

Λυρικός λόγος και ιδεολογικές κατευθύνσεις “Τα κόκκινα παπούτσια” του Γιώργου Δουατζή

«γιατί πώς θα ξημέρωνε
χωρίς ωδές τραγούδια ποιήματα
και κόκκινα παπούτσια»
Γ. Δουατζής

Αν τα *Ερωτικά* του Ρίτσου¹ χαράσσουν μία ρωγμή, εκ πρώτης όψεως, στο συνολικό έργο του ποιητή εξ αιτίας μίας γλώσσας που έρχεται σε αντίθεση με το “στρατευμένο” του έργου του, τότε, τηρουμένων των αναλογιών και των ιδιαίτερων παραμέτρων, θα μπορούσε να λεχθεί ότι και το λυρικό έργο του Γιώργου Δουατζή είναι απομακρυσμένο από την μέχρι σήμερα παραγωγή του εξ αιτίας ακριβώς αυτής της λυρικότητας που τον αποστασιοποιεί φαινομενικά από μία μαχητική και μάχιμη ποίηση, στην οποία τον έχουμε, αν όχι συνηθίσει, τουλάχιστον δει στα όψιμα έργα του², τα οποία συνδέονται στενά με την υφιστάμενη πραγματικότητα.

Τα πράγματα όμως δεν είναι έτσι, καθώς και στον λυρικό λόγο του Δουατζή είναι εγκατεσπαρμένα εκείνα τα στοιχεία που έχουν στενή συνάφεια τόσο με τον ρόλο του ποιητή όσο και της ποίησης εν σχέσει με την κοινωνία. Ο λυρικός λόγος αν και ερωτικός και σε ορισμένα σημεία ηδύπαθος, παραμένει κοινωνικός, ζητά την (επι-)κοινωνία με τον αναγνώστη και το συλλογικό Υποκείμενο. Ο ερωτικός λόγος του ποιητή δεν είναι η μονήρης φωνή και ο μελαγχολικός αναστεναγμός ενός Υποκειμένου που επιθυμεί να συζευχθεί ένα ποθητό Αντικείμενο· είναι ο στιβαρός, γεμάτος πνοή και ένταση λόγος ενός ποιητή που και με το ένδυμα του ερωτισμού προσπαθεί να νοηματοδοτήσει μία ιδεολογική περιοχή, την οποία στηρίζει και πρεσβεύει με το όλο έργο του.

Μέσα από μία εξεταστική διαδικασία θα γίνει μία απόπειρα ανάδειξης αυτής της θέσης και επιπλέον θα διαφανεί η δόμηση του λυρικού λόγου του Γ. Δουατζή. Όχημα για αυτή τη δοκιμή θα αποτελέσει η σύνθεση *Τα κόκκινα παπούτσια*³.

Αρχικά πρέπει να επισημάνουμε ότι τα *Κόκκινα παπούτσια* αποτελούν γραμματολογικώς ποιητική σύνθεση χάρη στον διάλογο που πραγματοποιεί κάθε μέρος της σύνθεσης με τις φωτογραφίες που παρατίθενται δίπλα από αυτό. Βρισκόμαστε δηλαδή μπροστά σε μία νεωτερική ποίηση, η οποία εκτός

¹ Γιάννης Ρίτσος, *Τα ερωτικά*, Κέδρος, Αθήνα, 1981

² Αποκορύφωμα θα λέγαμε αποτελεί η *Πατρίδα των καιρών*. Βλ. Γιώργος Δουατζής, *Πατρίδα των καιρών*, Καπόν, Αθήνα, 2010

³ Γιώργος Δουατζής, *Τα κόκκινα παπούτσια*, Εξάντας, Αθήνα, 2004. Τώρα και σε ηλεκτρονική μορφή (Δεύτερη έκδοση, 2012) από τις εκδόσεις Vaxxikon, στο www.vaxxikon.gr

από τον λόγο κάνει και χρήση της εικόνας προκειμένου να μεταδώσει το μήνυμα και να αισθητοποιήσει. Η διαπλοκή λοιπόν λόγου και εικόνας καθιστά τα *Κόκκινα παπούτσια* σύνθεση, και έτσι τα όρια των ειδών συμμειγνύονται δίνοντας στον αναγνώστη μία οπτική και αναγνωστική συνάμα ποιητική εμπειρία⁴.

