

Αφροδίτη για πάντα: μια ψυχαναλυτική ματιά στο άγαλμα της Αφροδίτης της Μήλου.

Απόσπασμα από τις σημειώσεις του βιωματικού σεμιναρίου «*Τέχνη και Ψυχανάλυση*», Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα «*ΕΠΕΚΕΙΝΑ*».

Σάββας Μπακιρτζόγλου, ψυχολόγος-ψυχαναλυτής

Το ερώτημα που μας απασχολεί είναι το εξής: ποιά είναι αυτό το στοιχείο που κάνει την Αφροδίτη της Μήλου να επιβιώνει μέσα στον χρόνο, ν'αντέχει διαχρονικά στη δοκιμασία τόσων ετερόκλητων αναπαραστάσεων μέσα σε τόσο ποικίλες ιστορικές και πολιτιστικές στιγμές ; Η Αφροδίτη προκάλεσε πάμπολες συζητήσεις. Στο άγαλμα λείπουν τα χέρια ώστε να μη μπορούμε να ξέρουμε τι έκανε τη συγκεκριμένη στιγμή. Η πιθανή χρονολογία δημιουργίας του αγάλματος, η ταυτότητα του γλύπτη και η αρχική μορφή του γλυπτού ξεσήκωσαν κατά τον 19^ο αιώνα έντονες διαμάχες. Βρέθηκε στις 8 Απριλίου 1820 καθώς ο Έλληνας χωρικός Γεώργιος Κεντρώτας έσκαβε το χωράφι του σε ορεινή περιοχή της Μήλου κοντά στο θέατρο της αρχαίας πόλης.

Το έργο τέχνης ενεπλάκει σε διαδικασίες αρπαγών οι οποίες εξυπηρετούσαν αλληλοσυγκρουόμενα συμφέροντα αυτοκρατορικών φιλοδοξιών πρωτίστως μεταξύ τούρκων και γάλλων κατακτητών. Μολονότι η Ελλάδα βρισκόταν ακόμα υπό τον ζυγό των τούρκων πρώτος έμαθε για το γλυπτό ένας δόκιμος του γαλλικού ναυτικού το οποίο ήταν αγκυροβολημένο στο λιμάνι της Μήλου (το νησί είχε τότε και γάλλο προξενικό υπάλληλο). Οι γάλλοι ήθελαν ν'αποκτήσουν το άγαλμα για να δοξάσουν την πατρίδα τους. Γάλλοι και τούρκοι έδωσαν σκληρή μάχη και τελικά το γαλλικό πλήρωμα του αγκυροβολημένου πλοίου στο λιμάνι της Μήλου κατόρθωσε να πάρει την Αφροδίτη δια της βίας, μετά από μακελειό. Πράγματι, ενώ οι Τούρκοι

ετοιμάζονταν να φορτώσουν το άγαλμα σε δικό τους πλοίο, αποβιβάστηκε ένα γαλλικό πλήρωμα αποτελούμενο από 50 άντρες οι οποίοι οπλισμένοι με στείλιάρια και σπαθιά ρίχτηκαν στον αρπακτικό αντίπαλο. Οι Τούρκοι προσπάθησαν να ξεφύγουν σέρνοντας την Αφροδίτη πάνω στα βράχια με σχοινιά αλλά νικήθηκαν από τους γάλλους. Δε μπορούμε να είμαστε σίγουροι για τις καταστροφές που έπαθε το γλυπτό και από ποιούς προήλθαν. Πότε; Πριν; Στη διάρκεια ή μετά τις φασαρίες; Το άγαλμα έγινε πράγματι αντικείμενο βίαιης μεταχείρισης αμέσως μετά την ανακάλυψη του;

Κατά μερικές μαρτυρίες σε ότι αφορά την κατάσταση της Αφροδίτης πριν εγκαταλείψει τη Μήλο, εκείνη κρατούσε στο αριστερό της χέρι ένα μήλο. Έσπασε λοιπόν αυτό κατά τη διάρκεια της συμπλοκής; Το γεγονός είναι ότι η Αφροδίτη έφτασε στο Παρίσι με έντονα σημάδια σχετικά προσφάτων κακώσεων. Επρόκειτο για τραντάγματα και ατυχήματα κατά τις μετακινήσεις με αποτέλεσμα να επισυμβούν κακώσεις στο στήθος της και την πτυχολογία της. Όπως πολλά ελληνικά αγάλματα η Αφροδίτη αποτελείται από διαφορετικά συνδεδεμένα μεταξύ τους κομμάτια : το άνω και κάτω μέρος του κορμού, ο αριστερός βραχίονας, το αριστερό πόδι και ένα κομμάτι του δεξιού γοφού είχαν κατασκευαστεί ξεχωριστά και μετά ενώθηκαν.

