

Παράγραφος σημαίνουσα:
δύο παραδείγματα από τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη

Ήδη ο τίτλος του παρόντος άρθρου προδίδει τον πειραματικό του χαρακτήρα και τείνει να προκαταλάβει τον αναγνώστη, εξαναγκάζοντάς τον να εκλάβει εκ των προτέρων ως δεδομένο κάτι το οποίο χρήζει απόδειξης· με άλλα λόγια τον καλεί να αναγνωρίσει *de facto* μια «σημαντική» λειτουργία στην παράγραφο, πράγμα όχι τόσο αυτονόητο.

Ειδικά όσον αφορά στην αφηγηματική παράγραφο, η έλλειψη συναφών μελετών αποδεικνύει, ίσως, πόσο «ά-σημαντη» έχει αυτή θεωρηθεί στο πλαίσιο των φιλολογικών σπουδών. Καθώς μάλιστα η γλωσσολογική επιστήμη εμφανίζεται αρκετά αμήχανη μπροστά στην αναρχία και την ποικιλομορφία της παραγράφου¹ –δύο ιδιότητες που δυσχεραίνουν σε μεγάλο βαθμό τη συστηματική και εξαντλητική της διερεύνηση–, η λογοτεχνική ανάλυση πολύ συχνά την παραβλέπει, αρκούμενη στην επισήμανση του διεκπεραιωτικού της ρόλου: είναι αυτή που αναλαμβάνει το ξετύλιγμα του νήματος της αφήγησης, που προωθεί κάθε φορά την ιστορία ένα στάδιο εμπρός, προσθέτοντας κάποιο ή κάποια στοιχεία στην πορεία προς ένα τέλος και στην ολοκλήρωση του νοήματος.

Στην πραγματικότητα η ανάγνωση των μυθοπλαστικών κειμένων με βάση τη διάταξή τους σε παραγράφους μάς δίνει την ευκαιρία να προσεγγίσουμε και να εξετάσουμε εκ του σύνεγγυς τα συστατικά στοιχεία της αφηγηματικής τους σύνθεσης· δεν είναι τυχαίο ότι κατά κανόνα η αλλαγή από παράγραφο σε παράγραφο συνδέεται με αντίστοιχες αλλαγές στο σκηνικό, στο χώρο ή/και στο χρόνο ή/και στα πρόσωπα ή/και στην οπτική γωνία, και σηματοδοτεί τη μετάβαση από το λόγο του αφηγητή στο λόγο των ηρώων ή/και του ίδιου του συγγραφέα και το πέρασμα από την περιγραφή στην αφήγηση, στη σκηνή ή στο σχόλιο. Με τον τρόπο αυτό, αποτυπώνονται στην επίπεδη σελίδα μεταβολές του τρισ-

1. Μια πρώτη τυπολογία της παραγράφου επιχειρεί, στο πλαίσιο της κειμενογλωσσολογίας (*linguistique textuelle*), ο Henri Mitterand, «Le paragraphe est-il une unité linguistique?», στο Roger Laufer (επιμ.), *La notion de paragraphe*, Παρίσι, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), 1985, σ. 85-95. Όπως ο ίδιος ομολογεί (σ. 88), το γεγονός ότι η παράγραφος δεν διέπεται από κανονικότητα δεν θα έπρεπε να αποτελεί εμπόδιο στη συστηματική της διερεύνηση, καθώς ανάλογη είναι και η συμπεριφορά της φράσης, που έχει ωστόσο μελετηθεί διεξοδικά στο επίπεδο της σύνταξης.

διάστατου χωροχρονικού συνεχούς και δίνεται στον αναγνώστη η αίσθηση της εξέλιξης.

Παράλληλα, η παράγραφος, όντας σχετικά αυτόνομη και αντιπροσωπεύοντας με την αρχή και το τέλος της μια κρίσιμη καμπή στην εξέλιξη του συνόλου, αποτελεί ταυτόχρονα μια πρόκληση και μια επιβεβαίωση της συγγραφικής συνοχής, αλλά και της αναγνωστικής επάρκειας: «ο αναγνώστης γνωρίζει πως η παράγραφος που προηγείται, καθώς και αυτή που ακολουθεί δεν είναι της ίδιας τάξης με αυτή που διαβάσει μια δεδομένη στιγμή – και γνωρίζει πως ο συγγραφέας αποφάσισε να τον προειδοποιήσει γι' αυτό, αφήνοντας ωστόσο εξολοκλήρου στον ίδιο τη φροντίδα να ανακαλύψει το γιατί».²

Έτσι, η παράγραφος γίνεται συνάμα «διάφανη» (*transparent*) και «αδιαφανής» (*opaque*), «αναγνώσιμη» (*lisible*) και «εγγράψιμη» (*scriptible*).³ «διάφανη» και «αναγνώσιμη», γιατί φαίνεται να καθοδηγεί τον ανυποψίαστο αναγνώστη και να τον διευκολύνει στην αποτελεσματικότερη πρόσληψη της ιστορίας, «αδιαφανής σκοτεινή» και «εγγράψιμη», γιατί επισημαίνει στον επαρκή αναγνώστη τη διακριτική παρουσία του συγγραφέα στο παρασκήνιο και στην οργάνωση της αφήγησης, εγκαθιδρύοντας ένα είδος μυστικού διαλόγου μεταξύ τους.⁴ Η εσοχή άλλωστε της παραγράφου (*alinea*) είναι ένα πολλαπλά σημαίνον κενό, που μας παρουσιάζεται ως αυτόματα αποκωδικοποιησιμο, ενώ στην ουσία μάς (προ)καλεί στην ανακάλυψη και τη δημιουργική ανάπλαση του βαθύτερου νοήματος, την κατανόηση δηλαδή όλων όσα υπονοούνται και την εξιχνίαση όλων όσα μας αποκρύπτονται.

Τα πράγματα περιπλέκονται περισσότερο, όταν οι εθιμικοί κανόνες που περιγράψαμε συνοπτικά παραπάνω και οι οποίοι εγγυώνται την αυτοτέλεια της παραγράφου, καθώς και την αρμονική σύνδεση των μερών του συνόλου δεν τηρούνται. Δεν είναι σπάνιο το φαινόμενο μια παράγραφος να μην ολοκληρώνεται με την εξάντληση του θέματός της, αλλά να διακόπτεται από την εισαγωγή μιας άλλης παραγράφου και συνακόλουθα ενός νέου στοιχείου της αφήγησης: ακόμα, είναι δυνατό μια

2. Marc Arabyan, *Le paragraphe narratif*, Παρίσι, L'Harmattan, 1994, σ. 17. Πβ. και Michael Wetherill, «Le paragraphe chez Flaubert», στο Roger Laufer (επιμ.), ό.π., σ. 73.

3. Το δίδυμο των χαρακτηρισμών *transparent* (= διαφανής) και *opaque* (= αδιαφανής, σκοτεινός) για την παράγραφο εισάγει, αναλύοντας μάλιστα ένα σύντομο άρθρο από εφημερίδα, ο Μ. Arabyan, ό.π., σ. 101· νομίζω ότι, εμμέσως τουλάχιστον, παραπέμπει στον R. Barthes και στο κλασικό πλέον *S/Z*, Παρίσι, Seuil, 1970.

4. Ο Bakhtine θεωρεί τη διάταξη του κειμένου σε παραγράφους ακόμα μια απόδειξη της διαλογικής φύσης της γλώσσας και του λόγου, Μ. Μ. Bakhtine - N. Volochinov, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Παρίσι, Minuit, 1977, σ. 157-159 και Μ. Arabyan, ό.π., σ. 93-95.

παράγραφος να συνεχίζεται, ενώ φαίνεται να έχει ολοκληρωθεί και ενώ θα περίμενε κανείς δικαιολογημένα τη μετάβαση σε μια καινούρια παράγραφο· τέλος, μπορεί στην ίδια παράγραφο να συστεγάζονται δυο ή περισσότερα θέματα, διαφορετικά μεταξύ τους, με αποτέλεσμα να διακυβεύεται η συνεκτικότητά της (*coherence*): «Η διαμόρφωση των παραγράφων δεν είναι ανεξάρτητη από το περιεχόμενό τους, ούτε αποτελεί ένα πλεονάζον στοιχείο του κειμένου: προσθέτει κάτι, το οποίο, θέτοντας τις λέξεις σε προοπτική, συνεισφέρει στη σημασιολόγηση κάθε μέρους».⁵

Ταυτόχρονα, το κενό της παραγράφου λειτουργεί και ως ένα σημείο στίξης, αφού, δηλώνοντας στον αναγνώστη το τέλος μιας «ενότητας», επιβάλλει παύση, που είναι βέβαια σχετικά ακαθόριστη και μπορεί να ποικίλλει ανάλογα με την κατάσταση, ωστόσο δεν είναι δυνατό να αγνοηθεί: εντασσόμενο λοιπόν στην εν γένει *άηχη ρητορική του κειμένου*, επηρεάζει τη ροή και τον επιτονισμό του λόγου, τη μουσικότητά του, πράγμα που μπορεί να γίνει ιδιαίτερα εμφανές στην ακουστική πρόσληψη του αφηγηματικού κειμένου.