Έχοντας διευκρινίσει το αμιγώς τεχνικό μέρος μπορούμε να πούμε, ξεκινώντας αντίστροφα, δηλαδή από τη δόμηση του λυρικού λόγου στην εν λόγω σύνθεση, ότι ο ποιητής, όπως αναφέρει στο εν είδει προλόγου σημείωμα που προτάσσεται του κυρίως κειμένου⁵, μετουσιώνει ένα πραγματικό γεγονός σε ποίηση. Το σημείωμα μας πληροφορεί, κυριολεκτικά, για του λόγου το αληθές και έτσι, πριν ακόμα προχωρήσουμε στην κυρίως ανάγνωση, έχουμε τοποθετηθεί στο χωροχρόνο και έχουμε εισχωρήσει στην ατμόσφαιρα που επιδιώκει να μας υποβάλει το ποιητικό Υποκείμενο⁶.

Οι πρώτοι στίχοι⁷ (1-12) σηματοδοτούν το αντικείμενο αναφοράς τους που είναι τα κόκκινα παπούτσια. Πρόκειται, θα λέγαμε, για μία αρχική κατάσταση στην οποία το ποιητικό Υποκείμενο με έναν λόγο δυναμικό προσπαθεί να υποβάλει την χρωματική εικόνα και να της δώσει ένα σημασιακό βάρος με τους προσδιορισμούς που παραθέτει δίπλα από το χρώμα, με σκοπό να φορτίσει εν τέλει το αντικείμενό του. Ιδιαίτερα η καταληκτική διατύπωση

Παπούτσια κόκκινα 10
σε κίνηση
Αέρας φωτιά και θάνατος

με την έμφαση στην αέναη κίνηση που επιτείνεται από δύο φυσικά στοιχεία και την απόλυτη και αμετακίνητη δύναμη του θανάτου συμβάλλει στο να κατασταθεί αυτό το αντικείμενο, τα παπούτσια, σημαντικό τόσο για το ποιητικό Υποκείμενο όσο και καθαυτό σημαντικό.

Στην αμέσως επόμενη ενότητα (13-41) το ποιητικό Υποκείμενο γίνεται σαφέστερο και, εμμέσως πλην σαφώς, μας λέει ότι αυτά τα κόκκινα παπούτσια φοριούνται από μία γυναίκα. Εδώ ο λόγος γίνεται μεστός, ερωτικός και

⁴ Αν κρατήσουμε μόνο το κείμενο, τότε βέβαια πρόκειται για ποίημα με την στενή έννοια. Στη δοκιμή θα επεξεργαστούμε το κείμενο αποκομμένο από τις εικόνες, περιορίζοντας το ερευνητικό πεδίο. Για μία προσέγγιση της σύνθεσης με έμφαση στις φωτογραφίες, βλ. Λαμπρινή Μπενάτση, *Εισήγηση στην τιμητική εκδήλωση του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων για το έργο το Γ. Δουατζή τον Μάιο 2008*, στο http://www.douatzis.gr/images/stories/Books/ARTHRA/ta_kokkina/l.mpenatsi.kokkina.pdf

⁵ Γιώργος Δουατζής, *Τα κόκκινα παπούτσια*, ό. π., σελ. 7

⁶ Η χρησιμοποιούμενη στη δοκιμή ορολογία είναι κυρίως από τον χώρο της Σημειωτικής. Για μία πλήρη εποπτεία του χώρου της Σημειωτικής και του Δομισμού στο χώρο της Λογοτεχνίας, βλ. Απόστολος Μπενάτσης, *Θεωρία λογοτεχνίας. Δομισμός και σημειωτική*, Καλέντης, Αθήνα, 2010

⁷ Χωρίζουμε το κείμενο συμβατικά σε ενότητες για να διευκολυνθεί η διαδικασία. Η αρίθμηση των στίχων είναι συνεχής (139 στίχοι συνολικά).