Μόλις η Αφροδίτη έφτασε στο Παρίσι, μετά από καθυστέρηση στο λιμάνι της Μασσαλίας, έγινε το επίκεντρο της τεράστιας προσοχής εξεχόντων σοφών, συγγραφέων και καλλιτεχνών. Στο βάθρο του αγάλματος υπήρχε επιγραφή με το όνομα «*Αγήσανδρος*» ο φερόμενος ως ο γλύπτης του έργου τέχνης. Κατά τον Furtwangler (Adolf Furtwangler 1853-1907, διάσημος γερμανός αρχαιολόγος και ιστορικός τέχνης) θα μπορούσε να είχε κατασκευαστεί οποτεδήποτε μεταξύ του 20 π.Χ. και της χριστιανικής εποχής. Είναι πλουσιότατη η φιλολογία σχετικά με το αν η επιγραφή ανήκε στο άγαλμα ή όχι. Σύμφωνα με ορισμένες πραγματείες το άγαλμα ήταν γνήσιο έργο του Πραξιτέλη. Κατά τον Quatre-Mere de Quincey (γραμματέας της Βασιλικής Ακαδημίας των Καλών Τεχνών στη Γαλλία του 19^{ου} αιώνα) είναι ένα έργο που μας προσφέρει, εκτός από την τελειότερη απομίμηση της γυναικείας φύσης, τις ύψιστες φόρμες, το πιο τέλειο μείγμα αλήθειας και μεγαλόπρεπου ύφους, χάρις και ευγένειας που πρέπει να βγήκε από το εργαστήριο ή τη σχολή του Πραξιτέλη.

Γενικά ένα τεράστιο ζήτημα αποτέλεσε η χρονολόγηση του αγάλματος. Κάποιοι το τοποθέτησαν σε εποχή προγενέστερη του Πραξιτέλη ή μεταξύ του Φειδία και του Πραξιτέλη. Μήπως ήταν της σχολής του Λυσίππου (επειδή είχε κυματιστές φόρμες) ή αποτελούσε αυθεντικό έργο του Σκόπα; Μήπως, ήταν δημιούργημα του γλύπτη που έφτιαξε τον Λαοκόωντα τον 2^ομ.Χ. αιώνα ή το οφείλουμε στην εποχή του «χαριτωμένου εκλεκτισμού» κατά την οποία έγιναν έργα όπως ο «*Απόλλων*» του Belvedere ή ο «*Πολεμιστής*» των Borghese; Κατ' άλλους αυτό το άγαλμα θα αποτελούσε αρχικά μέρος μιας ομάδας (συμπλέγματος) γλυπτών με τον Άρη το θεό του πολέμου και θα είχε επισκευαστεί κατά την αρχαιότητα. Είναι πολλοί αυτοί που το είδαν σαν μέρος ενός συνόλου. Σήμερα πάντως θεωρείται πως αν ένα γλυπτό είναι φτιαγμένο από διαφορετικά κομμάτια αυτό αποτελεί ένδειξη ότι είναι ελληνικό πρωτότυπο και όχι ρωμαϊκό αντίγραφο. Σύμφωνα με τον Quatre-Mere de Quincey το άγαλμα δεν έπρεπε ν' αποκατασταθεί ποτέ αλλά να μείνει για πάντα ακρωτηριασμένο όπως βρέθηκε.

Το γλυπτό τελικά αποκαλύφθηκε την 1^η Μαρτίου του 1821 στο βασιλιά της Γαλλίας Λουδοβίκο τον ΙΗ΄ και δημιούργησε τεράστιο σάλο. Η Αφροδίτη αποτέλεσε το *μήλον της έριδος* του δυτικού κόσμου. Ο βασιλιάς της Βαυαρίας, επίσης, τη διεκδίκησε με μεγάλη αισιοδοξία, καθώς είχε πρόσφατα αγοράσει ένα αμφιθέατρο στη Μήλο και υποστήριζε ότι η Αφροδίτη είχε βρεθεί στην ιδιοκτησία του.

Θα μπορούσαν να γραφτούν τόμοι ολόκληροι για τη επίδραση που άσκησε η Αφροδίτη της Μήλου στην τέχνη, τη λογοτεχνία και την αισθητική. Στο πέρασμα του χρόνου το άγαλμα επιβίωσε μέσα από τις ριζικές αλλαγές γούστου οι οποίες διέτρεξαν την τέχνη και υπερέβη τυχόν εθνικούς σωβινισμούς. Γοήτευσε όχι μόνο τα παρηκμασμένα και εξαντλημένα υπολείμματα του κλασικισμού αλλά επίσης διαδοχικές γενιές ρομαντισμού. Πλάνεψε τους Chateaubriand, Lamartine, V.Hugo, Saint-Victor. Οι Gautier και Alfred de Musset της έγραψαν ποιήματα. Ο Heine την ανακήρυξε «*Παρθένο της Ομορφιάς*». Ο Freud πήγε στο Παρίσι το 1885, είδε την Αφροδίτη (Λούβρο) και έγραψε (κάπως ψυχρά), μεταξύ άλλων, ότι αυτά τα πράγματα έχουν περισσότερο ιστορική παρά αισθητική αξία. Φαίνεται ότι ο Freud υπερεκτίμησε τη σχέση πατέρας/γιος και υποτίμησε τη σχέση του παιδιού με τη μητέρα, κάτι που αντανάκλαται ίσως τόσο στην γνωστή μονομανία του για την

ανάλυση του «*Μωυσή*» του Michelangelo όσο και στην αδιαφορία του για τις αισθητικές πλευρές της Αφροδίτης.

Από καλλιτεχνικής πλευράς το άγαλμα είναι γεμάτο αντιθέσεις: ο νατουραλισμός σε αντίθεση με τον ιδεαλισμό, ο δυναμισμός με την τυπική στάση, ο κατακερματισμός με την μορφική τελειότητα. Αυτό που αξίζει να υπερτονιστεί είναι οι επιθυμίες (απόπειρες) επανόρθωσης και αποκατάστασης της φόρμας του αγάλματος οι οποίες εκδηλώθηκαν μέσα από ποικιλόμορφους τρόπους προσέγγισης από τη στιγμή της άφιξης του αγάλματος στο Παρίσι μέχρι και την δεκαετία του 1890. Η έκφραση αυτού του φαινομένου παρουσιάστηκε όχι μόνο στα σοβαρά έντυπα αλλά και στα λαϊκά περιοδικά και μυθιστορήματα: «*Της αφρογέννητης Θεάς με τα κομμένα χέρια, τα χέρια σου αν έδινες θα γινόταν ακέρια*»... Στη Γαλλία το φαινόμενο έγινε εθνική μονομανία. Προέκυψαν θεωρητικές απόπειρες αποκαταστάσεων επί χάρτου που περιορίζονταν σε απλή περιγραφή ή συνοδεύονταν από σκίτσα. Δεν έλλειπαν και οι γύψινες (αποκαταστημένες) αναπαραστάσεις. Έτσι προέκυψε πληθώρα αμφιβολιών, διχογνωμιών και υποθέσεων για το τι ακριβώς απεικόνιζε το άγαλμα. Κυκλοφόρησαν φήμες, διαψεύσεις, εξομολογήσεις για τη μάχη της παραλίας (στη Μήλο): έγινε αυτή ή δεν έγινε; Αν πράγματι είχε γίνει τότε τι καταστροφές είχε επιφέρει στο άγαλμα; Διαρρέεται ότι το άγαλμα θα είχε βρεθεί ανέπαφο και στην συνέχεια θα το είχαν ακρωτηριάσει οικειοθελώς... Πρόκειται για μια φήμη επίμονη μολονότι δεν υπήρξε καμιά απόδειξη για αυτό και έτσι οι επιστήμονες την απέρριψαν. Μια σοβαρή άποψη με επιστημονικά ερείσματα ήταν αυτή του Furtwangler το 1893: υποστήριξε ότι το αριστερό χέρι που κρατούσε το μήλο ήταν πρωτότυπο. Το αριστερό της χέρι στηριζόταν σ' έναν κίονα ενώ το δεξί της συγκρατούσε το ρούχο πάνω από γόνατο της. Ο Furtwangler πίστευε ότι η Αφροδίτη στεκόταν αρχικά στην κόγχη όπου είχε βρεθεί και το γλυπτό αποτελούσε μέρος της διακόσμησης του κοντινού γυμναστηρίου. Κατ' αυτόν η Αφροδίτη είναι δημιούργημα μιας κλασικής αναβίωσης του τέλους του 2^{ου} μΧ. αιώνα. Το μήλο θα συμβόλιζε τη Μήλο γιατί το σχήμα του νησιού μοιάζει κάπως με οπώρα.

Ενώ αυτός ο οργασμός ενασχόλησης και σεναρίων αποκατάστασης του αγάλματος κόπασε κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα, εντούτοις η Αφροδίτη ξαναζωντάνεψε με εκασίδες επί της μορφής της ακόμα πιο αξιοσημείωτες από τις «κλασικορομαντικές» ακρότητες του 19^{ου} αιώνα. Η Αφροδίτη έκανε εύκολα και φυσιολογικά το πέρασμα

