

Πένθος και μελαγχολία: «Ο Φιλόπατρις» του Κάλβου¹

Τζίνα Πολίτη²

I.

Στη μελέτη του *Πένθος και μελαγχολία*, ο Freud παρατηρεί ότι «κατά κανόνα, το πένθος είναι η αντίδραση στην απώλεια ενός αγαπημένου προσώπου, ή στην απώλεια μιας αφηρημένης έννοιας που το αντικαθιστά, όπως η πατρίδα, η ελευθερία, κάποιο ιδανικό».³

Με αφετηρία την *Οδύσσεια* στο ελληνικό φανταστικό πλέγμα, το νησί φαίνεται να αντικαθιστά το χαμένο αντικείμενο του πόθου εφόσον η αντίδραση του νοσταλγού στην απώλειά του εμφανίζει τα ίδια συμπτώματα με το υποκείμενο που πενθεί:

Την ίδια οδύνη, την ίδια απώλεια ενδιαφέροντος προς τον έξω κόσμο – εφόσον δεν [το] ανακαλεί, την ίδια απώλεια ικανότητας ν' αποδεχθεί ένα νέο αντικείμενο αγάπης (που θα [το] αντικαθιστούσε) και την ίδια απόρριψη κάθε δραστηριότητας που να μη συνδέεται με σκέψεις γύρω από [αυτό].⁴

Αν, όπως σημειώνει η Marthe Robert, σε αντίθεση με το οδυσσειακό πρότυπο του πλάνητα των θαλασσών, ο οποίος είναι και «ο νικητής της επιστροφής», ο Ροβινσώνας Κρούσος απαρνιέται μια για πάντα την προέλευσή του «έχοντας πάρει όρκο να μην είναι γιος κανενός» κι έτσι ουσιαστικά να γίνεται «ο απόλυτος ορφανός, ο απόλυτος μονήρης, ο οποίος αυτογεννάται»,⁵ ο Έλληνας αποδημητής δεν συνέρχεται ποτέ από τον χωρισμό και δεν σπάει ποτέ τους δεσμούς με το χαμένο, αγαπημένο αντικείμενο. Έτσι, το νησί, μαστός εν μέσω υδάτινης αβύσσου, συγχρόνως μνήμη και προσμονή, μετουσιώνεται σε τρόπο του πόθου, που σηματοδοτεί το απέραντο κενό στη ζωή του υποκειμένου που πενθεί. Γιατί, οπουδήποτε κι αν βρίσκεται ο νοσταλγός, υπάρχει πάντοτε εκείνο το *αλλού* για να κατακυρώνει την κατάσταση της εξορίας του:

Να ξαναγυρίζεις στο νησί της αλαφρόπετρας

[...]

Και να 'σαι όπως γεννήθηκες, το κέντρο του κόσμου

γράφει ο Ελύτης.⁶

Το να επιστρέφει κανείς στον ομφαλό και να ξαναγίνεται ο ομφαλός του κόσμου σημαίνει ταυτόχρονα την επιθυμία για την απόλυτη ένωση του νοσταλγού με τη μητρική πηγή αλλά και πένθος για την τελεσίδικη απώλεια της πρωταρχικής εκείνης σκηνής παρουσίας και πληρότητας. Η Ιθάκη, «αγαθή κουροτρόφος», η «υλήεσσα Ζάκυνθος» και το νησί της αλαφρόπετρας, μαρτυρούν την αδυναμία του αποδημητή να υπερβεί το τραύμα της απώλειας:

ου τοι εγώ γε

ης γαίης δύναμαι γλυκερώτερον άλλο ιδέσθαι⁷

[...]

ως ουδέν γλύκιον ης πατρίδος ουδέ τοκήων

γίνεται, ει περ και της απόπροθι πίονα οίκον

γαίη εν αλλοδαπή ναίει απάνευθε τοκήων.⁸

Ωστόσο, είναι παράδοξο πως, αν η επιθυμία εκπληρωθεί, η γενέτειρα φαίνεται *άλλη* από τη χαμένη, ως να μην ήταν η φυσική χώρα αλλά η ψυχική της αναπαράσταση που συνιστούσε τον επιθυμητό προορισμό του νοσταλγού:

ώμωξέν τ' αρ' έπειτα και ω πεπλήγето μηρώ

χερσί καταπρηνέσσ', ολοφυρόμενος δ' έπος ηύδα

"Ω μοι εγώ, τέων αύτε βροτών ες γαίαν ικάνω;"

[...]