σαρκικός (με την έννοια της έμφασης στο σώμα). Η γυναίκα περιγράφεται μέσω των παπουτσιών με εικόνες ερωτικής έντασης:

Δεν ήξερε κανείς
πόσα αρσενικά κύτταρα
ξέμειναν στα παπούτσια της 15
[...]
πόσα αναφιλητά συντρόφεψαν
το φευγικό της 30
στηριγμένο σε αυτά τα ίδια
κόκκινα σε κίνηση παπούτσια
[...]

Αξίζει εδώ να προσέξουμε ότι η γυναίκα νοηματοδοτείται και σημασιοδοτείται εν ολίγοις μέσω των παπουτσιών. Αυτά έλκουν την προσοχή του ποιητικού Υποκειμένου και αυτά ποιητικοποιούν το σώμα της γυναίκας και της δίνουν

την ανδαλουσιάνικη
τσιγγάνικη 25
σκούρα
ολέθρια
κόκκινα ολέθρια

“αξία” της, η οποία έχει συναρπάσει το ποιητικό Υποκείμενο. Μέσω των παπουτσιών μαθαίνουμε για την ταυτότητα της γυναίκας και τη ζωή της που είναι άρρηκτα συνυφασμένη με τα παπούτσια.

Το ποιητικό Υποκείμενο έχοντας δώσει έμφαση στην κίνηση που χαρακτηρίζει τα παπούτσια μάς εισάγει στην λειτουργία τους με την διατύπωση

Τόπος ο χορός

Σε αυτή την ενότητα (42-90) ο χορός παρουσιάζεται ως ένα είδος τελεουργίας, μυσταγωγίας αινιγματικής, καθώς το ποιητικό Υποκείμενο διερωτάται:

Κι έλεγες 50
ποιός κινάει αλήθεια πρώτος
τη μοναδική τέλεση
[...]
η μουσική
ή
το παλλόμενο κορμί της;

Είναι μεγάλης σημασίας αυτή η διατύπωση, επειδή τίθεται το ερώτημα, αν ο εξωτερικός παράγοντας εκκινεί τη λειτουργία ή ο εσωτερικός. Και ακριβώς σε

αυτό το σημείο βρισκόμαστε μπροστά σε ένα αλληγορικό κατά το μάλλον ή ήττον ερώτημα περί ποιητικής, το οποίο το ποιητικό Υποκείμενο δεν μπορεί μέχρι στιγμής να ερμηνεύσει. Παρά ταύτα ο χορός, σε αυτό το στάδιο, είναι που νοσηματοδοτεί τη γυναίκα. Το σώμα της καθίσταται μέσο για την ιερουργία. Και αυτό το μέσο επιτελεί την καλλιτεχνική έκφραση που σηματοδοτείται από τον χορό. Και πρέπει σε αυτό το σημείο να πούμε ότι ο χορός ανάγεται σε καλλιτεχνική έκφραση, διότι αφ' ενός μεν αυτός διαθέτει εγγενώς κάποιες ιδιότητες που τον αίρουν πάνω από τη σφαίρα μίας απλής τέλεσης βημάτων και αφ' ετέρου γιατί συνδέεται με τα κόκκινα παπούτσια.

Ως προς το πρώτο, το ποιητικό Υποκείμενο μας δίνει το ίδιο τις ιδιότητες του χορού που τον χαρακτηρίζει

παλιό σαν άνθρωπο
ευαίσθητο σαν αγάπη
παθιασμένο σαν έρωτα 70
υψωμένο σαν ιδανικό
χρήσιμο σαν αγώνα
όμορφο σαν αγαπημένη
ζεστό σαν αγκαλιά
απέραντο σαν ωκεανό 75

Όλα αυτά τα επίθετα συνδυαζόμενα με το σχήμα της παρομοίωσης υποβάλλουν τον χορό ως αξία πρωτίστως για το ποιητικό Υποκείμενο. Επιτείνοντας όμως και κάνοντας ακόμα αιχμηρότερη την έκφρασή του το ποιητικό Υποκείμενο επισφραγίζει ρητώς την καλλιτεχνική αξία του χορού και τον χορό ως έκφραση δηλώνοντας ότι ο χορός και επειδή συνδέεται με τα κόκκινα παπούτσια αποκτά αξία:

Τώρα που κοκκίνισε ο ορίζοντας
αυτά χορεύουν με ρυθμό
οδηγητή ψυχών και μουσικών 90

Άρα, τα κόκκινα παπούτσια εκ του αυτομάτου, θα έλεγε κανείς, ενέχουν το απαραίτητο συστατικό του χορού που είναι ο ρυθμός και έτσι αυτός κανονίζει τις ψυχές και τη μουσική, δηλαδή τόσο το σώμα στον βηματισμό και την ψυχική διάθεση του χορευτή όσο και τη μουσική ως εξωγενή παράγοντα που θεραπεύει και συνεπικουρεί τον χορό.

