (με σκηνοθέτη τον Τζεφνιέλι), τα σκηνικά της «Μήδειας» του Ευριπίδη με την Κάλλας (για την Επίδουρο και για τη σκάλα του Μιλάνου) και, επίσης, κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για τον «Οιδίποδα» του Σοφοκλή (στο θέατρο Ολύμπικο). Τέλος, είναι υπεύθυνος για τη σκηνογραφία στους «Όρνιθες» του Αριστοφάνη (σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν) και στις «Τρώαδες» του Ευριπίδη (σε σκηνοθεσία Μ. Κακογιάννη).

Ο Γ.Τ. ασχολήθηκε με τα σκηνικά και τα κοστούμια πολλών παραστάσεων. Ανάμεσα σε αυτές, ωστόσο, ξεχωρίζει η τραγωδία «Τρώαδες», η οποία αναφέρεται ακόμη και σήμερα από τους ανθρώπους της τέχνης -και όχι μόνον – ως **«ένα από τα καλύτερα ανεβάσματα αρχαίας τραγωδίας που έγιναν ποτέ»** .

Στο σημείο αυτό είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον να παραθέσουμε τις απόψεις της Π. Ρηγοπούλου σχετικά με τη σχέση της ζωγραφικής και σκηνοθετικής εργασίας του Τσαρούχη.

Στα ακόλουθα ερωτήματα: *«Σε τι συνίσταται η σχέση ζωγραφικής και σκηνικής δημιουργίας στο έργο του Τσαρούχη; Ποιες είναι οι εικαστικές αξίες που παραμένουν στον θεατρικό χώρο των τριών διαστάσεων και ποιες είναι αυτές που μετουσιώνονται σε παράγοντες σκηνικής δράσης; Πώς δηλαδή η ζωγραφική σκηνή γίνεται θέατρο, αλλά και πώς το θέατρο γίνεται ζωγραφική;»*, η Πέπη Ρηγοπούλου υποστηρίζει πως «*οι ζωγραφικές και θεατρικές λύσεις που δίνει ο Τσαρούχης, κοιταγμένες στο σύνολό τους, εμφανίζουν μια συνέχεια και μια συνέπεια. Η επιλογή, για παράδειγμα, του νεοκλασικού κτιρίου, διατηρημένου (παράσταση «Ορέστης») ή ερειπωμένου (παράσταση «Τρώαδες») δεν αποτελεί ύφος ή μηχανιστική προέκταση του ζωγραφικού έργου· συνιστά αντίθετα συγκλονιστική προσωπική εξομολόγηση και προσπάθεια διάγνωσης της κοινωνικής μας νόσου.*

Το ίδιο ισχύει και για τις μορφές των μαυροφόρων και μη γυναικών⁶⁹, των στρατιωτικών, των γυμνών και ημίγυμνων θεών και ανθρώπων. Το χρώμα από τη μεριά του ηθογραφεί και σκηνοθετεί.

Οι λύσεις αυτές είναι σε διάλογο με τις μεταφραστικές επιλογές του καλλιτέχνη, που βασίζονται σε μια ρέουσα δημοτική με πολλά ένθετα στοιχεία από το αρχαίο κείμενο, μια γλώσσα που θα ταίριαζε και στους ζωγραφικούς ήρωες.

Είναι ακόμα σε αρμονία και με κάποιες άλλες σκηνοθετικές επιλογές υπέρ ενός χορού, ο οποίος δεν τραγουδά αλλά αποδίδει τα χορικά σ' ένα 'πεζό' και συγκρατημένο ύφος...»

Και καταλήγει η Πέπη Ρηγοπούλου «τελικά οι ζωγραφιές-μακέτες του Τσαρούχη, παραπέμπουν σ' ένα κόσμο που βρίσκεται εν κινήσει και εν εξελίξει»⁷⁰.

Β ενότητα (1950-1966)

Κατά την πρώτη περίοδο της παρουσίας του έργου του Γ.Τ θέλουμε να κάνουμε μία ιδιαίτερη αναφορά στα έργα του της περιόδου 1950-1966, δίνοντας τις συνθήκες της μεταπολεμικής Αθήνας, διότι κρίνουμε ότι είναι μία περίοδος ωριμότητας του ζωγράφου. Στα έργα του βλέπουμε έντονα να συνδυάζει (χωρίς να σημαίνει ότι δεν το έκανε και παλιότερα) το αντικειμενικό με το υποκειμενικό στοιχείο π.χ. ζωγραφίζει ένα τύπο του λαϊκού άνδρα ή γυναίκα (Εσατζήδες, Ναύτες, Νύφες) ή μια μορφή από τον Καραγκιόζη (π.χ. Βεζυροπούλα), αλλά είναι ταυτόχρονα και ένα συγκεκριμένο αναγνωρίσιμο άτομο π.χ. Κώστας. Γιώργος (Φλώρου 1999,σελ 142)

Θα αναφερθούμε πιο κάτω και σε άλλα χαρακτηριστικά των έργων του τα οποία είναι ενδιαφέροντα διότι προετοιμάζουν την αλλαγή που συντελείται στη δεύτερη περίοδο της ζωής του Γ.Τ.

⁶⁹ Βασικό πρόσωπο στις τραγωδίες που σχεδιάζει ο Τσαρούχης είναι η μάνα, είτε σαν μάνα-φόνισσα (Μήδεια-Βάκχες), είτε σαν παρθένα-μάνα (Ορέστης, Οιδίπους επί Κολωνώ) είτε σαν «μάννα-κουράγιο» (Τρωάδες).

⁷⁰ «Δρώμενα», 1984, σελ. 24-27.

Μεταπολεμική Αθήνα

Στην **μεταπολεμική Αθήνα** προικισμένοι ζωγράφοι, ταλαντούχοι μουσικοί, χαρισματικοί άνθρωποι συμβάλλουν σε μια πραγματική αναγέννηση στο χώρο του θεάτρου: ο ρόλος της λαϊκής παράδοσης αναπροσδιορίζεται, η ζωτικότητα των αρχαίων κειμένων επαναξιολογείται, η σχέση Ανατολής-Δύσης καθορίζεται εκ νέου.

Οι άνθρωποι που συμμετέχουν σε αυτή την προσπάθεια είναι σκηνοθέτες όπως κυρίως ο Κάρολος Κουν με το Θέατρο Τέχνης, αλλά και ο Σωκράτης Καραντινός ή ο Αλέξης Σολομός με το Εθνικό Θέατρο, η Ραλλού Μάνου με το μοναδικό «Ελληνικό Χορόδραμα», η Ζουζού Νικολούδη με τα «Χορικά» και ο Μάνος Χατζηδάκης με τη μουσική του.

Σε αυτή την περίοδο και συγκεκριμένα από το 1958⁷¹ έως το 1962 ο Γ.Τ. ζωγράφισε πολύ λίγο. Αυτός που τον παρακινεί να αρχίσει πάλι να ζωγραφίζει ήταν ο Τεριάντ ο οποίος του είχε πει: *«Είσαι γεννημένος ζωγράφος, κι όλα αυτά που κάνεις για το θέατρο είναι χαμένος καιρός...»* (1990).

Τα έργα τα οποία επιλέγει στο εξής ο Γ.Τ να ζωγραφίζει είναι έργα στα οποία αποτυπώνει με πάθος και αγωνία ό,τι σημαίνει Ελλάδα, ίσως μια Ελλάδα που κατ' αυτόν αρχίζει να χάνεται. Αποτυπώνει ορισμένα από τα ωραιότερα νεοκλασικά σπίτια⁷², παραδοσιακά καφενεία, εικόνες της ελληνικής φύσης.

Εκείνη την εποχή στην Ευρώπη αναπτύσσεται το **οικολογικό κίνημα**. (τότε το κίνημα αναφερόταν στην ανηθικότητα των εμπόρων, οι οποίοι φονεύουν τα ζώα καθώς και στην «επικινδυνότητα» του κρέατος ως τροφή).

Το κίνημα αυτό επηρεάζει πολύ τον Γ.Τ (γεγονός που γίνεται ιδιαίτερα αισθητό κατά την δεύτερη περίοδο της ζωής του, στο Παρίσι) ο οποίος αλλάζει τις συνήθειες της καθημερινότητας του, γίνεται χορτοφάγος και συχνάζει σε ειδικά εστιατόρια (ζωγραφίζει μάλιστα και κατάλογο για τα εστιατόρια χορτοφάγων). Επίσης, είναι ενδιαφέρον να αναφέρουμε ότι τα μοντέλα του για τους πίνακες που ζωγραφίζει (π.χ.

⁷¹ Το 1958 έφυγε για το Ντάλας όπου επιδίδεται στη σκηνογραφία και την ενδυματολογία.

⁷² Να σημειώσουμε ότι γύρω στο 1970 γίνεται ενεργό μέλος της οργάνωσης 'Κίνηση για τη διάσωση των Νεοκλασικών Σπιτιών', διακηρύσσοντας ότι όλη του η ζωή ήταν συνδεδεμένη με νεοκλασικά σπίτια.

για τις «4 Εποχές», έργο το οποίο δημιουργεί την περίοδο 1968-1969 στο Παρίσι) τα διαλέγει μέσα από τους σερβιτόρους και τους μάγειρες αυτών των μαγαζιών και φθάνει μάλιστα μέχρι τού σημείου να δηλώνει ότι «ένας γεωπόνος είναι πιο χρήσιμος από ένα ζωγράφο».

Τα έργα αυτής της περιόδου

Νέα θέματα εμφανίζονται την περίοδο αυτή στη ζωγραφική του Γ.Τ. Θέματα ρεαλιστικά αλλά και φανταστικά π.χ τοπία. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι οι σχέσεις του Τσαρούχη με τη φύση δεν ήταν πάντα αρμονικές. Ο ίδιος έλεγε χαρακτηριστικά: «...τη φύση και το τοπίο τα πλησίασα πολύ αργά. Είχα πολλούς λογαριασμούς να λύσω με τους ανθρώπους και μόνον όταν έχασα την κοινωνική μου ευτυχία, τότε μόνον γύρισα προς αυτήν...»⁷³.

Ζωγραφίζει νεκρές φύσεις καθώς και καινούργιες προσωποποιημένες αλληγορικές μορφές⁷⁴ (πνεύματα, άνεμοι). Ο ζωγράφος συνεχίζει να αναπαριστά μορφές νέων ανδρών, εντάσσοντάς τις ορισμένες φορές σε φανταστικό περίγυρο ή δίνοντας μορφές όπως «άνθρωπος - πεταλούδα»⁷⁵.

Συνεχίζει δε να ζωγραφίζει έργα με θρησκευτικό περιεχόμενο καθώς επίσης και ερωτικά έργα (ομοφυλοφιλικού χαρακτήρα).

Θέλοντας να χαρακτηρίσουμε τα έργα του Γ.Τ. αυτής της περιόδου θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα έργα αυτά ήταν περισσότερο **εικόνες της φαντασίας και της πραγματικότητας**. Η ζωγραφική του γίνεται τώρα παραστατική και ρεαλιστική.

⁷³ Φλώρου, 1999.σελ 153

⁷⁴ Οι συγκεκριμένες αλληγορικές μορφές θα αποτελέσουν την κύρια θεματική ενότητα της επόμενης περιόδου ως Μήνες και Εποχές.

⁷⁵ Να σημειώσουμε ότι η «πεταλούδα» είναι ένα αγαπημένο σύμβολο του Τσαρούχη συνδεδεμένο με τον Βουδισμό, τον οποίο ο ίδιος σέβεται πολύ ως θεώρηση ζωής. Σύμφωνα δε με βραχμανικό κείμενο οι μεταμορφώσεις της πεταλούδας από νύμφη σε πλήρες έντομο καθώς και ο θάνατός της συμβολίζουν τα μυητικά εξελικτικά στάδια της ανθρώπινης ζωής συμπεριλαμβανομένου και του θανάτου, με την αποχώρηση της ψυχής-πεταλούδας από το σώμα.

Πιστεύουμε τα έργα του Τσαρούχη τώρα αντικατοπτρίζουν την εσωτερική προδιάθεση του ζωγράφου για μία αλλαγή η οποία εμφανίζεται πλέον καθαρά κατά τη δεύτερη περίοδο .

Διακατέχονται ακόμα από αναμνήσεις παιδικές (π.χ το έργο ‘Ταϊτανάκι ντύνεται στον Πειραιά’ το 1959), ενώ παράλληλα είναι επηρεασμένα από το πολιτικό κοινωνικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον της Ελλάδας και της Ευρώπης.

Στην Ελλάδα έχουμε μία ταραγμένη πολιτικά περίοδο. Η παράταξη της Ένωσης Κέντρου είναι στην κυβέρνηση. Η δολοφονία Λαμπράκη συγκλονίζει την ελληνική και διεθνή κοινή γνώμη. Οι πολιτικές εξελίξεις που ακολουθούν οδηγούν τελικά στο πραξικόπημα της Χούντας το 1967.