ο δ' οδύρετο πατρίδα γαίαν

ερπύζων παρά θίνα πολυφλοίσβιο θαλάσσης,

πολλ' ολοφυρόμενος.⁹

Ο Οδυσσέας πρέπει να ανακαλέσει στη μνήμη εκείνο που δεν είχε λησμονήσει ποτέ! Γιατί η παρουσία συνεπάγεται την επανάληψη της πτώσης στη θνητότητα, τον θάνατο του πόθου, η ύπαρξη του οποίου επικυρώνεται από τα έπη των ψυχικών αναπαραστάσεων:

Τους Λαστρυγόνας και τους Κύκλωπας,

τον άγριο Ποσειδώνα δεν θα συναντήσεις,

αν δεν τους κουβανείς μες την ψυχή σου,

αν η ψυχή σου δεν τους στήνει εμπρός σου.¹⁰

Στο χαμένο έπος *Τελεγονία* του Εύγαμμου της Κυρήνης, ο Οδυσσέας εγκαταλείπει την Ιθάκη για ακόμη μία φορά. Φεύγοντας την παρουσία που επαναφέρει την απουσία, και αναζητώντας την απουσία που ανασυντάσσει την παρουσία, ο Οδυσσέας ξαναπαίρνει τον ατέρμονα δρόμο του πόθου. Όμοια, και ο Στέφανος Δαίδαλος εξόριστος στη γενέτειρά του Ιρλανδία καλεί τηλεφωνικώς την Εδέμπολη, ώστε η απουσία να γίνει παρουσία, μέσω του «εκ κλωσμάτων πάσης σαρκός περιελισσομένου καλωδίου [...] Ομφαλός [...] άλεφ, άλφα, μηδέν, μηδέν, ένα».¹¹ Είναι ειρωνικό ότι για να επιστρέψει κανείς στον ομφαλό πρέπει να είναι ήδη κάτοχος του αλφα-λλού που φυλακίζει την Εδέμπολη στο ευκτήριον της γλώσσας!

Ο Ανδρέας Κάλβος, όπως ξέρουμε, απομακρύνθηκε ξαφνικά από τη μητέρα του και τη Ζάκυνθο όταν ήταν δέκα ετών. Το 1826, δύο χρόνια μετά τη δημοσίευση της ωδής «Ο Φιλόπατρις», ο Κάλβος επέστρεψε στην Ελλάδα και εγκαταστάθηκε στην Κέρκυρα όπου και έζησε είκοσι έξι ολόκληρα χρόνια. Έτσι, ο νόστος του έμεινε παντοτινά ανεκπλήρωτος. Φαίνεται πως η φιλοπατρία ζητά από τον νοσταλγό να κατοικεί μονίμως στην εξορία, στο πένθος και στην επιθυμία. Η Επιστροφή σημαίνει λήθη.

II.

Η επιθυμία έχει μια πολύ ψηλή κορμοστασιά και
στις παλάμες της καίει η απουσία.

Η επιθυμία γεννάει το δρόμο της όπου θέλει να
περπατήσει. Φεύγει [...] ¹²

Στο μυθιστόρημα της Virginia Wolf *Στον φάρο*, η ζωγράφος Λίλι Μπρίσκο τελειώνει το πορτρέτο της νεκρής μητέρας τέμνοντας τον πίνακα με μία γραμμή στο κέντρο. Ο πίνακας λειτουργεί ως μετωνυμία του όλου μυθιστορήματος, ως κατοπτρικό ανάλογο το οποίο αναπαράγει τη θεμελιώδη απορία του κειμένου, που αφορά την απουσία-παρουσία και την παρούσα-απουσία, καθώς και τη μείξη μνήμης και πόθου· παράδοξο το οποίο μπορεί να λυθεί μόνο μέσα από την ενότητα μιας άχρονης ενόρασης στον παρόντα χρόνο. Έτσι, η γραμμή που τέμνει το κέντρο μπορεί να ιδωθεί ως σημείο που κατατάσσει το μυθιστόρημα αυτό στο είδος της ελεγείας.

Ο «Φιλόπατρις» του Κάλβου παρουσιάζει μια ανάλογη δομή γραμμής που τέμνει την ωδή στο κέντρο. Η σχάση αυτή σημαδεύει το ποίημα σε όλα του τα επίπεδα: Στο ειδολογικό επίπεδο ορίζει το κείμενο ως ελεγειακή ωδή εφόσον ο θρήνος για τον χω-

ρισμό και την απώλεια μετατρέπεται σε δοξολογία μπρος στην ενατένιση μιας αμετάβλητης ειδυλλιακής πληρότητας, όπου το χαμένο αντικείμενο του πόθου επιστρέφει. Η σχάση είναι επίσης το σύνορο που διαχωρίζει τη γενέτειρα από τα ξένα, οριοθετώντας έτσι τη συνειδησιακή κατάσταση του εντός/εκτός, καθώς και τη διάσταση του χρόνου ανάμεσα στη μνήμη που κατευθύνει τον πόθο προς το ακίνητο κέντρο ενός παρελθόντος και την εμπειρία ενός συνειδησιακά ανύπαρκτου παρόντος και μέλλοντος.