Περνώντας στην τελευταία ενότητα (91-139) το ποιητικό Υποκείμενο εμφανίζει ξεκάθαρα πλέον και τον ποιητή με την διαφορά όμως ότι τον τοποθετεί ουσιαστικά σε μία χωροχρονική απόσταση, αν και κατά το ήμισυ (έως τον στίχο 120) φαίνεται να διχάζεται το πρόσωπό του ανάμεσα

σε κείνο το υπόγειο της Μαδρίτης

και σε έναν άλλο χώρο. Η φράση:

τότε και πάντα

επιτείνει αυτή τη χωροχρονική απόσταση/διαφορά, καθώς το λέξημα «πότε» σηματοδοτεί το χρόνο της εμπειρίας στη Μαδρίτη ενώ το υπόρρητο «ώρα» έναν άλλο χωροχρόνο, αυτόν του ποιητικού εργαστηρίου.

Παρά ταύτα, αν και στο ήμισυ της ενότητας βλέπουμε τον ποιητή ως μία άλλη persona μέσα στη σύνθεση, παρακάτω (120-139) τον βλέπουμε να ταυτίζεται με το ποιητικό Υποκείμενο, διότι αυτό μιλά στο α' πρόσωπο και παρατηρούμε κατ' αυτό τον τρόπο την ανάδυση του ποιητικού Εγώ.

Η ενότητα "διχάζεται" ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν το παρελθόν με τον χορό, τη γυναίκα και τα κόκκινα παπούτσια και το παρόν με τη συγγραφή του ποιήματος. Αυτή η διαφορά προκαλεί την ανάδυση της μνήμης, η οποία ζωοποιεί τις αναμνήσεις του ποιητικού Υποκειμένου, αν και κατ' ουσίαν αυτές αποτελούν τη ζωή, καθώς

[...]

η Ποίηση δεν έχει τέλος

Οι ωδές στην κόκκινη φωτιά

στα κόκκινα παπούτσια 125

δεν έχουν τέλος

[...]

Ζωή

Ποίηση έρωτας κι ωδές 135

δεν έχουν τέλος

Βλέπουμε δηλαδή έναν συνταυτισμό της ποίησης, της ζωής και των κόκκινων παπουτσιών. Η ποικίλη επανάληψη της φράσης «δεν έχει τέλος» δηλώνει μία διαρκή, μία αέναη κίνηση όχι τόσο προς ένα φιλοσοφικό άπειρον αλλά προς μία κίνηση που δίνει ζωή, στην πραγματικότητα προς την ίδια τη ζωή. Οι καταληκτικοί στίχοι είναι πρόδηλοι:

γιατί πώς θα ξημέρωνε
χωρίς ωδές τραγούδια ποιήματα
και κόκκινα παπούτσια

Εδώ τελικά τα κόκκινα παπούτσια συγκαταλέγονται στην ποίηση αλλά η ποίηση, όπως είδαμε, ταυτίζεται με τη ζωή και έτσι αυτά είναι και τα ίδια ζωή, δίνουν και τείνουν προς τη ζωή.

Συμπερασματικά λοιπόν, απ' όσα είδαμε μέχρι στιγμής, μπορούμε να πούμε, σπάζοντας τους κώδικες του ποιητικού κειμένου, ότι τα κόκκινα παπούτσια είναι η ζωή, η οποία ενέχει την ποίηση ως καλλιτεχνική έκφραση και ερέθισμα αλλά και αντίστροφα, ότι δηλαδή είναι η ποίηση που έχει μέσα της τη ζωή και την κάνει δρώσα και αενάως κινούμενη.