Επηρεασμένος ο Γ.Τ από τα καλλιτεχνικά ρεύματα της Ευρώπης αποδίδει στα έργα του πλέον τον όγκο με σκιοφωτισμό (π.χ στα Καφενεία κ.λ.π.), χωρίς όμως να απομακρύνεται από τη χρωματική ζωγραφική (ανατολίζουσα τεχνοτροπία)

Αυτήν την εποχή ο Γ.Τ ζει μεταξύ Αθηνών και Παρισιού. Το έργο του αρχίζει να γίνεται γνωστό στην Ευρώπη. Οι ξένες εφημερίδες μιλούν για τον «Έλληνα Matisse»⁷⁶. Ο γνωστός ειδικός της τέχνης Τεριάντ αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Ο ρεαλισμός του Τσαρούχη μάς βγάζει από το αδιέξοδο ενός παρεξηγημένου μοντερνισμού. Πρώτη φορά βλέπω ζωγραφισμένη τη σύγχρονη Ελλάδα. Ο Τσαρούχης έβγαλε χρώμα από την Ελλάδα, πράγμα εξαιρετικά δύσκολο»⁷⁷.

Οι πωλήσεις των έργων του αυξάνονται σημαντικά. Ο Γ.Τ. υποστηρίζεται πλέον από ευρύτερους κύκλους, από πλούσιες και φιλότεχνες οικογένειες (όπως, για παράδειγμα, γύρω στο έτος 1957 από την γνωστή, αθηναϊκή οικογένεια Ανδρεάδη). Συμμετέχει το 1958 μαζί με τον ζωγράφο Μόραλη στην Μπιενάλε της Βενετίας. Αυτά τα γεγονότα συνέβαλαν καθοριστικά στην άνοδο της «πραγματικής αξίας» του Γ.Τ. στο χρηματιστήριο της Τέχνης.

⁷⁶ Εδώ αξίζει να αναφέρουμε ότι ο Τσαρούχης ήταν συνυποψήφιος με τον Μπουζιάνη και τον Κοντόπουλο για το βραβείο Guggenheim στην Νέα Υόρκη. Έγινε έκθεση των υποψηφίων για το Βραβείο στο Musee d' Art Moderne στο Παρίσι και μετά στο Guggenheim. Το βραβείο τελικά το κέρδισε ο Μπουζιάνης λόγω και της ουσιαστικής υποστήριξής του από τον συλλέκτη Ιόλα, όπως υποστηρίζεται.

⁷⁷ Φλώρου, 1999, σελ. 244.

Εκτιμήσεις για την 1^η Περίοδο του έργου του Γ.Τ.

Στο σημείο αυτό θα επιχειρήσουμε κάποιες πρώτες εκτιμήσεις με βάση τα όσα αναφέρθηκαν ανωτέρω για τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη ζωή του Γ.Τ και στο έργο του.

Πράγματι **διαφαίνεται μια σύνδεση του έργου του Γ.Τ. τόσο θεματολογικά όσο και μορφολογικά με τα προσωπικά του βιώματα**. Ο Τσαρούχης ζωγραφίζει τις εμπειρίες και τα βιώματα του μέσα από παραδοσιακές μορφές και συμβολισμούς, τους οποίους, όμως, πάντοτε αισθάνεται «υποχρεωμένος να δικαιολογεί συνδέοντας τους με το παρόν». Διαπιστώνουμε, δηλαδή, ότι σημαντικό χαρακτηριστικό του έργου του Γ.Τ είναι **η ταύτιση των προσωπικών του συγκινήσεων και αναμνήσεων, οι οποίες εκφράζονται στο έργο του, με χαρακτήρες και στοιχεία της λαϊκής παράδοσης**. Αναφέρουμε δυο χαρακτηριστικά παραδείγματα:

- Εκφράζει τον έρωτα του προς τον ανδρικό γυμνό μέσα από αρχαία θέματα (άντρας φτερωτός), αλλά πάντα με αφορμή ένα σύγχρονο ερέθισμα, (για παράδειγμα μία θεατρική παράσταση που είχε δει και αναφερόταν στον Αθανάσιο Διάκο).

-Θαυμάζει τον άνδρα. Τον θαυμασμό του αυτόν τον διοχετεύει στους άνδρες-θεατές του Καραγκιόζη και συνδέει συνειδητά τα μοντέλα που ζωγραφίζει με το νεανικό κοινό του θεάτρου Σκιών στο οποίο συχνάζει. Χρησιμοποιεί δηλαδή παραδοσιακά στοιχεία που του είναι προσिता (όπως ο Καραγκιόζης, το Κουκλοθέατρο) για τη έκφραση των πιο βαθιών του συναισθημάτων και προσωπικών του βιωμάτων.

2^η ΠΕΡΙΟΔΟΣ:1967-1989

Η περίοδος αυτή συνδέεται ιστορικά με την άνοδο και την πτώση της Χούντας, με τη μεταπολίτευση που ακολουθεί και με την εγκαθίδρυση, τέλος, στην εξουσία της σοσιαλιστικής δημοκρατικής παράταξης (Π.Α.Σ.Ο.Κ.). Η τελευταία αυτή περίοδος συμπίπτει στο μεγαλύτερο μέρος της (1967-1973) με τη διαμονή του Τσαρούχη στο Παρίσι, όπου είχε εγκατασταθεί κατά τη διάρκεια της Χούντας.

Η δεύτερη ζωγραφική περίοδος του Γιάννη Τσαρούχη, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως περίοδος **«αναθεώρησης»**. Η τάση του Γ.Τ. για αναθεώρηση και ανανέωση της ζωγραφικής του συνδέεται πάλι με την «παιδική του επιθυμία» να προσομοιάσει με τους ζωγράφους και την τεχνοτροπία της Αναγέννησης. Ένας άλλος λόγος βέβαια που οδήγησε στο νέο ύφος τον Τσαρούχη ήταν και η πολεμική και αντιπολιτευτική διάθεση που ως καταξιωμένος ζωγράφος δεν φοβόταν πια να την κρύψει.

Ο Γ.Τ. έχει την ισχύ ώστε να εγκαταλείψει τη μορφή της μέχρι τότε τέχνης του και να στραφεί στο εξής προς μια ζωγραφική του «παρελθόντος», επηρεασμένη από βυζαντινά πρότυπα και παραστάσεις των χωρών της Κεντρικής Ασίας. Όπως έλεγε γύρω στα 1968 στο Παρίσι: *«Βλέποντας το αδιέξοδο στο οποίο οδηγεί η μεγάλη ελευθερία πολλές φορές αισθάνθηκα την ανάγκη στη ζωή μου να μελετήσω πειθαρχώντας σε μία παράδοση.....εξάλλου δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί ότι είναι ένα φαινόμενο φυσικό να συνδέσαι με το παρελθόν...»*.

Σε ποια σημεία συνίσταται αυτή η αλλαγή του Γ.Τ. ;

-Εξακολουθεί να εκφράζει τη λατρεία του προς την αρχαία Ελλάδα αλλά απεχθάνεται την «αρχαιοπληξία»⁷⁸.

-Εκφράζει μέσα από το έργο του την αγάπη του για τον άνθρωπο με ένταση.

⁷⁸ Κύριος εκφραστής αυτής της τάσης είναι ο καθηγητής Γ. Μιστριώτης. Εκείνη την εποχή το γλωσσικό ζήτημα (διαμάχη καθαρολόγων και δημοτικιστών) αποτελούσε σημείο τριβής και έντονης διαμάχης. Ο Μυστριώτης ως επικεφαλής των φανατικών καθαρολόγων εξοργίστηκε με τη μετάφραση της 'Ορέστειας' στη δημοτική (από τον Γ. Σωτηριάδη) και υποκίνησε τους φοιτητές, ώστε να εξεγερθούν διαδηλώνοντας στην Αθήνα και αξιώνοντας να μην γίνει η παράσταση της εν λόγω τραγωδίας.

-Ζωγραφίζει και φιγούρες που έχουν σχέση με τους χώρους διασκέδασης, όπου συχνάζει εκείνη την εποχή (για παράδειγμα ζωγραφίζει τους «ζεϊμπέκηδες με φωτοστέφανο»).

- Σταματά τις σχέσεις του με την αγορά της τέχνης.

- Γίνεται καχύποπτος σε όλα τα «σχήματα πολιτικής σωτηρίας του κόσμου». Αν και θεωρείται υπογείως «πατριώτης», αντιπαθεί ιδιαίτερος τις «κορώνες πατριωτισμού», ιδιαίτερος δε όταν προέρχονται από τους πολιτευτές.

-Διακόπτει τις σχέσεις του και με τον «ευγενή λαϊκισμό» και ταυτόχρονα ανοίγεται και πέραν του μοντερνισμού.

-Ζωγραφίζει πολλά έργα με θρησκευτικό περιεχόμενο, χρησιμοποιώντας την τεχνοτροπία των βυζαντινών εικόνων. Ο Τσαρούχης άλλωστε είναι βαθιά θρησκευόμενος⁷⁹.

Η σύνθεση των έργων αυτής της περιόδου στηρίζεται κυρίως σε κλασικές και ελληνιστικές αρχές.⁸⁰

Εκτός από την αλλαγή της μορφής και του ύφους στη ζωγραφική του, έχουμε και αλλαγή στο θεματικό περιεχόμενο. Τον λαϊκό Έλληνα του Μεσοπολέμου, τον ναύτη, τον στρατιώτη, τους Εσατζήδες, τους αντικαθιστούν ως επί το πλείστον κυρίως Γάλλοι με μακριά μαλλιά, οι οποίοι, ωστόσο, ανήκουν σε αντίστοιχη ταξική και πολιτιστική κατηγορία με τους Έλληνες που ζωγράφιζε ως τότε. Συνεπώς, οι άνθρωποι που διαλέγει ο Τσαρούχης να βάλει μέσα στα έργα του είναι άνθρωποι λαϊκοί και ελάχιστα διαφέρουν από τόπο σε τόπο⁸¹.

⁷⁹ Όπως είπε και ο Μάνος Χατζηδάκης: «Ο Τσαρούχης είναι χριστιανός και βαθύτατα εθνικός συγχρόνως». (Φλώρου, 1999, σελ. 200).

⁸⁰ Φλώρου, 1999, σελ. 174.

⁸¹ Τσαρούχης, 1975, σελ. 294.

Από τα πλέον χαρακτηριστικά έργα αυτής της περιόδου οι «**Εποχές**» και οι «**Μήνες**» παριστάνουν αλληγορικές μορφές της ελληνικής μυθολογίας. Οι αλληγορικές αυτές φιγούρες, που άλλες είναι ολόσωμες («Μήνες») και άλλες όχι («Εποχές»), συνοδεύονται στο πρώτο πλάνο από νεκρές φύσεις και συμβολικά αντικείμενα, που έχουν αναφορές στην ταυτότητα των εικονιζόμενων προσώπων, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τις «αλληγορίες» στα αρχαία ελληνικά και αναγεννησιακά έργα⁸². Επίσης, δείχνουν έντονα τη νοσταλγία του Γ.Τ. για το παρελθόν, καθώς και την επικέντρωσή του στον άνθρωπο, με ολοφάνερη πλέον την απουσία κριτικής και ειρωνικής διάθεσης, όπως συνέβαινε στα προηγούμενα έργα του.



Εικόνα 8

Ο πίνακας «**4 Εποχές**» (**εικόνα 8**) είναι από τα μεγαλύτερα έργα του Γ.Τ. (διαστάσεις: 1,60 x 2,90). Αποτελεί μία σύνθεση από ανατολικά και δυτικά, παλαιά και μοντέρνα στοιχεία, με έμφαση περισσότερο στα «παλαιά», σε αντίθεση με τα έργα της πρώτης περιόδου του ζωγράφου, όπου υπερίσχυαν τα «μοντέρνα στοιχεία».

Παραθέτουμε την περιγραφή αυτού του έργου από ένα κείμενο του Αλ. Ξύδη⁸³, θεωρώντας το από τα πλέον αντιπροσωπευτικά έργα του Γ.Τ.:

«Πίσω από ένα μακρύ τραπέζι, που πιάνει όλο το πλάτος του πίνακα ποζάρουν τέσσερις μορφές- δύο γυναίκες, δύο άνδρες εναλλάξ- που φαίνονται ως το ύψος των μηρών. Επιδεικνύουν διάφορα αντικείμενα που βαστάνε, ενώ άλλα, που συνδέονται, προφανώς, μαζί τους, βρίσκονται πάνω στο τραπέζι. Τα αντικείμενα αυτά, καρποί, άνθη, εργαλεία, δηλώνουν τι παριστάνει κάθε μορφή. Έτσι, η περιγραφή που έχει δίπλα στο κεφάλι της η κάθε μία (π.χ., Χειμώνας, Άνοιξη) δεν είναι απαραίτητη για την κατανόηση της παράστασης. Πίσω από τις μορφές υπάρχει ένα ξύλινο υπόστεγο, από εκείνα που βλέπει κανείς στις υπαίθριες αγορές ή στα πανηγύρια, βαμμένο μπλε,

⁸² Φλώρου, 1999, σελ. 174-175.

⁸³ Ξύδης, 1976.

χωρισμένο στα τρία, με τέσσερις ορθοστάτες που πλαισιώνουν τις μορφές. Πίσω από το Φθινόπωρο και το Χειμώνα εκτείνεται χαμηλά, μία βελέντζα που, κυρίως το χρώμα της, κόκκινο φωτιάς, χρειάζεται πραγματικά η παράσταση⁸⁴».

Το σημαντικότερο μέρος της δουλειάς του Τσαρούχη στο Παρίσι απαρτίζεται από μία σειρά μεγάλων συνθέσεων σε εσωτερικούς χώρους, που προέρχονται από το δικό του εργαστήρι. Ο Τσαρούχης μπόρεσε σε αυτή τη φάση της ζωής του να δημιουργήσει έργα μεγάλων διαστάσεων που αποτελούν το 'όνειρο' σχεδόν σε κάθε ζωγράφο⁸⁵.