Κι όμως, είναι αυτή ακριβώς η σχάση που διεγείρει την επιθυμία για επιστροφή, συντάσσει το αφήγημα του νόστου από το κενό στην πηγή, μετουσιώνει το προ-ομιλητικό, χαμένο αντικείμενο του πόθου σε σημείο, εικόνα, λέξη, και δωρίζει στον ποιητή-γιο τη μήτρα που γεννά, μέσω μιας «αιμομικτικής» μετασώματωσης, τη μητέρα. «Η ρωγμή, η σχισμή, η τομή του ρήγματος», γράφει ο Lacan, «κάνει την απουσία να αναφανεί – όπως η κραυγή δεν προβάλλεται από ένα φόντο σιωπής αλλά αντίθετα κάνει τη σιωπή να αναδυθεί ως σιωπή».¹³

Η σχάση, λοιπόν, τέμνει την ωδή σε δύο σκηνές. Η πρώτη σκηνή οροθετείται από δύο αποστροφές: μία στην πρώτη στροφή, που απευθύνεται προς την προσωποποιημένη μητρική γη, και μία στην τελευταία στροφή που απευθύνεται προς τις ξένες πόλεις. Η πρώτη αυτή σκηνή σηματοδοτεί το πένθος, την απούσα-παρουσία την οποία το ποιητικό υποκείμενο βιώνει μες στο χρόνο της ανάμνησης, καθηλωμένο νοσταλγικά σε ένα παρελθόν.

Η δεύτερη σκηνή μεταθέτει το τραυματικό συμβάν σε ένα νέο περικείμενο, όπου το χαμένο αντικείμενο επιστρέφει ως παρούσα-απουσία. Το ποιητικό υποκείμενο βιώνει τη χρονική στιγμή της επανάληψης, όπου η μνήμη συναντάται με την πρόθεση και ανοίγεται προς τον άχρονο χρόνο της αιωνιότητας.

Ωστόσο, η δεύτερη αυτή σκηνή σημαδεύεται από μια νέα ρωγμή. Η αποστροφή προς τη μητρική γη στην προτελευταία στροφή επανεισάγει την απόσταση και την απουσία με την ξαφνική εισροή του ιστορικού χρόνου στην ειδυλλιακή αχρονία. Έτσι η ωδή οδηγείται στην ακραία λύση της θεμελιώδους απορίας της: ο νόστος δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί παρά μόνον όταν ο νοσταλγός επιστρέψει στις «αιώνιες φωλεές» με τον θάνατό του, εγκαταλείποντας μια για πάντα τους αλλότριους τόπους της συμβολικής τάξης και των αναπαράστάσεών της.

III.

Ω φιλάτη πατρίς,
 ω θαυμασία νήσος,
 Ζάκυνθε, συ μου έδωκας
 την πνοήν, και του Απόλλωνος
 τα χρυσά δώρα!

Η γενέτειρα προσμένει κι αφουγκράζεται. Είναι η άλλη που ποθεί να ακούσει την επίκληση, να ακούσει τον δικό του πόθο να μιλά. Η αποστροφή προϋποθέτει αυτό το διακείμενο της μητρικής προσμονής.

Κι έτσι το τραγούδι έρχεται πέρα από το υδάτινο σύνορο, από τον αλλότριο χώρο, όπου ο ποιητής-γιος, κυριευμένος από τη νοσταλγία και την τύψη, αγωνιά μήπως η αθέλητη πράξη του αποχωρισμού έχει εξουδετερώσει τη μητρική πηγή. «Αυτό που επικαλείται κανείς από μια ξένη χώρα, μια καταστατική εξορία», σημειώνει η Julia Kristeva, «είναι πρότερο του αντικειμένου». Όντας «ο κρυφός και άφαστος ορίζοντας της αγάπης και του πόθου μας, παίρνει μέσα στη φαντασία μας τη συνοχή της αρχαϊκής μητέρας».¹⁴

«Πρότερο του αντικειμένου», της πραγματικής μητέρας ή μητρικής γης, είναι η φύση και η μήτρα, εκείνες οι «αιώνιες φωλεές επιστροφής»,¹⁵ όπως γράφει ο Ελύτης. Γιατί είναι η φύση, η οποία κληροδοτεί στον Φιλόπατρι την έμπνευση και την πνοή. Η ύπαρξη και η ποίηση, όπως υπονοεί η αποστροφή, πηγάζουν από το αρχέγονο σώμα της. Το να βρίσκεται, λοιπόν, κανείς αλλού σημαίνει να δοκιμάζει το άλγος του ξεριζώματος από τη φυσική, ζωοδόχο πηγή, την ανώνυμη μητρική αρχή.

Γιος της φύσης, ο Φιλόπατρις είναι *απάτωρ* και χωρίς καμία επιθυμία να πλεύσει προς αναζήτηση ονόματος, περιπέτεια που προϋποθέτει υποταγή στον νόμο του χρόνου – το πριν και μετά της πρόθεσης, της δράσης και της μελλοντικότητας. Ριζωμένος σε έναν πρωτογενή χρόνο και χώρο που περιέχεται στην ψυχική κρήνη της ανάμνησης, στέκει αμετακίνητος μέσα στο πένθος του, νοσταλγικά στραμμένος προς τη στιγμή της συμβιωτικής πληρότητας: «σε εμπρός των οφθαλμών μου / πάντοτε είχαν», «συ είσαι των ονείρων μου / η χαρά μόνη».

Αυτή η έκφραση «μιας αποκλειστικής αφοσίωσης στο πένθος», όπως παρατηρεί ο Freud, «δεν αφήνει περιθώρια για άλλους στόχους ή ενδιαφέροντα». Η *libido* δεν μπορεί να αποσπαστεί από την προσήλωση στο χαμένο αντικείμενο, κι έτσι η ύπαρξή του «παρατείνεται ψυχικά». Στην κατάσταση του πένθους όλος ο κόσμος γίνεται «φτωχός και άδειος».¹⁶

Στο αφήγημα του νόστου, ο χώρος τέμνεται ανάμεσα στο «ακίνητο κέντρο του κόσμου» –τη μητρική γη– και την απέραντη ετερότητα που κείται γύρω και πέρα από αυτή. Το γεγονός ότι ο γεωγραφικός χώρος που αποτυπώνεται στην ωδή είναι υπαρκτός, δεν σημαίνει ότι είναι και λιγότερο φανταστικός από την τοπογραφία της *Οδύσσειας*, εφόσον στην οικονομία του νόστου τόσο ο υπαρκτός όσο και ο φανταστικός τόπος σημαίνει το παντοτινό αλλότριο. Τα μυθικά αρχαϊκά ονόματα που χρησιμοποιεί ο Κάλβος για να προσδιορίσει το ξένο, ακόμη η διπλή ονομασία όπως «των Κελτών ιερά πόλις» και «Παρίσια», τονίζουν την απόσταση, την υπαρξιακή κατάσταση «ανέστιου», «του εκτός», που βιώνει ο νοσταλγός στους τόπους της ξένης. Η ξένη επιβάλλει ακόμη και στον εαυτό τη διχοτόμηση, την κατάσταση της διπλότητας, του κερματισμού.

Η αποξένωση του αποδημητή βρίσκει έκφραση στη μετωνυμική κατάτμηση του σώματος: «τα βήματά μου εφώτισε / ποτέ εις την Αυσονίαν [...] ο ήλιος», και στην εξάφνιση του υποκειμένου μέσα στη μεταφορά ως ενός απροσδιόριστου, ανίσχυρου, παθητικού αντικειμένου: «Εκεί το αιόλιον φύσημα / μ' έφερεν». Το βλέμμα, στραμμένο στον αλλότριο ορίζοντα του ορατού, επικυρώνει τον Φιλόπατρι ως *θεατή* ο οποίος βιώνει την ξένωση από το αντικείμενο της θέασης. Το αυθεντικό βλέμμα, το οποίο ακυρώνει το χάσμα ανάμεσα στον *θεατή* και το *θέαμα*, είναι στραμμένο προς τα μέσα όπου συναντά την οικογενή κατοικία, τη χώρα του φαντασιακού προς την οποία αέναα επιστρέφει ο πόθος.

Έτσι ο τοπογραφικός κώδικας της ωδής οργανώνεται γύρω από τον άξονα ενός υπαρκτού *εκεί* και ενός φαντασιακού *εδώ*. Θα παρατηρήσουμε ότι το τοπικό επίρρημα «*εκεί*», που αφορά τα ξένα όπου και βρίσκεται ο Φιλόπατρις, επαναλαμβάνεται πέντε φορές. Οι τοπικοί δείκτες αποκτούν στην ωδή παράδοξες τυπολογικές σημασίες εφόσον το υποκείμενο *δεν είναι εκεί που είναι αλλά είναι εκεί που δεν είναι*. Ο εμπειρικός χώρος ορίζεται ως μια παρούσα-απουσία: *εκεί*, ενώ ο φανταστικός ως μια απύουσα-παρουσία: *εδώ*. Έτσι, ο εμπειρικός κόσμος εξουδετερώνεται από το φαντασιακό, μητρικό τοπίο – ερμητικά κλεισμένο *περιέχον*, μέσα στο οποίο κατοικεί ο αποδημητής που πενθεί. Συνεπώς, η θέση σε ό,τι αφορά τον χώρο και τον χρόνο, από την οποία μιλά ο ποιητής-γιος, γίνεται προβληματική: τα ξένα προσδιορίζονται ως το *εκεί* και σε χρόνο παρελθόντα, ενώ η γενέτειρα έχει ύπαρξη μόνο στον χρόνο της ανάμνησης και στην προσδοκία της επιστροφής. Το τραγούδι, αν έρχεται από κάπου, *είναι από το πουθενά*.

Η κατάσταση αυτή της απύουσας-παρουσίας και της παρούσας-απουσίας τοποθετεί τον αποδημητή σε μια ανοιχτή χρονικότητα, στο «*αναμεταξύ*» του πόθου, όπου «το μέλλον συναντά το παρελθόν, όπου ακόμα και το παρόν δεν είναι τίποτα άλλο

από μια εκδοχή της νοσταλγίας για τη δυνατότητα επανάληψης ΑΥΤΟΥ ΠΟΥ ΥΠΗΡΞΕ».¹⁷

Ανάμεσα στο κενό και την πηγή, ο χρόνος εκτείνεται άδειος εφόσον το υποκείμενο παραμένει ξένο προς την εμπειρία του. Κατά παράδοξο τρόπο η ξένη δεν συνεπάγεται τον εκτοπισμό από τη γενέτειρα αλλά από την ίδια την ξένη. Είναι σαν το αφήγημα του νόστου να συντάσσει μια αυτοβιογραφία σε τρίτο πρόσωπο. Δεν είναι τυχαίο ότι το σώμα απουσιάζει από την πρώτη σκηνή. Εκεί κατοικούν μόνο οι ασώματες Αφροδίτες του λόγου και του πνεύματος και κυριαρχούν οι αξίες του πατρός: δύναμη, δόξα, πλούτος και ελευθερία.

Έτσι, ο χρόνος ακυρώνεται και η ροή του δεν επιφέρει καμιάν αλλαγή. Το παρελθόν μόνο έχει ύπαρξη καθώς είναι χαραγμένο στη μνήμη ως διαρκές παρόν. Όπως παρατηρεί η Julia Kristeva, αυτό είναι ένα παρελθόν, το οποίο

δεν περνά, η αντίληψη του πριν και του μετά δεν το ορίζει, δεν το κατευθύνει από κάτι προηγούμενο προς κάποιον στόχο. Μία στιγμή φράζει τον ορίζοντα της καταθλιπτικής χρονικότητας, ή μάλλον καταργεί κάθε ορίζοντα, κάθε προοπτική. Στραμμένο προς το παρελθόν, παλινδρομώντας προς τον παράδεισο ή την κόλαση μιας ανυπέρβλητης εμπειρίας, το μελαγχολικό υποκείμενο εκδηλώνει μία παράξενη μνήμη [...] ένα υπερδιογκωμένο, υπερβολικό παρελθόν γειμίζει όλες τις διαστάσεις της ψυχικής συνέχειας.¹⁸

Εκτός χρονικής συνέχειας, απών από τον εμπειρικό χώρο όπου βρίσκεται το σώμα, και συνακόλουθα απών από το σώμα, ο Φιλόπατρις ζει στο αμετάβλητο *ταυτό* έναν βίο-αβίωτο. Το μέλλον ακυρώνεται εφόσον ο πόθος, στραμμένος εντός, ονειρεύεται την επιστροφή.

Χαίρε Αυσονία, χαίρε
και συ Αλβιών, χαιρέτωσαν
τα ένδοξα Παρίσια
ωραία και μόνη η Ζάκυνθος
με κυριεύει.

Ισορροπώντας στη γραμμή που τέμνει το κέντρο, στο όριο όπου βρίσκεται το σημείο της επιστροφής, ο νοσταλγός και το χαμένο αντικείμενο του πόθου του μεταμορφώνονται καθώς εισέρχονται στη δεύτερη σκηνή.

Αν στην πρώτη σκηνή ο θρήνος που έφτανε στη γενέτειρα προερχόταν από τον ποιητή-γιο, η δοξολογία εκφέρεται από τον ποιητή-εραστή: ωραία και μόνη η Ζάκυνθος τον κυριεύει. Το ρήμα μετατοπίζει το χαμένο, μητρικό αντικείμενο από τον χώρο

του ανα-παραστατού και το μεταφυτεύει στον κειμενικό χώρο του ερωτικού, εγκωμιαστικού λόγου. «Οι δυτικοί», σημειώνει η Julia Kristeva,

είναι πεπεισμένοι ότι μπορούν να αποδώσουν-μεταδώσουν τη μητέρα – αναμφίβολα πιστεύουν *σε αυτήν*, ωστόσο μόνο για να την αποδώσουν, με άλλα λόγια να την προδώσουν, να τη μεταθέσουν, να απαλλαγούν από αυτήν. Τέτοια μελαγχολικά υποκείμενα θριαμβεύουν πάνω στην οδύνη του χωρισμού από το αγαπημένο αντικείμενο, μέσω μιας απίστευτης προσπάθειας να υποτάξουν τα σημεία προκειμένου να τα καταστήσουν αντίστοιχα προς ανονόμαστες, πρωταρχικές, τραυματικές εμπειρίες.¹⁹

Ο νόστος, η νοερή διάβαση της διαχωριστικής γραμμής, επιστρέφει τον ποιητή-γιο στη μητρική αρχή ως ποιητή-εραστή, ο οποίος «γεννά» μέσα από την ποιητική του μήτρα το ερωτικό αντικείμενο της επιθυμίας του. Έτσι, υπερβαίνει το πένθος, όχι όμως με τη στροφή του πόθου προς ένα νέο αντικείμενο αλλά με τον μετασχηματισμό του εσωτερικού «αν-ονόμαστου» σε μια εξωτερική, λεκτική αναπαράσταση, η οποία ανοίγει το παρελθόν προς το μέλλον. Όπως παρατήρησε ο Kierkegaard,

«η επανάληψη και η ενθύμηση έχουν την ίδια κίνηση, μόνο σε αντίθετες κατευθύνσεις. Γιατί το ενθυμούμενο έχει υπάρξει, επαναλαμβάνεται στο παρελθόν, ενώ η επανάληψη αυτή καθαυτή ανακαλείται στο μέλλον». Αντίθετα με την ενθύμηση, η οποία «αρχίζει με την απώλεια», η επανάληψη είναι μια πληρότητα, «είναι η ανάκτηση αυτού που η ενθύμηση έχει χάσει, μέσω μιας μετάθεσης του αντικειμένου της ενθύμησης προς μία άχρονη τάξη – “την αιωνιότητα”, που είναι η αληθινή επανάληψη.²⁰

Η μετασώματωση του περιεχομένου σε περιέχον και του περιέχοντος σε περιεχόμενο επιτρέπει *σε αυτό που υπήρξε* να αναδυθεί προς την άχρονη τάξη της αιωνιότητας χάρη στη λογική δομή της ελεγειακής ωδής. Δομή, η οποία στηρίζει μια αισιόδοξη μεταφυσική *παρουσίας*, εφόσον κάθε απώλεια ανακτάται ως κέρδος σε κάποια άλλη τάξη ύπαρξης. Όπως γράφει η Julia Kristeva,

το στοίχημα της απόδοσης (μετάδοσης) είναι επίσης ένα στοίχημα πως το πρωταρχικό αντικείμενο μπορεί να κυριαρχηθεί. Από αυτή την άποψη είναι μια προσπάθεια καταπολέμησης της κατάθλιψης μέσα από έναν χείμαρρο σημείων, που ακριβώς στοχεύουν στο να συλλάβουν το αντικείμενο της χαράς, του φόβου ή του άλγους. Η μεταφυσική και η εμμονή της στην απόδοση είναι ένας λόγος της οδύνης που διατυπώνεται και καταπραΰνεται χάρη σε αυτή την ίδια τη διατύπωση.²¹

Στον «Φιλόπατρι», η «απόδοση» πραγματώνεται μέσω σημείων, τα οποία προέρχονται από δύο ρητορικούς τύπους: εκείνον του αιώνια ομοίου και εκείνον του ερωτικού σώματος της θηλυκής φύσης. Εφόσον η φύση είναι το *άλλο* της Ιστορίας, ανάμεσα στο «τότε» και στο «τώρα» ο χρόνος παραμένει ακίνητος. Ο παραδοσιακός τόπος του αιώνιου παρόντος, της αιώνιας άνοιξης και νεότητας θεμελιώνει το μητρικό τοπίο. Έτσι, στο τυπολογικό επίπεδο είναι μια πρωταρχική ποιητική σκηνή η οποία γίνεται αντικείμενο της ενθύμησης και της επανάληψης προς την άχρονη τάξη της αιωνιότητας.

Ο παραδεισιακός αυτός τόπος, ωστόσο, δεν βρίσκεται κάτω από την ηθική επίβλεψη ενός αυταρχικού πατέρα. Τον κυβερνά η φυσική αρχή του ερωτικού πόθου. Οι αξιωματικές μεταφορές της θηλυκότητας αποσπώνται από τον «λόγο» και το «πνεύμα» και επιστρέφουν στη σαρκική τους πηγή: την αρχέγονη ερωτική Αφροδίτη καθώς αναδύεται σαγηνευτική από τη θάλασσα. Σκιερά νοτισμένα δάση, δροσερές πηγές, νύμφες, παρθένες και το στήθος-άνθος, φως, Ζέφυροι, γη και νερό – τα τέσσερα στοιχεία αγγίζονται και σμίγουν σε μια ατελεύτητη απόλαυση ερωτικής πλήρωσης. Το «αν-ονόμαστο» επιστρέφει ως ερωτικό θηλυκό σώμα και ως οργιώδης πηγή μεθυστικής τροφής.

Αυτή η φανταστική αρχαϊκή σχέση με το σώμα της φύσης υποδηλώνει τη στιγμή πριν τον Νόμο του Πατέρα, την απαγόρευση του φαλλού. Η διαβίωση μέσα στον κύκλο της μητρικής γενεαλογίας αγνοεί την αιμομιξία.

Έτσι

Φιλεί το ίδιον κύμα,
οι αυτοί χαϊδεύουν Ζέφυροι
το σώμα και το στήθος
των λαμπρών Ζακυνθίων
άνθος παρθένων.

Ο Φιλόπατρις, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, είναι ο γιος χωρίς πατέρα που η επιθυμία του τον ωθεί προς την επιστροφή στη μητρική πηγή. Η πατρική παρουσία εκθλίβεται από την ωδή, εκτός από δύο σημαντικές στιγμές: Στην πρώτη σκηνή ο πατήρ-Ζεός αναφέρεται ως τιμωρός, ικανός να εξαφανίσει τον «αχάριστο» ως προς τη μητέρα γιο:

εχθαίρουσιν οι Αθάνατοι
την ψυχήν, και βροντάουσιν
επί τας κεφαλάς
των αχαρίστων.

Ο φόβος του Ηθικού Νόμου εισάγει μια αμφισημία εδώ σχετικά με την προέλευση της ωδής και θέτει το ερώτημα αν η ανάμνηση του χαμένου αγαπημένου αντικειμένου

και ο πόθος για συνένωση είναι μια αυθόρμητη ψυχική ανάγκη ή ένα καθήκον που επιβάλλει στον ποιητή-γιο ο νομοθέτης, του οποίου οι αρχές καθοδηγούν τον πόθο.

Στη δεύτερη σκηνή η παρουσία του πατρός γίνεται αισθητή στην προτελευταία στροφή: το κλειστό παν-μητρικό σύμπαν, όπου είναι καταποντισμένος ο ποιητής-εραστής, σημαδεύεται από νέα σχάση: το *annulus aeternitatis* σπάει ξαφνικά και η Ιστορία εισέρχεται βίαια στην εδεμική σκηνή. Η μητρική γη αποσπάται από την αυτονομία που χαιρόταν στον χώρο του φαντασιακού και γίνεται μέρος ενός άλλου αφηγήματος και ενός ευρύτερου γεωγραφικού συνόλου: της Ελλάδας και της εθνικής της Ιστορίας.

Είσαι ευτυχής και πλέον
σε λέγω ευτυχεστέραν,
ότι συ δεν εγνώρισας
ποτέ την σκληράν μάστιγα
εχθρών, τυράννων.

Στο σημείο αυτό η πληρότητα και η «άχρονη τάξη της αιωνιότητας» διαλύονται: ο νοσταλγός είναι καταδικασμένος να τραγουδά *πάντα από τον χώρο του αλλότριου*. Ο ποιητικός λόγος, παρόλο που τη φαντάζεται και τη «διατυπώνει», είναι το αντίθετο της πληρότητας. Η απάλειψη της σχάσης, η φυγή από την Ιστορία και η επιστροφή στον κλειστό μητρικό κόσμο μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσα από την έσχατη χειρονομία: τον θάνατο. Μόνο τότε θα λήξει η εξορία του νοσταλγού και θα βυθιστεί στον «γλυκύ ύπνο» που χαρίζουν οι «αιώνιες φωλεές της επιστροφής».

IV.

Εάν δεν συμφωνούσα να χάσω τη μητέρα,
δεν θα μπορούσα ούτε να τη φανταστώ
ούτε να την ονομάσω.²²

Πίσω από το αφήγημα του νόστου και της ελεγειακής ωδής που θρηνεί την απώλεια και τραγουδά τον επιθαλάμιο της τέλειαις σμίξης караδοкеί η μορφή του πατέρα. Ο ποιητής-γιος δεν θα συνειδητοποιούσε ποτέ την απώλεια, αν οι ρητορικοί τόποι της έκφρασής της δεν βρίσκονταν *εκεί*, αν δεν ήταν ήδη και από πάντα ένας ποιητής-γιος, στον οποίο έχει περιέλθει η πατρική κληρονομιά. Γιατί, συμφωνώντας να χάσει τη μητέρα για να μπορεί να τη φαντάζεται και να την ονομάζει, ποιος είναι ο άλλος με τον

οποίο κλείνει τη συμφωνία, ώστε σε αντάλλαγμα για την απώλεια να κερδίζει τη φαντασία και το δικαίωμα του ονομάζει;

«Τα χρυσά δώρα» του Απόλλωνα δεν ανήκουν στη φυσική τάξη όπως η πνοή. Ήδη προϋποθέτουν μια *τέχνη*. Η έμπνευση λοιπόν που γεννά το τραγούδι δεν ξεπηδά από την αρχέγονη μητρική πηγή αλλά από έναν αρχέτυπο ποιητικό τόπο και μια διαχρονική γενεαλογική σειρά υπο-κειμένων. Είναι αυτή η πατρική κληρονομιά λοιπόν που φαντάζεται, ονομάζει και οριοθετεί την απώλεια και τον πόθο, και συνταιριάζει στο φαντασιακό το νησί με τη μητρική πηγή.

Ο πλους του νοσταλγού από το κενό στην πηγή ακολουθεί ένα προδιαγεγραμμένο οδοιπορικό το οποίο προϋποθέτει μια προηγούμενη από τη μητρική συνάντηση: την υπο-κειμενική πηγή αυτής της ίδιας της ωδής. Γιατί ο ποιητής-γιος φέρει ήδη ένα όνομα: είναι ο Φιλόπατρις, και είναι αυτό το ίδιο όνομα που του επιτρέπει να φανταστεί με λεκτικές ισοδυναμίες τη γενέτειρα. Οι λεκτικές αυτές ισοδυναμίες, αν και βασίζονται στην επανάληψη, πρέπει να καταστήσουν έκδηλη τη διαφορά της από την υπο-κειμενική γενεαλογία τους. Γιατί αν η μητρική γενεαλογία ονειρεύεται τον κύκλο και το ταυτό, η πατρική θεμελιώνεται στη γραμματικότητα και τη διαφορά.

Το αφήγημα του νόστου και της ελεγείας ίσως μπορεί να ιδωθεί ως αλληγορία της αλγεινής εισόδου στη συμβολική τάξη. Ως «σημείο, εικόνα ή λέξη», είναι πάντοτε από τα εδάφη του αλλότριου που η χαμένη γενέτειρα καθίσταται παρούσα-απουσία. Εκείνο που επιστρέφει σε αυτήν δεν είναι ποτέ ο γιος. Είναι μόνο το τραγούδι του.

Σημειώσεις

1. Το παρόν κείμενο έχει δημοσιευθεί στην αγγλική γλώσσα: Jina Politi, "The Lover of his (mother) land: Reading A. Calvos O Philopatris", *Journal of Mediterranean Studies*, vol. 4, no 1, 1994, σ. 61-73, καθώς και στην ελληνική, πρώτα, στο ετήσιο περιοδικό: *Σημείο*, τ. 1, Λευκωσία 1991, και αργότερα στον τόμο δοκιμών: Τζίνα Πολίτη, *Συνομιλώντας με τα κείμενα*, Αθήνα: Άγρα, 1996, σ. 11-30.

2. Η Τζίνα Πολίτη είναι ομότιμη καθηγήτρια Αγγλικής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού του ΑΠΘ.

3. Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia" στο: *The Pelican Freud Library*, vol. 11, Χάρμονσγουορθ: Penguin, σ. 251-252 (Μ.τ.Σ).

4. Freud, "Mourning and Melancholia", ό.π., σ. 252.

5. Marthe Robert, *Roman des Origines et Origines du Roman*, Παρίσι: Gallimard, 1972, σ. 135 (Μ.τ.Σ).

6. Οδυσσέας Ελύτης, *Προσανατολισμοί*, Αθήνα: Ίκαρος, 1996, σ. 115.

7. Όμηρος, *Οδύσσεια*, ι' 27-28.

8. *Οδύσσεια*, ό.π., ι' 34-36.

9. Ό.π., ν' 198-200 και 219-221.

10. Κ. Π. Καβάφης, «Ιθάκη», *Ποιήματα*, τ. Α', Αθήνα: Ίκαρος, 1995, σ. 99.
11. James Joyce, *Ulysses*, Χάρμονσγουορθ: Penguin, 1986, σ. 32 (Μ.τ.Σ).
12. Ελύτης, *Προσανατολισμοί*, ό.π., σ. 30.
13. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Χάρμονσγουορθ: Penguin, 1977, σ. 26 (Μ.τ.Σ).
14. Julia Kristeva, *Black Sun*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 1989, σ. 145 (Μ.τ.Σ). Βλ. και Julia Kristeva, *Soleil Noir. Dépression et Mélancolie*, Παρίσι: Gallimard, 1987.
15. Οδυσσέας Ελύτης, «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου» στο: *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα: Αστερίας, 1974, σ. 55.
16. Freud, ό.π., σ. 253-254.
17. Ewa Stawek & Tadeusz Stawek, "A Trope of Desire: Geographical Implications of Voice" στο: *Europe and its Others: Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature*, July 1984, vol. 2, Κόλτσεστερ: University of Essex Press, 1985, σ. 121 (Μ.τ.Σ).
18. Kristeva, *Black Sun*, ό.π., σ. 60.
19. Ό.π. σ. 67.
20. Michael Sprinker, "Fictions of the Self: The End of Autobiography" στο: James Olney (ed.), *Autobiography*, Πρίνστον: Princeton University Press, 1980, σ. 329-330 (Μ.τ.Σ).
21. Kristeva, *Black Sun*, ό.π., σ. 67.
22. Kristeva, ό.π., σ. 41.