Έχοντας διεξέλθει το πρώτο σκέλος του αναπτύγματος και αποκωδικοποιώντας κατά κάποιο τρόπο το ποιητικό κείμενο, θα προχωρήσουμε στο δεύτερο σκέλος που αφορά τις ιδεολογικές συνισταμένες της σύνθεσης *Τα κόκκινα παπούτσια* και ειδικότερα το ρόλο του ποιητή και της ποίησης εν σχέσει με την κοινωνία, δηλαδή το πώς ο Δουατζής μέσα από έναν λόγο λυρικό κατορθώνει να προσδώσει στο ποιητικό κείμενο τόλμη ιδεολογική και πυγμή αγώνα προκειμένου να το καταστήσει όχι επίκαιρο αλλά φορέα ενός κοινωνικού μηνύματος.

Το κειμενικό υλικό για αυτού του είδους την προσέγγιση αντλείται κυρίως από τη τελευταία ενότητα (91-139) στην οποία εμφανίζεται ο ποιητής. Και θα λέγαμε ότι η εν λόγω ενότητα είναι πρόσφορη, διότι αφ' ενός παρουσιάζεται και στη συνέχεια ταυτίζεται η persona του ποιητή με το ποιητικό Υποκείμενο και αφ' ετέρου διότι το τελευταίο μιλά ξεκάθαρα για την ποίηση, τόσο για την ποιητική του όσο και για τη λειτουργία της, το είδος της και εν τέλει την ποιότητά της (όχι την αξιολογική αλλά την ιδεολογική).

Πρέπει λοιπόν να πούμε ότι στο πρώτο ήμισυ (91-120) της ενότητας η ιδεολογική φόρτιση προκαλείται μέσω των εικόνων και των ιχνών που εμφανίζονται στο κείμενο με την υπόρρητη δήλωσή τους ενώ στο δεύτερο ήμισυ (121 κ. ε.) η φόρτιση υποβάλλεται μέσω των εικόνων – και μόνο με αυτές.

Στο πρώτο ήμισυ, όπου παρουσιάζεται ο ποιητής, πέρα από την καθαρή εικόνα που δίνει το κείμενο – της γυναίκας που χορεύει – ,υπεισέρχεται, με μία ίσως δεύτερη ανάγνωση, και η εικόνα ενός δέντρου. Η γυναίκα γίνεται αίφνης ένα δέντρο

με το βλέμμα στον ουρανό
τα πόδια στέρα στη γη 100

Αυτή η εικόνα του δέντρου συμβολίζει είτε την ποίηση, αν τα κόκκινα παπούτσια συμβολίζουν τη ζωή, όπως δείξαμε, είτε την ίδια τη ζωή. Το σημαντικό είναι ότι τα παπούτσια

κόκκινα αυτοδύναμα
[...]στηρίζουν φαντασιώσεις
ομορφιά
αλήθεια 105
δύναμη
έξαρση
αντάρα
πόνος

Η παράθεση αυτών των ουσιαστικών – που κατά μία έννοια είναι αλληλένδετα – εξυπηρετεί το σχήμα της αναλογίας: όπως η γυναίκα με το βλέμμα στον ουρανό και τα πόδια καρφωμένα στη γη (εδώ φαίνεται η μνήμη να την ακινητοποιεί έστω και στιγμιαία) στέκεται πάνω στα κόκκινα παπούτσια που ουσιαστικά δεν στηρίζουν το σώμα αλλά ένα ιδεατό συνονθύλευμα

συναισθημάτων ενσαρκωμένο από φαντασιώσεις/ ομορφιά/ αλήθεια/ δύναμη/ έξαρση/ αντάρα/ πόνο, έτσι και το δέντρο με τα κλαδιά στον ουρανό και τις ρίζες στη γη υπάρχει, ζει, επιβιώνει προκειμένου να εσωκλείει στον κορμό του τις φαντασιώσεις, την ομορφιά κ. τ. λ. Σε αυτό όμως το μοντέλο υπάρχουν δύο διάτρητα σημεία που αποδυναμώνουν αυτού το είδους την ανάγνωση: α) τα παπούτσια δεν χωρούν στην αλληγορία και β) η αλληγορία είναι φαινομενικά (δηλαδή ιστοριογραφματολογικώς) αστήρικτη και ανεργμάτιστη.