Τα Νεοκλασικά Κτίρια

Κρίνουμε σκόπιμο να αναφερθούμε ιδιαίτερα στα νεοκλασικά κτίρια, διότι πιστεύουμε ότι τα σπίτια καθώς και τα καφενεία που ζωγραφίζει ο Γ.Τ. χρησιμοποιώντας την τεχνική του σκιοφωτισμού αποτελούν και τα πρώτα βήματα του ζωγράφου προς μια ρεαλιστική ζωγραφική.

Η ενασχόληση του με τα καφενεία είχε ξεκινήσει πολύ νωρίτερα, από το 1950. Χαρακτηριστικά, όπως είχε πει σε συνέντευξή του το 1954, τα καφενεία αποτελούσαν γι' αυτόν ένα «θέμα που τον τραβούσε πιο πολύ από κάθε τι άλλο» τόσο ως τύπος συγκέντρωσης της ελληνικής ζωής όσο και ως εικαστικό πρόβλημα. Συγκεκριμένα, τον κέντριζε «το ζωγραφικό πρόβλημα της μετάβασης από τη ζωγραφική του μοντέλου σε κλειστό χώρο στη ζωγραφική στο ύπαιθρο κάτω από τον καυτό ελληνικό ήλιο».

⁸⁴ Φλώρου, 1999, σελ. 175.

⁸⁵ Τσαρούχης, 1975, σελ. 296.

Με τα «Καφενεία» ο Τσαρούχης βρίσκει την ευκαιρία να εκφράσει την αγάπη του για τον νεοκλασικό ρυθμό, εφόσον όλα τα καφενεία που ζωγραφίζει ανήκουν σε παλιά νεοκλασικά κτίρια. Τα καφενεία αυτά είναι «Ο Παρθενών», το καφενείο του «Μαυροκέφαλου» στην Πανεπιστημίου - παραδοσιακό καφενείο και τόπος συγκέντρωσης ναυτών, στρατιωτών και μελών του ΚΚΕ που παίζουν εκεί μπιλιάρδο- και το καφενείο «NEON» στην Ομόνοια.



Εικόνα 9

Στο έργο του «Καφενείο “Νέον” την ημέρα», 1966 (εικόνα 9) διαπιστώνουμε ένα χαρακτήρα λιτότητας

Το «Καφενείο “Νέον” τη νύχτα», 1966 (εικόνα 10) το χαρακτηρίζει μια έντονη αντίθεση ανάμεσα στα ψυχρά γκριζοπράσινα χρώματα της νύχτας και τους πορτοκαλιούς τόνους, που «θερμαίνουν» το εσωτερικό του καφενείου, όπου διαγράφονται οι σιλουέτες των θαμώνων.⁸⁶



Εικόνα 10

Τα έργα αυτά προσφέρουν και κάτι αδιαφιλονίκητα ελληνικό, όχι μόνο σαν θέμα από τα εξωτερικά στοιχεία, αλλά και από τη δύναμη που έχει η κατά τα άλλα ανάξια νοθευμένη και κακοποιημένη οικοδομή, αυτό το τόσο αληθινό και συνηθισμένο στον τόπο μας στοιχείο, που το ένιωσε και το παρουσίασε με τέτοια πειστικότητα ο Τσαρούχης⁸⁷.

Τα δύο καφενεία (εικόνες 9-10) λειτουργούν σαν ένα δίπτυχο, διότι, μαζί και τα δύο αποδίδουν την πλήρη εικόνα του ελληνικού καφενείου, ως μυθολογικού, συναισθηματικού και κοινωνικού χώρου, σε δύο διαφορετικές ώρες της ημέρας. Το εικαστικό ερέθισμα των δύο αυτών εικόνων είναι, αντίστοιχα, το φως του ήλιου και το τεχνητό φως της νύχτας, που δημιουργούν στο κτίριο διαφορετικά οπτικά επεισόδια.

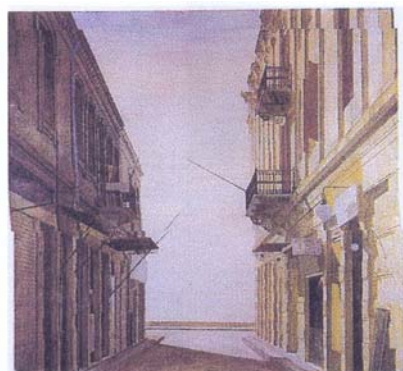
⁸⁶ Φλώρου, 1999, σελ. 152.

⁸⁷ Καλλιγάς, 1984, σελ. 199 και 201.

Τέλος, τα «Καφενεία», ξεπερνώντας την πρώτη «απλή» τους ανάγνωση, αποκτούν ένα μυθολογικό χαρακτήρα και γίνονται σύμβολα-ιδεογράμματα ενός ελληνικού τρόπου ζωής.⁸⁸

Ο Τσαρούχης ζωγραφίζει σε μεγάλους αριθμούς εκτός από καφενεία και «Νεοκλασικά σπίτια». Χαρακτηριστικά έργα του που απεικονίζουν νεοκλασικά σπίτια είναι: **«Το σπίτι με τις Καρυάτιδες: Οδός Ασωμάτων»** έργο αρκετά ελεύθερα ζωγραφισμένο, και **«Το σπίτι του Εμπειρικού στην οδό Βασιλίσσης Σοφίας»**.

Ο Τσαρούχης πήγαινε για πολλά χρόνια στη Μυτιλήνη και έμενε συχνά εκεί με σκοπό την επίβλεψη του χτισίματος και ό,τι άλλο αφορούσε το Μουσείο του Θεόφιλου. Εκτός από πολλά μικρά έργα που έκανε εκεί δημιούργησε κι ένα μεγάλο που παριστάνει την Οδό Αλκαίου με τον τίτλο **«Δρόμος στη Μυτιλήνη» (εικόνα 11)**⁸⁹. Ο



Εικόνα 11

«Δρόμος στη Μυτιλήνη» του 1966 είναι το πιο αυστηρά σχεδιασμένο έργο του καλλιτέχνη. Απεικονίζει έναν προοπτικά αποδοσμένα δρόμο με σπίτια και φόντο τη θάλασσα⁹⁰. Με το έργο αυτό, που συγγενεύει με τα καφενεία, εξοικειώνεται ο καλλιτέχνης ακόμη περισσότερο με την προοπτική και με την αντικειμενική αναπαράσταση του ελληνικού ηλιοφωτισμένου υπαίθρου. Παράλληλα, όμως, με τα τεχνικά προβλήματα που τον απασχόλησαν, ο Τσαρούχης θέλησε να εκφράσει τη συμπάθειά του για την ανώνυμη και κακότεχνη συχνά αρχιτεκτονική, την τόσο σπαρακτικά τραγική καθώς τη φωτίζει ο ήλιος⁹¹.

Αναφερθήκαμε λίγο πιο αναλυτικά στα παραπάνω ζωγραφικά έργα, γιατί θέλαμε να τονίσουμε τη «νεοκλασική αναζήτηση» του Γ. Τ.

Η αγάπη του Τσαρούχη για τον νεοκλασικό ρυθμό οφείλεται, όπως λέει ο ίδιος, στο γεγονός ότι όλη του η ζωή είναι συνδεδεμένη με νεοκλασικά σπίτια, στον

⁸⁸ Φλώρου, 1999, σελ. 152.

⁸⁹ Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, 1990.

⁹⁰ Φλώρου, 1999, σελ.150.

⁹¹ Τσαρούχης, 1975, σελ. 299.

Πειραιά όπου γεννήθηκε σε νεοκλασικό σπίτι και μεγάλωσε επίσης σε άλλα δύο νεοκλασικά σπίτια, στην Αθήνα⁹². Όταν, μετά τον πόλεμο, άρχισαν να τα γκρεμίζουν ένα-ένα, ο Τσαρούχης αισθάνθηκε πως «ξηλώνουν τη ζωή του». Αυτό που αισθανόταν ήταν κάτι παραπάνω από αισθητική διαμαρτυρία. Ήταν ξαφνικοί θάνατοι στενών φίλων. Τα γκρεμίσματα ήταν τότε τόσο συχνά, που δεν πρόφτανε κανείς όχι μόνο να τα σχεδιάσει πριν εξαφανισθούν αλλά ούτε καν να τα φωτογραφίσει. Η αισθητική αγάπη άρχισε τότε «σαν αντίδραση στην προστυχιά που ορμούσε απειλητική»⁹³.

Βλέπουμε λοιπόν ότι η αγάπη του Τσαρούχη για το νεοκλασικό ρυθμό ξεκινά ως βιωματική και εξελίσσεται ως αισθητική εμπειρία. Στα καφενεία γίνεται, επίσης, φανερή η αγάπη του Τσαρούχη για το θέατρο, εφόσον η σύνθεση του χώρου και των ανθρώπινων μορφών- διατεταγμένων σε διάφορα σημεία εμπρός και μέσα στο καφενείο- αποτελεί το «σκηνικό», μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται μια καθημερινή σκηνή, όπως την έχει συλλάβει στιγμιотυπικά ο φωτογραφικός φακός. Η όλη σύνθεση των «καφενείων» μας δίνει την «καθημερινότητα» της ζωής των ανθρώπων σε σχέση με μια «μνημειακή αίσθηση», την οποία αποπνέει το αρχιτεκτονικό οικοδόμημα. Στα «καφενεία» ο Τσαρούχης συνδυάζει το παρελθόν με το παρόν, τον ρεαλισμό με τον ιδεαλισμό, τον πραγματισμό με τη νοσταλγία, τη θεατρική φαντασία με τη χιουμοριστική διάθεση, και όλα αυτά με τα προσωπικά του βιώματα⁹⁴.

Θα λέγαμε ότι αυτή την αγάπη για τα νεοκλασικά σπίτια και τα καφενεία ο Τσαρούχης την επιβάλλει κατά κάποιο τρόπο στο κοινό του, το οποίο θα λέγαμε ότι εφεξής **συνδέει τον γνήσιο Τσαρούχη με κάποιο νεοκλασικό σπίτι ή καφενείο.**

⁹² Φλώρου Ε. (1999), οπ.π., σελ. 125-126.

⁹³ Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, οπ.π., σελ. 107-108.

⁹⁴ Φλώρου Ε. (1999), οπ.π., σελ. 126.

Εκτιμήσεις για τη δεύτερη περίοδο του έργου του Γιάννη Τσαρούχη

Η δεύτερη περίοδος του έργου του Γ.Τ χαρακτηρίζεται από μία απελευθέρωση και από μια προσπάθεια για να επαναξιολογήσει τις βαθύτερες επιθυμίες του μέσα στη νέα πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα. Η αποστροφή του προς τις καταναλωτικές αξίες του πολιτισμού μας, η λιτή ζωή του και η πίστη του σε σταθερότερες αξίες εκφράζονται ακόμη και στην ίδια του τη μορφή που γίνεται πλέον ασκητική με γενειάδα.

Η χυδαιότητα του φασιστικού καθεστώτος στην Ελλάδα που δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει τα σύμβολα του ελληνικού κλασσικού πολιτισμού και τις παραδόσεις-που ο ζωγράφος είχε τιμήσει ευλαβικά μέσα από το έργο του- για την επιβολή της τυραννίας στον ελληνικό λαό ωθούν τον Γ.Τ. σε μία ζωγραφική αποτύπωσης, για να διατηρήσει την παλιά Ελλάδα (σπίτια, καφενεία, αλλά και ζωγραφική πολιτικών μηνυμάτων π.χ. 'Άγιος Σεβαστιανός').

Έλεγε ο ίδιος ο ΓΤ για τα τελευταία έργα του: *‘Η ζωγραφική μου είναι τώρα μία βόμβα σιωπηλή, γιατί είναι εκτός της κατεστημένης πρακτικής και αποτέλεσμα αντίδρασης σε μία παρηκμασμένη πρωτοπορία’*⁹⁵, (Φλώρου, 1999, σελ 229).

Από το 1968 και μετά αρχίζει μία περίοδος νέων αναζητήσεων. Επιστρέφοντας στον κλασικισμό ο Τσαρούχης φανερά δείχνει ότι έχει αρνηθεί τον Μεταπολεμικό Μοντερνισμό, κίνημα στη ζωγραφική, που το θεωρεί χρεοκοπημένο. Σε συνεντεύξεις του από το 1976 και μετά ο καλλιτέχνης καταδικάζει την πρωτοποριακή τέχνη⁹⁶ του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα, την οποία μάλιστα παρομοιάζει με «το σώμα ενός παλιού επαναστάτη ταριχευμένου στα μουσεία, όπου περνούν να την προσκυνήσουν οι ουρές των νέων πιστών».

Ο ζωγράφος, επιπλέον, αντιμετωπίζει τον άνθρωπο μέσα από τη ζωγραφική του πέρα από τάξεις λέγοντας ότι «...με ενδιαφέρει ο άνθρωπος ως αφηρημένη

⁹⁵ Ο Τσαρούχης υποστήριζε πως οι ζωγράφοι γίνονταν πρωτοπόροι απλά για να γίνουν αποδεκτοί από τα Μουσεία. (Φλώρου, 1999).

⁹⁶ «Η μοντέρνα τέχνη δεν πρέπει να ξεχνούμε πώς ήταν μία διαλεκτική συζήτηση για προβλήματα πολιτισμού και ανθρώπινα. Αυτό σταμάτησε στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Σήμερα γίνονται μοντέρνοι όπως άλλοτε γινόνταν ακαδημαϊκοί, για να τούς αγοράσει το κράτος...».

