

Η
ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67

ΤΟΜΟΣ Γ΄



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

Γιώργος Ιωάννου

Παρουσίαση - Ανθολόγηση :

ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΡΑΓΗ

Ο Γιώργος Ιωάννου γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη στις 20 του Νοέμβρη του 1927. Πρωτότοκος γιος προσφυγικής οικογένειας από την Ανατολική Θράκη, οικονομικά κατεστραμμένης, μεγάλωσε και σπούδασε στη γενέτειρά του κάτω από δύσκολες συνθήκες. Πήρε πτυχίο φιλολογίας από το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, όπου για ένα διάστημα υπήρξε βοηθός στην έδρα της Αρχαίας Ιστορίας. Το 1960 διορίστηκε στη μέση εκπαίδευση και υπηρέτησε ως φιλόλογος σε διάφορα μέρη (Καστρί Κυνουρίας, Βεγγάζη της Λιθύης, Καφσάνδρα της Χαλκιδικής, Καλαμαριά Θεσσαλονίκης). Το 1971 μετατέθηκε στην Αθήνα, αρχικά σε γυμνάσιο και μετά στο υπουργείο Παιδείας, όπου πέρασε την υπόλοιπη ζωή του. Στα γράμματα πρωτοεμφανίστηκε το 1954 με μια μικρή ποιητική συλλογή, τα *Ηλιοτρόπια*, την οποία ακολούθησε μια δεύτερη το 1963. Έκτοτε επιδόθηκε στην πεζογραφία όπου κυρίως καταξιώθηκε ως λογοτέχνης. Παράλληλα έκανε μεταφράσεις αρχαίων κειμένων, εξέδωσε εκλογές δημοτικών τραγουδιών, παραμυθιών, καραγκιόζη, έγραψε θέατρο, χρονογραφήματα και μελέτες. Συνεργάστηκε σε πολλά περιοδικά και εφημερίδες καθώς επίσης σε ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές. Το 1979 τιμήθηκε με το Πρώτο Κρατικό Βραβείο Διηγήματος για το διβλίο του *Το δικό μας αίμα*. Πέθανε στην Αθήνα, από μετεγχειρητική επιπλοκή, στις 16 του Φλεβάρη του 1985, σε ηλικία 58 χρόνων.



Έργα του σε βιβλία:

Ποιητικά: *Ηλιοτρόπια*, Ιδιωτική έκδοση, Θεσσαλονίκη 1954. *Τα Χίλια Δέντρα*, «Διαγώνιος», Θεσσαλονίκη 1963. *Τα Χίλια Δέντρα και άλλα ποιήματα 1954-1963*, «Ερμής», 1973.

Πεζά: *Για ένα φιλότιμο*, «Διαγώνιος», Θεσσαλονίκη 1964. *Η Σαρκοφάγος*, «Ερμής», Αθήνα 1971. *Η μόνη κληρονομιά*, «Ερμής», Αθήνα 1974. *Το δικό μας αίμα*, «Ερμής», 1978. *Ομόνοια 1980*, «Οδυσσέας», Αθήνα 1980. *Επιτάφιος θρήνος*, «Κέδρος», Αθήνα 1980. *Κοιτάσματα*, «Ορέστης»,

Αθήνα 1981. *Πολλαπλά κατάγματα*, «Εστία», Αθήνα 1981. *Εφήβων και μη*, «Κέδρος», Αθήνα 1982. *Εύφλεκτη χώρα*, «Καθημερινή», Αθήνα 1982. *Καταπακτή*, «Γνώση», Αθήνα 1982. *Η πρωτεύουσα των προσφύγων*, «Κέδρος» Αθήνα 1984. *Ο της φύσεως έρωσ*, «Κέδρος» Αθήνα, 1985.

Θεατρικά: *Το αυγό της κότας*, 1981 (το ανέβασε το Εθνικό Θέατρο). *Η Η Μεγάλη Άρκτος*, 1981 (περιοδικό Θέατρο).

Μεταφραστικά: Ευριπίδη: *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, «Κέδρος», Αθήνα 1969. *Παλατινή Ανθολογία: Στράτωνος μούσα παιδική*, «Κέδρος», Αθήνα 1980.

Φιλολογικά: *Δημοτικά τραγούδια της Κυνουρίας*, «Διαγώνιος», Θεσσαλονίκη 1965. *Τα δημοτικά μας τραγούδια*, «Ταχυδρόμος», Αθήνα 1966. *Μαγικά παραμύθια του ελληνικού λαού*, «Ταχυδρόμος», Αθήνα 1966. *Παραλογές*, «Ερμής», Αθήνα 1970. *Καραγκιόζης* (τρεις τόμοι), «Ερμής», Αθήνα 1973. *Παραμύθια του λαού μας*, «Ερμής», Αθήνα 1973. *Αλεξάνδρεια 1916: Ημερολόγιο Φίλιππου Δραγούμη*, «Δωδώνη», Αθήνα 1984.

Περιοδικά: *Φυλλάδιο*, τεύχη 1-6, 1978-1982 (και τεύχος 7-8 μεταθανάτια έκδοση-επιμέλεια Κ. Καφαντάρη) με ύλη πρωτότυπη και μεταφραστική αποκλειστικά δική του.