Για να λύσουμε αυτά τα δύο προβλήματα πρέπει να κάνουμε κάποιες επισημάνσεις. Κάλλιστα λοιπόν τα παπούτσια θα μπορούσαν στο αναλογικό μας μοντέλο να παίξουν τον ρόλο του χώματος πάνω στο οποίο στηρίζεται το δέντρο, διότι το χώμα είναι αυτό που το τρέφει και το ζωοποιεί. Επομένως, το χώμα συμβολίζει τη ζωή και κατ' αυτό τον τρόπο το μοντέλο μας ευσταθεί. Όμως θα ήταν αυθαίρετος ένας τέτοιος ισχυρισμός και μάλιστα με τις αναλογίες και τις αλληγορίες που προσπαθούμε να δείξουμε, αν δεν είχε κάποια ερείσματα. Πράγματι λοιπόν, και για να προσπεράσουμε και τον δεύτερο σκόπελο, όχι μόνο το μοντέλο αλλά και η εικόνα βρίσκουν την ακριβή αντανάκλασή τους στον Ρομαντισμό, όπου το μοτίβο του δέντρου απαντάται ως αλληγορία της ποίησης ή και του ίδιου του ποιητή⁸. Και ακριβώς σε αυτό το σημείο βλέπουμε το προφανές, ότι το σώμα της ποίησης έχει μέσα του όλα αυτά τα ουσιαστικά που χρησιμοποίησε το ποιητικό Υποκείμενο. Τοποθετώντας την αλληγορία στα ρομαντικά συμφραζόμενα μπορούμε να παρακολουθήσουμε την ποίηση, η οποία στηρίζεται πάνω στη ζωή, τον άνθρωπο, την κοινωνία, να φέρει όλα αυτά τα οποία φέρει και το πεδίο πάνω στο οποίο στηρίζεται: τις φαντασιώσεις, την ομορφιά και την αλήθεια της κοινωνίας, δηλαδή την «Ψυχή του Λαού» από την οποία εκπηγάζουν και η δύναμη, η έξαρση, η αντάρα και ο πόνος, δηλαδή η κοινωνική πάλη⁹.

Ας προχωρήσουμε όμως την διαδικασία μας. Οι αμέσως επόμενοι στίχοι (110-120) είναι ένα διακεείμενο, φέρουν τα ίχνη μίας άλλης ιδεολογικής πρόσληψης. Ας ακούσουμε το ποιητικό Υποκείμενο:

Ζωή 110

που παίζεται σε δυο στιγμές
καθώς τα φονικά
όταν η ιδρωμένη εκδίκηση
λάμπει στο φως του φεγγαριού

Εικόνες κόκκινες 115
σημαδεύουν τη μνήμη

⁸ Βλ. Μ. Η. Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως*, (μετάφρ. Άρης Μπερλής), Κριτική, Αθήνα, 2001

⁹ Για τον Ρομαντισμό και τα κοινωνικά του συμφραζόμενα, βλ. ενδεικτικά Martin Travers, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία: από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, (μετάφρ. Ι. Ναούμ-Μ. Παπαηλιάδη, εις. Τ. Καγιαλής), Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2008

με τραγούδια μακρινά
Ανδαλουσίας
ενός Φεντερίκο Γκαρθία
με τα περιστέρια αγκαλιά 120

Εδώ τα κειμενικά δεδομένα είναι, θα λέγαμε, περισσότερα και μας βοηθούν να ανακαλύψουμε πτυχές του έργου. Εκτός από το πρόδηλο του πράγματος, ότι το ποιητικό Υποκείμενο συνειρμικά μέσω του φλαμέγκο και της Μαδρίτης φαίνεται να ενθυμείται ένα «σήμα κατατεθέν», τον Lorca, υπάρχει και ένα υποδόριο μήνυμα, ένα διακείμενο και ένα ιδεολογικό ίχνος που αξίζει να επισημανθούν.