οντότητα εκτός κοινωνικών τάξεων, δηλαδή προσπαθώ μέσα από τη ζωγραφική μου να αντιμετωπίζω τον πλούσιο όταν μοιάζει με φτωχό και το αντίθετο»⁹⁷.

Πίστευε ότι η σημερινή εποχή προχωρά σε μια πιο καινούρια απελευθέρωση, η οποία είναι η απελευθέρωση του ανθρώπου, που έχει χορτάσει από νεωτερισμούς και έχει πλέον επίγνωση ότι όλοι οι νεωτερισμοί παλιώνουν. Έλεγε δε για τη γενιά τους ότι ήταν από τις λίγες ιστορικά γενιές που είχε δει τόσους νεωτερισμούς και τόσες ανατροπές.

Ο Γ.Τ. αισθάνεται πλέον απελευθερωμένος από τις συμβάσεις του παρελθόντος και εκδηλώνει φανερά την απέχθειά του για τον εμπορικό κύκλο που σφίγγει ασφυκτικά τους δημιουργούς. Στέκεται κριτικά⁹⁸ απέναντι στη διαμορφωμένη «αγορά τέχνης». Όντας βαθιά πολιτικοποιημένο άτομο εκφράζει ανοιχτά τις κοινωνικές του απόψεις και τηρώντας τις αποστάσεις του από τα πολιτικά κόμματα και τις ηγεσίες τάσσεται στο πλευρό σύγχρονων κινημάτων όπως η Οικολογία (στην οποία αναφερθήκαμε και ανωτέρω).

Για το κίνημα αυτό ο Τσαρούχης έλεγε σχετικά: *«...κάτι έμεινε από τον Μάη του '68, αυτό το τραγικό ανεμογκάστρι. Ήταν ένα παζάρι προτάσεων και προπαγάνδας που δυσφήμιζε για πάντα το κατεστημένο χωρίς να το αντικαταστήσει, δυστυχώς με τίποτα βιώσιμο. Οι νέοι που επαναστάτησαν δεν μπορούσαν να στερηθούν ούτε τα τσιγάρα, ούτε τις διακοπές. Μόλις τους τα στέρησε με πονηριά ο Ντε Γκώλ κρύβοντας τη βενζίνη [αυτοί] παρέδωσαν το πνεύμα...Κάτι έμεινε όμως από τον Μάη του '68, κάτι το σημαντικό: η κριτική των πάντων, κάτω από το φως της Οικολογίας. Η Οικολογία*

⁹⁷ Φλώρου, 1999, σελ. 226.

⁹⁸ «Δεν είμαι από αυτούς που κατηγορούν τους εμπόρους για εκμετάλλευση, ούτε από εκείνους που βρίσκονται σε διαμάχες με τους εμπόρους τους που θυμίζουν σχέσεις νευρωτικού γιου με σφιχτό και δύστροπο πατέρα. Όλα αυτά είναι μικροπράγματα παρόλο που μπορούν να κάνουν να υποφέρει ψυχικώς και υλικώς ο ζωγράφος. Ο κίνδυνος των 'γκαλερί' είναι αλλού. Πουλώντας και αγοράζοντας ο έμπορος μπορεί να επηρεάσει τον ζωγράφο με την εμπορική επιτυχία ή αποτυχία. Για να κάνει το καλό που μπορεί η Τέχνη στον άνθρωπο, χρειάζεται μία ελευθερία που δεν τη καλλιεργεί καμία 'γκαλερί' με το να επιτρέπει τολμηρότητες. Εφόσον οι ζωγράφοι θέλουν δόξα και αύξηση των τιμών τους, οι έμποροι θα υπάρχουν και θα κυριαρχούν. Βέβαια ακόμη χειρότερο είναι το να γίνει ο καλλιτέχνης έμπορος...» (Ιδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, 1990, σελ. 94).

αντί να ασχολείται με τη δίκαιη κατανομή των αγαθών όπως κάνει ο σοσιαλισμός, ασχολείται επιστημονικώς να μάθει τι είναι αγαθόν»⁹⁹.

Η Οικολογία για πρώτη φορά αποκαλύπτει τις συνέπειες της βίας στον ίδιο τον βιαστή. Είναι ένας 'νέος τρόπος κριτικής των πάντων'¹⁰⁰.

Γενικά, η ζωγραφική του Τσαρούχη στη δεύτερη περίοδο είναι ήρεμη και ισορροπημένη: υπάρχει μία σαφήνεια και μία ολοκλήρωση των μορφών, μία χρωματική και σχεδιαστική αρμονία, χωρίς βίαιες εντάσεις και εκπλήξεις. Η μόνη θεματική έκπληξη και ανισορροπία του Τσαρούχη έγκειται στον μεγάλο αριθμό των έργων του που απεικονίζουν γυμνούς άνδρες και στον αντίστοιχα ελάχιστο αριθμό των γυναικών. Ο ίδιος ο Τσαρούχης, εξάλλου, έχει ομολογήσει ότι *«η ισορροπία στην τέχνη είναι το υποκατάστατο μιας κάποιας ισορροπίας στην 'ανώμαλη' ιδιωτική ζωή του καλλιτέχνη»*.

Σε αυτή την τελευταία περίοδο της ζωής του ο Τσαρούχης επιχείρησε αρκετές φορές να κάνει ο ίδιος εκτίμηση για το έργο του. Η άποψη του Matisse *«Ο,τι ονειρεύομαι είναι μια τέχνη ισορροπίας και γαλήνης, απαλλαγμένη απ' ό,τι θα μπορούσε να λυπήσει ή να διαταράξει»* εκφράζεται αντίστοιχα και από τον Τσαρούχη και το έργο του¹⁰¹. Συγκεκριμένα ο Τσαρούχης είχε πει *«Πειραματίζομαι να δω μήπως η τέχνη ήταν πάντοτε μία επιδίωξη της γαλήνης και της ισορροπίας. Η ζωή ήταν πάντα ανισόρροπη...Νομίζω πως καταγγέλλω καλύτερα ό,τι ανυπόφορο συμβαίνει στην εποχή μας ζωγραφίζοντας με όλη μου την ψυχή και προσοχή δύο μάτια που εκφράζουνε έρωτα και ελπίδα»* (Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη,1990).

Ο Γ.Τ. ήταν ένθερμος υποστηρικτής του 'κοινωνικού ρόλου της τέχνης'. Διαβάζουμε σε δηλώσεις του στον Τύπο: *«...ένας καλλιτέχνης πρέπει να είναι με το μέρος εκείνου που κινδυνεύει. Δεν έχει νόημα να προσπαθείς να παραβγείς σε αγριότητα με τους βασανιστές σου. Οι ασχήμιες της 'σύγχρονης ζωής' κατάφεραν να*

⁹⁹ Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, 1990, σελ. 86.

¹⁰⁰ *«Οι αντιρρήσεις προς το αδίστακτο κεφάλαιο, που μου φαίνονταν άλλοτε ρομαντικές, ηθικολογικές ή αισθητικές, ήταν τελικά αντιρρήσεις ουσιαστικές, που αφορούσαν τον άνθρωπο κι όχι ορισμένη τάξη. Ο σοσιαλισμός, αν πραγματικά θέλει να ρίξει το κατεστημένο για το καλό του ανθρώπου, είναι αδύνατο να αγνοήσει την Οικολογία»* (Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, 1990, σελ. 87).

¹⁰¹ Στεφανίδης, 2002, σελ. 84.

κάνουν τον καλλιτέχνη σαν τα μούτρα τους. Αυτοί οι καλλιτέχνες δεν νομίζω ότι συντελούν σε κανενός είδους επιθυμητή πρόοδο. Η πρόοδος έχει σταματήσει στο ψυγείο. Τίποτα δεν γίνεται για να γλιτώσουμε από την αληθινή βία...Εγώ με τη ζωγραφική μου θέλω να εξαφανίσω το κακό...όχι να το ερεθίσω...[Αυτό] το ελέγχω, δείχνοντας τη ζωή, που οι δυνατοί καταστρέφουν για να υπάρξουν...» (Ιδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, 1990).

Ο Γ.Τ. ήταν από τους υμνητές της «ομορφιάς». Όμως, πίστευε ότι η ανατομία του ανθρώπου και η φυσιολογία δεν μπορούν να είναι τα μόνα κριτήρια της ομορφιάς. Η ομορφιά πίστευε ότι είναι «ένας αιθέρας, ένα πράγμα που δεν πιάνεται»¹⁰².

Ο Γ.Τ. υπήρξε υπόδειγμα σεμνότητας, ενός ανθρώπου που προσπάθησε σε όλη του τη ζωή να κρατήσει χαμηλούς τόνους, γιατί δεν ήθελε με κανένα τρόπο να επιδεικνύεται¹⁰³.

Θέλοντας και εμείς να κρίνουμε αυτή τη δεύτερη περίοδο της ζωγραφικής του Γ.Τ. θεωρούμε ότι η επανάσταση η ειλικρινής που κάνει την περίοδο μετά το 1967 είναι ιδιαίτερα σημαντική τόσο λόγω των συνθηκών που επικρατούσαν, όσο και λόγω της προχωρημένης πλέον ηλικίας του. Ο Τσαρούχης, ωστόσο, τόλμησε να περιφρονήσει την κατακτημένη «αναγνωρισιμότητα του» (από το κατεστημένο και τους ισχυρούς καλλιτεχνικούς κύκλους) στο όνομα της «αναγνωρισιμότητας» του ίδιου του εαυτού.

Πέτυχε να ζήσει χωρίς να σκύψει κεφάλι, μια Αρετή το ίδιο δύσκολη με την Αρετή της μεγάλης Τέχνης. Και πέτυχε να επιβάλλει την προσωπική του άποψη για την Τέχνη, τον εαυτό του, τις αισθήσεις του επάνω στα δόγματα και τις ηθικές επιταγές¹⁰⁴.

¹⁰² Τσαρούχης, 2003, σελ. 96.

¹⁰³ «Σπανίως χρησιμοποιώ τα πράγματα για τη δόξα μου. Κάποτε εκτέλεσα ένα σκηνικό του Χατζηκυριάκου-Γκίκα, γιατί με ενδιέφερε να το δω να πραγματοποιείται. Δεν το έκανα για να δοξαστώ. Ο Γκίκας είναι διαπρεπής καλλιτέχνης, αλλά δεν με δόξαζε ιδιαίτερα να τον βοηθήσω να κάνει το έργο του. Απλά όμως θεώρησα καλό να βοηθήσω ένα έργο να πραγματοποιηθεί». (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1998-1999, σελ. 42).

¹⁰⁴ Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, 1964.

Παρόλο το μεγάλο έργο του Γ.Τ. και τη σημαντική προσφορά του στην Τέχνη, καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών ή ακαδημαϊκός δεν έγινε ποτέ. Αριστείο δεν του εδόθη. Αναδρομική έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη δεν έγινε. Αυτά και άλλα πολλά πιστοποιούν έναν άνθρωπο ελεύθερο και διόλου ερωτοτροπούντα με το κατεστημένο¹⁰⁵.

¹⁰⁵Σκοπελίτης, 1995.

6.ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κλείνοντας την εργασία αυτή θεωρούμε ότι, αναφορικά με τα αρχικά ερωτήματα που θέσαμε, πράγματι τόσο οι κοινωνικές-πολιτικές και εικαστικές συνθήκες όσο και η προσωπική ζωή και ιδιαιτερότητες του καλλιτέχνη είχαν άμεση σχέση και αντανάκλαση στο έργο του.

Σε προέκταση των ανωτέρω κρίνουμε ότι θα είχε ενδιαφέρον να μελετηθεί περαιτέρω σε βάθος ποιο εκ των δύο ερωτημάτων ήταν το πλέον καθοριστικό για το έργο του καθώς επίσης ποια ήταν η επίδραση αυτού καθαυτού του έργου στα πολιτιστικά δρώμενα.

Διαπιστώνουμε, επί παραδείγματι, ότι ο Δ.Καπετανάκης σε μία εκτίμηση του έργου του Γ.Τ.¹⁰⁶ τονίζει περισσότερο την επίδραση της ιδιαίτερης προσωπικότητας του ζωγράφου στο έργο του, το οποίο και αποκαλεί ‘μνημείο πολιτισμού’.

Αναφέρει χαρακτηριστικά:

‘Το έργο του Τσαρούχη δεν είναι από τα καλλιτεχνήματα εκείνα που θα μπορούσε κανείς να τα δει σαν αντικείμενα αυτοτελή κι αυθυπόστατα, ανεξάρτητα από το υποκείμενο που τα δημιούργησε- μα είναι εκφράσεις μίας ύπαρξης που αγωνίζεται να κατακτήσει με αυτά μία αλήθεια...Ο ζωγράφος κινείται ζητά, πειραματίζεται διαρκώς...Μόλις το πείραμα δείξει το αποτέλεσμα δεν ενδιαφέρει πια, παραμερίζεται για χάριν νέας δοκιμής’

*‘...Το έργο του Τσαρούχη είναι ένα μάθημα πολιτιστικής διαχείρισης...όποιος πιστεύει στην Ελλάδα και στο μέλλον της βλέπει στους νέους του Τσαρούχη σύμβολα μεγάλης αλήθειας. Η τέχνη του Γ Τ αποτέλεσμα της μεγάλης πίστης του στην Ελλάδα τείνει να είναι **μνημείο πολιτισμού**’.*

Ο ίδιος ο Γ.Τ. δεν προσπάθησε να δώσει αναλυτικές εξηγήσεις για το έργο του διότι πίστευε πως η πραγματική τέχνη είναι ένα μυστηριώδες πράγμα και «αυτό το μυστηριώδες πράγμα, πρέπει να αντιμετωπίζεται σαν η μεγαλύτερη παρηγοριά, σαν ένα μεγάλο αντίβαρο μέσα στη ζωή, δοσμένο από την ίδια τη μυστηριώδη δύναμη του

¹⁰⁶ Καπετανάκης στη Φλώρου, 1999.

ανθρώπου»¹⁰⁷. Θεωρούσε δηλαδή πώς η τέχνη δεν είναι ερμηνεύσιμη πολλές φορές με βάσει τις συνθήκες που επικρατούν μία δεδομένη περίοδο ή με συγκεκριμένους κανόνες λογικά διαμορφωμένους.

Όπως υποστήριζε, σκιαγραφώντας και τον εαυτό του «τα ταλέντα φυτρώνουν πάντα, όπως και τα φυτά. Οι συνθήκες για την ανάπτυξή τους είναι απαραίτητες, αλλά δεν πρέπει να είμαστε σχολαστικοί. Μια συκιά για να φυτρώσει σ' ένα μέρος-επίπεδο, αυτό σημαίνει πως βρήκε αυτό που χρειάζεται ουσιαστικά και φύτρωσε εξίσου τέλεια με τις άλλες συκιές, που φύτρωναν εκεί που η στενότητα της αντιλήψεως μας ονομάζει πιθανά μέρη. ΤΟ ΜΥΣΤΗΡΙΟ ΥΠΑΡΧΕΙ ΣΤΗΝ ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ, ΣΤΗΝ ΙΔΙΑ ΤΟΥ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΕΛΙΚΑ¹⁰⁸».

Από τα ανωτέρω λεγόμενα προκύπτει ότι ο Τσαρούχης θεωρεί ότι ο καλλιτέχνης ο οποίος δεν εμφανίζεται μέσα από καθορισμένες συνθήκες δημιουργεί μέσα από την τέχνη του με ένα τρόπο μυστηριώδη ένα εικαστικό αποτέλεσμα πέρα και πάνω από τις πραγματικές συνθήκες .

Αυτό το εικαστικό αποτέλεσμα έχει διαφορετική σημασία και απήχηση σε κάθε άνθρωπο. Πιο συγκεκριμένα, το έργο τέχνης ενός δημιουργού από τη στιγμή που θα παραδοθεί στο κοινό διαχέεται, «εξακτινώνεται» και αποκτά μία ιδιαίτερη σημασία, ενδεχομένως διάφορη από τις προθέσεις ή τις επιδιώξεις του καλλιτέχνη, σημασία δηλαδή αντίστοιχη με αυτή που του αποδίδει ο κάθε θεατής- αποδέκτης του έργου, ανάλογη με την παιδεία του, τις εμπειρίες του και την αντίληψή του.

Ειδικότερα, σύμφωνα με τον Γιάους (Jauss) το καλλιτεχνικό έργο πρέπει να εξετάζεται κατά τρεις τρόπους: **διαχρονικά, συγχρονικά και τέλος ιστορικά** σε σχέση δηλαδή με το ιστορικό του περιβάλλον και τις γενικότερες εξελίξεις. Και συνεχίζει: «κανένας από τους τρεις παράγοντες οι οποίοι είναι απαραίτητοι για την καλλιτεχνική δημιουργία (καλλιτέχνης- έργο- κοινό) δεν έχει παθητικό ρόλο...Ο ενεργητικός ρόλος ενός καλλιτεχνικού έργου συνίσταται στο ότι δεν δείχνει την ίδια όψη σε κάθε αναγνώστη κάθε εποχής. Δεν είναι μνημείο που αποκαλύπτει την υπερχρονική του ουσία με μονόλογο. Είναι πολύ περισσότερο σαν ενορχήστρωση, που δημιουργεί διαρκώς νέα αναζήτηση...»

¹⁰⁷ Τσαρούχης, 2003, σελ. 57.

¹⁰⁸ Τσαρούχης, 2003, σελ. 53.

«Έτσι η τέχνη αποκτά ενεργητικό κοινωνικό ρόλο, όταν η διαδοχή των έργων διαμορφώνεται όχι μόνο μέσω του δρώντος υποκειμένου (καλλιτέχνης), αλλά και μέσω του καταναλώνοντος υποκειμένου (κοινό), μέσα από την αλληλεπίδραση δημιουργού και κοινού». (Jauss στον Κωτίδη, 1983, σελ. 58).

Για τον Γ.Τ. η ζωγραφική ήταν ο καλύτερος τρόπος για να διατυπώσει τις ιδέες του, τις σκέψεις του, τα συναισθήματα του. Επανειλημμένα είχε εκφράσει την άποψη ότι «του φαινόταν περίεργο» όταν υπάρχουν άνθρωποι που θέλουν να εξηγήσουν τι παριστάνει ένα έργο. Κι αυτό γιατί η ίδια η ζωγραφική μιλά καλύτερα από κάθε ομιλητή και κάθε κριτική. Το μόνο που χρειάζεται είναι οι άνθρωποι να παραδεχτούν τα αισθήματα που τους γεννάει.

Πίστευε ότι ο άνθρωπος ο ίδιος είναι πιο κοντά στην αλήθεια της ζωγραφικής παρά η εξήγηση που επιζητά να του δώσει κάποιος άλλος. Άλλωστε η δυσκολία δεν είναι τόσο στο να καταλάβει κανείς τι παριστάνει ένα έργο (όσο κατανοητό ή αφηρημένο κι αν είναι) αλλά στο να παραδεχθεί πως αυτό που αισθάνεται ο ίδιος είναι το πλησιέστερο προς το νόημα του έργου. Δεδομένου δε ότι οι άνθρωποι δεν έχουν μάθει να αναγνωρίζουν την αξία των δικών τους αισθημάτων, επιζητούν τις περισσότερες φορές κάτι περισσότερο από αυτό που τους συγκίνησε και τους δημιούργησε αυτή η ίδια η επαφή τους με το έργο τέχνης¹⁰⁹.

Ο Βολφαγκανγκ Ιζέρ πίστευε, ότι «κατά την ανάγνωση ενός έργου από τον θεατή γίνονται διαδοχικές άρσεις και θέσεις των αξιών με τις οποίες επιβεβαιώνονται ή υπονομεύονται οι προσδοκίες του θεατή κατά την διάρκεια της αναζήτησης» (Ιζέρ στον Κωτίδη, 1983, σελ. 56).

Ο κριτικός Γ. Μηλιάδης σε κείμενό του αναφερόμενος στην ψυχολογία του κοινού σημείωνε ότι «...στο κοινό και οι δικές του νέες ανησυχίες είναι υποσυνείδητες, ενώ η καθιερωμένη προπαιδεία του τού έχει δημιουργήσει ένα συγκαλυπτικό επίστρομα, μία ειδική οπτική ικανότητα να βλέπει τα έργα τέχνης. Πρέπει να καθαρίσει το φως του, για να δεχτεί το νέο στοιχείο. Αυτός ακριβώς είναι και ο εκπολιτιστικός-ο μόνος σκοπός του έργου τέχνης-, να εκβιάσει το κοινό να καθαρθεί από το καθιερωμένο και να δεχτεί το νέο μέσα στο οποίο σε λίγο βρίσκει την έκφραση του εαυτού του.» (Μηλιάδης στον Κωτίδη, 1983, σελ. 52-53).

¹⁰⁹ Τσαρούχης, 2003, σελ. 72.

Κλείνοντας, θέλουμε να σημειώσουμε ότι το έργο του Τσαρούχη, εκτός των άλλων, ως ένα βαθμό προέβλεψε και τις εξελίξεις. Οι επιπτώσεις της άναρχης εξέλιξης του πολιτισμού, ο οποίος δεν είχε πια σαν κεντρικό γνώμονα τον άνθρωπο και τις ανθρώπινες αξίες και ανάγκες, επισημάνθηκαν από το έργο του βέβαια μέσα από ένα, θα λέγαμε μάλλον, συντηρητικό πρίσμα. Η επιστροφή του σε μια συντηρητική αντιμετώπιση των πραγμάτων δικαιολογείται θα λέγαμε από την απειλή που είχε θεωρήσει ο Τσαρούχης ότι ενυπάρχει σε αυτή την ανεξέλεγκτη πρόοδο.

Τελικά, οι φόβοι του αυτοί ως προς την εξέλιξη του πολιτισμού και την ευρύτερη πρόοδο αποδείχθηκαν εν πολλοίς προφητικοί, και σήμερα, δυστυχώς, αληθινοί...

7. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Για την ζωγραφική και τον άνθρωπο Τσαρούχη έχουν γραφεί και ειπωθεί κατά καιρούς πολλά.

Για πολλούς έγινε πνευματική και καλλιτεχνική πηγή έμπνευσης, για άλλους υπόδειγμα και αφετηρία δημιουργίας. Κάποιοι διατήρησαν και διατηρούν τις επιφυλάξεις τους και μερικοί ακόμη στάθηκαν αρνητικά

Το βέβαιο είναι ότι δεν είναι πολλοί οι ζωγράφοι των οποίων τα έργα χαρακτηρίζονται από ένα ευρύτερα αναγνωρίσιμο ιδίωμα, **ένα ιδίωμα που λειτουργεί σαν σφραγίδα του ύφους μίας εποχής.**

Ακόμα και οι λιγότερο ενημερωμένοι περί τέχνης πολίτες ακούγοντας το όνομα Τσαρούχης ή βλέποντας κάποια από τις φιγούρες του τα αναγνωρίζουν ως οικεία ζωγραφική, αναγνωρίζουν μία προσωπικότητα και ένα έργο που αντιπροσωπεύει την Ελλάδα.

Κατα συνέπεια, το έργο του δεν καταχωρείται μόνο για μελέτη στον τομέα της ιστορίας της τέχνης αλλά εντάσσεται γενικότερα προς μελέτη στα ζητήματα διαχείρισης του πολιτισμού.

Από την έρευνα που επιχειρήσαμε κατά την εργασία αυτή καταλήγουμε ότι ο ζωγράφος δεν απεικόνισε απλά με εκπληκτικό τρόπο την ελληνική πραγματικότητα αλλά ήταν ένας ζωγράφος ο οποίος είχε επηρεασθεί βαθύτατα από την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της εποχής, ένας ζωγράφος πολιτικοποιημένος ο οποίος προσπάθησε μέσα από την ιδιαίτερη προσωπικότητα του να υψώσει μία φωνή, ώστε η Ελλάδα να συνεχίσει να αποτελεί για όλο τον κόσμο σημείο πολιτιστικής αναφοράς.

Ανατρέχοντας και στις δύο περιόδους που αναλύσαμε θεωρούμε ότι η δεύτερη περίοδος της ζωής του ήταν ιδιαίτερα σημαντική και ενδεικτική της προσωπικότητας του Γ.Τ και του έργου που μας κληροδότησε.

Διότι ήταν τότε που ο ζωγράφος ώριμος πλέον χρησιμοποιώντας εναλλακτικούς τρόπους αναπαράστασης αποτύπωνε στο έργο του μία βιωμένη κοινωνική πραγματικότητα, η οποία συνεχίζει να μελετάται και να προβάλλεται ως χαρακτηριστική ελληνική δημιουργία του 20^{ου} αιώνα.

Διότι ήταν τότε που ο ζωγράφος ελεύθερος από συμβάσεις του παρελθόντος και αναγνωρισμένος πλέον είχε τη δύναμη να εκφράσει μέσα από το έργο του την αντίθεσή του στην εκμετάλλευση του ανθρώπου και στην αδικία του συστήματος¹¹⁰.

Ο Τσαρούχης πίστεψε στον κοινωνικό ρόλο της τέχνης *«ως παρηγοριάς και παυσίπονου για τον δυστυχισμένο άνθρωπο της εποχής μας»*.¹¹¹ Έχοντας νιώσει βαθιά τις σκληρές αντιθέσεις της εποχής μας στάθηκε μέσα από το λιτό, σοβαρό και βαθιά ‘λαϊκό’ έργο του συνεπής με την ηθικότητα αλλά και την αντιφατικότητα που χαρακτήριζε την ίδια του τη ζωή.

Είναι ένα ‘σημείο αναφοράς’ όχι μόνο για την ελληνική ζωγραφική αλλά και για τη στάση που θα υιοθετήσουν οι νεότερες γενιές καλλιτεχνών απέναντι στην τέχνη.

Τα ερωτήματα τα οποία θέσαμε στην εργασία μας, οι απαντήσεις οι οποίες δόθηκαν κατά την ανάπτυξη της εργασίας μας θεωρούμε ότι επιβεβαιώνουν την εκτίμηση μας ότι ο Τσαρούχης **τροφοδοτεί** τον στοχασμό για τους άξονες της πολιτιστικής διαχείρισης, απαντά σε πολλά ζητήματα που απασχολούν και σήμερα τον δημιουργό και διαχειριστή του πολιτισμού. Αποδείχθηκε ότι ο πολυδιάστατος διάλογος του με το πολιτικό και κοινωνικό στοιχείο σε συνδυασμό με την ιδιαίτερη προσωπικότητα του άφησαν ένα έργο-μάθημα για τον ελληνικό πολιτισμό.

Στα πλαίσια της εκπόνησης αυτής της διπλωματικής εργασίας μέσα από τη μελέτη των κειμένων, μέσα από επισκέψεις σε χώρους όπου έζησε και ζωγράφισε, μέσα από τη γνωριμία και τις διηγήσεις με ανθρώπους ‘δικούς του’, αλλά και μέσα από τις προβολές του έργου του, που γίνονται αναπόφευκτα από έναν μελετητή, θα ήθελα να ομολογήσω ότι αγάπησα τον άνθρωπο Τσαρούχη, την απaráμιλλη ευαισθησία του και τη μοναδική σεμνότητά του, η οποία προσπαθούσε εις μάτην να κρύψει ένα μοναδικό μεγαλείο ψυχής και προσωπικότητας.

¹¹⁰ Επί παραδείγματι σε μία εξομολόγηση του αναφέρει: «Στο Παρίσι τον Μάη του 68 διάβασα πολλά βιβλία. Τότε κατάλαβα πως οι αντιρρήσεις μου προς το αδίστακτο κεφάλαιο που μου φαινόταν άλλοτε ρομαντικές ηθικολογίες ή αισθητικές ήταν τελικά αντιρρήσεις ουσιαστικές που αφορούσαν τον άνθρωπο».

¹¹¹ Φλώρου, 1999, σελ. 227.

Πιστεύουμε ότι το κείμενο του Ελύτη το οποίο γράφτηκε το 1952¹¹² είναι ένας ύμνος για τον μεγάλο αυτό ζωγράφο. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο το παραθέτουμε τιμής ένεκεν αντί επιλόγου:

«Χωρίς να μείνει στη γραφικότητα ή να μεταβληθεί σε ανθολόγιο εθνικών απηχήσεων, ο Τσαρούχης υπακούοντας ίσως ασυνείδητά του σε μια λειτουργία ανθρωπισμού που υπάρχει μέσα στο ελληνικό φως, αγκάλιασε το ανθρώπινο σώμα και μαζί με αυτό προχώρησε να βρει την οριστική έκφρασή του. Με αυτό πλησίασε τη φύση καλλίτερα από τον καλλίτερο τοπογράφο. Με αυτό ξαναβρήκε την αίσθηση που είναι ο ελληνικός βασιλικός δρόμος για να φτάσεις ως τον κόσμο των ιδεών. Με αυτό κρατήθηκε μακριά από τις άγονες περιπέτειες της αφηρημένης τέχνης χωρίς για τούτο να απιστήσει σε ένα άλλο πνεύμα βαθύτερο, εκείνο που θα μπορούσε να ονομασθεί 'πλατωνική γεωμέτρηση'.

Έτσι άλλαξε την οπτική μας συνείδηση. Λύτρωσε τα αντικείμενα από τον κυματισμό των περιττών υποχρεώσεων και τα στερέωσε μέσα σε ένα καθαρό περίγραμμα. Αντιτάχθηκε θεληματικά στη ματαιοδοξία της οφθαλμαπάτης. Πήγε πέρα από τη σπασμωδική έκφραση, τον μορφασμό, την αλληγορία, όλα τα κατάλοιπα ενός άκαιρου ρομαντισμού. Με μία λέξη έγινε πάλι ένας ρεαλιστής, αφού πρώτα καθάρισε τον ρεαλισμό από τις ακαδημαϊκές αμαρτίες που τον βάραιναν.

Κι όταν οι άνεμοι της μοντέρνας τέχνης εφύσηξαν, στάθηκε ανάμεσά τους, αλλά με τη σιγουριά που θα έστεκε στο ανοιχτό παράθυρο της Αίγινας ένα πήλινο κομμάτι γεμάτο από το νερό της παραδόσεως. Τα επίμονα ρεύματα ενεργήσανε τόσο επάνω του όσο να ιδρώσει, και να φανούν οι σταλαγματιές της ύλης που έκρυβε μέσα του.

Είναι αυτή η αόρατη και αέναη μετουσίωση που εξηγεί γιατί και ο πιο φαινομενικά παράδοξος πίνακάς του μας αφήνει την ίδια καταγωγική αίσθηση που αφήνει ένας ασβεστωμένος τοίχος εκκλησιάς ή ένα σπασμένο κομμάτι αρχαίου αγγείου...»

¹¹² Το κείμενο αυτό δημοσιεύθηκε τον Οκτώβριο του 1981 στον Κατάλογο του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θεσσαλονίκης με την ευκαιρία της αναδρομικής Έκθεσης 'Γιάννης Τσαρούχης: 1928-1981'.

8. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανδρόνικος, Μ. (1986): *Ο Πλάτων και η Τέχνη*, Νεφέλη, Αθήνα
- Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης (1981), Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης: *Γιάννης Τσαρούχης 1928-1981*, Θεσσαλονίκη.
- Βενέζης, Η.: «Η γενιά του '30», *Καθημερινή*, 12/03/63.
- Δρίβας, Αν. *Καθημερινή*, 07/02/1938.
- Εθνική Πινακοθήκη. (1992): *Ελληνική Ζωγραφική: 19^{ος}-20^{ος} αιώνας*. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα
- Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου. (2006): *Παρίσι- Αθήνα: 1863-1940*, Αθήνα.
- Εμπορική τράπεζα (1988): *Ι. Μόραλης*, Αθήνα.
- Ζυγός, (Νοέμβριος '61- Φεβρουάριος '62).
- Ηλιοπούλου-Ρογκάν, Ντ. «Το αισθησιακό πρόσωπο του ζωγράφου Γκίκα», *Καθημερινή*, 26/11/06.
- Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη (1990): *Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989)- Ζωγραφική*, Αθήνα.
- Καλλιγιάς, Μ.: *Έλληνες Ζωγράφοι στην Εθνική Πινακοθήκη: Γιάννης Τσαρούχης*.
- Κωτίδης, Α. (1983): *‘Μοντερνισμός’ και ‘Παράδοση’ στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης (1961): «Θρίαμβος της αισθησιακής ζωγραφικής», Θεσσαλονίκη.
- Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (1998-1999): *Μόραλης-Τσαρούχης- Χατζηκυριάκος- Γκίκας: Ζωγραφική για το θέατρο*, Αθήνα.
- Ξυδής, Αλ. (1976): *Προτάσεις για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης: Μερικές απόψεις της σημερινής ζωγραφικής και γλυπτικής*, τ. Α΄, Ολκός, Αθήνα.
- Παπαντωνίου Ζ., *Καθημερινή*, 08/02/1938.

- Ρηγοπούλου, Π. (1984): «Ζωγραφική Σκηνοθεσία στο έργο του Γ. Τσαρούχη», *Δρώμενα*, τχ. 2, Αθήνα.
- Σκοπελίτης, Σ.Β. (1995): *Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης*, Αθήνα.
- Στεφανίδης, Μ. (1996): *Μικρή Πινακοθήκη. Πρόσωπα, κρίσεις και αξίες της νεοελληνικής τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- *Ταχυδρόμος*, 17/02/07.
- Τσαρούχης, Γ. (1975): *Οι Έλληνες Ζωγράφοι*, 20^{ος} αιώνας, εκδόσεις Μέλισσα, τόμος δεύτερος, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γ. (1989): *Ευρυπίδου Ορέστης*, Καστανιώτη, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γ. (2000): *Ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση*, Άγρα, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γ. (2003): *Έλληνες Ζωγράφοι*, Καστανιώτη, Αθήνα.
- Vitti, M. (2004): *Η γενιά του '30*, Ερμής, Αθήνα
- Υπουργείο Πολιτισμού (2000): *Ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση. Επιλογές από τη Συλλογή του Ιδρύματος Γ. Τσαρούχη*, Αθήνα.
- Φλώρου, Ε. (1999): *Γιάννης Τσαρούχης - Η ζωγραφική και η εποχή του*, Νέα Σύνορα - Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα.
- Χρυσάνθου, Χ. (1996): *Η Ελληνική Ζωγραφική στον 20^ο αιώνα*, τ. Α', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.
- Ψυρράκης, Β. (1967): «Η αγριότητα είναι τώρα το ιδανικό της συγχρόνου τέχνης». *Μεσημβρινή*, Αθήνα.

9. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

I. Η γοητεία της αρχαίας Ελλάδας

Θα θέλαμε να σταθούμε πιο αναλυτικά στο θέμα αυτό της γοητείας της αρχαίας Ελλάδας», θέμα το οποίο έγινε και γίνεται μέχρι σήμερα αντικείμενο έντονων συζητήσεων και αναλύσεων όχι μόνο από Έλληνες διανοούμενους, αλλά και από κορυφαίους ξένους μελετητές. Διότι θεωρούμε ότι θα είχαμε τεράστιο όφελος, αν μπορούσαμε να δούμε για λίγο τον τόπο μας και το παρόν του όχι απλώς με τα μάτια που τον είδαν οι ξένοι, αλλά και σαν να είμαστε ξένοι εμείς οι ίδιοι. Όφελος θα είχαμε τόσο στο πεδίο των γνώσεων, της αυτογνωσίας, αλλά ίσως και του αυτοπροσδιορισμού, αν βλέπαμε την Ελλάδα της αρχαιότητας σαν Ελλάδα της Ιστορίας και όχι σαν την Ελλάδα του μύθου και του απόλυτου ιδεώδους.

Αυτήν ακριβώς την Ελλάδα, την Ελλάδα της Ιστορίας, μελέτησαν δυο κορυφαίοι ελληνιστές ο Πιέρ- Βιντάλ Νακέ, και ο Ζαν Πιέρ Βερνάν. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι ο Τσαρούχης είχε συνυπάρξει με τον Πιερ Βιντάλ- Νακέ στο συμπόσιο της Χίου το 1983 και ο γάλλος φιλόλογος παρακολούθησε το ίδιο καλοκαίρι την παράσταση των *Επτά*, σε μετάφραση και σκηνοθεσία Τσαρούχη στην Θήβα.

(Πληροφορία Ανδρεάδη).

Οι δύο κορυφαίοι εταίροι της «Σχολής του Παρισιού» και ως επικεφαλής του γαλλικού «Κέντρου Συγκριτικών Ερευνών για τις Αρχαίες Κοινωνίες» με τις μελέτες τους» πρότειναν μια διαφορετική εικόνα της αρχαίας Ελλάδας, «ανεμπόδιστοι από δογματισμούς και προκαταλήψεις είδαν ότι αρνείται πολλές φορές να δει το δικό μας βλέμμα, όταν ενδίδει ενθουσιωδώς «στην εθνικώς ορθή μυωπία¹¹³».

Σε δύο από τα πλέον γνωστά βιβλία¹¹⁴ των Γάλλων αυτών ελληνιστών και ιστορικών, οι οποίοι αποτέλεσαν το λεγόμενο «ανανεωτικό κίνημα», διαπιστώνουμε ότι οι απόψεις τους χαρακτηρίζονται- όπως έχουν επισημάνει και οι μελετητές αυτών- «από μία ορθολογική, αντιμεταφυσική θεώρηση του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού». (Μπουκάλας, 2004)

¹¹³ Έκφραση που διατύπωσε σε άρθρο του στην «Καθημερινή» ο δημοσιογράφος Παντελής Μπουκάλας.

¹¹⁴ «Μύθος και σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα» του Ζαν Πιέρ Βερνάν και «Ο Μαύρος Κυνηγός» του Πιερ- Βιντάλ Νακέ.

Συγκεκριμένα, οι δυο Γάλλοι συγγραφείς απορρίπτουν την αντίληψη που θεωρεί τους Έλληνες σαν ένα περιούσιο λαό, εκφραστή ενός ανώτερου πνεύματος, δημιουργού του άχρονου και ανεξήγητου «ελληνικού θαύματος», από όπου ο δυτικός πολιτισμός πρέπει να αντλεί αποκλειστικά και με θρησκευτική πίστη τα φώτα του. Βλέπουν την ελληνική αρχαιότητα σαν ένα κόσμο που ζει σε ένα ορισμένο τόπο και χρόνο, που πορεύεται παράλληλα με άλλους πολιτισμούς, διαφορετικούς βέβαια σε πολλούς τομείς, αλλά όχι και για αυτό κατώτερους του. Θεωρούν έτσι τη μελέτη των αρχαίων πολιτισμών- της Αιγύπτου, της Μεσοποταμίας, της Ινδίας, της Κίνας – αλλά και τη γνώση ακόμη των πρωτόγονων κοινωνιών ως απαραίτητες προϋποθέσεις για την ορθή κατανόηση και αξιολόγηση της ελληνικής παράδοσης- που δεν είναι

η παράδοση, αλλά μία παράδοση-, προσπαθούν για το σωστότερο προσδιορισμό των ιδιαίτερων εκείνων χαρακτηριστικών που την οριοθετούν και την διαφοροποιούν από τις άλλες, και, τέλος, επιχειρούν τη ρεαλιστική εκτίμηση της επίδρασης που άσκησε η παράδοση αυτή στον τόπο της και σε ολόκληρο τον κόσμο.