* * *

Ο Γιώργος Ιωάννου, ως πεζογράφος, ανήκει στο άγραφο ουσιαστικά ακόμη κεφάλαιο της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας που ονομάζουμε μεταπολεμική πεζογραφία. Τους μεταπολεμικούς πεζογράφους, όπως και τους ποιητές, συνηθίζουμε να τους χωρίζουμε σε δυο γενιές: στην πρώτη μεταπολεμική και στη δεύτερη. Το διαχωρισμό αυτό τον βασίζουμε κυρίως σε τρία εξωλογοτεχνικά δεδομένα. Το πρώτο είναι η ηλικία τους, η χρονιά δηλαδή που γεννήθηκαν. Το δεύτερο είναι ο τρόπος που έζησαν τα γεγονότα της Αντίστασης και του Εμφύλιου: κατά πόσο τα είδαν ως έφηβοι και μετά ανδρωμένοι μέτοχοι και πρωταγωνιστές ή τα είδαν ως παιδιά μάρτυρες (με τη διπλή σημασία της λέξης). Και το τρίτο είναι ο χρόνος που παρουσιάστηκαν στα Γράμματα. Η χρονιά που γεννήθηκε ο Ιωάννου (1927) μας επιτρέπει να τον τοποθετήσουμε στην πρώτη μεταπολεμική πεζογραφική γενιά. Ο χαρακτήρας όμως των εμπειριών του από την περίοδο της Αντίστασης και του Εμφύλιου και ο χρόνος που εμφανίστηκε στα Γράμματα τον τοποθετούν μάλλον στη δεύτερη μεταπολεμική γενιά. Στη γενιά που δεν της δόθηκε η δυνατότητα να διεκδικήσει στο στίβο της ιστορίας το μερίδιό της και πέρασε την κρίσιμη ηλικία της στο περιθώριο, σε μια κατάσταση περίπου εσωτερικής εξορίας, η οποία σημάδεψε ανεξίτηλα τη ζωή και το έργο της.

Πέρα από την τοποθέτηση αυτή, από άποψη λογοτεχνικής σχολής τα πεζογραφήματα του Ιωάννου δύσκολα θα τα θεωρούσε κανείς αντιπροσωπευτικά ορισμένης τάσης, ελληνικής ή ξένης. Κρίνοντας όμως ελαστικά θα

έλεγα ότι μπορούν να ενταχθούν στην ευρύτερη περιοχή του εσωτερικού μονόλογου και, όπως ήθελε κι ο ίδιος, στο κλίμα της «Σχολής της Θεσσαλονίκης», η οποία πάντως έχει αμφισβητηθεί. Ουσιαστικά δηλαδή έχουμε να κάνουμε μ' ένα έργο τόσο ιδιότυπο όσο και μοναχικό, το οποίο όμως, όπως θα φανεί παρακάτω, αποτελεί νεότερο κρίκο στην πιο εκλεκτή παράδοση της νεοελληνικής πεζογραφίας.

Με ειδολογικά κριτήρια, τα πεζά του Ιωάννου θα ήταν δυνατόν να διακριθούν, όχι βέβαια απόλυτα, σε καθαυτό λογοτεχνικά κείμενα (όπου το πραγματικό, το επινοημένο και το φανταστικό συνδυάζονται), σε χρονικά (που αναφέρονται σε ιστορικά γεγονότα), σε χρονογραφήματα (επίκαιρα κείμενα δημοσιευμένα στον ημερήσιο τύπο), σε δοκίμια και σε μικτά. Αντιπροσωπευτικά της πρώτης κατηγορίας είναι το *Για ένα φιλότιμο*, *Η Σαρκοφάγος*, *Η μόνη κληρονομιά* και ο *Επιτάφιος θρήνος*. Αντιπροσωπευτικά της δεύτερης είναι *Το δικό μας αίμα*, τα *Πολλαπλά κατάγματα* και το μεγαλύτερο μέρος από την *Πρωτεύουσα των προσφύγων*. Στην τρίτη κατηγορία ανήκουν τα *Κοιτάσματα* και η *Εύφλεκτη χώρα*. Στην τέταρτη *Ο της φύσεως έρωσ* κι ένα μέρος από το *Εφήδων και μη*. Και στην πέμπτη τα υπόλοιπα. Μολαταύτα με αξιολογικά κριτήρια τα περισσότερα από τα χρονικά του θα πρέπει να θεωρηθούν εξαιρετικά λογοτεχνικά γραφτά, ενώ για τον *Επιτάφιο θρήνο* προσωπικά διατηρώ επιφυλάξεις¹.

Τα χρόνια που σφράγισαν τη ζωή του συγγραφέα είναι εκείνα του πολέμου, της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφύλιου, όπως τα έζησε στη Θεσσαλονίκη που μεγάλωσε. Προικισμένος με ασυνήθιστη αισθαντικότητα όσο και παρατηρητικότητα γνώρισε από κοντά το δράμα της προσφυγιάς, του ξεριζωμού των Εβραίων, και γενικότερα των συμπολιτών του, στο διάστημα αυτής της ταραγμένης περιόδου. Τα περισσότερα κείμενά του συνθέτουν ως σύνολο μια τοιχογραφία-μωσαϊκό της Θεσσαλονίκης και των ανθρώπων της, ιδωμένων από την προσωπική του σκοπιά. Συχνά μάλιστα με κάποια δόση θυμοσοφίας καθώς δεν παραλείπει να εντοπίζει και να εκφράζει τις ιλαρές πτυχές των διάφορων δραματικών καταστάσεων.

Ας δούμε τώρα αναλυτικότερα το πεζογραφικό του έργο, και ειδικότερα το λογοτεχνικά αξιολογότερο, πρώτα από τεχνική άποψη κι έπειτα κυρίως από αισθητική.

Αναφορικά με την τεχνική, ό,τι χαρακτηρίζει προπάντων την πεζογραφία του Ιωάννου είναι αυτό που θα'λεγα μονομερής αφήγηση, διάσπαση του αφηγηματικού θέματος και σύνθεση του χρόνου. Να τα κοιτάξουμε ένα ένα.

1. Κοίταξε και Γ. Αράγη «Το λογοτεχνικό πεζογραφικό έργο του Γ. Ιωάννου», περιοδικό *Φιλολόγος*, τεύχος 43, Θεσσαλονίκη 1986, σελ. 22.



Γιώργος Ιωάννου.

Η μονομερής ή μονοεστιακή αφήγηση αφορά την οπτική γωνία του αφηγητή. Πρόκειται για μια μορφή αφήγησης στην οποία τα πάντα μας δίνονται από μια οπτική γωνία: μέσα από την όραση, τα συναισθήματα, τη σκέψη και την αίσθηση ενός μονάχα προσώπου. Το πρόσωπο αυτό είναι δυνατόν να μετέχει και μάλιστα να πρωταγωνιστεί στα εξιστορούμενα ή απλώς να τα παρακολουθεί από κοντά σαν θεατής και να τα αφηγείται. Για να κατανοηθεί καλύτερα η σύμβαση της μονομερούς αφήγησης (γιατί, όπως συμβαίνει μ' όλες τις τεχνικές, πρόκειται για συμβατικό συστατικό του αφηγηματικού λόγου) θα χρειαστεί να την ξεχωρίσουμε από τη σύμβαση της πολυμερούς ή πολυεστιακής. Στην πολυμερή τά γεγονότα μας δίνονται με βάση τον τρόπο με τον οποίο τα ζουν διάφορα πρόσωπα, δηλαδή περισσότερα από ένα, με συνέπεια να έχουμε αντίστοιχα περισσότερες από μία οπτικές γωνίες. Έτσι π.χ. στο βιβλίο του Ν. Κάσδαγλη *Κεκαρμένοι*, που αποτελεί ακραία περίπτωση πολυμερούς αφήγησης, συχνά τα ίδια περιστατικά μας παρουσιάζονται από τη διαφορετική οπτική γωνία από την οποία τα ζουν οι κυριότεροι αφηγηματικοί ήρωες. Εδώ ο αφηγητής είναι κάτι σαν μικρός θεός, είναι παντογνώστης, «ξέρει» τι συμβαίνει μέσα στα διάφορα πρόσωπα κι έχει το περιθώριο να μας μιλάει για την εσωτερική ζωή πολλών αφηγηματικών χαρακτήρων. Κάπως ανάλογα είναι τα πράγματα στα μεγάλα μυθιστορήματα του Μπαλζάκ, του Ντοστογιέφσκι, του Τολστόι, κ.λπ., όπου ο

Ο Γιώργος Ιωάννου με τον Ηλία Πετρόπουλο σε διαδήλωση την εποχή των αποστατών.



αφηγητής, σαν παντογνώστης, μας εξιστορεί τα γεγονότα σύμφωνα με τον τρόπο που τα διώνουν οι διάφοροι μυθιστορηματικοί ήρωες. Στη μονομερή αφήγηση αυτό δε συμβαίνει. Σ' αυτήν ο αφηγητής, μένοντας πιστός στα όρια της ανθρώπινης εμπειρίας, αναφέρεται στην εσωτερική ζωή ενός μονάχα προσώπου. Τα υπόλοιπα αφηγηματικά πρόσωπα, όταν υπάρχουν, μας δίνονται εξωτερικά, δηλαδή όπως τα βλέπει, τα ακούει ή ακούει να μιλούνε άλλοι γι' αυτά, κι όπως τελικά τα εννοεί το ένα αφηγηματικό πρόσωπο από τη μεριά του οποίου παρακολουθούμε τα εξιστορούμενα ως αναγνώστες. Να σημειωθεί πως η μονομερής αφήγηση δεν είναι υποχρεωτικό να διατυπώνεται σε πρώτο γραμματικό πρόσωπο, γιατί το γραμματικό πρόσωπο δεν είναι δεσμευτικό για την οπτική γωνία του αφηγητή. Αρκετά κείμενα μονομερούς αφήγησης είναι γραμμένα σε δεύτερο ή τρίτο γραμματικό πρόσωπο. Παράδειγμα τα πεζά του Ιωάννου τα οποία, ενώ όλα ανήκουν στη μονομερή αφήγηση, δεν είναι όλα γραμμένα σε πρώτο γραμματικό πρόσωπο. «Το μαγνητόφωνο της ταβέρνας» (*Η μόνη κληρονομιά*) π.χ. είναι διατυπωμένο σε τρίτο πρόσωπο, ενώ «Το λειρί του πετεινού» (*Η πρωτεύουσα των προσφύγων*) σε δεύτερο, κ.λπ. Τελειώνοντας με τη μονομερή αφήγηση θα ήθελα να πω ότι στην Ελλάδα μάλλον ευτύχησε, γιατί μ' αυτήν την τεχνική γράφτηκε η πλειονότητα από τα καλύτερα κείμενα της νεοελληνικής πεζογρα-

φίας. Θυμίζω ενδεικτικά: *Η γυνάικα της Ζάκυνθος* του Σολωμού, *Απομνημονεύματα* του Μακρουγιάννη, *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* Ανώνυμου, *Λουκής Λάρας* του Βικέλα, διηγήματα Ροΐδη, Βιζυηνού και Παπαδιαμάντη, *Η ζωή εν τάφω* του Μυριβήλη, *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* του Δούκα, *Το νούμερο 31328* του Βενέζη, *Λεωνής* του Θεοτοκά, *Το πλατύ ποτάμι* του Μπεράτη, *Το τέλος της μικρής μας πόλης* του Χατζή, *Αρχιτεκτονική της σκόρπιας ζωής* του Πεντζίκη, και από τα νεότερα, εκτός από τα πεζά του Ιωάννου, το *Τρίτο στεφάνι* του Ταχτή, το ομώνυμο αφήγημα από το *Κοινόδιο* του Χάκκα, τα *Ακροκεραύνια* του Μηλιώνη, *Η κάθοδος των εννιά* του Βαλτινού, κ.ά.

Σχετικά με το αφηγηματικό θέμα τώρα, κρίνοντας από τα κείμενα, έχουμε τη δυνατότητα να διακρίνουμε δύο έγκυρες, αλλά διαφορετικές, τεχνικές. Την τεχνική του αδιάσπαστου και την τεχνική του διασπασμένου θέματος. Στην πρώτη το θέμα παρουσιάζει ενότητα, έχει όπως λέμε αρχή, μέση και τέλος, με κύριο χαρακτηριστικό τη χωρική και τη χρονική αλληλουχία που παρουσιάζουν τα ιστορικά γεγονότα. Στη δεύτερη αυτό δε συμβαίνει και το κείμενο σχηματίζεται από θεματικές ψηφίδες οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους με διάφορες εσωτερικές ή εξωτερικές συνάψεις. Για να φανεί καλύτερα τι εννοώ θα χρησιμοποιήσω δυο αντίστοιχα παραδείγματα: *Στο Χριστό, στο Κάστρο* του Παπαδιαμάντη και *Το κοινόδιο* του Χάκκα. Το αφήγημα του Παπαδιαμάντη έχει ως θέμα του μια ριψοκίνδυνη εκδρομή του παπά Φραγκούλη και της παρέας του, να λειτουργήσουν τα Χριστούγεννα στο Κάστρο της Σκιάθου, για ανθρωπιστικούς λόγους. Γίνεται η προετοιμασία, κάνουν τη διαδρομή, φτάνουν στο Κάστρο, λειτουργούν, κ.λπ. και τη μεθεπομένη επιστρέφουν. Εδώ υπάρχει θεματική ενότητα με χωρική και χρονική αλληλουχία ιστορικού γεγονότος. Αν πάρουμε όμως το ομώνυμο κείμενο από το *Κοινόδιο* του Χάκκα θα δούμε ότι θεματική ενότητα, όπως *Στο Χριστό, στο Κάστρο*, δεν υπάρχει. Υπάρχουν αναφορές σε ποικίλα θεματικά στοιχεία, τα οποία σαν αλυσιδωτές ψηφίδες συνθέτουν το αφήγημα. Ό,τι συνδέει όλες τις θεματικές ψηφίδες δεν είναι η χωρική και η χρονική αλληλουχία που χαρακτηρίζει τα ιστορικά γεγονότα, αλλά η αλληλεγγύη τους προς την ψυχική κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο αφηγητής την ώρα που αφηγείται. Στην πεζογραφία του Ιωάννου κυριαρχεί η τεχνική του διασπασμένου θέματος. Τα κείμενά του σχηματίζονται συνήθως από διάφορα θεματικά στοιχεία τα οποία συγκλίνουν και τελικά συνθέτουν ορισμένη ψυχική κατάσταση. Δεν έχει παρά να θυμηθεί κανείς τα ίδια τα γραφτά του, που, έξω από μερικές εξαιρέσεις, ακολουθούν αυτόν τον κανόνα. Από την άποψη αυτή τα κείμενά του είναι κατά κάποιον τρόπο συνθέσεις που σχηματίζονται από ποικίλες θεματικές ψηφίδες. Ας σημειωθεί γενικότερα πως η τεχνική του διασπασμένου θέματος, στην πεζογραφία, έγινε κοινός τόπος στον εικοστό αιώνα και πως στην Ελλάδα πρωτοχρησιμοποιήθηκε έγκυρα από τον Ν.Γ. Πεντζίκη.

Ένα άλλο τεχνικό γνώρισμα της πεζογραφίας του Ιωάννου αποτελεί η σύνθεση του χρόνου. Πρόκειται για τη σύνθεση παρόντος–παρελθόντος και γενικότερα διαφορετικών χρονικών στιγμών, η οποία είναι αλληλένδετη με την τεχνική του διασπασμένου θέματος. Όπως συμβαίνει με το θέμα έτσι και με το χρόνο, στην πεζογραφία, υπάρχουν δύο συμβατικές δυνατότητες. Η δυνατότητα της ιστορικής εκδοχής του χρόνου και η δυνατότητα της σύνθεσης του χρόνου σύμφωνα με την προσωπική αίσθηση του κάθε αφηγητή. Στα κείμενα που γράφονται με βάση την ιστορική αντίληψη του χρόνου, η αφήγηση αρχίζει από κάποιο σημείο του παρελθόντος, προχωρεί, χρονολογικά ή με άλματα, προς όλο και μεταγενέστερες στιγμές, και κάπου τελειώνει. Και, στην περίπτωση που πραγματοποιούνται παρεκβάσεις, έχουμε και σ' αυτές την ίδια αφηγηματική τακτική, έτσι ώστε η μέθοδος να παραμένει αδιαφοροποίητη. Μ' αυτόν τον τρόπο έχουν γραφτεί π.χ. τα *Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη*, *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, ο *Λουκής Λάρας του Βικέλα*, ο *Βαρδιάνος στα σπόρκα του Παπαδιαμάντη*, το *Πλατύ ποτάμι* του Μπεράτη, κ.λπ. Με τη σύνθεση του χρόνου, ως τεχνική του αφηγηματικού λόγου, τα πράγματα αλλάζουν. Εδώ η αρχή μπορεί να γίνει είτε από το παρόν είτε από το παρελθόν, αλλά αυτή η αρχή δεν αποτελεί έκτοτε την αφετηρία μιας αφήγησης που προχωρεί προς όλο και πιο μεταγενέστερες στιγμές. Αποτελεί απλώς την αφετηρία κάποιας χρονικής ανάκλησης: αν λ.χ. η αρχική στιγμή έχει τοποθετηθεί στο παρελθόν ανακαλεί κάποια, κάπως, συγγενική στιγμή του παρόντος, ή το αντίστροφο. Κι αυτό μπορεί να γίνεται αλυσιδωτά ώσπου το κείμενο να τελειώσει. Και επειδή ο Ιωάννου χρησιμοποιεί το χρόνο κατ' εξοχήν μ' αυτόν τον τρόπο, θα πάρω ως παράδειγμα ένα δικό του κείμενο: *Τα σκυλιά του Σέιχ Σου*. Όσοι το έχουν διαβάσει θα πρόσεξαν τις πολλαπλές χρονικές συνδέσεις που συντελούνται μέσα σ' αυτό το κείμενο. Για την ακρίβεια έχει ως αφετηρία και κατάληξη το παρόν, ενώ στο μεταξύ μπορεί να μετρήσει κανείς κάπου δέκα περάσματα από το παρόν στο παρελθόν και άλλα τόσα από το παρελθόν στο παρόν, καθώς και μερικά περάσματα από προγενέστερες σε μεταγενέστερες στιγμές του παρελθόντος και αντίστροφα. Βέβαια η αξία ενός γραφτού τέτοιας υφής δεν εξαρτιέται από τον αριθμό των χρονικών συνδέσεων που περιέχει, αλλά από το φυσικό και αδιάσπαστο, τον οργανικό δηλαδή, τρόπο με τον οποίο τις πραγματώνει. Πάντως, αν κρίνουμε γενικότερα από πολλά πεζά του εικοστού αιώνα, ξένα όσο κι ελληνικά, η μέθοδος της σύνθεσης του χρόνου έχει καταξιωθεί κι από την άποψη αυτή θα πρέπει να θεωρείται απόλυτα έγκυρη.

* * *

Ύστερα από τα τεχνικά συστατικά της πεζογραφίας του Ιωάννου, να δούμε συνοπτικά μερικά άλλα που τα θεωρώ κατ' εξοχήν αισθητικά, χωρίς δηλαδή

συμβατικό αλλά αξιολογικό χαρακτήρα. Εννοώ την ιδιότητα και γι' αυτό ευδιάκριτη αφηγηματική φωνή του συγγραφέα, την καθαρότητα με την οποία βλέπει το εκάστοτε αντικείμενό του, την εκφραστική του ακρίβεια και το βιωματικό στοιχείο των γραφτών του.

α) Αν διαβάσει κανείς από μέσα του, έστω και λίγες σειρές από κάποιο λογοτεχνικό πεζό του Ιωάννου, θα διακρίνει, εύκολα υποθέτω, τον τόνο και το χρώμα μιας υποβλητικής φωνής που θυμίζει κάπως την ανθρώπινη φωνή της καθημερινής ομιλίας. Κι όμως αν καλοπροσέξουμε, θα δούμε πως δεν πρόκειται για τον τόνο και το χρώμα της δικής μας φωνής, όπως θα την ακούγαμε αν διαβάζαμε φωναχτά το ίδιο κείμενο. Ούτε πάλι για τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά της φυσιολογικής, δηλαδή της σωματικής, φωνής του συγγραφέα, όπως τήν άκουσαν, όσοι την άκουσαν, στον προφορικό του λόγο. Αντίθετα πρόκειται για κάτι άλλο, γι' αυτό που θα'λεγα φωνή του κειμένου. Όσο μπορώ να κρίνω, η φωνή του κειμένου αποτελεί κατά κάποιον τρόπο την αντήχηση της προσωπικότητας του κάθε συγγραφέα μέσα στα γραφτά του. Κι όσο πιο ιδιότυπη και ολοκληρωμένη είναι η προσωπικότητα αυτή, όσο πιο ιδιότυπη ως κρέση και ολοκληρωμένη ως πνευματική οντότητα, τόσο ευκρινέστερα «αντηχεί» μέσα στα γραφτά της. Φυσικά για έναν πεζογράφο το ζήτημα είναι πώς να φτάσει στο σημείο να δγαίνει μέσα από τα κείμενά του η δική του αφηγηματική φωνή. Γιατί από εκεί και πέρα αποτελεί μάλλον μόνιμο κτήμα του. Θέλω να πω ότι δε χάνεται και διακρίνεται σε όλα τα μετέπειτα γραφτά του, είτε είναι εξαιρετικά είτε μέτρια είτε κατώτερα. Έτσι το συστατικό αυτό των λογοτεχνικών κειμένων δεν αποτελεί αξιολογικό κριτήριο για το καθένα τους, μια και ενυπάρχει αδιαφοροποίητο σε όλα τα γραφτά ενός φτασμένου συγγραφέα. Είναι όμως κριτήριο που αφορά το φτάσιμο του κάθε συγγραφέα, με την έννοια ότι φανερώνει πως ο τάδε συγγραφέας έφτασε και πέρασε από «το πρώτο σκαλί» της ανοδικής πορείας του προς το προσωπικό του ύφος. Στην περίπτωση του Ιωάννου η ιδιότυπη αφηγηματική φωνή του διακρίνεται αμέσως από τα πρώτα πεζά του *Για ένα φιλότιμο*. Πράγμα που σημαίνει πως ο Ιωάννου, όταν έγραφε το *Για ένα φιλότιμο*, είχε ήδη αποκτήσει, αναφορικά με το συγκεκριμένο θέμα, την ταυτότητά του. Είχε φτάσει δηλαδή σ' ένα επίπεδο τόσο σχηματισμένης αφηγηματικής φωνής που δε θα χρειαζόταν και άλλωστε δε θα μπορούσε να το ξεπεράσει μελλοντικά.

β) Το να βλέπει ένας πεζογράφος καθαρά το εκάστοτε αφηγηματικό του αντικείμενο ίσως να φαίνεται από πρώτη άποψη απλό και αυτονόητο. Τα πράγματα ωστόσο δεν είναι τόσο απλά. Γιατί μια τέτοια λειτουργία προϋποθέτει τρία βασικά δεδομένα. Πρώτα να έχει ο συγκεκριμένος πεζογράφος ξεπεράσει τις αλλοτριωτικές επιδράσεις που έχει δεχτεί από άλλους συγγραφείς και γενικότερα από το πολιτιστικό του περιβάλλον. Έπειτα να είναι τόσο προσηλωμένος στο αντικείμενό του, ώστε να μην υποκύπτει στην ηδονή του να στρέφεται, όταν γράφει, προς τον υποθετικό αναγνώστη και

να προσπαθεί να τον εντυπωσιάσει ή να του αποσπάσει την επιδοκιμασία του. Αν δεν προσηλωθεί αποκλειστικά στο αντικείμενό του και στραφεί προς τον υποθετικό αναγνώστη, τότε λίγο πολύ θα χάσει το αντικείμενο από το οπτικό πεδίο του και μάλλον θα βάλει αντίστοιχα στη θέση του διάφορα ρητορικά σχήματα. Κι αυτό σημαίνει ότι θα νοθέψει τη δουλειά του. Για να μένει ένας συγγραφέας ανυποχώρητα προσηλωμένος στο αντικείμενό του, χρειάζεται, καθώς πιστεύω, να είναι πολύ σκληρός με τον εαυτό του. Τέλος, το τρίτο δεδομένο που είναι απαραίτητο στη συγκεκριμένη λειτουργία, είναι να υπάρχει πραγματικά αφηγηματικό αντικείμενο και όχι κάποια σκηνοθετημένη εκδοχή αντικειμένου. Στην περίπτωση του Ιωάννου, αναφορικά με τα λογοτεχνικά πεζά του, η όραση ή η ενόραση του συγγραφέα είναι τόσο λαγυρή, ώστε να μη διακρίνει κανείς μέσα της ούτε ίχνος αλλοτριωτικών επιδράσεων. Ο συγγραφέας εξάλλου μένει διαρκώς προσηλωμένος στο εκάστοτε αντικείμενό του, χωρίς να μας αφήνει την υπόνοια ότι το σκηνοθετεί εγκεφαλικά – έξω από τα κείμενα του *Επιτάφιου θρήνου* και θα 'λεγα και της *Καταπακτής* για τα οποία διατηρώ σχετικές επιφυλάξεις. Για να εκτιμηθούν καλύτερα τα παραπάνω πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι δρισκόμαστε στην Ελλάδα. Σε μια χώρα όπου υπάρχει αρκετά έντονο το πρόβλημα της αυτογνωσίας και της πολιτιστικής ταυτότητας. Έτσι για τους λογοτέχνες μας το να βλέπουν με ενάργεια το αντικείμενό τους σημαίνει, μεταξύ άλλων, να μπορούν να διακρίνουν τον ιθαγενή πυρήνα του. Κάτι που δεν έπαψε ν' αποτελεί διαρκές ζητούμενο για τη λογοτεχνία μας. Ζητούμενο αλλά και κεφαλαιώδη κατάκτηση, όταν συμβαίνει προικισμένοι συγγραφείς, όπως ο Ανώνυμος της *Στρατιωτικής ζωής εν Ελλάδι*, ο Παπαδιαμάντης, ο Καρυωτάκης στα λίγα πεζά του, ο Μπεράτης, ο Ιωάννου, κ.ά., να συλλαμβάνουν με την παρθενική τους όραση αυθεντικές πτυχές της νεοελληνικής ζωής.

γ) Για την εκφραστική ακρίβεια του Ιωάννου το καλύτερο θα ήταν ίσως να παραθέσω ένα κείμενό του, π.χ. το «Φτερούγα σκοτεινή», και να το θεωρήσω επαρκές πειστήριο. Όταν όμως μιλάει κάποιος θεωρητικά είναι υποχρεωμένος να μένει μέσα στα όρια της ιδιότητας με την οποία αποφάσισε να πάρει το λόγο. Ας πω λοιπόν με δυο λόγια τι εννοώ με τον όρο «εκφραστική ακρίβεια». Μιλώντας πρώτα αρνητικά θα έλεγα ότι δεν εννοώ ένα είδος μαθηματικής ακριβολογίας ή ένα είδος εξονυχιστικής αναφοράς στο εκάστοτε αφηγηματικό αντικείμενο. Ενώ τη μορφή εκείνη της ακρίβειας η οποία αποδίνει κατά τρόπο τόσο καίριο το στόχο της ώστε να αποκτάει έκτοτε χαρακτήρα μοναδικού και ανεπανάληπτου γλωσσικού γεγονότος. Πώς γίνεται αυτό είναι ένα θέμα με το οποίο δεν έχω την πρόθεση να καταπιαστώ εδώ. Ίσως όμως πάρουμε μια κάποια ιδέα του πράγματος μ' έναν τρόπο λίγο πειραματικό. Ας σκεφτούμε μια ομάδα παιδιών του κατηχητικού, να τραγουδάει με πάθος θρησκευτικούς ύμνους, μέσα σε μια μεγάλη εκκλησιά, στην οποία από κάποια ανοιχτά παράθυρα μπαίνουν δεκαο-

χτούρες. Είναι απόγευμα κι έξω έχει ήλιο. Πώς θα διατύπωνε κανείς μια τέτοια σκηνή; Πώς θα περιέγραφε την εκκλησιά, τον κατηχητή, τα παιδιά, το τραγούδι, τα πουλιά, το ψυχολογικό κλίμα, κτλ; Ας αναλογιστούμε για μια στιγμή το περιστατικό σα να 'ταν να το αφηγηθούμε εμείς οι ίδιοι, κι αφού το αναλογιστούμε έτσι ας δούμε πώς το απέδωσε ο Ιωάννου.

«Τι τραγούδια λέγαμε δε θυμάμαι. Πάντως, ένα πρέπει να ήταν αυτό:

*Είναι Θεός, αυτός σκορπά
τον ήλιο που τη γη θερμαίνει
και προστατεύει κι αγαπά
ολόκληρη την οικουμένη...*

Παρ' όλη τη χρήση του «είναι» ως υπαρκτικού, το τραγουδάκι είχε μια μουσική θαυμάσια για χορωδία. Καθώς το λέγαμε με πλανταγμένα φρένα και υψωμένο το κεφάλι για να βγάξουμε όσο μπορούσαμε πιο δυνατή φωνή, βλέπαμε ψηλά στην οροφή της Αχειροποιήτου τις δεκαοχτούρες να πετούν ανήσυχες από δοκάρι σε δοκάρι και να ρίχνουν έτσι κάτι μεγάλα σαν μπαμπάκια κομμάτια σκόνης, που έπεφταν αργά αργά, μα που θαρρείς δεν έφταναν τουλάχιστον ως σκόνη στα κεφάλια μας. Οι δέσμες του ήλιου που έμπαιναν από τα ψηλά παράθυρα γίνονταν πιο πυκνές και πιο χρυσές με τη σκόνη, πιο υπερκόσμιες. Το μάτι του Παντοκράτορα, με τις ακτίνες στην Ωραία Πύλη παραλάβαινε τη ματιά μας, όταν κατεβάζαμε το κεφάλι, και την έκανε ακόμα πιο αστραφτερή, διότι ήταν αθώα. Ήμουν ένα ξανθό δεκάχρονο παιδί, κλπ».

Το απόσπασμα ως περιγραφή είναι μάλλον ελλειπτικό, θα έλεγα πολύ ελλειπτικό. Ως έκφραση όμως είναι καίριο και μοναδικό, γιατί αποδίνει ένα γεγονός σε ό,τι πιο ασύλληπτο με την κοινή αίσθηση του λόγου το χαρακτηρίζει. Κάπως έτσι εννοώ την εκφραστική ακρίβεια στα λογοτεχνικά πεζά του Ιωάννου.

δ) Αναφορικά τέλος με το διωματικό στοιχείο στο πεζογραφικό έργο για το οποίο μιλώ, είναι απαραίτητο αρχικά να το ξεχωρίσουμε από το εμπειρικό. Να ξεχωρίσουμε, μ' άλλα λόγια, το βίωμα από την κοινή εμπειρία. Με τη λέξη εμπειρία αναφέρομαι εδώ στα διάφορα περιστατικά στα οποία μετέχει κανείς και με τα οποία έρχεται σ' επαφή με τον κόσμο μέσα στον οποίο ζει. Οι εμπειρίες του Ιωάννου συνδέονται, όπως είναι φυσικό, με τα μέρη στα οποία πέρασε τη ζωή του καθώς επίσης και με το κοινωνικό του περιβάλλον. Είναι ό,τι είδε, ό,τι άκουσε, είπε, έκανε, έπαθε. Ως χώρος είναι κυρίως η Θεσσαλονίκη στην περίοδο του πολέμου και λίγο πριν, της Κατοχής, του Εμφύλιου, της Ανοικοδόμησης, κι έπειτα από τη Θεσσαλονίκη η Αθήνα κι άλλα μέρη. Ως κοινωνικό περιβάλλον είναι η οικογένειά του κι οι φτωχογειτονίες στις οποίες έζησε, οι παρέες του και γενικότερα οι άνθρωποι που γνώρισε, το δημοτικό, το γυμνάσιο, το κατηχητικό, το πανεπιστήμιο, οι επαγγελματικές του σχέσεις, κλπ. Για τη λογοτεχνία οι εμπει-