Από τις σύντομες αυτές παρατηρήσεις, διαφάνηκε, έστω, ότι η παραγραφοποίηση μπορεί να μην είναι –ή τουλάχιστον να μην είναι πάντοτε– τόσο τυχαία ή αθώα. Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια με αφορμή δύο διηγήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, τον «Έρωτα στα χιόνια» (3, 105)⁶ και τον «Ξεπεσμένο Δερβίση» (3, 111), δημοσιευμένα διαδοχικά στην *Ακρόπολη* την 1^η και τη 18^η Ιανουαρίου 1896, η διάταξη σε παραγράφους μπορεί να αποτελέσει ένα «σημαντικό» στοιχείο του κειμένου, επιφορτισμένο με διάφορους ρόλους.

I. Παράγραφος «ασθμαίνουσα» ή «συμπάσχουσα»: «Ο Έρωτας στα Χιόνια»⁷

Το διήγημα «Ο Έρωτας στα Χιόνια» έχει ως θέμα του την αφήγηση των

5. M. Arabyan, *ό.π.*, σ. 261.

6. Οι παραπομπές στον τρίτο τόμο των *Απάντων* του Αλ. Παπαδιαμάντη (κριτική έκδοση Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος), Αθήνα, Δόμος, 21989.

7. Είναι αυτονόητο ότι οι παρατηρήσεις που ακολουθούν στηρίζονται κατά ένα μεγάλο μέρος στις αναγνώσεις του διηγήματος που προηγήθηκαν: Γ. Κεχαγιόγλου, «Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη “Ο Έρωτας στα Χιόνια”»: Γραμματική, Λογική και Ποιητική του Μεσαίου “Έρωτα”» και Γ. Φαρίνου, «“Ο Έρωτας στα Χιόνια”»: Μια ανάγνωση», στο Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος (επιμ.), *Φώτα Ολόφωτα. Ένα αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και τον Κόσμο του*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1981, σ. 233-285 και 351-357 αντίστοιχα και Αλ. Κοτζιάς, «Χρόνοι και Χρόνος στο “Ο Έρωτας στα Χιόνια”», *Τα αθηναϊκά διηγήματα και δυο δοκίμια για τον χρόνο*, Αθήνα, Νεφέλη (στη σειρά: Οι νεώτεροι για τον Παπαδιαμάντη, αρ. 2), 1992, σ. 79-89, τις οποίες άλλωστε δεν φιλοδοξούν παρά να συμπληρώσουν στο ελάχιστο και μόνο σε ό,τι αφορά στην παράγραφο.

τελευταίων ημερών/στιγμών της ζωής ενός ερωτόληπτου και μέθυσου γέροντα, του μπαρμπα-Γιαννιού. Η δράση τοποθετείται μέσα στο εορταστικό δωδεκαήμερο των Χριστουγέννων ή λίγο νωρίτερα (πβ. «Χριστούγεννα, Άις-Βασίλης, Φώτα, παραμοναί, Καρδιά του χειμῶνος»), χωρίς να διευκρινίζεται επακριβώς, όπως επισημαίνει εύστοχα ο Αλ. Κοτζιάς,⁸ το πότε τελικά ο ἥρωας, «μεθυσμένος [και ερωτικά αποκαρδιωμένος] πλειότερον παράποτε», αφήνει το λευκό και εξαγνιστικό σεντόνι του χιονιού να τον σκεπάσει και να τον σαβανώσει, «διά να μη παρασταθή γυμνός και τετραχληλισμένος, αυτός και η ζωή του και αι πράξεις του, ενώπιον του Κριτού, του Παλαιού Ημερών, του Τρισαγίου».

Το αποτυχημένο παρόν του ἥρωα πλαισιώνεται από το εξίσου αποτυχημένο παρελθόν του και δικαιολογείται από αυτό:

Και είχε πέσει εις τον ἔρωτα, με την γειτόνισσαν την Πολυλογού, διά να ξεχάση το καράβι του, τας Λαΐδας της Μασσαλίας, την θάλασσαν και τα κύματά της, τα βιάσανά του, τας ασωτίας του, την γυναίκα του, το παιδί του. Και είχε πέσει εις το κρασί διά να ξεχάση την γειτόνισσαν. (σ. 107)

Η ίδια μάλιστα χρονική αοριστία που διέπει το παρόν της ιστορίας, διέπει και το παρελθόν της: ο αναγνώστης μαθαίνει ότι ο ἥρωας, αν και αρχικά φτωχός, κατόρθωσε να κάνει μια σημαντική περιουσία, την οποία όμως κατασπατάλησε «εγκαίρως με τας Φρύνας εις την Μασσαλίαν»· ακόμα, ότι είχε παντρευτεί και είχε αποκτήσει από τον γάμο του ένα παιδί, αλλά τόσο η σύζυγός του, όσο και το μονάκριβο παιδί του, πέθαναν (πβ. «Κανένα δεν είχεν εις τον κόσμον, ἦτον ἔρημος. Εἶχε νυμφευθή, και εἶχε χηρέυσει, είχαν αποκτήσει τέκνον, και είχαν ατεκνωθή»). Ωστόσο, δεν αποσαφηνίζεται η χρονική σχέση των γεγονότων αυτών –που συνθέτουν και το τραγικό φόντο του εξίσου τραγικού ἔρωτα του Γιαννιού για τη γειτόνισσα– αφενός μεταξύ τους και αφετέρου με όσα συμβαίνουν στο παρόν της ιστορίας και τα οποία παρακολουθεί ο αναγνώστης.

Ως προς τη διάρθρωσή του, το διήγημα χωρίζεται σε έξι άνισα μέρη (([A≡Γ])([B)Δ)≡E) ≡ΣΤ), που αλληλεπικαλύπτονται: τα ίδια περίπου περιστατικά από το παρελθόν και το παρόν του ἥρωα επανέρχονται, με κάποιες διαφοροποιήσεις βέβαια, στην αφήγηση. Η παρουσία του παρατακτικού, που δεσπόζει στα πρώτα τέσσερα μέρη του διηγήματος, επιτείνει αυτή την αίσθηση της διάρκειας και της επανάληψης. Στο έκτο και τελευταίο μέρος, η δραματική ένταση κορυφώνεται, καθώς για πρώτη φορά κυρίαρχος χρόνος είναι ο αόριστος, και ο αφηγητής έχει περάσει

8. Αλ. Κοτζιάς, «Χρόνοι και Χρόνος στο “Ο Έρωτας στα Χιόνια”», ό.π., σ. 81.

από το λέω στο δείχνω,⁹ από την αφήγηση δηλαδή όλων όσων έκανε και σκεφτόταν ο Γιαννιός «συχνά όταν επανήρχετο το βράδυ, νύκτα, μεσάνυχτα», στην παρουσίαση όσων συνέβησαν, άπαξ φυσικά, τη μοιραία γι' αυτόν νύκτα του θανάτου του.

Η κορύφωση αυτή της δράσης και το πέρασμα από τη θαμιστική περιήληψη στη σκηνή¹⁰ συνοδεύεται –και σημαίνεται– από μια εντυπωσιακή αύξηση του αριθμού των παραγράφων στο τελευταίο μέρος: ενώ η έκτασή του αποτελεί λιγότερο από το 1/3 του συνολικού κειμένου (=1,5 σελίδα από τις 5 του διηγήματος στην έκδοση Τριανταφυλλόπουλου), ο αριθμός των παραγράφων του συνιστά κάτι παραπάνω από το 43% του συνολικού αριθμού των παραγράφων (Α'-Ε': §§29 vs ΣΤ': §§22). Αυτό σημαίνει ότι οι παράγραφοι του τελευταίου μέρους είναι πολύ πιο σύντομες από τις αντίστοιχες των υπόλοιπων μερών και ότι υποβάλλουν πιο συχνές παύσεις στο λόγο.

Παράλληλα, πρόκειται για παραγράφους με μικρές προτάσεις ή περιόδους, όπου πριμοδοτούνται:

α) η παρατακτική και εύκαμπτη σύνδεση σε βάρος της υποτακτικής και δύσκαμπτης:

Πλην δεν τον είδεν ούτε αυτός ούτε κανείς άλλος. Κ' επάνω εις την χιόνα έπεσε χιών. Και η χιών εστοιβάχθη, εσωρεύθη δύο πιθαμάς, εκορυφώθη. Και η χιών έγινε σινδών, σάβανον.

Και ο μπαρμπα-Γιαννιός άσπρισεν όλος, κ' εκοιμήθη υπό τήν χιόνα διά να μη παρασταθή γυμνός και τετραχλισμένος, αυτός και η ζωή του και αι πράξεις του, ενώπιον του Κριτού, του Παλαιού Ημερών, του Τρισαγίου. (σ. 110)

β) το ασύνδετο σχήμα σε βάρος του πολυσύνδετου:

Χειμών βαρύς, οικία καταρρέουσα, καρδιά ρημασμένη. Μοναξία, ανία, κόσμος βαρύς, κακός, ανάληγτος. Υγεία κατεστραμμένη. Σώμα

9. Η διάκριση της αγγλοσαξονικής σχολής μεταξύ *telling* και *showing*, αν και αντικρούεται αργότερα από τους γάλλους αφηγηματολόγους και ιδίως από τον G. Genette (Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη (1887-1910)*, Αθήνα, Κέδρος, 1987, σ. 24, αλλά πβ. και σ. 240, σημ. 1 την άποψη του W.C. Booth), είναι ιδιαίτερα χρήσιμη, τουλάχιστον για το συγκεκριμένο «κινηματογραφικό» διήγημα, στο τελευταίο μάλιστα μέρος του οποίου άνετα μπορούμε να μιλούμε για «φιλμική» αφήγηση. Πβ. Α. Κοτζιάς, «Χρόνοι και Χρόνος στο "Ο Έρωτας στα Χιόνια"», ό.π., 82-88.

10. Υιοθετώ εδώ, όπως και παρακάτω που γίνεται λόγος για επιτάχυνση και επιβράδυνση, την γνωστή ορολογία του G. Genette για τη διάρκεια, τη σχέση δηλαδή ανάμεσα στη διάρκεια των γεγονότων στην ιστορία και τη διάρκειά τους στην πλοκή (το δίδυμο *fabula* και *sjuzhet* των Ρώσων φορμαλιστών), που καθορίζει και τον ρυθμό του αφηγηματικού κειμένου. Πβ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές*, ό.π., σ. 71-72.

βασανισμένον, φθαρμένον, σωθικά λυωμένα. Δεν μπορούσε πλέον να ζήσει, να αισθανθή, να χαρή. Δεν μπορούσε να εύρη παρηγορίαν, να ζεσταθή. Έπιδε να σταθή, έπιδε να πατήση, έπιδε να γλιστρήση. Δεν επάτει πλέον ασφαλώς το έδαφος. (σ. 109)

γ) οι ρηματικοί τύποι σε βάρος των ονοματικών:

Ήυρε τον δρόμον, τον ανεγνώρισεν. Επιάσθη από το αγκωνάρι. Εκλονήθη. Ακούμβησε τις πλάτες, εστύλωσε τα πόδια. [...]

Πάλιν εκλονήθη. Επιάσθη από τον παραστάτην μιας θύρας. Κατά λάθος ήγγισε το ρόπτρον. Το ρόπτρον ήχησε δυνατά. (σ. 109)

δ) η λιτή και κυριολεκτική εκφορά του λόγου σε βάρος της ρητορικής:

Εξεπιάσθη από την λαβήν του. Εκλονήθη, εσαρρίσθη, έκλινε και έπεσεν. Εξηπλώθη επί της χιώνος, και κατέλαβε με το μακρόν του ανάστημα όλον το πλάτος του μακρού στενού δρομίσκου. (σ. 110)

και ε) η έντονη, όπως ήδη φάνηκε από τα αποσπάσματα που παρατέθηκαν, στιξη, με την πυκνώση των σημείων της παύσης, ιδίως του κόμματος και της τελείας. Με τη συγκεκριμένη λοιπόν κατάτμηση του κειμένου σε παραγράφους συμβαδίζουν γενικότερα γνωρίσματα του ύφους του, που κορυφώνονται κι αυτά στο τελευταίο μέρος.¹¹

Στην ουσία έχουμε να κάνουμε με ένα λόγο ασθματικό που προσπαθεί να συσηματιστεί προς το γεγονός στο οποίο αναφέρεται, προς τον ασθματικό δηλαδή επιθανάτιο ρόγχο του ήρωα. Θα μπορούσε μάλιστα να ισχυριστεί κανείς ότι τελικά μόνον αυτός συνιστά το παρόν της ιστορίας: ο Γιαννιός θαμμένος κάτω από το χιόνι ανασκοπεί το ρημαγμένο βίο του, τα ίδια γεγονότα από το απώτερο ως και το πολύ πρόσφατο παρελθόν παρελαύνουν από τη μνήμη του και, όσο πλησιάζει το τέλος του, τόσο περισσότερο και ο λόγος γίνεται αποσπασματικός, συγκεχυμένος, αγγίζει τη διάλυση.

Προς την ίδια κατεύθυνση λειτουργούν ακόμα οι διαρκείς εναλλαγές των παραγράφων, με απότομες μεταβάσεις από την περιγραφή στη σκηνή ή στο σχόλιο (πβ. τις πρώτες έξι παραγράφους), οι συνακόλουθες μεταβολές της χρονικής διάρκειας με διαδοχικές επιβραδύνσεις και επιταχύνσεις (πβ. την τέταρτη ως την όγδοη παράγραφο), η αντίθεση στατικότητας/κινητικότητας –που προκαλείται από την αντιπαράθεση ονοματικών και ρηματικών τύπων αντίστοιχα– ακόμα και στο εσωτερικό

11. Πβ. Γ. Κεχαγιόγλου, «Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη “Ο Έρωτας στα Χιόνια”»: Γραμματική, Λογική και Ποιητική του Μεσαίου “Έρωτα”», ό.π., σ. 247 [= «Ο Έρωτας στα Χιόνια» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, Αθήνα, Πολύτυπο (στη σειρά: Νεοελληνικές ψηφίδες, αρ. 5), 1984, σ. 55-56].

των παραγράφων (πβ. την τρίτη παράγραφο «Χειμών βαρύς... σωθικά λυωμένα vs Δεν ημπορούσε πλέον να ζήση... Δεν επάτει πλέον ασφαλώς το έδαφος»). Τη σύγχυση επιτείνει η διάχυση του λόγου του αφηγητή και του αρθρωμένου, ημιαρθρωμένου ή δυναητικού λόγου του Γιαννιού, καθώς και του λόγου τρίτων στο εσωτερικό των παραγράφων:¹²

Το ρόπτρον ήχησε δυνατά.

– Ποιος είναι;

Ήτο η θύρα της Πολυλογούς, της γειτόνισσας. Ευλογοφανώς θα ηδύνατό τις να του αποδώση πρόθεσιν ότι επεχειρεί ν' αναβή, καλώς η κακώς, εις την οικίαν της. Πως όχι; [...]

– Ποιος είναι; είπε πάλιν η φωνή.

Το παράθυρον έτριξεν. Ο μπαρμπα-Γιαννιός ήτο ακριβώς υπό τον εξώστην, άόρατος άνωθεν. Δεν είναι τίποτε. Το παράθυρον εκλείσθη σπασμωδικώς. Μίαν στιγμήν ας αργοπορούσε! [...]

Και το παράθυρον προ μιας στιγμής είχε κλεισθή. Και αν μίαν στιγμήν ηργοπόρει, ο σύζυγος της Πολυλογούς θα έβλεπε τον άνθρωπον να πέση επί της χιόνος.¹³ (σ. 109-110)

Η έντονη λοιπόν παραγραφοποίηση, η συνεχής εναλλαγή σκηνών και σχολίων και η εσωτερική αναρχία των παραγράφων, εντασσόμενες στην εν γένει ρητορική του κειμένου, συμβάλλουν καθοριστικά στην απόδοση της κατάστασης του ήρωα στα πρόθυρα του θανάτου του. Επιβεβαιώνεται έτσι και από μια άλλη οπτική γωνία η ανάγνωση που πρότεινε ο Αλ. Κοτζιάς με αφετηρία τη χρήση και την ακολουθία των χρόνων και η οποία ήθελε, μέσω της επαναληπτικής αφήγησης των ίδιων περιστατικών και με την ασάφεια που δημιουργείται ως προς τη χρονολογική και ημερολογιακή αλληλουχία των συμβάντων της αφήγησης, να συναιρείται «σ' ένα ακαριαίο όλον» ο χρόνος της επίγειας ζωής του Γιαννιού και να καλείται ο αναγνώστης, ξεφεύγοντας από τις τυπικές υποδιαίρέσεις του χρόνου, «να βιώσει φευγαλέα το ακράγγιγμα του άχρονου»¹⁴ και να ταυτιστεί με τον ήρωα την ώρα του θανάτου του.

Η ταύτιση του αναγνώστη με τον ήρωα και η κατάργηση οποιασδήποτε απόστασης μεταξύ τους –που εξουδετερώνει και το ενδεχόμενο άσκησης οποιασδήποτε κριτικής για τις πράξεις και τον πρότερο βίο του–¹⁵ είναι λοιπόν αποτέλεσμα ιδιοφυών αφηγηματικών τεχνικών και άλλων επιλογών του συγγραφέα, ανάμεσα στις οποίες βρίσκεται και

12. Πβ. Γ. Φαρίνου, «“Ο Έρωτας στα Χιόνια”»: Μια ανάγνωση», ό.π., σ. 356.

13. Οι υπογραμμίσεις εδώ, όπως και παρακάτω, δικές μου.

14. Αλ. Κοτζιάς, «Χρόνοι και Χρόνος στο “Ο έρωτας στα Χιόνια”», ό.π., σ. 88.

15. Πβ. Γ. Φαρίνου, «“Ο Έρωτας στα Χιόνια”»: Μια ανάγνωση», ό.π., σ. 356.

η συγκεκριμένη οργάνωση του τελευταίου μέρους με το σχετικώς ακανόνιστο των παραγράφων του. Ωστόσο, από την αρχή του κειμένου υπάρχουν τεκμήρια της πρόθεσης του αφηγητή να εμπλέξει συναισθηματικά τον αναγνώστη, τα οποία συνδέονται με την παραγραφοποίηση: διάσπαρτες είναι π.χ. οι παράγραφοι που επιμένουν με έμφαση στην υλική ανέχεια και την απόλυτη μοναξιά του ήρωα, τη σταυρική του πορεία προς μια σωματική, πνευματική και συναισθηματική αναπηρία:

Διότι δεν ήτο πλέον νέος, ούτε εύμορφος, ούτε άσπρα είχαν. Όλα αυτά τα είχε φθείρει προ χρόνων πολλών, μαζί με το καράβι, εις την θάλασσαν, εις την Μασσαλίαν. (σ. 105)

ή: Κανένα δεν είχεν εις τον κόσμον, ήτον έρημος. Είχε νυμφευθή, και είχε χηρεύσει, είχεν αποκτήσει τέκνον, και είχεν ατεκνωθή. (σ.106)

ή: Ποιος να τον αγαπήση αυτόν; Ήτο έρημος εις τον κόσμον. (σ.106)

ή: Δεν έστεκε πλέον εις τα πόδια του, δεν εκινείτο ουδ' ανέπνεε πλέον. (σ. 109)

Πρόκειται σαφώς για σημασιοδοτικές επεμβάσεις του αφηγητή, που δεν μεταφέρουν απλώς αντικειμενικοποιημένες κάποιες πληροφορίες για την κατάσταση του ήρωα, αλλά αποσκοπούν στη δραματοποίησή της και τη συναισθηματική φόρτιση του αναγνώστη.

Χαρακτηριστική επίσης είναι η μετάβαση από το πρώτο στο δεύτερο μέρος, όταν στα ερωτικά τραγούδια-καλέσματα του Γιαννιού για τη γειτόνισσα απαντά ο αφηγητής με το δικό του «δημώδες» άσμα: «Βρέχει, βρέχει και χιονίζει, / κι ο παπάς χειρομυλίζει». Η παράγραφος που έπεται:

Δεν χειρομύλιζεν ο παπάς, χειρομύλιζεν η γειτόνισσα, η πολυλογού και ψεύτρα, του άσματος του μπαρμπα-Γιαννιού. Διότι τοιούτο πράγμα ήτο· μωλονού εργαζομένη με την χείρα, γυρίζουσα τον χειρόμυλον. Σημειώσατε ότι, τον καιρόν εκείνον, το αρχοντολόγι του τόπου το είχεν εις καχόν του να φάγη ψωμί ζυμωμένον με άλευρον από νερόμυλον ή ανεμόμυλον, κ' επροτίμα το διά χειρομύλου αλεσμένον. (σ. 106)

είναι ενδεικτική της αλληλεγγύης που αναπτύσσεται σταδιακά προς τον ήρωα και της αντίστοιχης μεροληπτικής στάσης που υιοθετείται απέναντι στη γειτόνισσα.¹⁶ η κύρια αιτιολογική πρόταση που ακολουθεί τη διευκρίνιση για το άλεσμα του σιταριού και τους χαρακτηρισμούς «του άσματος του μπαρμπα-Γιαννιού» για τη γειτόνισσα δημιουργεί σύγχυση στον

16. Πβ. Γ. Φαρίνου, «Ο Έρωτας στα Χιόνια»: Μια ανάγνωση», ό.π., σ. 354.

αναγνώστη ως προς τους προσδιορισμούς που πρέπει να αποδώσει στο υποκείμενο του ρήματος: τελικά, τί ήταν η γειτόνισσα; «Μυλωνού» ή «Πολλυλογού και ψεύτρα»; Η επεξήγηση που δίνεται στη συνέχεια φαινομενικά μόνο λύνει την –κατά πάσα πιθανότητα ηθελημένη– ασάφεια.

Η εμβόλιμη μάλιστα αποστροφή του αφηγητή προς τον αναγνώστη, εν είδει πραγματολογικού σχολίου, ενώ μοιάζει αρχικά αδικαιολόγητη και φαίνεται να θέτει σε κίνδυνο τη συνοχή της παραγράφου, αφενός επιτρέπει την έμμεση αντιπαράθεση της κοινωνικής αποδοχής και αναγνώρισης της γειτόνισσας –που λόγω επαγγέλματος σχετίζεται με «το αρχοντολόγι του τόπου»– και του κοινωνικού αποκλεισμού έως και εμπαιγμού του Γιαννιού (πβ. «οι γειτονοπούλες [...] του το εκόλλησαν τέλος ως παρατσούκλι»)¹⁷ αφετέρου, αποτελεί το ενδιάμεσο στάδιο πριν από την πλήρη υιοθέτηση εκ μέρους του αφηγητή της προοπτικής του ήρωά του για τη γειτόνισσα, πράγμα που δηλώνεται και τυπογραφικώς από τον συγγραφέα με τη μετατροπή του μικρού «π» της «πολυλογούς» σε κεφαλαίο στην αρχή της επόμενης παραγράφου, η οποία άλλωστε ξαναπιάνει το νήμα της περιγραφής της γειτόνισσας και της ζωής της.

Τέλος, ανάλογης σημασίας είναι και η ξαφνική μετατροπή του επίκου παρατατικού σε αόριστο και στη συνέχεια σε ενεστώτα –με την προσθήκη μάλιστα και του χρονικού προσδιορισμού «τώρα»– στην τελευταία παράγραφο του τρίτου μέρους:

Εφραντάζετο τον έρωτα ως ένα είδος γερο-Φερετζέλη, όστις να διημερεύη πέραν, εις τον υψηλόν, πευκόσκιον λόφον, και ν' ασχολήται εις το να στήνη βρόχια επάνω εις τα χιόνια, διά να συλλάβη τις αθώς καρδιές, ως μισοπαγωμένα κοσσύφια, τα οποία ψάχνουν εις μάτην, διά ν' ανακαλύψουν τελευταίαν τινά χαμάδα μείνασαν εις τον ελαιώνα. Εξέλιπον οι μικροί μακρυλοί καρποί από τας αγριελαιάς εις το βουνόν του Βαραντά, εξέλιπον τα μύρτα από τας ευώδεις μυρσίνας εις της Μαμούς το ρέμα, και τώρα τα κοσσυφάκια τα λάλα με το αμαυρόν πτέρωμα, οι κηρομύται οι γλυκείς και αι κίχλαι αι εύθυμοι πίπτουσι θύματα της θηλιάς του γερο-Φερετζέλη. (σ. 107)

Η αλλαγή αυτή δίνει την αίσθηση ότι ο αφηγητής εγκαταλείπει τον διαμεσολαβητικό του ρόλο μεταξύ του ήρωα και του αναγνώστη, ως ερμηνευτή δηλαδή των λόγων του Γιαννιού και διαβιβαστή των σκέψεών του, και, υποδουόμενος τον ίδιο τον ήρωά του, εκφράζει την απογοήτευσή του εξαιτίας της έλλειψης ανταπόκρισης εκ μέρους της γειτόνισσας στο αίσημά του, που έχει ως αποτέλεσμα τη μετατροπή του από ενεργητικό υποκείμενο και επίδοξο ερωτικό κυνηγό-θύτη (γερο-Φερετζέλης = Έρω-

17. Πβ. Γ. Φαρίνου, «“Ο Έρωτας στα Χιόνια”»: Μια ανάγνωση», ό.π., σ. 353.

τας) κοτσούφι = αντικείμενο του πόθου και, στη συγκεκριμένη περίπτωση, γειτόνισσα) σε παθητικό αντικείμενο και αδύναμο και ανυπεράσπιστο θύμα που ενδίδει στην άφευκτη μοίρα, τον θάνατο (γερο-Φερτζέλης = Χάρος) κοτσούφι = θνητός και, στη συγκεκριμένη περίπτωση, Γιαννιός).¹⁸

Από όλα όσα προηγήθηκαν αναδεικνύεται, νομίζω, η συμ-παθητική λειτουργία της παραγράφου στο συγκεκριμένο διήγημα, λειτουργία που, όπως ήδη αναφέρθηκε, συμβάλλει αποφασιστικά στη θετική αντιμετώπιση του ήρωα από τον αναγνώστη, ο οποίος φτάνει ακόμα και στο σημείο να ταυτιστεί απόλυτα μαζί του.

II. Παράγραφος «μουσική» ή «άστατος»:

«Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης»¹⁹

Το διήγημα «Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης» αναφέρεται στο σύντομο πέρασμα από την Αθήνα ενός μυστηριώδους δερβίση και στα γεγονότα που το περιέβαλαν. Η αφήγηση οργανώνεται γύρω από μια κεντρική σκηνή, τη συνάντηση του εν λόγω δερβίση με ένα σαλεπτσή, ο οποίος, καθώς αντικρίζει τα χαράματα τον παράξενο ξένο «αιμωδιασμένο, βρεγμένο, κρυωμένο», τον σπλαχνίζεται και του προσφέρει «αντί πενταλέπτου [...] σαλέπι διπλούν [και] μισό κουλούρι να βουτήξει». Τη σκηνή αυτή παρακολουθεί ένας αγουροξυπνημένος γείτονας από το παράθυρό του, αναμ ένοντας με αδημονία –και με το ποτήρι στο χέρι– το ζεστό και καταπραϊντικό ρόφημα του σαλεπτσή.

Σε αντίθεση με τον «Έρωτα στα χιόνια», το ολιγόλεπτο επεισόδιο της συνάντησης του σαλεπτσή με τον δερβίση, που συνιστά και το παρόν της ιστορίας, δεν διακρίνεται από τον ρηματικό του χρόνο, αλλά από τον τρόπο που η σκηνή αυτή επανέρχεται στην αφήγηση: παρουσιάζεται μερικώς στο δεύτερο μέρος, για να ολοκληρωθεί σταδιακά –ύστερα δηλαδή από αλληπάλληλες αναλήψεις/flash-back (πβ. τους συχνούς και διάσπαρτους χρονικούς προσδιορισμούς, όπως «την νύχτα εκείνη», «τας ημέρας εκείνας», «από ημερών», «προ ημερών, προ εβδομάδων», «προ ετών» κ.ά.)

18. Η παράγραφος αυτή αποτελεί ένα επιπλέον στοιχείο που μας οδηγεί στο να θεωρήσουμε ότι το παρόν της ιστορίας είναι το παρόν του Γιαννιού λίγο πριν περάσει το κατώφλι του Άλλου Κόσμου: ο ήρωας αναλογίζεται τη ματαιότητα των σχέψεών του (ή/και των επιθυμιών του) και κατανοεί ότι τελικά ο άνθρωπος δεν μπορεί παρά να είναι θήραμα, έρμαιο στα χέρια του Χάρου. Διαφορετική είναι η ερμηνεία της Γ. Φαρίνου, «Ο Έρωτας στα Χιόνια»: Μια ανάγνωση», ό.π., σ. 355.

19. Και για τον «Ξεπεσμένο Δερβίση», οι αναγνώσεις που προηγήθηκαν (Α. Καμπερίδης, «Αύρας Λεπτής Εγκάλεσμα» και Κ. Χιωτέλλη, «Συνομιλώντας με τον “Ξεπεσμένο Δερβίση”», στο Φώτα Ολόφωτα, ό.π., σ. 207-231 και 359-367, καθώς και Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές*, ό.π., σ. 73-79) αποτελούν το παρά- και το υπό-κείμενο των δικών μου παρατηρήσεων με αφορμή την παράγραφο.

και παρεκβάσεις (πβ. την περιγραφή του ήχου του νάι στο έβδομο μέρος)– στο όγδοο μέρος με διπλή επαναφορά (πβ. τις δύο πρώτες παραγράφους και τις τρεις τελευταίες). Τέλος, στο ένατο μέρος το παρόν της ιστορίας γίνεται παρελθόν, καθώς μεταφερόμαστε στο παρόν της αφήγησης (πβ. τον προσδιορισμό «την ώραν ταύτην»), και δηλώνεται η άγνοια του αφηγητή για την τύχη και την τελική κατάληξη του δερβίση.

Όπως παρατηρεί η Κ. Χιωτέλλη, η σύντομη σκηνή του δρόμου, μέσω της τριπλής της επαναφοράς, διαστέλλει αριστοτεχνικά το παρόν της ιστορίας, «ώστε να μπορέσει να περιληφθεί με διαδοχικές κινήσεις προς τα πίσω, ένα παρελθόν όχι μόνο άμεσο», που αναφέρεται δηλαδή στον δερβίση και σε ό,τι προηγήθηκε της συνάντησής του με τον σαλεπτσή, «αλλά και πολύ μακρινό, σε απόσταση δεκαετιών ή και αιώνων», που παντρεύει δηλαδή τη μουσική του νάι με «τας αρχαίας αρμονίας, τας φρυγιστί και λυδιστί» και «τα βαρέα τείχη και [τους] ογκώδεις κίον[ας] του Θησείου». Φυσικά, όπως άλλωστε είναι ο κανόνας στον Παπαδιαμάντη, οι αναδρομές αυτές στο παρελθόν «δεν ακολουθούν στην αφήγηση τη χρονική τους αλληλουχία».²⁰ υπάρχουν διαρκή πισωγυρίσματα, που υποχρεώνουν τον αναγνώστη να διατρέχει συνεχώς τις σελίδες του διηγήματος, ώστε να αποκρυσταλλώσει την τελική χρονική ακολουθία των γεγονότων.

Παράλληλα με τη χρονική α(κατα)στασία βαίνει και η τοπική, αν και ο χώρος όπου εκτυλίσσεται βασικά η υπόθεση είναι η Αθήνα: [Α] (αυλή)→ (θάλασσα)→ γειτονιά→ (ουρανόσ)→ δωμάτιο→ (γειτονιά)→ αυλή→ [Β] δωμάτιο→ γειτονιά/δρόμος→ [Γ] (Ρούμελη, Ανατολή, Ιστανμπούλ)→ ταβέρνα→ [Δ', Ε'] καφενείο→ (λέσχη, θέατρο, λαϊκή αγορά)→ (δρόμος)→ [ΣΤ] καφενείο→ σήραγγα→ (κιόσκι/μαγαζιά)→ σήραγγα→ [Ζ] (κιόσκι/μαγαζιά)→ σήραγγα→ (Θησείο)→ [Η'] (γειτονιά/δρόμος/δωμάτιο)→ (σήραγγα)→ δρόμος (εκκλησία)→ γειτονιά/δρόμος/δωμάτιο→ [Θ'] (μαγαζιά)→ καφενείο→ (Ανατολή, Ιστανμπούλ).

Οι αλλαγές αυτές στο χωρόχρονο, που επιβάλλουν και τη διαίρεση του κειμένου σε εννέα μέρη, έχουν άμεσες επιπτώσεις και στην παραγραφοποίηση: σε ένα διήγημα μόλις 5½ σελίδων στην έκδοση Τριανταφυλλόπουλου το σύνολο των παραγράφων ανέρχεται στις 76 (περίπου 14 παράγραφοι ανά σελίδα). Με δεδομένο μάλιστα ότι τα διαλογικά μέρη είναι περιορισμένα –στην πραγματικότητα υπάρχουν μόνο δύο σκηνές, αυτή της συνάντησης του σαλεπτσή με τον δερβίση (Β', Η') και αυτή των συμβουλών του παλαιού και πεπειραμένου αστυνομικού προς το νεότερο συνάδελφό του (Ε')–, έχουμε δηλαδή να κάνουμε με ένα κείμε-

20. Κ. Χιωτέλλη, «Συνομιλώντας με τον “Ξεπεσμένο Δερβίση”», ό.π., σ. 361.

νο κυρίως αφηγηματικό, ο αριθμός αυτός των παραγράφων φαντάζει κάπως υπερβολικός.

Η έντονη αυτή παραγραφοποίηση, που αποδίδει εκτός των άλλων μια ιδιαίτερη μουσικότητα στο κείμενο λόγω των συνεχών παύσεων που υποβάλλονται στον αναγνώστη, δεν οφείλεται μόνο στις μεταβολές του σκηνικού, αλλά και στην τάση του συγγραφέα να κάνει συχνά παραγράφους, χωρίς να είναι πάντοτε απαραίτητο· άλλοτε πάλι, εκεί που θα περιμέναμε αλλαγή παραγράφου, σύμφωνα είτε με τους στοιχειώδεις κανόνες που ισχύουν γενικά είτε με τη συγκεκριμένη τακτική του συγγραφέα στο διήγημα, αυτό δεν συμβαίνει· τέλος, πολλές παράγραφοι δεν έχουν, έστω μια σχετική, νοηματική αυτοτέλεια και αποκτούν το νόημά τους μόνο αν συσχετιστούν με άλλες παραγράφους ή με το γενικότερο θέμα –και την προβληματική– του διηγήματος.²¹ Με τον τρόπο αυτό, η αναρχία και η α(κατα)στασία των παραγράφων συμπληρώνει τη χωροχρονική που προαναφέραμε και συνάδει, όπως θα δούμε, με το ευρύτερο πνεύμα του κειμένου:

1) Δύο, τρεις, πέντε, δέκα σταλαγμοί.

Όμοιοι με το μονότονον βήμα του αγρύπνου ναύτου φρουρού εις την κουβέρταν. Πλέει εις μαύρα πέλαγα και βλέπει ουρανόν και θάλασσαν αγρίως χορεύουσαν, και τυλιγμένος εις την καπόταν του διασχίζει ακαριαίως το σκότος με την εξανάπτουσαν και υποσβήνουσαν λαμπυρίδα του τσιγάρου του.

Οι πετεινοί δεν είχαν λαλήσει το τρίτον λάλημα. Ίσως είχαν τρομάξει από την βαθείαν, θρηνώδη φωνήν του σαλεπτοσή, όστις είχαν αρχίσει το φθινόπωρον, νύκτα βαθιά, να κράζει. Ητο ως κρωγμός αγνώστου ορνέου, το οποίοον είχε χάσει τον αέρα του, και είχαν ενσκήψει μέσα εις την πόλιν, κ' εζήτει αρπάγματα να σπαράξει.

– Ζεστό! Βράζει!...

21. Ο Henri Mitterand («Le paragraphe est-il une unité linguistique?», ό.π., σ. 91) επισημαίνει δύο απαραίτητες προϋποθέσεις-όρους της λογικής συνέπειας της παραγράφου: τη συνοχή (*cohesion*) και τη συνεκτικότητα (*coherence*). Η πρώτη δεν κάνει αυτονόητη τη δεύτερη: «Για την ακρίβεια, η συνοχή και η συνεκτικότητα δεν συγγέονται. Μια σειρά φράσεων που δεν συνδέονται σημασιολογικά, δεν συνεχονται μεταξύ τους από άποψη περιεχομένου, μπορούν να έχουν αρκετά εμφανή συνοχή από άποψη προσωπιδίας ή σύνταξης, ώστε να δώσουν την εντύπωση της παραγράφου. Η συνεκτικότητα απαιτεί κάτι περισσότερο από τη συνοχή: απαιτεί ένα είδος θεματικής και λογικής συγκρότησης, που εγγυάται τη συνέχεια και ταυτόχρονα τη θεματική εξέλιξη του εκφερομένου λόγου (*énoncé*)». Νομίζω ότι στον «Ξεπεσμένο Δερβίση» έχουμε χαρακτηριστικά δείγματα παραγράφων, που διέπονται από συνοχή, αλλά όχι από συνεκτικότητα, με αποτέλεσμα το διήγημα να μοιάζει κάπως «σκοτεινό».

Έβραζεν, έβραζε, νύκτα βαθιά. Ζεστόν το σαλέπι, πολύ ζεστότερον το στρώμα. Μόνον η φωνή του σαλεπτοσή ετρόμαζε τους πετεινούς. (σ.111)

Στο πρώτο αυτό απόσπασμα, η παρομοίωση των σταλαγμών της βροχής με τα βήματα ενός ναύτη που κάνει νυχτερινή βάρδια στο κατάρτωμα του πλοίου τραβάει σε μάκρος, πράγμα που ξενίζει τον αναγνώστη, ο οποίος εξάλλου με μια πρώτη ματιά δεν μπορεί να αντιληφτεί όχι μόνο τη σημασία της, αλλά και το περιβάλλον αναφοράς της. Μόνο ύστερα από προσεκτική ανάγνωση μπορεί να συνειδητοποιήσει ότι οι σταλαγματιές οφείλονται στη σύντομη βροχή που έπεσε λίγο πριν από τα χαράματα και ότι η πρώτη παράγραφος διευκρινίζεται ουσιαστικά στην έκτη (και τελευταία του πρώτου μέρους):

Είχε βρέξει ολίγον, είτα ηθρίασε. Σταλαγμοί, σταλαγμοί έπεφταν αργά-αργά, από την υδρορρόνη εντός της αυλής. (σ. 111)

και ξανά στην τρίτη του όγδοου μέρους:

Ο ουρανός, συννεφώδης, είχε αρχίσει να βρέχει, έβρεξεν επ' ολίγα λεπτά, είτα έπαυσεν. (σ. 115)

ενώ η εκτεταμένη παρομοίωση αποκτά το πλήρες νόημά της και δικαιολογεί την αυτονόμησή της σε ξεχωριστή παράγραφο, ως ένα είδος *mise en abyme* του νοήματος του συνολικού κειμένου, αν θεωρηθεί δηλαδή ότι απηχεί το κυριότερο θέμα του διηγήματος, το άστατο των ανθρώπινων πραγμάτων. Όπως επισημαίνει η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «[η παρομοίωση] μπορεί [...] να διαβαστεί μεταφορικά ως το ανθρώπινο ταξίδι προς το άγνωστο, και περισσότερο ως το πέρασμα του ανθρώπου “ακαριαίως” από τη μυστηριώδη ζωή».²²

Δεν γίνεται όμως το ίδιο και με την επόμενη παράγραφο· μολονότι και σε αυτή κυριαρχεί μια παρομοίωση αρκετά εκτενής, που προσπαθεί να αποδώσει με τρόπο παραστατικό τη «βαθείαν, θρηνώδη» φωνή του σαλεπτοσή και την εντύπωση που αυτή προκαλεί στον αγουροξυπνημένο και αμφιταλαντευόμενο μεταξύ κλίνης και ροφήματος γείτονα, η πα-

22. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές*, ό.π., σ. 76· διαφορετική είναι η ερμηνεία της Κ. Χιωτέλλη («Συνομιλώντας με τον “Σεπεσμένο Δερβίση”», ό.π., σ. 366), που θεωρεί ότι το στιγμιαίο πέρασμα του ναύτη από την κουβέρτα του πλοίου αναλογεί στο στιγμιαίο πέρασμα του δερβίση από την Αθήνα. Νομίζω ότι είμαστε υποχρεωμένοι να συσχετίσουμε την παρομοίωση –εκτός των άλλων και λόγω της θέσης και του εύρους της– με το τουρκικό γνωμικό «Μπου ντουνιά τσαρκ φιλέκ...»· άλλωστε η παρομοίωση της ανθρώπινης ζωής με ένα ταξίδι προς το άγνωστο αποτελεί «κοινό τόπο» στη λογοτεχνία – και όχι μόνο (πβ. τη διάσημη «Ιθάκη» του Κ. Π. Καβάφη).

ρομοίωση δεν συνιστά ξεχωριστή παράγραφο. Η αντίθεση με την προηγούμενη παρομοίωση οξύνεται, αν σκεφτεί κανείς ότι και η ίδια ολοκληρώνει το νόημά της, αν αντιπαρατεθεί στον ήχο του νάι και το «άσμα γλυκερόν, μελιχρόν, αβρόν, μεθυστικόν» του έβδομου μέρους.²³

Τα λόγια του σαλεπτοσή που «ακούγονται» αυτούσια στη συνέχεια δίνουν την ευκαιρία για τη δημιουργία ενός νέου συνειρμού (έβραζε το σαλέπι, όπως έβραζε και το στρώμα), η προέλευση του οποίου όμως γίνεται αντιληπτή μόλις στο δεύτερο μέρος, όπου εισάγεται το τρίτο πρόσωπο, και πλήρως κατανοητή στις καταληκτικές παραγράφους του όγδοου μέρους, όπου επιτέλους συμπληρώνεται και κλείνει η σκηνή του δρόμου, με την έμμεση απάντηση-συμβουλή του δερβίση στον δυσανα-σχετούντα για την αργοπορία του σαλεπτοσή γείτονα:

Και ο σαλεπτοσής [...] άφησε τον γείτονα με το σάλι, τον σηκωθέντα προ μικρού από την ζεστήν κλίνην, να κρυώνει περιμένων εις το μικρόν παράθυρον.

– Έλα, σαλεπτοσή, που να πάρη...

– Μπου ντουινιά... (σ. 116)

Μόνο τότε ο αναγνώστης είναι σε θέση να αποσαφηνίσει ποιο είναι το στρώμα για το οποίο γίνεται λόγος και ότι η διπλή επανάληψη του ρήματος «βράζω» και του επιθέτου «ζεστός» αποσκοπεί στην απόδοση του διλήμματος του γείτονα.

2) Είχε αναφανή. Πότε; Προ ημερών, προ εβδομάδων. Πόθεν; Από την Ρούμελην, από την Ανατολήν, από την Σταμπούλ. Πώς; Εκ ποίας αφορμής; Ποίος;

Ήτον δερβίσης; Ήτον βεκτασής, χόντζας, ιμάμης; Ήτον ουλεμάς, διαβασμένος; Υψηλός, μελαψός, συμπαθής, γλυκός, άγριος. Με το σαρίκι του, με τον τσουμπέν του, με τον δουλαμάν του.

Ήτο εις εύνοϊαν, εις δυσμένειαν; Είχεν ακμάσει, είχεν εκπέσει, είχεν εξορισθή; Μπου ντουινιά τσαρκ φιλέκ. Αυτός ο κόσμος είναι σφαίρα και γυρίζει. (σ. 112)

Στο δεύτερο αυτό απόσπασμα, θα δικαιολογούνταν ίσως νέα παράγραφος ύστερα από κάθε ερώτηση, πράγμα που θα συμβάδιζε και με την εμφανή προτίμηση του συγγραφέα στη συχνή παραγραφοποίηση: το γεγονός ότι τελικά δεν επιλέγεται κάτι τέτοιο δεν είναι άνευ σημασίας: η ενσωμάτωση και η σταδιακή κορύφωση των ερωτήσεων για την ταυτότητα και την προέλευση του δερβίση στην ίδια παράγραφο επιτείνουν την άγνοια και τη σύγχυση του αφηγητή γύρω από το κεντρικό πρόσωπο του

23. Πβ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές*, ό.π., σ. 76.

διηγήματος και συνεπώς οξύνουν την αίσθηση του απροσδιόριστου της ύπαρξής του, που αφήνεται έτσι μετέωρη μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου. Τον ίδιο σκοπό εξάλλου εξυπηρετούν και οι απαντήσεις στο «ποιός;» και το «πώς;» ή «εκ ποίας αφορμής;» που επιχειρείται να δοθούν, με τη μορφή νέων ερωτήσεων, στις δύο επόμενες παραγράφους.²⁴

3) Τας ημέρας εκείνας είχε διορισθή νέος αστυνόμος.

Διά να δείξῃ τον ζήλον του, [ο κλήτωρ] διέταξε να κλείσῃ το καφενεῖον, την νύκτα εκείνην.

Αύριον ἢ μεθαύριον θα ἐπέτρεπε πάλιν να μένη ανοικτόν. Ἀλλ' ἡ νύξ εκείνη εἶχε πέσει εἰς τον λαχνόν, ἤτο πεπρωμένη νύξ. (σ. 113)

Και στο τρίτο απόσπασμα, ίσως θα δικαιολογούνταν καινούρια παράγραφος στο τέλος της τρίτης παραγράφου, όπου εισάγεται μια αντίθεση με το «αλλά», προκειμένου να δοθεί έμφαση στην ιδιαιτερότητα της νύχτας εκείνης –είναι λόγω του αιφνίδιου κλεισίματος του διανυκτερεύοντος καφενεύου που ο δερβίσης θα αναγκαστεί να κατέβει στη σήραγγα– και να υπογραμμιστεί ακόμη μια φορά ο ρόλος της τύχης στα ανθρώπινα· μια καινούρια παράγραφος θα ήταν και το αναμενόμενο, όπως π.χ. συνέβη στην πέμπτη παράγραφο του τρίτου μέρους:

Ἦτον λοταρτζής κ' ἐκερδίζε δέκα ἢ δεκαπέντε δραχμάς την ἡμέραν. Τί να τας κάμη; Τους ἔβαλλε γιουβέτσι και τους ἐφίλευε. Ἦσαν λοτοφάγοι, με ὀμικρον και με ὠμέγα. (σ. 112)

που αποσυνδέεται από την προηγούμενη και την επόμενη της, γιατί ακριβώς προβάλλει το θέμα της τύχης. Άλλωστε, είναι κάτι παραπάνω από εμφανής η νοηματική συνάφεια ανάμεσα στις δύο αυτές παραγράφους, ανάμεσα δηλαδή στο «λοταρτζή» με τους «λοτοφάγους» του και στη νύκτα που «είχε πέσει εις τον λαχνόν».²⁵

4) Νάϊ, νάϊ, γλυκύ.

Νάζι, – κατά ἐν ζήτα ελαττούται.

Αύρα, ουρανός, άσμα γλυκερόν, μελιχρόν, αβρόν, μεθυστικόν.

Νάϊ, νάϊ.

Κατά δύο κοκχίδας, διαφέρει διά να είναι το Ναι, οπού εἶπεν ο Χριστός.

Το Ναι το ἡμερον, το ταπεινόν, το πράον, το Ναι το φιλόανθρωπον.

Κάτω εις το βάθος, εις τον λάκκον, εις το βάραθρον, ως κελάρυσμα ρύακος εις το ρεύμα, φωνή εκ βαθέων αναβαινούσα, ως μύρον,

24. Πβ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές*, ό.π., σ. 76-77.

25. Πβ. Κ. Χιωτέλλη, «Συνομιλώντας με τον “Ξεπεσμένο Δερβίση”», ό.π., σ. 366.

ως άχνη, ως ατμός, θρήνος, πάθος, μελωδία, ανερχομένη επί πτίλων αύρας νυκτερινής, αιρομένη μετάρσιος, πραεία, μελιχία, άδολος, φίθυρος, λιγεία, αναρριχωμένη εις τας ριπάς, χορδίζουσα τους άέρας, χαιρετίζουσα το αχανές, ικετεύουσα το άπειρον, παιδική, άκακος, ελισσομένη, φωνή παρθένου μοιρολογούσης, μινύρισμα πτηνού χειμαζομένου, λαχταρούντος την επάνοδον του έαρος. (σ. 114-115)

Το τελευταίο αυτό απόσπασμα ανήκει στο έβδομο μέρος, όπου κατά κάποιον τρόπο μπορούμε να ισχυριστούμε ότι έχουμε και την κορύφωση του διηγήματος· «η μικρή παράγραφος η αφιερωμένη στον ήχο του νάι είναι ο ουσιαστικός πυρήνας του έργου, ο σκοπός και η δικαίωσή του», που προετοιμάζεται από το πρώτο μέρος, καθώς ήδη «από την αρχή η εντύπωση που δίνεται στον αναγνώστη είναι ότι το διήγημα κινείται σε ένα πλαίσιο ηχητικό». Η ίδια εξάλλου, μακροσκελής σχετικά, παράγραφος εκλαμβάνεται από άποψη μορφής και περιεχομένου, ως «η ακατάπαυστη προσπάθεια της γλώσσας ν' αποδώσει τον ήχο με λόγο», ως «η λεκτική αναπαράσταση του μουσικού μέλους», που επιτυγχάνεται μέσα από μια «αρμονία ηχητικών εναλλαγών και εικόνων, μια ανεμπόδιστη κίνηση με ποικιλία μετρική, μια προοδευτική διαβάθμιση στην ένταση που πέφτει ξαφνικά, όπως στη μουσική η εναλλαγή του ύφους».²⁶

Στην ηχητική ωστόσο κορύφωση και στη μουσικότητα του κειμένου συμβάλλει τα μέγιστα και η παραγραφοποίηση: τόσο στο έκτο μέρος (§§12), όπου περιγράφονται οι συνθήκες καθόδου του δερβίση στη σήραγγα, όσο και στο έβδομο (§§13), όπου «αναπαρίσταται» ο ήχος του νάι, γίνεται πιο έντονη η κατάτμηση του κειμένου σε παραγράφους –πολλές από τις οποίες αποτελούνται μόνο από μια πρόταση–, ενώ ταυτόχρονα οι σύντομες αυτές παράγραφοι πλαισιώνονται από τις δύο πιο εκτενείς του διηγήματος· αυτή η εναλλαγή των συντομότερων και εκτενέστερων παραγράφων, που κάνει τον εν γένει ρυθμό του λόγου να ποικίλλει, ίσως να αντιστοιχεί στους ελεύθερους ρυθμούς της μουσικής του νάι και στον αμανέ του δερβίση.²⁷

26. Κ. Χιωτέλλη, «Συνομιλώντας με τον “Ξεπεσμένο Δερβίση”», ό.π., σ. 365 και Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές*, ό.π., σ. 78, αντίστοιχα. Πβ. και Λ. Καμπερίδης, «Αύρας Λεπτής Εγκάλεσμα», ό.π., σ. 208-10 και 213-14 [= *Το νάι το γλυκύ... το πρόνον*, Αθήνα, Δόμος, ²1990, σ. 121-123, 126-127 και 135-136]. Γενικά για την παρουσία του νάι στη νεοελληνική λογοτεχνία πβ. και Γ. Κεχαγιόγλου, «Ένας αιώνας στην πρόσληψη του ανατολίτικου αυλού: το νάννι στον Ρήγα, τον Παπαδιαμάντη και τον Μιχαήλ Αργυρόπουλο», περ. *Μικροφιλολογικά*, 10 (Φθιν. 2001), 22-25.

27. Κάτι ανάλογο φαίνεται να υποστηρίζει και η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (*Αφηγηματικές τεχνικές*, ό.π., σ. 79), διαβάζοντας όμως το κείμενο από την οπτική της αφηγηματικής διάρκειας, δηλαδή της μη συστηματικής εναλλαγής επιταχύνσεων και επιβραδύνσεων.

Παράλληλα, τα λεκτικά παιχνίδια με το νάι, το καθένα από τα οποία αυτονομείται σε ξεχωριστή παράγραφο, προφανώς για να δοθεί έμφαση και να προσελκυσθεί η προσοχή του αναγνώστη, μένουν από άποψη νοήματος εκκρεμή και συμπληρώνονται στη συνέχεια: το μεθυστικό νάζι του νάι ξυπνά γλυκές αναμνήσεις «[σ]τα βάρεα τείχη και [στους] ογκώδεις κίον[ας] του Θησείου» και το νάι-Ναι σκορπά τη λυτρωτική του μελωδία και συμφιλιώνει το παρελθόν με το παρόν, την Ανατολή με τη Δύση και, προπάντων, «τον παραπεσόντα Αδάμ» με τον πανοικτίρμονα Θεό.²⁸ Ο δερβίσης ακολουθώντας όχι μόνο τα διδάγματα των μεγάλων δερβίσηδων της Ανατολής,²⁹ αλλά και το στωικό ρητό «Ως εθέλει το φέρον σε φέρει, φέρου. Ην δ' απιθήσης, και σαυτόν βλάψεις και το φέρον σε φέρει»³⁰ αγγίζει την έσχατη ταπείνωση και έτσι, ως άλλος Χριστός, κατεβαίνει στον Κάτω Κόσμο και νικά «το νείκος του θανάτου», το «φιλέκδικον πάθος» του Λεπενιώτη (§H 5).

Συμπερασματικά λοιπόν διαπιστώνουμε ότι, πέρα από την αστάθεια που διέπει τον χωρισμό των παραγράφων, οι περισσότερες απ' αυτές μένουν ατελείς νοηματικά, διεκδικώντας την ολοκλήρωσή τους στη συνέχεια, απαιτώντας δηλαδή την ενεργητική πρόσληψη του κειμένου από τον αναγνώστη και τη συμμετοχή του στην ύφανση του νοήματος. Έτσι, τα ίδια μοτίβα ή θέματα επανέρχονται σε ένα κείμενο που γυρίζει σα σφαίρα: όλα έχουν μια σχετική αυτοτέλεια, αλλά ταυτόχρονα, καθώς συνδέονται μεταξύ τους με υπόγειους δεσμούς, αλληλεξαρτώνται και αλληλοσυμπληρώνονται.

Μπου ντουινιά τσαρκ φιλέκ / Ασκ ολσούν ταιβρινέκ: αυτός ο κόσμος είναι μια σφαίρα που γυρίζει / –όπως και το διήγημα– χαρά σ' αυτόν που ξέρει να τον γυρίζει τον κόσμο αυτό, όπως και το διήγημα. Αν σε κοσμικό επίπεδο η ρήση του δερβίση σημαίνει την κατάφαση στην αστάθεια των ανθρωπίνων, την παραίτηση εκ μέρους του ανθρώπου από το «ίδιον» θέλημα και την ήρεμη εγκαρτέρηση στις συμφορές της επίγειας ζωής, στο επίπεδο της ανάγνωσης σημαίνει την αποδοχή της ιδιαιτερότητας του λογοτεχνικού κειμένου, την εγκατάλειψη εκ μέρους του αναγνώστη της απαίτησης για διήγηση ενός εξαιρετικού ή αξιοθαύμαστου γεγονό-

28. Πβ. Κ. Χιωτέλλη, «Συνομιλώντας με τον “Ξεπεσμένο Δερβίση”», ό.π., σ. 364-365.

29. Για τη σχέση και τη συγγένεια χριστιανικών μοναχικών ταγμάτων και ισλαμικών άκρως ενδιαφέροντα είναι όσα αναφέρει ο Λ. Καμπερίδης, «Αύρα Λεπτής Εγκάλεσμα», ό.π., σ. 217-224 [= *Το νάι το γλυκό... το πράον*, ό.π., σ. 167-187].

30. Πβ. Flavius Claudius Iulianus, *Poemata et Fragmenta*, fragment 170, 2 (έκδ. J. Bidez, *L'empereur Julien. Oeuvres completes*, τ. 1.2, Παρίσι, Les Belles Lettres, 1960, σ. 214-217) και *Anthologiae Graecae Appendix: Problemata et Aenigmata*, Epigramma 24, 19. 1 (έκδ. E. Cougny, *Epigrammatum anthologia Palatina*, τ. 3, Παρίσι, Didot, 1890, σ. 563-578), όπου και αποδίδεται στον Μεγάλο Βασίλειο.

τος και την απαξίωση της «ίδιας» λογικής (λογικής αιτίου-αποτελέσματος, χρονικής αλληλουχίας, σειράς και τάξης) προς χάριν της αισθητικής απόλαυσης.

Τα διηγήματα που εξετάσαμε μας έδωσαν αφορμή να προβληματιστούμε κατά πόσο τελικά δικαιούται κανείς, στη μελέτη του αφηγηματικού λόγου, να μιλά, ανάμεσα στ' άλλα, και για ρητορική της παραγράφου. Αν μια τελειωτική απάντηση στο ερώτημα αυτό φαντάζει σήμερα, λόγω και της απουσίας συναφών μελετών, εξαιρετικά πρόωμη, τουλάχιστον σε ένα πρώτο επίπεδο αξίζει κανείς να μην παρακάμπτει με τόση ευκολία (ή/και αφέλεια) την παραγραφοποίηση ενός λογοτεχνικού κειμένου, γιατί αυτή μπορεί να κρύβει –ευχάριστες– εκπλήξεις, ιδιαίτερα μάλιστα σε συγγραφείς που, όπως ο Παπαδιαμάντης, γνωρίζουν καλά την τέχνη της παρά- και από- πλάνησης.