Μέσα από το ζωγραφικό έργο του Τσαρούχη, παρότι υπήρξε διάχυτη η αγάπη του για την αρχαία Ελλάδα και τον πολιτισμό της, εντούτοις θα λέγαμε ότι αυτή η αγάπη εκφραζόταν ύστερα από μελέτη και σε συνδυασμό με τους πολιτισμούς άλλων λαών,

II. Η αποκαλούμενη “χρυσή γενιά” ή γενιά του ’30

Για αυτούς που προσπάθησαν να κωδικοποιήσουν τα βασικά γνωρίσματα των αποκαλούμενων δημιουργών της γενιάς του ’30 ήταν :

α) το ιδιαίτερο ενδιαφέρον τους για την ελληνική φύση (την αιγαιοπελαγίτικη ομορφιά, τα ελληνικά χρώματα και το φως).

β) η ταύτιση της γνησιότητας, της ελληνικότητας με την λιτότητα, την αμεσότητα, ακόμη και με την αφέλεια, αλλά σίγουρα με μια ελευθερία και δημοκρατικότητα σκέψης και συμπεριφοράς.

γ) η πνευματική ανησυχία.

δ) η ιδιοσυγκρασιακή στάση απέναντι στα πράγματα.

ε) η φιλομάθεια και η ταπεινότητα¹¹⁵.

και, στ) η αμφιταλάντευση ανάμεσα στην ελληνική παράδοση (κλασική, βυζαντινή, λαϊκή) και τις ευρωπαϊκές διατυπώσεις (κοσμοπολιτισμός). Όπως προσπάθησα να εξηγήσω ήδη η κωδικοποίηση αυτή περιέχει κάποια στοιχεία αλήθειας, αλλά καταλήγει εν πολλοίς σε στερεότυπα που μπορεί να είναι παραπλανητικά.

Εξ ίσου επικίνδυνη είναι μια προσπάθεια κωδικοποίησης των πολιτικών ιδεών του μεσοπολέμου ή και των κατοπινών εποχών. Ο Μ. Vitti επιχειρώντας να σκιαγραφήσει και πολιτικά την Γενιά της περιόδου εκείνης γράφει: *«Στην παντοδυναμία του αντικειμενικού κόσμου, όπως τον έχει ταξινομήσει ο ιστορικός υλισμός, πολλοί διανοούμενοι της Γενιάς του '30 αντιτάσσουν έναν κόσμο, που είναι αυτοτελής και ανεξάρτητος από την υλική αναγκαιότητα, τον κόσμο του «πνεύματος» και σ' ένα στρώμα πιο κρυφό, τον εσωτερικό κόσμο του ατόμου»*.¹¹⁶

Ειδικότερα, στον χώρο της ζωγραφικής, ενώ στην Ευρώπη η τάση επιστροφής στο παρελθόν (που αναφέρθηκε ανωτέρω) εκδηλώνεται με την επιστροφή στην Αναγεννησιακή ζωγραφική ως αντίδραση στην Αφαίρεση, στην Ελλάδα εκδηλώνεται ως αντίδραση στη μαζική εισαγωγή ξένων πολιτιστικών προτύπων και ως επιδίωξη εύρεσης μιας καλλιτεχνικής ταυτότητας..

Την εκδηλωμένη αυτή τάση στην Τέχνη της περιόδου εκείνης (1930) την αξιοποίησαν (όπως έχουμε ήδη αναφέρει) τόσο σε ευρωπαϊκό επίπεδο, όσο και σε ελληνικό κυρίως ολοκληρωτικά (φασιστικά) καθεστώτα, ακριβώς γιατί ήθελαν να προβάλλουν τον εθνικό, άρα, γνήσιο χαρακτήρα της εξουσίας τους, αποσπώντας παράλληλα τον λαό από την πραγματικότητα.

Στην Ελλάδα, ο εκπρόσωπος της φασιστικής κυβέρνησης Ι. Μεταξάς εμφανίζεται να υπερασπίζεται όλους τους ζωγράφους της γενιάς του, τόσο εκείνους που υπερασπίζονταν την παράδοση, όσο και τους άλλους που είχαν εμφανή «μοντέρνα» στοιχεία στη ζωγραφική τους. Είναι ενδιαφέρον να αναφέρουμε ότι είχε αναθέσει τη διακόσμηση του Δημαρχείου Αθηνών και στον Κόντογλου αλλά και στον Γουναρόπουλο.

¹¹⁵ Καθημερινή, «Το αισθησιακό πρόσωπο του ζωγράφου Γκίκα», 26/11/06, σελ. 3.

¹¹⁶ Μ. Vitti, 2004, σελ. 114.

Σε όλη τη διαδρομή της εργασίας αυτής τόνισα ότι η εφαρμόγη των σχημάτων αυτών στον Τσαρούχη δεν μπορεί να ευσταθήσει εύκολα. Σε μικρό μόνο βαθμό η ζωγραφική του Τσαρούχη αυτή την περίοδο υπακούει σε αυτές ή σε άλλες ιδεολογικές επιταγές και αν κάτι τον χαρακτηρίζει είναι ένας ελεύθερος διάλογος με την περιρρέουσα ατμόσφαιρα.

Η Φλώρου (1999), υποστηρίζει ότι ο Τσαρούχης του Μεσοπολέμου συμβάλλει στη συνειδητοποίηση της εικόνας και της ταυτότητας ενός λαού και έτσι υπ' αυτήν την έννοια ο Γ.Τ. θα μπορούσε να ονομαστεί ζωγράφος «εθνικός» ή αλλιώς «ζωγράφος της ελληνικής ουσίας». Η εικόνα αυτή όμως θα έκανε μάλλον τον ζωγράφο, πάντοτε αλλεργικό στην μεγαλοστομία, να χαμογελάσει. Οι αναφορές σε οποιαδήποτε αμετακίνητη ουσία ήταν έξω από την λογική ενός καλλιτέχνη για τον οποίο η αναζήτηση της ταυτότητας ήταν μια πορεία αγωνίας ξένη προς τα στερεότυπα. Σε όλη τη διάρκεια του βίου του ο Τσαρούχης επηρέασε όσο κανείς ίσως τον τρόπο με τον οποίο καλλιτέχνες και διανοούμενοι έβλεπαν τα ζητήματα αυτά, αλλά ο δρόμος του ήταν όχι ή δήλωση αλλά η συμπαραδήλωση και ο υπαινιγμός.

III. Λαϊκές μορφές θεατρικής έκφρασης

Ο Καραγκιόζης

Μία από τις πρώτες και ιδιαιτέρως δημοφιλείς μορφές λαϊκής θεατρικής έκφρασης με την οποία έρχεται σε επαφή ο Γ.Τ με όλη την αγνότητα της παιδικής ηλικίας είναι ο Καραγκιόζης. Ο Τσαρούχης δεν θεωρούσε τον Καραγκιόζη μία απλή παιδική διασκέδαση, αλλά τον αντιμετώπιζε σαν ένα «πράγμα» σεβαστό, σαν την Εκκλησία.

Ο πολυμήχανος Καραγκιόζης με την ευστροφία, την ετοιμότητα και τα λαϊκά χαρακτηριστικά καθώς και με ό,τι τον συνιστά και τον πλαισιώνει συγκεκριαιώνει για τον ζωγράφο τα ιδιοσυγκρασιακά γνωρίσματα του αστικοποιημένου νεοέλληνα, ο οποίος ταυτόχρονα είναι θύμα ή και θύτης μέσα καταστάσεις από τις οποίες ωστόσο πάντα επιβιώνει, παρά τις όποιες αντίξοες συνθήκες τον πολιορκούν.

Για τον Γ.Τ ο Καραγκιόζης ήταν όμως και κάτι ευρύτερο. Μέσα από τις ασπρόμαυρες ή και πολύχρωμες φιγούρες του ο ζωγράφος διέκρινε τα περάσματα ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση, που ήταν γι αυτόν κάτι ιδιαίτερα σημαντικό, ειδικά

για τη κοσμοπολίτικη αντίληψή του. Ιδιαίτερα πρέπει να τονιστεί η σχέση του με το έργο του Σωτήρη Σπαθάρη, του οποίου τις ρεκλάμες αντέγραψε. Το πλούσιο διακοσμητικό στοιχείο, που διακρίνει τις δημιουργίες του Σπαθάρη από τα έργα των άλλων μεγάλων εικαστικών του Καραγκιόζη είναι πιθανότατο ότι ενέπνευσε τον Τσαρούχη στη φάση που συνέδεε παράδοση και μοντερνισμό.

Για τον Γ.Τ ο Καραγκιόζης ήταν όμως και κάτι ευρύτερο. Μέσα από τις ασπρόμαυρες ή και πολύχρωμες φιγούρες του ο ζωγράφος διέκρινε τα περάσματα ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση, που ήταν γι αυτόν κάτι ιδιαίτερα σημαντικό, ειδικά για τη κοσμοπολίτικη αντίληψή του. Ιδιαίτερα πρέπει να τονιστεί η σχέση του με το έργο του Σωτήρη Σπαθάρη, του οποίου τις ρεκλάμες αντέγραψε. Το πλούσιο διακοσμητικό στοιχείο, που διακρίνει τις δημιουργίες του Σπαθάρη από τα έργα των άλλων μεγάλων εικαστικών του Καραγκιόζη είναι πιθανότατο ότι ενέπνευσε τον Τσαρούχη στη φάση που συνέδεε παράδοση και μοντερνισμό.

Μία άλλη μορφή λαϊκής θεατρικής έκφρασης ήταν το θέατρο παντομίμας του Χρυσοστομίδη Α, που μάγευε όπως έλεγε ο Γ.Τ την παιδική του διαίσθηση¹¹⁷.

Το θέατρο αυτό μετέφερε για πρώτη φορά στην Ελλάδα αυτό το δυτικό είδος θεατρικής ψυχαγωγίας απλοποιώντας το κατάλληλα στις ελληνικές συνθήκες της φτώχειας, της λιτότητας και της ατεχνίας.

¹¹⁷ «Πριν εκθέσω ό,τι γνωρίζω από διηγήσεις από έζαψη της παιδικής μου φαντασίας αλλά και συνεχή παρακολούθηση του θεάτρου.. απ' έζω σε συνδυασμό και με μεταγενέστερες γνώσεις μου για το θεατρικό αυτό είδος θα ήθελα να διηγηθώ τα συμβαίνοντα έζω από αυτό το θέατρο...Καπνοί πολλοί, ομηρικοί και τσίκνα από κοκορέτσι περιβάλλανε τη μάντρα του θεάτρου, που ήταν ακριβώς δίπλα στην ταβέρνα-μπακάλικο του Σμυρνογιάννη που το χώριζε από το θέατρο ένας κήπος με ψηλά δένδρα όπου υπήρχαν οι ψησταριές σιδερένιοι βωμοί με τα σφαχτά.. Η παρουσία του Διονύσου ήταν πλέον αισθητή χάρη στη δυνατή μυρωδιά των βαρελιών της ταβέρνας του Σμυρνογιάννη. Η Δήμητρα ήταν παρούσα δια της μυρωδιάς της νοτισμένης γης του κήπου της ταβέρνας την οποία κατέβρεχαν από νωρίς με ποτιστήρι τα «παιδιά» (οι βοηθοί). Κι ο Ποσειδών, όμως, δεν ήταν απών, αφού δίπλα εκεί ήταν η θάλασσα του Πασαλιμανιού. Οι καπνοί της σούβλας φωτισμένοι από το γκάζι ή την ασετιλίνη ανέβαιναν ψηλά, ως τα γείσα και τα ανθέμια των σπιτιών σαν τα σύννεφα του Βερόνεζε...» (Τσαρούχης, 1989)



Εικόνα 13: Αυτοπροσωπογραφία στο μέτωπο της Αλβανίας. Σχέδιο σε χαρτί, 16,7 x 11,6 εκ.
(Ιδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, 790)

10. Βιογραφικό (Γιάννης Τσαρούχης)

1910	Γεννιέται στις 13 Ιανουαρίου στον Πειραιά (Πασαλιμάνι). Ο πατέρας του Αθανάσιος, καταγόταν από την Αρκαδία και ήταν έμπορος. Η μητέρα του, Μαρία, το γένος Μοναρχίδη, καταγόταν από τα Ψαρά και ήταν απόγονος της Μαρίας Μοναρχίδη, κυρίας επί των τιμών στην αυλή του Όθωνα. Παρακολουθεί εγκύκλιες σπουδές στο Εκπαιδευτήριο Μακρή και στο Α΄ Γυμνάσιο Αθηνών.
1928	Εκθέτει στην αίθουσα Άσυλο Τέχνης, του Νίκου Βέλμου (οδός Νικοδήμου), τις πρώτες του σκηνογραφίες για τις «Φοίνισσες» του Ευριπίδη. Επίσης, δημιουργεί σκηνικά και κοστούμια για την «Πριγκήπισσα Μαλέν» του Μέτερλινγκ, που ανεβάζει ο Φώτος Πολίτης στην Επαγγελματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου.
1928-34	Σπουδάζει ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας (εργαστήρι Παρθένη), με δασκάλους τον Δημήτριο Μπισκίνη, τον Δημήτριο Γερασιώτη, τον Σπύρο Βικάτο, τον Γεώργιο Ιακωβίδη, τον Βικέντιο Μποκατσιάμπη, τον Θωμά Θωμόπουλο και τον Κωνσταντίνο Παρθένη. Ασχολείται με τη μελέτη των κοπτικών υφασμάτων και δημιουργεί σειρά από αντίγραφα των «φαγιούμ» του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου.
1929	Συμμετέχει στην ομαδική έκθεση με θέμα «Παλαιά Αθήνα», στην αίθουσα Άσυλο Τέχνης. Με πνευματικούς οδηγούς τον Φώτη Κόντογλου, τον Δημήτριο Πικιώνη, και την Αγγελική Χατζημιχάλη, πρωτοστατεί στο αίτημα της εποχής για την «ελληνικότητα» της τέχνης. Την περίοδο αυτή επισκέπτεται τη Σμύρνη και το 1935 την Κωνσταντινούπολη, καθώς και ολόκληρη την Ελλάδα.
1931	Αναλαμβάνει ως μόνιμος σκηνογράφος του Εθνικού Θεάτρου, ύστερα από πρόταση του Φώτου Πολίτη, αλλά παραμένει στη θέση δέκα ημέρες μόνο.
1930-1934	Μαθητεύει και εργάζεται ως βοηθός κοντά στο νεοβυζαντινό ζωγράφο Φώτη Κόντογλου. Απ' αυτόν μυείται στη βυζαντινή ζωγραφική.

1934	Αρχίζει να συνεργάζεται με τη Λαϊκή Σκηνή του Καρόλου Κουν. Το πρώτο έργο είναι η «Ερωφίλη» του Γεωργίου Χορτάτση. Ταυτόχρονα συνεργάζεται και με τη Μαρίκα Κοτοπούλη στο έργο « Η κυρία δε με μέλει» του Βικτοριέν Σαρντού.
1935	Ταξιδεύει πρώτη φορά στο Παρίσι. Εκεί έχει την πρώτη επαφή με τα αριστουργήματα της Αναγέννησης, με το Λούβρο και τους ιμπρεσιονιστές. Ανακαλύπτει και μελετά τα έργα του Θεόφιλου, τα οποία μόλις είχε συγκεντρώσει στη συλλογή του ο Τεριάντ (Στρατής Ελευθεριάδης). Γνωρίζεται με επιφανείς καλλιτέχνες (Ματίς, Τζακομέτι κ.ά.)
1936	Επιστρέφει στην Ελλάδα μέσω Ιταλίας και περνά από την Νεάπολη και την Πομπηία.
1937	Δημιουργεί σκηνικά για τα έργα «Ελισάβετ» του Ζοσέ, «Καντίνα» του Τζορτζ Μπερνάρντ Σο και «Στέλλα Βιολάντη» του Γρηγορίου Ξενόπουλου, για λογαριασμό της Μαρίκας Κοτοπούλη. Επίσης, για το έργο «Το ημέρωμα της στρίγκλας» του Σαίξπηρ, που ανεβάζει η Κατερίνα Ανδρεάδη.
1938	Πραγματοποιεί την πρώτη ατομική του έκθεση στην Αθήνα, σ' ένα άδειο κατάστημα της οδού Νίκης, που του παραχώρησε ο ιδιοκτήτης Θεοφάνης Αλεξόπουλος, με έργα της περιόδου 1929-1937, ενώ συμμετέχει, την ίδια χρονιά, και στην Πανελλήνια Έκθεση.
1940	Με την κήρυξη του Ελληνοϊταλικού Πολέμου επιστρατεύεται και υπηρετεί στο Μηχανικό. Στις συχνές μετακινήσεις του από το ένα μέρος στο άλλο βρίσκει χρόνο να σκαλίζει πέτρες και να σχεδιάζει στρατιώτες και άλλα θέματα. Όμως το έργο αυτό, σχεδόν στο σύνολό του, χάθηκε κατά την υποχώρηση, εκτός από τα σχέδια του λοχαγού του. Μετά την κατάρρευση του Μετώπου επιστρέφει στην Αθήνα και περνά τις δοκιμασίες της Κατοχής και του Εμφυλίου Πολέμου.
1942-44	Την περίοδο αυτή δημιουργεί σκηνογραφίες και κοστούμια κυρίως για παραστάσεις που ανεβάζει η Κατερίνα Ανδρεάδη («Σουπιά» των Μπαλζάκ και Φαμπρ, «Τρίτη πράξη» του Παύλου Παλαιολόγου, «Ο

	μικρός Έιολφ» του Ίψεν), για τους «Ηρακλείδες» του Ευριπίδη (σε σκηνοθεσία Κυριαζή Χαρατσάρη), για την «Τρισεύγεννη» του Κωστή Παλαμά (σε σκηνοθεσία Τίγκης Χατζηκυριακού). Μετά την Απελευθέρωση καλείται από το Εθνικό Θέατρο για τη σκηνογραφία του «Ηλίθιου» του Ντοστογιέφσκι, του «Θείου Βάνια» του Τσέχοφ, της «Κλυταιμνήστρας» του Αλέξανδρου Μάτσα, του «Αλκιβιάδη» του Γεωργίου Θεοτοκά, της «Επιστροφής της γηραιάς κυρίας» του Ντίρενματ, καθώς και για τα έργα «Ο άνθρωπος και τα όπλα» του Τζορτζ Μπέρναρντ Σο, με την Κατερίνα, το «Πανηγύρι» του Γεωργίου Λαμπελέτ κ.ά. Για τη Λυρική Σκηνή κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για τα έργα «Ο πραγματευτής» του Πέτρου Πετρίδη και «Τραβιάτα» του Βέρντι.
1947	Στις 20 Μαΐου εγκαινιάζεται στην γκαλερί Ρόμβος έκθεση με θεατρικά προσχέδια και υδατογραφίες. Την ίδια χρονιά πραγματοποιείται και δεύτερη ατομική του έκθεση ζωγραφικής στην αίθουσα Πέιν, στην οδό Κριεζώτου.
1948	Κάνει το σκηνικό για την παράσταση «Συλφίδες», για τα εκατό χρόνια του Σοπέν, που ανεβαίνει στο θέατρο Ρεξ από τη Σχολή Σισμάνη.
1949	Συμμετέχει στην Πανελλήνια Έκθεση, καθώς και στην έκθεση της ομάδας «Αρμός», της οποίας αποτελεί ιδρυτικό μέλος. Τη χρονιά αυτή η έκθεση μεταφέρεται στη Θεσσαλονίκη, στην αίθουσα του Εμπορικού και Βιομηχανικού Επιμελητηρίου.
1951	Εκθέτει στην Galerie d'Art du Faubourg, στο Παρίσι, και την ίδια χρονιά στην Redfern Gallery στο Λονδίνο.
1952	Το Βρετανικό Συμβούλιο οργανώνει στην Αθήνα αναδρομική έκθεση (1932-1952), με ελαιογραφίες και υδατογραφίες, συνολικά 65 έργα του.
1953	Υπογράφει συμβόλαιο με την γκαλερί Ιόλας της Νέας Υόρκης, που διαρκεί ως το 1957.
1954	Σκηνογραφεί τη «Ζιζέλ» του Άνταμ.
1956	Είναι υποψήφιος, μαζί με τον Γιώργο Μπουζιάνη και τον Αλέκο Κοντόπουλο, για το βραβείο «Γκούγκενχαϊμ» (τα έργα του παρουσιάζονται στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, στο Παρίσι, και στο

	Μουσείο Γκούγκενχαϊμ της Νέας Υόρκης).
1958	Εκθέτει στην Μπιενάλε της Βενετίας, με έργα της 25ετίας. Συμμετέχει στις εκθέσεις, με θεατρικό περιεχόμενο, της ομάδας «Αρμός». Κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για την παράσταση της «Μήδειας» του Κερουμπίνι, με τη Μαρία Κάλλας, που ανεβαίνει στην Dallas Civic Opera.
1958-59	Στη Λυρική Σκηνή συνεργάζεται στα έργα «Μέντιουμ» του Μενότι και «Βαφτιστικός» του Θεόφραστου Σακελλαρίδη. Συνεργάζεται με τη Σκάλα του Μιλάνου για τη «Θαΐδα» του Μασνέ. Την ίδια περίοδο συνεργάζεται με το Teatro Olimpico της Βιτσέντζας και με το Εθνικό Λαϊκό Θέατρο του Παρισιού. Επίσης, συνεργάζεται με εξέχουσες προσωπικότητες, τον Φράνκο Τζεφινέλι, την Κατίνα Παξινού, την Άννα Συνοδινού, και με άλλες του ελληνικού και του παγκόσμιου καλλιτεχνικού στερεώματος. Φιλοτεχνεί τα σκηνικά και τα κοστούμια τα κινηματογραφικά έργα «Τα αρραβωνιάσματα» του Δημ.Μπόγρη, «Ερόικα», «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται», σε σκηνοθεσία Ζιλ Νταςέν, «Στέλλα» του Μιχάλη Κακογιάννη (σε συνεργασία με τον ζωγράφο Βλάση Κανιάρη).
1961	Τη χρονιά αυτή η γκαλερί Ζουμπουλάκη οργανώνει ατομική του έκθεση.
1962	Συνεργάζεται με τον αρχιτέκτονα Γιαννουλέλη στο χτίσιμο του Μουσείου του Θεόφιλου, ύστερα από ανάθεση του Τεριάντ. Δημιουργεί τα σκηνικά και τα κοστούμια για την παράσταση «Ορνιθες» του Αριστοφάνη, για το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν.
1964	Κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για την παράσταση «Πέρσες» του Αίσχυλου, για το Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν.
1966	Συμμετέχει στην ομαδική έκθεση της γκαλερί Claude Bernard, στο Παρίσι, η οποία είναι αφιερωμένη στο πορτρέτο. Την ίδια χρονιά οι γκαλερί «Μέρλιν» και «Άστορ» της Αθήνας οργανώνουν ατομικές εκθέσεις του.
1967	Εγκαθίσταται στο Παρίσι, στην αρχή, και μετά στο Meru, εξαιτίας της επιβολής της Δικτατορίας. Συνεργάζεται με την Ελληνική Σκηνή της

	Άννας Συνοδινού και κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για τις παραστάσεις «Ηλέκτρα» του Σοφοκλή, σε σκηνοθεσία Θάνου Κωτσόπουλου (Ωδείο Ηρώδου Αττικού και Θέατρο Λυκαβηττού), και «Ελένη» του Ευριπίδη, σε σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη.
1968	Ο Λουί Ταμέν παρουσιάζει στο Φεστιβάλ της Αβινιόν την παράσταση «Βάκχες», σε μετάφραση Γιάννη Τσαρούχη.
1972	Οργανώνεται από την γκαλερί Ζουμπουλάκη-Ιόλας ατομική του έκθεση, με έργα της περιόδου 1953-1957, από τη συλλογή Ιόλα.
1974	Εκθέτει στην γκαλερί Il Gabbiano της Ρώμης τα σημαντικότερα έργα των τελευταίων ετών. Η ίδια έκθεση μεταφέρεται στην Μπολόνια.
1977	Ανεβάζει τις «Τρωάδες» του Ευριπίδη, σε δική του μετάφραση, σκηνοθεσία και κοστούμια, στο πάρκινγκ της οδού Καπλανών. Η παράσταση παίζεται και στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.
1978	Οργανώνει ατομική έκθεση στην γκαλερί Ζυγός.
1980	Οργανώνεται ατομική του έκθεση από την γκαλερί Il Gabbiano, τον Οκτώβριο, στην FIAC '80, στο Παρίσι, στο Grand Palais. Επίσης, οργανώνει στην γκαλερί Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, το Νοέμβριο, ατομική του έκθεση με θέμα «Οι μήνες και οι εποχές».
1981	Εκθέτει στην ισπανική πρεσβεία ελαιογραφίες από τη συλλογή Κλόντ Μπερνάρ, καθώς και σχέδια του Ιδρύματος Γιάννη Τσαρούχη. Την ίδια χρονιά, το Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης οργανώνει μεγάλη αναδρομική έκθεση του.
1982	Εγκαινιάζεται στο Μαρούσι το Μουσείο Γιάννη Τσαρούχη, στο σπίτι του ζωγράφου. Εκθέτει τα «Ζειμπέκικα» στην γκαλερί Ζουμπουλάκη. Ανεβάζει τους «Επτά επί Θήβας» του Αισχύλου, στο θέατρο Μοσχοποδίου της Θήβας. Η παράσταση παίζεται στην Ελευσίνα και στον Λυκαβηττό.
1985	Ξανανεβάζει την παράσταση των «Τρωάδων» του 1977 στο αρχαίο θέατρο των Δελφών, στο πλαίσιο της Πρώτης Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος που οργανώνει το Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο

	Δελφών.
1986	Οργανώνεται έκθεση σκηνογραφιών του στο Theatre National de Chaillot.
1987	Το Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης οργανώνει έκθεση με σκηνικά του.
1988	Κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για τις παραστάσεις «Εκκλησιάζουσες» του Αριστοφάνη, σε σκηνοθεσία Γιάννη Μόρτζου και Τάκη Χρυσικάκου (Θέατρο Λυκαβηττού), «Φιλοκτήτης» του Σοφοκλή για το θίασο Παλκοσένικο (Θέατρο Κνωσσού), «Προμηθέας Δεσμώτης» του Αισχύλου, σε σκηνοθεσία Γκλεν Γουόλντορφ (Θέατρο Επιδαύρου) και τα σκηνικά για την παράσταση «Οιδίπους επί Κολωνώ» (Θέατρο Επιδαύρου).
1989	Σχεδιάζει τα σκηνικά και τα κοστούμια για το έργο: «Το Φυντανάκι» του Παντελή Χορν στο Θέατρο Τέχνης. Πεθαίνει στην Αθήνα στις 20 Ιουλίου. Μετά το θάνατό του οργανώνεται έκθεση στην FIAC, την οποία είχε ο ίδιος προετοιμάσει και εγκρίνει.