ρίες είναι απαραίτητες, γιατί αποτελούν την πρώτη ύλη του περιεχομένου της, όπως περίπου εννοούμε την πρώτη ύλη στην παραγωγή των βιοτεχνικών ή των διομηχανικών προϊόντων. Περίπου, όχι ακριδώς. Αλλά αυτή η πρώτη ύλη δεν μπορεί ν' αποτελέσει από μόνη της αξιολογικό συστατικό της λογοτεχνίας. Το αντίθετο συμβαίνει με το βίωμα, με το οποίο το εμπειρικό υλικό μεταστοιχείωνεται, όταν κάποτε μέσα στο λογοτεχνικό υποκείμενο συντελείται αυτό που θα'λεγα προσωπικό γίγνεσθαι, σε αισθητική οντότητα, δηλαδή σε περιεχόμενο. Ανάφερα τη λέξη γίγνεσθαι κι εννοούσα μ' αυτή το πέραςμα του λογοτέχνη από μια άλφα προσωπική κατάσταση σε μια βήτα. Έτσι που να ξεπερνάει, να υπερβαίνει, την άλφα και να 'χει η ενέργειά του μορφή δραματικής – με την ετυμολογική σημασία της λέξης – πράξης και όχι μορφή αφηρημένου συλλογισμού. Για να γίνω πιο συγκεκριμένος και να μην μπλέξω περισσότερο με τα αδιέξοδα των θεωρητικών ταυτολογιών, θα χρησιμοποιήσω ένα κάπως διευκρινιστικό παράδειγμα. Στο κείμενο του Ιωάννου «Ο Ξενιτεμένος», που βρίσκεται στο *Για ένα φιλότιμο*², έχουμε το περιθώριο να κάνουμε ως ένα βαθμό τη διάκριση της εμπειρίας από το βίωμα. Το εμπειρικό υλικό του κειμένου προέρχεται από διάφορα εξωτερικά περιστατικά της ζωής του αφηγητή στη Θεσσαλονίκη και στη Βεγγάζη της Λιβύης όπου τοποθετείται το παρόν της αφήγησης. Είναι οι γυναίκες που συνάντησε στους δυο τόπους, η έρημος, οι σύντροφοι της ξενιτιάς, κ.λπ. Τι συμβαίνει όμως μέσα σ' αυτό το κείμενο; Αν το αναλύσουμε από ορισμένη άποψη έχουμε τη δυνατότητα να το χωρίσουμε στα ακόλουθα μέρη: στον πρόλογο, σ' ένα ενδιάμεσο σχόλιο, στον επίλογο και σε άλλα τρία μέρη στα οποία διακρίνουμε ισάριθμες προσωπικές υπερβάσεις. Ως σύνολο φαίνεται ν' αποτελεί μάλλον μια «σπουδή» μοναξιάς. Ο πρόλογος πιάνει τις δυο πρώτες μικρές παραγράφους. Το ενδιάμεσο σχόλιο άλλες δυο μικρές, από τη φράση «πάντως οι επιτροπές μεταναστεύσεως γνωρίζουν τη δουλειά τους» μέχρι τις λέξεις «είναι μακριά μου». Ο επίλογος αρχίζει με «Τις νύχτες οι σύντροφοί μου λένε τραγούδια για την ξενιτιά και όλο εμένα επίμονα κοιτάζουν» και φτάνει ως το τέλος του κειμένου. Το πρώτο από τα μέρη στα οποία διακρίνουμε προσωπικές υπερβάσεις πιάνει κοντά δυο σελίδες, από τον πρόλογο μέχρι το ενδιάμεσο σχόλιο. Το δεύτερο καλύπτει κάτι λιγότερο από μιάμιση σελίδα, από το ενδιάμεσο σχόλιο μέχρι τα λόγια «μπορείς ν' αμαρτήσεις βαρύτερα από παντού». Το τρίτο αποτελείται μονάχα από μια παράγραφο η οποία αρχίζει με τη φράση «Μόλις νυχτώνει αρχίζει μια άλλη διασκέδασή μου» και τελειώνει στον επίλογο. Η πρώτη από τις αντίστοιχες προσωπικές υπερβάσεις αφορά τα αδρανή αισθήματα κάποιου άντρα απέναντι στις γυναίκες και την ανησυχία του γι' αυτά, που κολάζονται (με την έννοια της υπέρβασης) από το στενό δεσμό του με τη μάνα του, η οποία τον

2. Έκδοση «Κέδρου», τυπογραφικά πανομοιότυπη με την πρώτη έκδοση της «Διαγωνίου» (Θεσσαλονίκη 1964).