Οι στίχοι 110-114 αποτελούν ένα διακείμενο εύκολα ανιχνεύσιμο¹⁰ γίνεται αναφορά στον *Ματωμένο γάμο* του Lorca¹⁰. Λεξήματα όπως «φονικά», «εκδίκηση», «φεγγάρι» παραπέμπουν άμεσα και βρίσκουν την, σχεδόν, απόλυτη αντανάκλασή τους στο έργο του Lorca. Ακόμη παρατηρούμε μία επαλήθευση του σκεπτικού, όταν παρακάτω αναφέρεται ρητά και το όνομα του ισπανού δημιουργού. Σε εκείνους επίσης τους στίχους (115-120) γίνεται και μία έμμεση αναφορά και σε άλλο έργο του εν λόγω δημιουργού, καθώς τα

τραγούδια μακρινά
Ανδαλουσίας

παραπέμπουν στο έργο *Romancero Gitano*¹¹. Αυτά τα δεδομένα αρκούν βέβαια για να εντοπίσουμε τις λογοτεχνικές οφειλές του Δουατζή αλλά η τοποθέτησή τους σε αυτό το σημείο του έργου και η συγκεκριμένη αναφορά δεν είναι τυχαία. Ο Lorca με τη δραματική τριλογία του *Γέρμα*¹²-*Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*¹³-*Ματωμένος Γάμος* υπογραμμίζει την πειθήνια υποταγή των γυναικών που αποζητούν την ελευθερία στην παραδοσιακή κοινωνία της ισπανικής υπαίθρου, η οποία τους αρνείται την κοινωνική και ερωτική ισότητα. Επίσης το *Romancero Gitano* είναι ένα έργο στο οποίο, εκτός από ένα cult ,σήμερα, στοιχείο, βρίσκουμε τις οφειλές (κυρίως πνευματικές-ιδεολογικές) του Lorca, δηλαδή τα πρότυπα και τα στοιχεία εκείνα της λαϊκής και εντόπιας παράδοσης, τα οποία θα χρησιμοποιηθούν ως ιδεολογικοί και πολιτισμικοί δείκτες στο έργο του. Οι αναφορές ακόμη στον ίδιο τον Lorca με τις

ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΟΚΚΙΝΕΣ 115

¹⁰ Βλ. Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Ματωμένος γάμος*, (μετάφρ. Ερ. Μπελιές), Ηριδανός, Αθήνα, 2006

¹¹ Βλ. Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Τσιγγάνικα τραγούδια*, (μετάφρ. Αργ. Ευστρατιάδης), Καστανιώτης, Αθήνα, 1998// Βλ. και στα *Κόκκινα παπούτσια* στ. 21-28 όπου γίνεται αναφορά στην «ανδαλουσιάνικη /τσιγγάνικη» επιδερμίδα της γυναίκας.

¹² Βλ. Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Γέρμα*, (μετάφρ. Π. Κυπαρίσσης), Κέδρος, Αθήνα, 2008

¹³ Βλ. Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*, (μετάφρ. Ερ. Μπελιές), Ηριδανός, Αθήνα, 2006

υποσυνείδητα φέρνουν στο νου την εκτέλεσή του ενώ η εικόνα του ποιητή

με τα περιστέρια αγκαλιά 120

– και εδώ ας μας επιτραπεί ένα πραγματολογικό σχόλιο – που παραπέμπει άμεσα στο άγαλμα του ποιητή στην πλατεία Santa Ana της Μαδρίτης λειτουργούν ως δείκτες φόρτισης της ανάγνωσης. Όλες αυτές οι αναφορές υπογραμμίζουν τον ρόλο του ποιητή, ο οποίος πρέπει να είναι μέρος της εποχής του και να υπερασπίζει έμπρακτα το έργο του. Σκοπός του ή τουλάχιστον ένας από τους σκοπούς του πρέπει να είναι η δείξη μέσω της καλλιτεχνικής έκφρασης των κοινωνικών προβλημάτων και ο προβληματισμός πάνω σε αυτά. Οι αναφορές στα συγκεκριμένα έργα λειτουργούν ως δείκτες μιας – ας μας επιτραπεί και εδώ η έκφραση – ιδεολογικής ποιητικής.