της σε μια καινούργια παράδοση. Το γλυπτό της Μήλου μοιάζει να έχει την ικανότητα της αέναης προσαρμογής στις καινούργιες φόρμες και εξακολουθεί ν'αναδύεται ως ένα από τα διαχρονικότερα σήματα κατατεθέντα της τέχνης. Έτσι στον 20^ο–21^ο αιώνα μάταια θα ψάχναμε για ποιήματα, ρομαντικές εξάρσεις και τυχόν αναπαραστάσεις της Αφροδίτης. Δεν θα βρούμε τυχόν γονυπετείς μπροστά της ν'απαγγέλουν Όμηρο και να τραγουδούν « *Η Αφροδίτη μου, η θεά μου, η καλλονή και το έπαθλό μου*» όπως ο Marcellus, διοικητής του πλοίου “L’Estaffette” και του πληρώματος που έφτασαν στη Μήλο για να διεκδικήσουν την Αφροδίτη. Θα βρούμε όμως σήμερα την Αφροδίτη σε αφίσες, ακόμα και διαφημιστικό υλικό π.χ. σε άφθονες εικόνες και απειράριθμα έντυπα προώθησης προϊόντων τα οποία την απεικονίζουν όπως τα καλλυντικά Biotherm κ.λ.π. Η Αφροδίτη έχει κρατήσει τη θέση της στη λαϊκή εικονογραφία σαν διαχρονικό οικουμενικό σύμβολο της ομορφιάς (*ars longa vita brevis*). Η παράδοση των Καλών Τεχνών και οι δραστηριότητες της φιλολογίας και της κριτικής της τέχνης περιορίζονταν ανέκαθεν στα δεδομένα των (στενών) ιστορικών τους πλαισίων. Η Αφροδίτη όμως τους ξέφευγε και περνούσε πάντα μέσα στην εκάστοτε καινούργια (σύγχρονη) αναπτυσσόμενη παράδοση. Έτσι, παρά την ενεστώσα σχετική αδιαφορία των ζωγράφων γλυπτών και κριτικών γι’ αυτήν, ακόμα και σήμερα η θέση της φαίνεται πιο ασφαλής από ποτέ. Η Αφροδίτη στέκεται επί των ημερών μας μοναχική σε μια αίθουσα στο τμήμα Ελληνικών και Ρωμαϊκών Αρχαιοτήτων του Λούβρου. Το δάπεδο του μουσείου φθείρεται δυσανάλογα μπροστά της χρόνο με τον χρόνο ενώ την ίδια στιγμή εκατομμύρια γύψινων αγαλματατιδίων της στολίζουν ακόμα σαλόνια και τζαμαρίες σ’ όλον τον κόσμο!

Ας σημειωθεί ότι ο Furtwangler όταν στοιχειοθέτησε την κατ’αυτόν «σωστή αναπαράσταση» του αγάλματος άφηγε να εννοηθεί ότι, τελικά, η εξαφάνιση των χεριών δεν ήταν και μεγάλη απώλεια. Ήταν σα να υποστήριζε ότι *το «μέρος» ήταν καλύτερο από το όλο*. Μήπως ήταν ακριβώς λόγω αυτής ακριβώς της ιδιαίτερης και ακρωτηριασμένης φυσικής κατάστασης του αγάλματος της Αφροδίτης που επιχειρήθηκε να της αποδοθούν παγκοσμίως τόσα πολλά νοήματα και έγιναν τόσες πολλές υποθέσεις ως προς την αρχική φόρμα του γλυπτού;

Την εποχή που βρέθηκε η Αφροδίτη της Μήλου ο γαλλικός κλασικισμός είχε αρχίσει να παρακμάζει (ν’ αποσυντίθεται, να κατακερματίζεται) και μαζί του να εκπνέει η

ενσάρκωση ενός παγκόσμιου, αληθινού, αιώνιου ιδεώδους. Επακολούθησε η καθιέρωση του ρομαντισμού ο οποίος έδινε θέση στη *λατρεία του θραύσματος* (ο ίδιος ο Byron παρίστανε τον κουτσό σ' όλη του τη ζωή). Η κατακερματισμένη θεά φαίνεται ν' ασκούσε γοητεία ακριβώς μέσα σε μια *κουλτούρα του θραύσματος*. Επιπροσθέτουμε το ενδιαφέρον εκείνης της περιόδου για τα *γίγνα* ανδρικά και γυναικεία σώματα αλλά και τη γενικότερη έρευνα της εποχής για το παρελθόν (την ιστορικότητα της φύσης) που είχε ξεκινήσει με αφορμή τις ανακαλύψεις ανθρώπινων απολιθωμάτων στο λεκανοπέδιο του Παρισιού. Οι διανοούμενοι ενδιαφέρονταν για τη *συγκριτική ανατομία*, με τις αμφιλεγόμενες ερμηνείες των δειγμάτων και τις αμφισβητούμενες ιστορικές ρίζες. Ο τρόπος αντιμετώπισης της Αφροδίτης και ιδιαίτερος το πλήθος των υποθέσεων και των αναπαραστάσεων αποκατάστασης του ακρωτηριασμού της φαίνεται ότι αποτελούσε ένα είδος μετάθεσης σ' αυτήν ανάλογων *ανατομικών* συζητήσεων και διαφωνιών προερχομένων από το χώρο των φυσικών επιστημών. Επίσης, η άφιξη της κομματιασμένης Αφροδίτης στο Παρίσι συνέπιπτε με τον κατακερματισμό του πολιτιστικού ιστού λόγω της ανάπτυξης της βιομηχανοποίησης. Οι άνθρωποι έβλεπαν ενδεχομένως τον εαυτό τους μέσα στον ακρωτηριασμό της. Το ρούχο του αγάλματος έμοιαζε να πέφτει από στιγμή σε στιγμή και η Αφροδίτη φαινόταν ανίσχυρη να υπερασπιστεί τον εαυτό της από μια τέτοια αποκάλυψη. Είναι αυτό συναντήσαμε αργότερα στις σύγχρονες μορφές τέχνης, στις φωτογραφίες γυμνών μοντέλων οι οποίες συχνά δείχνουν μια αβοήθητη, διαθέσιμη γυναίκα τη στιγμή ακριβώς πριν πέσει και το τελευταίο της ρούχο.. Τέλος σκεπτόμαστε ότι παίρνουμε ευχαρίστηση απ' αυτό το γλυπτό χάρη στη βαθιά γνώση της ανθρώπινης ανατομίας και της μυϊκής δομής την οποία είχε ο καλλιτέχνης, αλλά και χάρη στην τεχνική και τα υλικά του. Το άγαλμα μας μιλάει επειδή μοιραζόμαστε μαζί του την ίδια φυσική κατάσταση. Είμαστε σαν αυτό, μας μοιάζει. Επικοινωνεί μαζί μας ενεργητικά και όχι σαν απολίθωμα ή μουσειακό κομμάτι. Υπάρχουν εδώ γλυπτικά στοιχεία τα οποία ανήκουν σε περιοχές της εμπειρίας της πραγματικότητας κοινές για όσους έχουν ανθρώπινο κορμί..

Τη δεκαετία του 1870 ο J.Aicard (γάλλος ποιητής, διηγηματογράφος και δραματικός συγγραφέας) υποστήριζε ότι αν η Αφροδίτη της Μήλου μας είχε παρουσιαστεί άθικτη και άψογη κρατώντας ακόμα το υπέροχο μήλο δε θα είχε σκλαβώσει το ανθρώπινο πνεύμα όσο τώρα. Πως συμβαίνει η κατακερματισμένη Αφροδίτη να μας φαίνεται ζωντανότερη και αυθεντικότερη από το χαμένο όλο; Φαίνεται ότι η αρχαία

τέχνη μας έφτασε σε κατακερματισμένη κατάσταση και εμείς προσαρμόσαμε το γούστο μας σ'αυτήν. Φτάσαμε να πιστεύουμε ότι το θραύσμα είναι ζωντανότερο, αυθεντικότερο, πιο συμπυκνωμένο. Το σύγχρονο γούστο συνήθως προτιμά την αισθητική εμπειρία που προσφέρουν π.χ. οι μισοτελειωμένες μορφές του Michelangelo από εκείνη των ολοκληρωμένων. Όμως προς τι η σημερινή μας προτίμηση για τα *μέρη*;

Κατά την Hanna Segal (βρετανή «κλαϊνική» ψυχαναλύτρια) η ψυχανάλυση μπορεί να συμβάλει στην κατανόηση τόσο του περιεχομένου όσο και της αισθητικής (φόρμας) και της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Η ιστορία της Αφροδίτης και οι απόπειρες αποκατάστασής της θα μπορούσαν ν'αποτελέσουν ένα επιστημονικό παράδειγμα της κλαϊνικής άποψης για την τέχνη. Κατά την M.Klein το βρέφος διέπεται από αμφιθυμία μεταξύ αγάπης και μίσους για τη μαμά του. Η βρετανή ψυχαναλύτρια υπογράμμισε τις αβάσταχτες ενστικτώδεις ορμές του βρέφους κατά της μητέρας και του στήθους της (έμφυτος φθόνος για το στήθος της μητέρας). Οι ετεροκαταστροφικές τάσεις του νηπίου (σαδισμός και επιθετικότητα) το απομακρύνουν από την αυτοκαταστροφή (ενόρμηση του θανάτου). Πρόκειται για την ιδέα ενός βρέφους 6-12 μηνών το οποίο φαντασιακά προσπαθεί να εξοντώσει τη μητέρα του με οτιδήποτε διαθέτουν οι σαδιστικές του τάσεις: δόντια, νύχια, περιττώματα, ολόκληρο το κορμί του μεταμορφώνονται στη φαντασία του σε επικίνδυνα όπλα. Η Segal υποστηρίζει ότι αυτές οι επιθυμίες στρέφονται επίσης σε αντικείμενα τα οποία το βρέφος φαντάζεται ότι βρίσκονται μέσα στο σώμα της μητέρας και τα οποία επίσης επιθυμεί να καταβροχθίσει, να ξεριζώσει, να καταστρέψει (επιθετικές φαντασιώσεις) εξαιτίας του μίσους και του φθόνου του. Βρισκόμαστε στην *παρανοειδή-σχιζοειδή* φάση της ψυχοσεξουαλικής εξέλιξης του βρέφους κατά την οποία το στήθος της μαμάς βιώνεται άλλοτε ως *κακό* οπότε το βρέφος του επιτίθεται και άλλοτε ως *καλό* (τροφοδοτικό). Στην *παρανοειδή* φάση το βρέφος φοβάται μήπως το Εγώ του δεχτεί επίθεση από τυχόν καταδιωκτικά αντικείμενα (διωκτικό άγχος). Αυτήν την φάση διαδέχεται η *καταθλιπτική* φάση όπου το στήθος της μαμάς ενώνεται σε ένα και βιώνεται ταυτόχρονα, την ίδια στιγμή, ως *καλό* και *κακό*. Εδώ το παιδί αναγνωρίζει ότι το *καλό* και το *κακό* στήθος δεν είναι παρά πλευρές (όψεις) του ίδιου αντικειμένου, της μητέρας, η οποία δεν είναι προέκταση του Εγώ του αλλά συνιστά μια ετερότητα που βρίσκεται στον εξωτερικό κόσμο. Την *αγαπά* και την *μισεί* ταυτόχρονα. Στην *καταθλιπτική* φάση το βρέφος

φοβάται ότι θα χάσει/αφανίσει το αγαπώμενο αντικείμενο καθώς εμφορείται ακόμα από ανεξέλεγκτες λαίμαργες και σαδιστικές ορμές. Επιτίθεται συνέχεια στο αγαπώμενο αντικείμενο το οποίο έτσι κομματιάζεται, καταθρυμματίζεται. Αυτήν την επίθεση δεν τη δέχεται μόνο το εξωτερικό αντικείμενο αλλά και η *αναπαράστασή* του (το εσωτερικό, ψυχικό αντικείμενο). Τότε ολόκληρος ο εσωτερικός του κόσμος του βρέφους καταστρέφεται και γκρεμίζεται. Διακατέχεται στη συνέχεια τόσο από τη *νοσταλγία* της εποχής εκείνης όπου περιείχε ακέραιο το αγαπώμενο αντικείμενο-πριν το καταστρέψει-όσο και από ένα έντονο συναίσθημα τύψεων και ενοχών επειδή συνειδητοποιεί ότι έχασε αυτό που αγαπούσε, εξαιτίας των ίδιων του των επιθέσεων. Θα επακολουθήσουν η ανάγκη του βρεφικού Εγώ να *αποκαταστήσει* και να *αναδημιουργήσει* το χαμένο αντικείμενο της αγάπης του τόσο στον εξωτερικό κόσμο όσο και μέσα του. Η εμπειρία της απόλυτης συντριβής ξυπνά *επανορθωτικές ορμές*. Αυτές δεν αφορούν μόνο στην αποκατάσταση του σώματος της μητέρας αλλά, δευτερογενώς, και στην αποκατάσταση άλλων εσωτερικών αντικειμένων τα οποία το Εγώ του υποκειμένου κατέστρεψε (φερ' ειπείν το γονεϊκό ζευγάρι αφότου αρχίζει να νοσηματοδοτεί τη συνουσία). Πρόκειται για την ακατανίκητη επιθυμία του ν' αναδημιουργήσει, να συγκροτήσει και να ξανακερδίσει αυτό το οποίο προηγουμένως κατέστρεψε.

Οι επανορθωτικές ορμές, η επιθυμία και η ικανότητα για αποκατάσταση του καλού αντικειμένου -εσωτερικού και εξωτερικού- θεωρούνται κατά την M.Klein ως η κινητήρια δύναμη για κάθε καλλιτεχνική δημιουργία. Υπό αυτό το πρίσμα ο καλλιτέχνης προσπαθεί να ξεπεράσει και πάλι τη νηπιακή καταθλιπτική του φάση και να επανορθώσει, διαμέσου της δημιουργίας του, έναν αρμονικό, ειδυλλιακό εσωτερικό κόσμο τον οποίο κάποτε είχε αλλά έχασε εξαιτίας της επιθετικότητάς του. Όποια κι αν είναι η μορφή του τελικού προϊόντος φαίνεται πως είναι το σώμα της μητέρας το οποίο-μέσω του έργου τέχνης- πρωταρχικά συντηρείται ή αποκαθίσταται. Όμως ο καλλιτέχνης δεν αρκείται ν' αναδημιουργήσει κάτι στον εσωτερικό του κόσμο το οποίο ν' ανταποκρίνεται στην ανασυγκρότηση των εσωτερικών του αντικειμένων. Χρειάζεται ακόμα να εξωτερικεύσει το τελειωμένο αντικείμενο, να του δώσει μια δικιά του ζωή στον εξωτερικό κόσμο.

Συμπερασματικά, κατά την M.Klein είναι η ψυχική διαδικασία ανασυγκρότησης ή αποκατάστασης του εξωτερικού αντικειμένου η οποία παραμένει η υπέρτατη

λειτουργία της τέχνης. Παρομοίως η Segal υποστηρίζει ότι η επιθυμία και η ικανότητα για αποκατάσταση του καλού αντικειμένου είναι η βάση της δημιουργικής δραστηριότητας. Πηγάζει από την επιθυμία του βρέφους να επανορθώσει και να αναδημιουργήσει τη χαμένη του ευτυχία, τα απολεσθέντα εσωτερικά αντικείμενα και την συνέχεια του εσωτερικού του κόσμου.

Εντούτοις φαίνεται ότι στην καλλιτεχνική δημιουργία και την αισθητική εμπειρία υπάρχουν στοιχεία που ανήκουν όχι μόνο στην *καταθλιπτική* φάση αλλά και στην προγενέστερή της την *σχιζοπαρanoiική*. Ο καλλιτέχνης μέσω του έργου του εκφράζει (επίσης) και το πρωτόγονο αίσθημα της αρχαϊκής *συγχώνευσης* με τη μητέρα /στήθος, του *ωκεάνιου* αισθήματος (Freud), της *απορρόφησης μέσα στο στήθος* και της σαδιστικής επίθεσης εναντίον του που αμφότερα συνιστούν τα χαρακτηριστικά αυτής της πρωιμότερης φάσης. Στην *σχιζοπαρanoiική* φάση το Εγώ ενεργοποιεί *μανιακές άμυνες* όχι για να υπερβεί την κατάθλιψη από την απώλεια του καλού αντικειμένου (το υποκείμενο είναι *νηπενθές*) αλλά για να την *διαψεύσει*. Πρόκειται για την *μανιακή (ή μανική) επανόρθωση* η οποία κατά τη Segal όταν εκδηλώνεται στην τέχνη οδηγεί σε έργα με συναισθηματισμό, γλυκερότητα και φτήνια, σε κατώτερη τέχνη. Ο Fuller (1988) συνδέει αυτήν τη φάση με το *πλάσιμο*, δηλαδή με τη ρηχότητα, τη διακόσμηση. Έχει να κάνει με την αποτυχία να θεμελιωθεί μια ξεχωριστή ταυτότητα του βρέφους και ν' αναγνωρισθεί η διαφορά μεταξύ του εαυτού του (του Εγώ) και της μητέρας. Η Segal υποστηρίζει ότι η αισθητική απόλαυση προέρχεται από την καταθλιπτική φάση. Για να υπάρξει πραγματική *επανόρθωση* (και άρα έργο ανώτερης τέχνης) χρειάζεται να υπάρχει παραδοχή της αρχικής καταστροφής (στην *παρanoiική* φάση αυτή *διαψεύδεται*). Διαφορετικά δεν μπορεί να γίνεται λόγος για πραγματική αποκατάσταση. Απολαμβάνουμε ένα έργο όταν ταυτιζόμαστε με την καταθλιπτική σύγκρουση του καλλιτέχνη και με την έξοδό του απ' αυτήν. Ο Fuller συνδέει αυτήν τη φάση με την τέχνη του *σκαλίσματος* (κατάκτηση του αποχωρισμού, της αυτονομίας του βρέφους από τη μητέρα του, αναγνώριση της ετερότητας του αντικειμένου).

Για τα εκατομμύρια του κόσμου που απόλαυσαν το άγαλμα από το 1821 η *Αφροδίτη* σημαίνει */αναπαριστά/* συμβολίζει την *εσωτερική μητέρα* η οποία *επέζησε των καταστροφών μιας φαντασιογενούς επίθεσης*. Παραμένει κυρίαρχο το στοιχείο της ανάγκης *επανόρθωσης* του γλυπτού, της ανάγκης ανασυγκρότησης της

εσωτερικευμένης μητέρας. Είναι ακριβώς αυτή η ενόρμηση της αποκατάστασης η οποία έκανε την Αφροδίτη ν'αντέχει διαχρονικά έτσι ώστε να μας δίνει αυτήν την ευκαιρία αποκατάστασης. Οι καταστροφές που υπέστη το άγαλμα το έκαναν έργο το οποίο χρειαζόμαστε να συμπληρώνουμε εσωτερικά (εντός μας). Ξυπνά στους θεατές της συναισθήματα συνδεδεμένα με τις πρωτογονότερες φαντασιώσεις τους αναφορικά με την άγρια επίθεση ενάντια στο σώμα της μητέρας και την επακόλουθη διαδικασία επανόρθωσης. Πρόκειται για έργο το οποίο αρνείται να μας δώσει όλες τις απαντήσεις πολλαπλασιάζοντας έτσι την αισθητική μας απόλαυση. Για τους περισσότερους το στοιχείο του ακρωτηριασμού πλουτίζει την αισθητική μας εμπειρία επειδή συνεπάγεται την παραδοχή μιας αρχικής καταστροφής και μιας συνεπαγόμενης καταθλιπτικής σύγκρουσης (καταθλιπτική φάση). Ένα έργο τέχνης το οποίο στερείται στοιχείων τα οποία μπορούμε να ονομάσουμε *άσχημα* (το κατακερματισμένο) δεν είναι ωραίο αλλά απλώς χαριτωμένο («γλυκανάλατο»). Η *μανιακή άρνηση* του κατεστραμμένου από την επίθεση του Εγώ αντικειμένου (σχιζοπαρανοειδής φάση) θα οδηγήσει στην (κίβδηλη) μικρή τέχνη του υπερτέλειου και αψεγάδιαστου ψευδο-ιδεώδους. Το υπερβολικά «τέλειο» συνεπάγεται μάλλον μια (μιανιακή) *διάψευση* της καταθλιπτικής σύγκρουσης παρά μια ειλικρινή επανόρθωση του κατακερματισμένου από την εχθρότητά μας αντικειμένου.

Κατανοούμε ενδεχομένως το νόημα της μάχης (έγινε πράγματι;;;) στην παραλία της Μήλου για την απόκτηση του γλυπτού της Αφροδίτης. Θα μπορούσε να συμβολίζει την *φαντασίωση της επίθεσης στο σώμα της μητέρας* (ή μάλλον της επίθεσης στην εσωτερική αναπαράσταση αυτού του σώματος). Το ίδιο θα μπορούσε να αναπαριστά και η επίθεση που υπέστη το άγαλμα όταν έφθασε στο Λούβρο. Στη συνέχεια η φάση της καταστροφής έδωσε θέση στη φάση της παρόρμησης για επανόρθωση. Η *μανία* από την οποίαν καταλήφθηκαν οι απανταχού διανοούμενοι, ειδικοί, καλλιτέχνες κ.λ.π. ώστε να συναρμολογηθούν τα κομμάτια της Αφροδίτης σ'ένα σύνολο θα μπορούσε να παραπέμπει ακριβώς στην ανάγκη αποκατάστασης αυτού που είχε (σχεδόν) καταστραφεί (το οποίο είχαν καταστρέψει στη φαντασία τους). Πρόκειται για τον πυρήνα μιας μεγάλης κλίμακας τελειοποιήσεων. Υπό την επίδραση των επανορθωτικών παρορμήσεων η αγάπη συγκρούεται ακόμα πιο έντονα με το μίσος και δραστηριοποιείται για να ελέγξει την καταστροφική διάθεση και να αποκαταστήσει. Ο ενθουσιασμός για τα ερείπια, τους κορμούς κ.λ.π. (2^ο μισό του 18^{ου} αιώνα και μετά) ήταν σύμπτωμα της ρομαντικής διάθεσης στο δυτικό κόσμο με

προεξάρχοντα το αίσθημα *ενοχής* και το *άγχος* αποκατάστασης. Από την εποχή του ρομαντισμού και μετά ο καλλιτέχνης φαίνεται μέσα από την τέχνη του ν'αναζητά νοσταλγικά τον *χαμένο παράδεισο*, χαμένο μέσα από δικό του λάθος. Μόνο απ'αυτήν τη στιγμή και μετά ο ακρωτηριασμένος κορμός μοιάζει να έχει περισσότερο νόημα και έκφραση από ένα ακέραιο έργο τέχνης.

Κατά τον Fairbairn (βρετανός ψυχαναλυτής) η ελληνική τέχνη παρέχει το πιο φανερό παράδειγμα για την κυριαρχία της *αρχής της αποκατάστασης* στην τέχνη. Υπό την επήρεια αυτής της αρχής προέκυψε η *συμμετρία* της ελληνικής αρχιτεκτονικής. Έτσι εδραιώνεται η ακεραιότητα του αντικειμένου καθώς επίσης και η τελειότητα της φόρμας και η καθαρότητα της γραμμής. Ο Fairbairn παρομοίως με τις Klein και Segal υποστηρίζει ότι το έργο τέχνης για να εμφανίζεται ως *όμορφο* πρέπει πάνω απ' όλα να μπορεί να δημιουργεί στο θεατή την εντύπωση της *«ακεραιότητας του αντικειμένου* αλλά για να το καταφέρει αυτό χρειάζεται συγχρόνως να απελευθερώνει τα συναισθήματα πένθους και τύψεων τα οποία έπονται της καταστροφής του. Διαφορετικά οι προϋποθέσεις της αποκατάστασης παραμένουν ανεκπλήρωτες, ώστε να αποκλείεται η αισθητική εμπειρία. Είναι ακριβώς επειδή η Αφροδίτη *δεν αποσιωπά την επίθεση* που καθίσταται έργο πιο βαθύ και πιο ικανοποιητικό απ' ότι ένα ακέραιο, «πλήρες» έργο που αρνείται την καταστροφή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική-Μεταφρασμένη

Evans D.: «Εισαγωγικό Λεξικό της Λακανικής ψυχανάλυσης», Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.

Freud S. : «Το παραλήρημα και τα όνειρα στην «Γκραντίβα» Άγρα , Αθήνα 1994.

Freud S. « Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας», Επίκουρος, Αθήνα 2005

Freud S. « Ψυχανάλυση και λογοτεχνία», Επίκουρος, Αθήνα 1994

Fuller P. : «Τέχνη και ψυχανάλυση» Νεφέλη, Αθήνα 1988.

Θεοδωρόπουλος Τ. : «Το αριστερό χέρι της Αφροδίτης» Ωκεανίδα, Αθήνα 2007.

Klein M. « Φθόνος και ευγνωμοσύνη και άλλα κείμενα», Μεταίχμιο, 2009

Παπαδόπουλος Ν: «Λεξικό της ψυχολογίας», Σύγχρονη Εκδοτική , Αθήνα 2005.

Χαρτοκόλλης Π.: «Εισαγωγή στην Ψυχιατρική», Θεμέλιο, Αθήνα 1991 .

Ξενόγλωσση

Chemana R. Vandermersch B.: «Dictionnaire de la Psychanalyse», Larousse, Paris 1995 .

Ravaisson M.F., «La Venus de Milo», Paris 1871

Fenichel O.: «The Psychoanalytic theory of Neurosis», Rutledge and Kegan Paul, London 1982 .

Fairbairn D. Ronald W., “Psychoanalytic studies of the personality” Routledge, New York 1986.