Περνώντας τώρα στο δεύτερο ήμισυ της ενότητας (121-139), παρατηρούμε ένα τελικό και ξεκάθαρο ξεδίπλωμα του λόγου του ποιητικού Υποκειμένου: βρισκόμαστε όχι απλώς μέσα στο ποιητικό εργαστήριο αλλά το κείμενο αποτελεί, θα λέγαμε, την κορύφωση τόσο της έντασης όσο και της ιδεολογικής φόρτισης. Η φράση:

η Ποίηση δεν έχει τέλος

αποτελεί μία ρητή δήλωση που δεν χρήζει περαιτέρω συζήτησης. Η δήλωση:

*Το τραγούδι μου μέσα στη νύχτα
όταν η πόλη κοιμάται ύπνο βαθύ
δεν έχει τέλος*

θα λέγαμε ότι αποτελεί ένα κάπως δηκτικό σχόλιο. Υπάρχουν ψήγματα μίας πικρίας του ποιητικού Υποκειμένου ως προς την αδράνεια της κοινωνίας στο μήνυμά του αλλά και μία δήλωση, ότι αυτό θα συνεχίσει να εκφράζεται ποιητικά ακόμα και αν μερικοί δεν το ακούνε. Τα πράγματα όμως περιπλέκονται λίγο, όταν το ποιητικό Υποκείμενο λέει:

*Όσο υπάρχουν άνθρωποι 130
και κόκκινα
υπέροχα κόκκινα
ολέθρια κόκκινα παπούτσια*

*Ζωή
Ποίηση έρωτας κι ωδές 135
δεν έχουν τέλος*

*γιατί πώς θα ξημέρωνε
χωρίς ωδές τραγούδια ποιήματα
και κόκκινα παπούτσια*

Κλειδί για την ανάγνωση αυτού του αποσπάσματος αποτελεί η ιστοτοπία των στίχων 134-136, όπου το λέξημα «ζωή» ταυτίζεται με την «ποίηση», τον «έρωτα» και τις «ωδές» αλλά και παραπάνω με τους «ανθρώπους» και τα «κόκκινα παπούτσια». Κατ' αυτό τον τρόπο οι τρεις καταληκτικοί στίχοι της σύνθεσης αποκτούν συνοχή και έρχονται φυσικά:

*γιατί πώς θα ξημέρωνε
χωρίς ωδές τραγούδια ποιήματα
και κόκκινα παπούτσια*

Βλέπουμε λοιπόν σε όλη αυτή την ενότητα (121-139) ότι τίθεται το αξίωμα από το ποιητικό Υποκείμενο η ποίηση και η ζωή ή, αν θέλετε, ο δημιουργός και η κοινωνία να συμπορεύονται. Αλλά όχι μόνο αυτό· ο δημιουργός ζει από την κοινωνία, αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της και εμπνέεται από αυτήν, με τη διαφορά ότι δεν μπορεί να υπάρξει άνευ αυτής. Υπάρχει μία σχέση συναλληλίας, μία ζωική σχέση ανάμεσά τους. Εν τέλει χωρίς την κοινωνία δεν θα υπήρχε ζωή, δεν «θα ξημέρωνε» αύριο.

Έχοντας διατρέξει κάποιες, ίσως, ιδεολογικές πτυχές της σύνθεσης και πριν φτάσουμε στο τέλος αυτής της δοκιμής, αξίζει να πούμε ότι ο Δουατζής μέσα από τα *Κόκκινα παπούτσια* συμφύρει τον λυρικό λόγο με έναν λόγο που βρίσκει αντίκρισμα σε πλατύτερα στρώματα δίχως να εκπίπτει. Το καθ' ἑκαστον γίνεται καθ' ὅλου, κατά τη διατύπωση του Αριστοτέλη και αυτό ακριβώς είναι το επίτευγμα της σύνθεσης. Ο ποιητής από το ψυχικό του περίσσειμα δίνει στον αναγνώστη, τον καθιστά κοινωνό της κεντρικότερης ιδέας που διατρέχει την ύπαρξή του και το έργο του, και αυτή δεν είναι άλλη από την πνευματική και κοινωνική αφύπνιση που πρέπει να διαθέτει ή που πρέπει να αποκτήσει ο σύγχρονος άνθρωπος.

**Παναγιώτης Ελ Γκεντί,
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων**