

A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA PHILOSOPHICA
ETHICA – AESTHETICA – PRACTICA

44
2024



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
Łódzkiego

A c t a Universitatis Lodzensis

FOLIA PHILOSOPHICA
ETHICA – AESTHETICA – PRACTICA

44
2024

Psychoanaliza. Estetyka

pod redakcją
Wioletty Kazimierskiej-Jerzyk
i Bartosza Pokorskiego

WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2024

C O P E
Member since 2019
JM14485

Redaktor naczelny

Andrzej M. Kaniowski

Międzynarodowa Rada Naukowa

Jan C. Joerden (European University Viadrina, Frankfurt (Oder)), *Antonio Remesar* (University of Barcelona), *Gunnar Skirbekk* (University of Bergen), *Richard Shusterman* (Florida Atlantic University), *Florian Steger* (Universität Ulm), *Richard Wolin* (City University NY)

Rada Programowa

Marek Gensler (Uniwersytet Łódzki), *Piotr Gutowski* (Katolicki Uniwersytet Lubelski)
Marzenna Jakubczak (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie)
Marek Kozłowski (Uniwersytet Łódzki), *Roman Kubicki* (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), *Józef Piórczyński* (Prof. em. Uniwersytetu Łódzkiego)

Redakcja naukowa numeru

Joanna Miksa

Sekretarz redakcji

Agnieszka Rejniak-Majewska

Redaktor inicjujący

Katarzyna Smyczek

Skład i łamanie

Wioletta Kazimierska-Jerzyk, Jędrzej Janicki, Bartosz Pokorski

Korekta techniczna

Elżbieta Pich

Publikacja recenzowana. Lista recenzentów dostępna jest na stronie internetowej pisma
<http://folia-eap.uni.lodz.pl/en/reviewers>

© Copyright by Authors, Lodz 2024

© Copyright for this edition by University of Lodz, Lodz 2024

ISSN 0208-6107

e-ISSN 2353-9631

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu

Łódzkiego Wydanie I. W.11628.24.0.Z

Ark. druk. 10,5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 635 55 77

SPIS TREŚCI

Joan Riviere, <i>Kobiecość jako maskarada</i>	7
Bartosz Pokorski, <i>Joan Riviere – kobieta za maskaradą (zarys biografii)</i>	23
Bartosz Pokorski, <i>Główne wątki psychoanalitycznej debaty towarzyszącej powstaniu tekstu Joan Riviere „Kobiecość jako maskarada”</i>	61
Sara Rodowicz-Ślusarczyk, <i>Piękne – nie dotykać</i>	95
Hanna Tkachova, <i>„Kobiece spojrzenie” w serii Women’s Tales – między strategią brandingową a feministyczną autorefleksją</i>	117
Agnieszka Gralińska-Toborek, <i>The Leftovers Manifesto – About the Viability of Friedensreich Hundertwasser’s Ideas</i>	143

Joan Riviere

KOBIECOŚĆ JAKO MASKARADA¹

Streszczenie

Tekst jest pierwszym przekładem na język polski słynnego artykułu Joan Riviere pt. *Womanliness as a masquerade*, który ukazał się na łamach *The International Journal of Psychoanalysis* (1929). Tytuł nawiązuje do snu analizantki, której historię Riviere przytacza w artykule. We śnie pojawiały się postacie, które, aby uniknąć katastrofy i obrażeń, zakładają maski. To właśnie owa tytułowa „kobiecość” zakładana i noszona jest jak maska, zarówno po to, aby ukryć posiadanie męskości, jak i po to, aby zapobiec spodziewanemu odwetowi, gdyby wyszło na jaw, że pacjentka ją posiada. Riviere sugeruje, że kobiety pragnące męskości mogą przywdziewać „maskę kobiecości”, aby uniknąć lęku i potencjalnej kary ze strony mężczyzn. Tekst ma szczególne znaczenie, ponieważ rozmywa granicę między tym, co mogłoby nazywać się autentyczną kobiecością a maskaradą. Argumentuje dalej, że zarówno maskarada, jak i kobiecość pełnią funkcję mechanizmu obronnego, chroniącego przed lękiem. Nie powinny być zatem postrzegane jako pierwotne formy seksualnej przyjemności. Tekst odbija się szerokim echem w kręgach psychoanalitycznych i filozoficznych. Będzie stanowił inspirację dla Jacquesa Lacana – zarówno w okresie wczesnego jak i późnego nauczania – piszącego o kobiecości, jej związku kastracją i fallusem. Sześćdziesiąt lat po wydaniu, będzie również kluczową inspiracją dla trzeciej fali feminizmu, między innymi dla Judith Butler i jej postrukturalistycznego ujęcia performatywności płci. Również dziś, nie tylko w ramach teorii feministycznych, queer, czy gender studies, tekst ten jest ważnym punktem odniesienia, nawet jeśli podlega krytyce. Również autorzy łączący wątki filozoficzne i psychoanalityczne jak Alenka Zupančič, pisząc filozoficznie o seksie, będą przytaczać analizy Riviere.

Słowa kluczowe:

psychoanaliza, kobiecość, maskarada, sadyzm, kastracja, uznanie, homoseksualność, Joan Riviere, Zygmunta Freud, Melanie Klein, Ernest Jones, Sándor Ferenczi, Anna Freud

¹ Niniejsze tłumaczenie przygotowano na podstawie pierwszego wydania tekstu Joan Riviere pt. *Womanliness as a masquerade* (1929). Ukazał się on w 10 tomie czasopisma *The International Journal of Psychoanalysis*, które wówczas zasadniczo wydawano jako kwartalnik. Jednak ten szczególnie numer dedykowany Ernestowi Jonesowi z okazji jego pięćdziesiątych urodzin łączył dwa zeszyty, stąd jego datowanie na kwiecień-lipiec i oznaczenie jako 2. i 3. część rocznika. Wiele źródeł, w tym późniejsze wydania *Womanliness as a masquerade* (Riviere, 1991 i 2015), podają błędnie, że pierwodruk pochodzi z tomu 9. Warto nadmienić też, że pierwotnie tytuł zapisywano jako *The International Journal of Psycho-Analysis*. Ponieważ pismo istnieje do dziś (jako dwumiesięcznik) – dla wygody poszukiwania jego zawartości we współczesnych bazach – ujednoliciłmy w bibliografii zapis tytułu w obecnym brzmieniu.



Wygląda na to, że wszystkie kierunki, w których zmierzały studia psychoanalityczne, przyciągnęły też zainteresowanie Ernesta Jonesa², a teraz, gdy w ostatnich latach zaczęły one stopniowo obejmować rozwój życia seksualnego kobiet, widzimy, że do tekstów, które wniosły największy wkład w tę dziedzinę, należy jedna z jego prac. Jak zawsze, dzięki swojemu wyjątkowemu talentowi, rzuca on wiele światła na badany materiał, zarówno doprecyzowując to, co już wiemy, jak i dodając swoje własne, świeże spostrzeżenia.

W swym artykule na temat *Wczesnego rozwoju kobiecej seksualności* (Jones, 1927, s. 459–472) [Jones]³ szkicuje ogólny schemat typów rozwoju kobiet, który najpierw dzieli na heteroseksualny i homoseksualny, a następnie wyróżnia w tym drugim, w grupie homoseksualnej, dwa podtypy. Rozpoznaje on ogólny, schematyczny charakter swojej klasyfikacji i uznaje istnienie szeregu typów pośrednich. To właśnie jednym z tych pośrednich typów jestem dziś zainteresowana. W życiu codziennym ciągle spotykamy typy mężczyzn i kobiet, którzy wyraźnie wykazują silne cechy płci przeciwnej, choć ich rozwój miał charakter heteroseksualny. Uznano to za wyraz inherentnej nam wszystkim biseksualności, a analiza wykazała, że to, co wydaje się homoseksualnymi lub heteroseksualnymi cechami charakteru czy przejawami płciowymi, jest końcowym rezultatem wzajemnego oddziaływania konfliktów, a niekoniecznie dowodem radykalnej lub fundamentalnej tendencji. Różnica pomiędzy rozwojem homoseksualnym a heteroseksualnym wynika z różnic w stopniu lęku, wraz z jego odpowiednim wpływem na rozwój. Ferenczi⁴ zwrócił uwagę na podobną reakcję w zachowaniu (Ferenczi, 1916, s. 250–268), mianowicie: homoseksualni mężczyźni wyolbrzymiają swoją heteroseksualność, co stanowi dla nich „obronę” przed własną homoseksualnością. Postaram się pokazać, że kobiety, które życzą sobie męskości, mogą przybierać maskę kobiecości, aby uniknąć lęku i zemsty, której obawiają się ze strony mężczyzn.

Mam do czynienia z intelektualistką szczególnego typu. Jeszcze do niedawna w przypadku kobiet praca intelektualna była niemal wyłącznie kojarzona z jawnie męskim typem kobiety, który wyraźnie nie ukrywa swojego życzenia czy roszczenia do bycia mężczyzną. Teraz to się zmieniło. Trudno byłoby

² Alfred Ernest Jones (1879–1958) – walijski neurolog i psychoanalityk, przyjaciel i bliski współpracownik Zygmunta Freuda, pierwszy anglojęzyczny praktyk i propagator psychoanalizy, parokrotnie prezes International Psychoanalytic Association (IPA) (przyp. tłum.).

³ W nawiasach kwadratowych, tak jak w tym miejscu, znajdują się słowa, których nie ma w oryginalnym, ale których dodanie czyni tekst czytelniejszym. Angielskie słowa w nawiasie kwadratowym zapisane kursywą pochodzą z tekstu oryginalnego, a ich umieszczenie wiąże się z pewną wieloznacznością angielskiego słowa, która może być trudna do oddania w języku polskim, dlatego w nawiasie, dla porównania, znajduje się słowo źródłowe. Pozostałe oznaczenia, takie jak cudzysłowy, kursywa albo stosowanie jednego i drugiego wyróżnienia na raz, pochodzą od autorki tekstu (przyp. tłum.).

⁴ Sándor Ferenczi (1873–1933) – węgierski neurolog i psychoanalityk, kluczowy teoretyk psychoanalizy i bliski współpracownik Zygmunta Freuda (przyp. tłum.).

stwierdzić, czy większość spośród wszystkich kobiet zaangażowanych obecnie w pracę zawodową jest w swoim sposobie życia i charakterze bardziej kobieca niż męska. W życiu uniwersyteckim, w zawodach naukowych i w biznesie nieustannie spotyka się kobiety, które wydają się spełniać wszystkie kryteria pełnego rozwoju kobiecego. Są doskonałymi żonami i matkami, zdolnymi gospodyniami domowymi; prowadzą życie towarzyskie i wspierają kulturę; nie brakuje im kobiecych zainteresowań, np. zainteresowania własnym wyglądem, a w razie potrzeby są w stanie znaleźć czas, aby odgrywać rolę oddanych i bezinteresownych zastępczych matek w szerokim kręgu krewnych i przyjaciół. Jednocześnie wypełniają swoje obowiązki zawodowe co najmniej tak dobrze jak przeciętny mężczyzna. Prawdziwą zagadką jest to, jak sklasyfikować ten typ pod względem psychologicznym.

Jakiś czas temu w trakcie analizy kobiety tego rodzaju dokonałam kilku interesujących odkryć. Niemal pod każdym względem odpowiadała ona wcześniej przedstawionemu opisowi. Jej doskonałe relacje z mężem obejmowały ich wzajemne, bardzo intymne i czułe przywiązanie oraz pełną i częstą rozkosz seksualną. Szczyciła się swoją sprawnością w prowadzeniu domu. Przez całe życie odnosiła sukcesy na polu zawodowym. Odnaczała się wysokim stopniem przystosowania do rzeczywistości i potrafiła utrzymywać dobre i stosowne relacje prawie ze wszystkimi, z którymi miała kontakt.

Pewne reakcje w jej życiu pokazały jednak, że jej stabilność nie była tak nieskazitelna, jak się wydawało – jedna z nich zilustruje poruszany przeze mnie temat. Była Amerykanką zaangażowaną w pracę o charakterze propagandowym, polegającą głównie na przemawianiu i pisanu. Przez całe życie po każdym publicznym wystąpieniu, takim jak przemówienie do publiczności, doświadczała pewnego stopnia lęku, czasami bardzo silnego. Pomimo swojego niezaprzeczalnego sukcesu i zdolności, zarówno intelektualnych, jak i praktycznych, a także zdolności do zarządzania publicznością i prowadzenia dyskusji itp., przez całą noc była pobudzona i pełna obaw, zastanawiając się, czy nie zrobiła czegoś niewłaściwego, i obsesyjnie potrzebowała takiego zapewnienia [*reassurance*]⁵.

⁵ W tym miejscu w tekście pojawia się słowo „*reassurance*”. Może ono oznaczać zarówno: (1) „otuchę”, czy też „uspokojenie”, w rozumieniu działania, które uspokaja kogoś, czyli redukuje czyjś lęk, (2) „gwarancję” czy też „zapewnienie”, inaczej mówiąc oficjalną gwarancję dotyczącą zapewnienia, że coś się wydarzy, (3) „zabezpieczenie”, co do tego, że jest bezpiecznie i nie ma powodów do obaw, czy wreszcie (4) „podnoszenie na duchu”, „pokrzepienie”, „wsparcie” „dowartościowanie”. Danuta Golec tłumaczy słowo „*reassurance*” (w zależności od kontekstu) jako „uspokajanie” (Klein, 2007b, s. 34), „zabezpieczenie” (Klein, 2007a, s. 309), „pokrzepienie”, „poczucie pewności”, natomiast zwrot „*gain reassurance*” jako „potwierdzić swoją wartość” (Klein, 2007a, s. 316). Wydaje się, że w niniejszym tekście słowo to ma ogromne znaczenie. Z samego opisu przypadku nie wynika, czy posługiwała się nim analizantka Riviere, czy też jest to fragment interpretacji analityczki, niemniej jednak wydaje się wskazanym zachowanie jego bogactwa znaczeniowego. W zależności od kontekstu stosuję więc zamiennie powyższe słowa, a w nawiasie kwadratowym wskazuję, gdy chodzi właśnie o ten termin (przyp. tłum.).

Ta potrzeba zapewnienia [*reassurance*] doprowadziła ją do tego, że przy każdej takiej okazji, na zakończenie posiedzenia, w którym brała udział lub którego była główną postacią, kompulsywnie szukała uwagi lub komplementu od mężczyzny bądź mężczyzn. Wkrótce stało się oczywiste, że mężczyźni wybierani do tego celu byli zawsze nieomylnymi figurami ojcowskimi, choć często nie były to osoby, których osąd na temat jej wystąpienia miałby rzeczywiście wielką wagę. Zapewnienie ze strony tych figur ojcowskich, którego potrzebowała, było wyraźnie dwojakiej natury: po pierwsze potrzebowała bezpośredniego zapewnienia [*reassurance*] w postaci komplementów na temat jej wystąpienia, po drugie, i ważniejsze, pośredniego zapewnienia [*reassurance*] o charakterze seksualnego zainteresowania z ich strony. Ogólnie rzecz biorąc, analiza jej zachowania po wystąpieniu wykazała, że zależało jej na zalotach o charakterze seksualnym ze strony mężczyzn określonego typu, do czego dążyła poprzez flirtowanie z nimi i kokietowanie ich w mniej lub bardziej zawołowany sposób. Niezwykła niezgodność tej postawy z jej wysoce bezosobową i obiektywną postawą podczas wystąpienia o charakterze intelektualnym, którą tak szybko zastępowała, stanowiła problem.

Analiza wykazała, że [jej] sytuacja edypalna związana z rywalizacją z matką była niezwykle poważna i nigdy nie została w zadowalający sposób rozwiązana. Wróć do tego później. Jednak rywalizacja z ojcem również była, obok konfliktu z matką, bardzo znacząca. Jej praca intelektualna, która przybrała formę mówienia i pisania, była oparta na oczywistej identyfikacji z ojcem, który najpierw był literatem, a później zajął się życiem politycznym. Jej okres adolescencji charakteryzował świadomy bunt przeciwko niemu, rywalizacja i odczuwana wobec niego pogarda. Sny i fantazje o takim charakterze, w których mąż jest kastrowany, często wychodziły na jaw w czasie analizy. Była dość świadoma swoich uczuć związanych z rywalizacją i roszczeń do wyższości wobec wielu „figur ojcowskich”, którym chciała następnie zaimponować podczas wystąpień! Każda sugestia, że im nie dorównuje, budziła w niej gorzką urazę i sama przed sobą odrzucała myśl, że jest przez nich osądzana czy krytykowana. W tym aspekcie wyraźnie odpowiadała jednemu z typów, które nakreślił Ernest Jones: jego pierwszej grupie homoseksualnych kobiet, które, nie interesując się innymi kobietami, życzą sobie „uznania” [*recognition*] swojej męskości przez mężczyzn i roszczą sobie prawo do bycia równymi mężczyznom, innymi słowy do bycia mężczyznami. Nie wyrażała jednak żalu otwarcie, rozpoznając [*acknowledged*] swoją kobiecość [*condition of womanhood*].

Analiza wykazała następnie, że wyjaśnienie jej kompulsywnego kokietowania i zalotnych spojrzeń – czego właściwie sama prawie nie była świadoma, dopóki analiza tego nie ujawniła – było następujące: była to nieświadoma próba odparcia lęku wywoływanego przez spodziewany odwet ze strony figur ojcowskich po jej wystąpieniu o charakterze intelektualnym. Publiczny pokaz jej sprawności intelektualnej, sam w sobie udany, oznaczał pokazanie samej siebie

jako posiadającej penisa swojego ojca, po tym, jak go wykastrowała. Po zakończeniu tego pokazu ogarnęło ją przerażenie przed zemstą, jaką wymierzylby jej ojciec. Oczywiście ofiarowanie siebie seksualnie mścicielowi było krokiem w kierunku prześlągnięcia go. Ta fantazja, jak się później okazało, przydarzała się często w jej dzieciństwie i młodości, które spędziła w południowej części Stanów Zjednoczonych; jeśli Murzyn⁶ próbowałby ją zaatakować, planowała bronić się, sprawiając, żeby ją pocałował i kochał się z nią (aby finalnie mogła oddać go w ręce sprawiedliwości). Ale istniał jeszcze jeden czynnik determinujący zachowanie obsesyjne. We śnie, którego treść była podobna do tej dziecięcej fantazji, była sama w domu, przerażona. Wtedy wszedł do niej Murzyn i znalazł ją z podwiniętymi rękawami i odsłoniętymi ramionami, piorącą ubrania. Oparła mu się, z potajemnym zamiarem uwiedzenia go, a on zaczął podziwiać jej ramiona, pieścić je i jej piersi. Znaczenie [snu] było takie, że zabiła ojca i matkę i zdobyła wszystko dla siebie (sama w domu), przerażała ją ich zemsta (spodziewane strzały przez okno) i broniła się poprzez przyjęcie służalczej roli (pranie ubrań) i *spieranie* brudu i potu, winy i krwi, wszystkiego, co dzięki temu występкови zdobyła, i „przebranie się” jedynie za wykastrowaną kobietę. Dzięki temu przebraniu mężczyzna nie znalazł przy niej skradzionego mienia, odzyskanie którego wymagałoby zaatakowania jej, a ponadto przyciągała go jako obiekt miłości. Tak więc celem kompulsji nie było jedynie zagwarantowanie sobie spokoju [*reassurance*] poprzez wywołanie w mężczyźnie przyjaznych uczuć wobec niej. Przede wszystkim chodziło o zapewnienie bezpieczeństwa poprzez założenie maski niewinności i naiwności. Było to kompulsywne odwrócenie jej wystąpienia o charakterze intelektualnym i oba razem tworzyły „podwójne działanie” [*double-action*] czynu obsesyjnego [*obsesive act*], podobnie jak jej życie jako całość składało się z naprzemiennych męskich i kobiecych czynności.

⁶ W tym miejscu pojawia się wyraz „*negro*”. Warto nadmienić, że w oryginalnym tekście Riviere (1929), podobnie jak w zbiorze jej tekstów (1991), słowo to pisane jest małą literą. W innej antologii tekstów pt. *Female sexuality. The Early Psychoanalytic Controversies*, w tym samym artykule Riviere (2015), słowo to pisane jest wielką literą, czyli „*Negro*”. Choć wyraz ten także i dla nas może nie być obojętny – ze względu na swój rasistowski i stygmatyzujący wydźwięk – nie możemy zapomnieć, że kwestią, o którą tu chodzi, nie jest nadmierna dbałość o polityczną poprawność, a oddanie tego, jakimi słowami posługuje się analizantka, w konstelacji jakich obiektów sama się umieszcza i jaką nadaje im nazwę. Gdy analizantka mówi, a Riviere pisze o „Murzynie”, nie można w prosty sposób powiedzieć, że chodzi tu o Afroamerykanina. „Murzyn” to pewien znaczący, którym posługuje się analizantka; to słowo zajmujące miejsce w jej fantazji na temat uwiedzenia mężczyzny i oddania go w ręce sprawiedliwości. Jest też z pewnością przepełnione znaczeniem dla analizantki. Wszak Riviere pisze o „dzieciństwie i młodości, które [analizantka] spędziła w południowej części Stanów Zjednoczonych”, więc pewnie dla niej samej – zarówno społecznie, jak i indywidualnie rzecz biorąc – słowo „*negro*” miało swoiste znaczenie, którego z pewnością bardziej poprawnie politycznie słowo nie oddaje (przyp. tłum.).

Przed tym snem miewała sny, w których ludzie zakładali maski na twarze, aby uniknąć katastrofy. W jednym z tych snów wysoka wieża na wzgórzu została zepchnięta i spadała na mieszkańców wioski znajdującej się poniżej, ludzie ci jednak założyli maski i uniknęli obrażeń!

Kobiecość więc mogła być założona i noszona jak maska, zarówno po to, aby ukryć posiadanie męskości, jak i po to, aby zapobiec spodziewanemu odwetowi, gdyby wyszło na jaw, że ją posiada – podobnie jak złodziej wywróci kieszenie i zażąda przeszukania, aby udowodnić, że nie ma skradzionych dóbr. Czytelnik może teraz zapytać, jak definiuję kobiecość lub gdzie stawiam granicę między prawdziwą kobiecością a „maskaradą”. Sugeruję jednak, że takiej różnicy nie ma – czy to radykalna, czy powierzchowna, są one tym samym. Zdolność do kobiecości była obecna u tej kobiety – można nawet powiedzieć, że istnieje ona nawet u zdecydowanie i całkowicie homoseksualnej kobiety – ale z powodu jej konfliktów nie reprezentowała ona jej głównego rozwoju i była używana znacznie bardziej jako narzędzie unikania lęku niż jako główny sposób czerpania rozkoszy seksualnej.

Podam pokrótce kilka szczegółów [innego przypadku], aby to zilustrować. [Pewna kobieta] wyszła za mąż późno, w wieku dwudziestu dziewięciu lat. Doświadcziała silnego lęku przed defloracją i przed ślubem lekarka rozciągnęła lub rozcięła jej błonę dziewiczą. Jej podejście do współżycia seksualnego przed ślubem polegało na zdecydowanym postanowieniu, aby uzyskiwać i doświadczać rozkoszy oraz przyjemności, o których wiedziała, że niektóre kobiety je mają, oraz orgazmu. Obawiała się impotencji w dokładnie taki sam sposób jak mężczyzna. Częściowo polegało to na determinacji, by przewyższać pewne oziębłe figury matczyne, ale już na głębszych poziomach do tego, aby nie zostać pokonaną przez mężczyznę⁷. W efekcie rozkosz seksualna była intensywna i częsta, z pełnym orgazmem, ale okazało się, że ta satysfakcja miała charakter potwierdzenia [*reassurance*] realizacji tego zamiaru i przywrócenia czegoś utraconego, a nie ostatecznie czystej rozkoszy. Miłość mężczyzny przywracała jej poczucie własnej wartości. Podczas analizy, gdy zaczynały się ujawniać wrogie impulsy kastracyjne wobec męża, pragnienie współżycia znacznie osłabło i stawała się, w pewnych okresach, stosunkowo oziębła. Maski kobiecości była stopniowo zdzierana, a ona zaczęła jawić się jako albo wykastrowana (pozbawiona życia, niezdolna do przyjemności), albo jako pragnąca kastrować (stąd bojąca się zdobyć penisa lub przyjąć go przez doznanie satysfakcji). Gdy przez pewien czas jej mąż miał romans z inną kobietą, stwierdziła, że silnie identyfikuje się z nim w odniesieniu do rywalki. Uderzające jest to, że nie miała

⁷ Taką postawę zauważyłam u kilku kobiet analizantek, a samodzielnie zaordynowana defloracja wystąpiła u niemal wszystkich z nich (pięć przypadków). W świetle *Tabu dziewictwa* Freuda (2009b, s. 191–206) ten ostatni symptomatyczny akt jest pouczający.

żadnych doświadczeń homoseksualnych (poza tymi sprzed okresu dojrzewania, z młodszą siostrą), ale w trakcie analizy okazało się, że ten brak był kompenzowany częstymi snami o treści homoseksualnej z intensywnym orgazmem.

W życiu codziennym można zaobserwować, jak ciekawe formy przybiera maska kobiecości. Pewna zaradna gospodyni domowa, którą znam, jest kobietą o wielkich zdolnościach i potrafi sama zajmować się typowo męskimi sprawami. Ale kiedy, na przykład, wzywa się jakiegoś budowlańca lub tapicera, odczuwa przymus ukrywania przed robotnikiem całej swojej technicznej wiedzy i okazuje mu szacunek, przedstawiając swoje sugestie w niewinny i bezpretensjonalny sposób, jak gdyby były to „szczęśliwe trafy”. Wyznała mi, że nawet w kontaktach z rzeźnikiem i piekarzem, którymi w rzeczywistości rządzi żelazną ręką, nie może otwarcie przyjąć stanowczej, bezpośredniej postawy. Czuje się, jak gdyby „odgrywała rolę”, przybiera pozory raczej niewykształconej, głupiutkiej i zdezorientowanej kobiety, ale ostatecznie zawsze udaje jej się osiągnąć swój cel. We wszystkich innych relacjach w życiu ta kobieta jest uprzejmą, kompetentną i zorientowaną kulturalną damą, która potrafi zarządzać swoimi sprawami w sposób rozsądny i racjonalny, bez żadnych wybiegów. Ma obecnie pięćdziesiąt lat, ale powiedziała mi, że jako młoda kobieta odczuwała wielki lęk w kontaktach z mężczyznami, takimi jak portierzy, kelnerzy, dorożkarze, handlarze czy jakiegokolwiek inne potencjalnie wrogie postacie ojcowskie, jak lekarze, budowlańcy i prawnicy. Co więcej, często kłóciła się z takimi mężczyznami i wdawała się z nimi w sprzeczki, oskarżając ich o oszustwa i tym podobne.

Kolejnym przypadkiem z codziennych obserwacji jest historia pewnej bystrej kobiety, żony i matki, wykładowczyni uniwersyteckiej zajmującej się trudnym i rzadko wybieranym przez kobiety tematem. Na wykłady – nie dla studentów, ale dla kolegów – wybiera szczególnie kobiece ubrania. Jej zachowanie w tych sytuacjach jest też naznaczone niestosowną własnością: staje się nonszalancka i żartobliwa, do tego stopnia, że wywołuje to komentarze i nagany. Musi traktować sytuację eksponowania swojej męskości przed mężczyznami jako „grę”, coś *nierealnego*, jako „żart”. Nie potrafi traktować siebie i swojej dziedziny poważnie, nie może poważnie rozważać siebie jako równej mężczyznom. Ponadto lekceważąca postawa umożliwia ujście części jej sadyzmu, stąd wywoływane przez to oburzenie.

Można przytoczyć wiele innych przykładów, a ja spotkałam się z podobnym mechanizmem w analizie jawnie homoseksualnych mężczyzn. U jednego z takich mężczyzn, z silnym zahamowaniem i lękiem, aktywności homoseksualne były tak naprawdę na drugim miejscu. Największe źródło satysfakcji seksualnej faktycznie stanowiła masturbacja w określonych warunkach, a mianowicie podczas patrzenia na siebie, ubranego w odpowiedni sposób, w lustrze. Pobudzenie wywoływał u niego widok samego siebie z włosami przedzielonymi na środku, noszącego muszkę. Te niezwykle „fetysze” okazały się być jego *przebraniem*

siebie za własną siostrę – włosy i muszkę przejął od niej. Jego świadomą postawę stanowiło pragnienie bycia kobietą, ale jego jawne relacje z mężczyznami nigdy nie były stabilne. Nieświadomie relacja homoseksualna okazała się być całkowicie sadystyczna i oparta na męskiej rywalizacji. Na fantazje o sadyzmie i „posiadaniu penisa” mógł sobie pozwolić dopiero wtedy, gdy lustro zabezpieczyło [*reassurance*] go przed lękiem, gdy był już bezpiecznie „przebrany za kobietę”.

Wróćmy do przypadku, który opisałam na początku. Pod pozornie zadowolającą heteroseksualnością tej kobiety wyraźnie widoczne były dobrze znane przejawy kompleksu kastracji. [Karen] Horney⁸ była jedną z pierwszych psychoanalytyczek, które wskazały źródła tego kompleksu w sytuacji edypalnej. Uważam, że fakt, iż kobiecość może być przyjęta jako maska, może przyczynić się do dalszej analizy rozwoju kobiecego. Mając to na uwadze, nakreślę teraz wczesny rozwój libido u tej pacjentki.

Najpierw muszę jednak przedstawić jej relacje z kobietami. Była ona świadoma rywalizacji niemal z każdą kobietą, która była atrakcyjna lub miała ambicje intelektualne. Była świadoma przeblysków nienawiści wobec niemal każdej kobiety, z którą miała wiele do czynienia, lecz gdy w grę wchodziły trwałe lub bliskie relacje z kobietami, potrafiła nawiązywać stosunki na satysfakcjonującej stopie. Nieświadomie robiła to prawie wyłącznie poprzez poczucie, że jest w jakiś sposób od nich lepsza (jej relacje z podwładnymi [*inferiors*] były jednakowo znakomite). Jej sprawność w prowadzeniu domu w dużej mierze miała w tym swoje źródło. W ten sposób przewyższyła swoją matkę, zdobyła jej uznanie i udowodniła swoją wyższość wobec „kobiecyh” kobiet [*feminine women*], będących jej rywalkami. Jej osiągnięcia intelektualne niewątpliwie miały po części ten sam cel. One również dowodziły jej wyższości nad matką. Wydawało się prawdopodobne, że odkąd stała się kobietą, jej rywalizacja z kobietami była ostrzejsza w odniesieniu do spraw natury intelektualnej niż w kontekście urody – gdy chodziło o urodę mogła zwykle uciec się do swego ponadprzeciętnego intelektu.

Analiza wykazała, że w przypadku wszystkich tych reakcji, zarówno u mężczyzn, jak i u kobiet, przyczyna leży w reakcji na rodziców w oralno-gryzącej fazie sadystycznej. Reakcje te przyjęły formę fantazji naszkicowanych przez Melanie Klein⁹ w jej artykule odczytanym na Kongresie

⁸ Karen Horney (1885–1952) – niemiecka psychoanalytyczka i psychiatra, najbardziej popularna przedstawicielka koncepcji psychodynamicznych, współtwórczyni neopsychoanalizy. Jej teorie kwestionowały niektóre poglądy Freuda. Dotyczyło to w szczególności jej teorii seksualności. Przypisuje się jej założenie psychologii feministycznej w odpowiedzi na teorię zazdrości o penisa (przyp. tłum.).

⁹ Melanie Klein (1882–1960) – austriacko-brytyjska psychoanalytyczka, znana z pracy nad analizą dzieci. Prywatnie znajoma Joan Riviere. W latach 20. XX w., gdy Anna Freud przedstawiała własne ujęcie dotyczące psychoanalizy, Klein robiła to samo. Autorki stały się nieoficjalnymi rywalkami.

w 1927 roku¹⁰. W wyniku rozczarowania lub frustracji podczas ssania lub odstawienia od piersi, w połączeniu z doświadczeniami związanymi ze sceną pierwowotną, interpretowaną w kategoriach oralnych, rozwija się niezwykle intensywny sadyzm w stosunku do obojga rodziców¹¹. Pragnienie odgryzienia sutka ulega przesunięciu – zastępują go pragnienia zniszczenia, spenetrowania i wyprucia wnętrzości matki oraz pochłonięcia jej wraz z zawartością jej ciała. Zawartość ta obejmuje penisa ojca, a także odchody i dzieci matki – cały jej dobytek i obiekty miłości, wyobrażane jako znajdujące się w jej ciele¹². Pragnienie odgryzienia sutka również ulega przesunięciu, jak wiemy, na pragnienie wykastrowania ojca przez odgryzienie jego penisa. Oboje rodzice są na tym etapie rywalami, oboje posiadają pożądane obiekty: sadyzm skierowany jest przeciwko obojgu, zemsta obojga jest powodem lęku. Niemniej, jak zawsze w przypadku dziewcząt, matka jest bardziej znienawidzona, więc w konsekwencji budzi większy strach. Wykona karę adekwatną do zbrodni – zniszczy ciało dziewczynki, jej urodę, dzieci, zdolność do posiadania dzieci, okaleczy ją, pożre, będzie torturować i zabije. W tej przerażającej sytuacji jedynym ratunkiem dla dziewczynki jest obłaskawienie matki i odpokutowanie za swoją zbrodnię. Musi wycofać się z rywalizacji z matką oraz, jeśli to możliwe, starać się zwrócić jej to, co ukradła. Jak wiemy, utożsamia się z ojcem; następnie wykorzystuje uzyskaną w ten sposób męskość, *oddając się w służbę matce*. Staje się ojcem i zajmuje jego miejsce, aby móc „przywrócić” go matce. Ta pozycja była bardzo wyraźna w wielu typowych sytuacjach w życiu mojej pacjentki. Z radością korzystała ze swych znakomitych praktycznych zdolności do pomagania lub udzielania wsparcia słabszym i bardziej bezradnym kobietom i mogła z powodzeniem utrzymywać tę postawę, o ile rywalizacja nie okazała się zbyt silna. Ale to zadośćuczynienie może zostać dokonane tylko pod jednym warunkiem – musi zapewnić jej sowity zwrot w postaci wdzięczności i „uznania”.

Istniejące między nimi rozbieżności w poglądach na temat psychoanalitycznej teorii i praktyki doprowadziły do podziału w środowisku psychoanalitycznym. Toczono w latach 40. tzw. „kontrowersyjne dyskusje” (*controversial discussions*), pomiędzy zwolennikami Klein a szkołą Wiedeńską, trwale podzieliły Brytyjskie Towarzystwo Psychoanalityczne na trzy oddzielne oddziały: (1) zwolenników Klein (kleinistów), (2) zwolenników Anny Freud (annofreudystów), (3) grupę środkową (*Middle Group*), później zwaną Niezależnymi (*Independant*), która próbowała zintegrować teorie Klein i Freuda (przyp. tłum.).

¹⁰ Tekst Melanie Klein, do którego odnosi się tu Riviere, to *Early Stages of the Oedipus Conflict* (Klein, 1928). W pierwszym przypisie Klein zaznacza, w odniesieniu do tego tekstu: „Odczytany na Dziesiątym Międzynarodowym Kongresie Psychoanalitycznym, Innsbruck, 3 września 1927 roku”. O tym właśnie *Kongresie* pisze w powyższym zdaniu Riviere. Nie chodzi natomiast o tekst *Symposium on Child-Analysis* (Klein, 1927) (przyp. tłum.).

¹¹ Jones za centralną cechę rozwoju homoseksualnego u kobiet uważa nasilenie fazy sadystryczno-oralnej (1927, s. 469).

¹² Ponieważ nie było to istotne dla mojego wywodu, pominęłam wszelkie odniesienia do dalszego rozwoju relacji z dziećmi.

W jej przekonaniu uznanie, którego pragnęła, należało się jej za jej poświęcenia. Bardziej nieświadomie domagała się uznania swojej *supremacji w posiadaniu* penisa do oddania. Brak uznania jej supremacji powodował, że rywalizacja natychmiast stawała się ostra. Gdy odmawiano jej wdzięczności i uznania, jej sadyzm wybuchał z całą siłą i podlegała (prywatnie) paroksyzmom oralno-sadystycznej furii, zupełnie jak w przypadku szalejącego niemowlęcia.

Jej uraza wobec ojca pojawiła się na dwa sposoby: (1) podczas sceny pierwotnej zabrał mleko matki itp., co było jej stratą; (2) jednocześnie dał matce, a nie jej, penisa lub dzieci. Dlatego wszystko, co miał lub wziął, powinno zostać mu przez nią odebrane. Został wykastrowany i zredukowany do nicości, podobnie jak matka. Strach przed ojcem, choć nigdy nie tak silny jak przed matką, pozostał; częściowo także z powodu oczekiwania jego zemsty za śmierć i zniszczenie matki. Dlatego jego również trzeba było obłaskawić i uspokoić. Udało się to jej poprzez udział w kobiecym przebraniu w maskaradzie dla niego, pokazaniu mu w ten sposób swojej „miłości” i braku poczucia winy wobec niego. Znaczące jest to, że maska tej kobiety, choć przejrzysta [*transparent*] dla innych kobiet, była skuteczna w przypadku mężczyzn i bardzo dobrze służyła swojemu celowi. Przyciągało to wielu mężczyzn, którzy dowartościowywali ją [*gave her reassurance*], okazując swoją przychylność. Dokładniejsza analiza wykazała, że mężczyźni ci należeli do typu, który sam obawia się ultrakobiecej kobiety. Wolą oni kobietę, która sama ma cechy męskie, ponieważ w ich oczach jej roszczenia są wobec nich mniejsze.

W scenie pierwotnej talizmanem, który posiadają oboje rodzice, a którego jej brakuje, jest penis ojca – stąd jej wściekłość, a także jej strach i bezradność¹³. Gdy pozbawia ojca penisa i wchodzi w jego posiadanie, zdobywa talizman – niewyciężony miecz, „organ sadyzmu”. On staje się bezsilny i bezradny (jej łagodny mąż), ale ona nadal chroni się przed atakiem, nosząc wobec niego maskę kobiecej służalczości, a za tym ekranem sama wykonuje – „dla niego” – wiele jego męskich funkcji (jej praktyczne umiejętności i zdolność zarządzania). Podobnie z matką: obrabowawszy ją z penisa, zniszczyła ją i zredukowała do żalosnej niższości [*inferiority*], triumfuje nad nią, ale znowu potajemnie – pozornie uznaje i podziwia cnoty „kobiecych” kobiet. Ale zadanie chronienia się przed zemstą kobiet jest trudniejsze niż w przypadku mężczyzn. Jej wysiłki, aby uspokoić i zadośćuczynić poprzez przywrócenie i wykorzystanie penisa w służbie matce, nigdy nie były wystarczające. Eksploatowała to narzędzie aż do śmierci, a czasami ono niemal eksploatowało ją na śmierć.

Wydawało się więc, że kobieta ta uratowała się przed nieznośnym lękiem wynikającym z jej sadystycznej furii skierowanej przeciwko obu rodzicom,

¹³ Por. wystąpienie na Kongresie w Oksfordzie w 1929 roku M. N., pt. *Danger Situations of the Immature Ego* [W tak brzmiącym w oryginale przypisie Riviere chodzi o zapis wystąpienia Niny Searl (1929, s. 423–435) (przyp. tłum)].

tworząc w fantazji sytuację, w której stała się najwyższa [*supreme*] i nie można jej było wyrzucić żadnej krzywdy. Istotą tej fantazji była jej supremacja nad rodzicami-obiektami. Dzięki temu jej sadyzm był zaspokajany, triumfowała nad nimi. Dzięki tej samej supremacji udało jej się również uniknąć ich zemsty. Środki, jakie zastosowała w tym celu, to reakcje upozorowane¹⁴ i ukrywanie swojej wrogości. W ten sposób mogła zaspokoić impulsy swojego id¹⁵, swoje narcystyczne ego i superego w tym samym czasie. Fantazja ta była siłą napędową całego jej życia i charakteru i niemal udało jej się doprowadzić ją do całkowitej perfekcji. Jednak jej słabym punktem, skrywanym pod wszystkimi przebraniami, był megalomański charakter konieczności supremacji. Gdy podczas analizy ta supremacja została poważnie zakwestionowana, wpadła w otchłań lęku, wściekłości i skrajnej depresji; przed analizą – w chorobę.

¹⁴ Zwrot „*reaction-formation*” (niem. *Reaktionsbildung*) zwykło się tłumaczyć zarówno jako „formacja reaktywna” jak i „reakcja upozorowana”. Pierwsze tłumaczenie znajduje się np. w przekładzie tekstu Freuda *Hemmung, Symptom und Angst* (*Zahamowanie, symptom i lęk*) autorstwa Roberta Reszke (Freud S., 2014, s. 214), natomiast drugie w przekładzie tekstu Anny Freud *The Ego and the Mechanisms of Defence* (*Ego i mechanizmy obronne*) autorstwa Małgorzaty Ojrzynskiej (Freud A., 2004, s. 20). Podobnie Danuta Golec, przekładając na polski pisma Melanie Klein, posługuje się sformułowaniem „reakcja upozorowana”; np. *Rozwój dziecka* z 1921 (Klein, 2007b, s. 47) czy *Symposium na temat analizy dziecięcej* z 1927 (Klein, 2007c, s. 147). Ponieważ zatem sama Riviere od lat 20. pracowała z Anną Freud nad tłumaczeniem tekstów Zygmunta Freuda, a w późniejszej działalności wydawniczej, już po powrocie z analiz u Freuda w Wiedniu, stała się kluczową zwolenniczką idei Klein, wydaje się, że lepiej zachować spójność tłumaczeniową tych autorek piszących po angielsku (przyp. tłum.).

¹⁵ W tym miejscu w tekście oryginalnym pojawia się łacińskie słowo „id”. Następnie widzimy „ego” i „superego”, czyli rzekomo słynną Freudowską triadę. Wystarczy zajrzeć do wersji niemieckich tekstów Freuda, np. do *Das Ich und das Es* (1923), w którym autor wprowadza drugi – po pierwszym, czyli po systemie świadomość-nieświadome (ew. świadomość-przedświadomość-nieświadome) – model aparatu psychicznego, aby zobaczyć, że elementami tego modelu są „to”, „ja” i „nad-ja”. Bettelheim wskazuje na tę zmianę, komentując ją tak, że „[t]łumaczenie tych zaimków osobowych na ich łacińskie odpowiedniki – »ego« i »id« – zamiast na ich angielskie odpowiedniki, zmieniło je w zimne terminy techniczne, które nie budzą żadnych osobistych skojarzeń. Oczywiście w języku niemieckim zaimki te mają głębokie znaczenie emocjonalne, ponieważ czytelnicy używali ich przez całe życie. Staranny i oryginalny dobór słów Freuda ułatwił intuicyjne zrozumienie jego znaczenia” (Bettelheim, 1984, s. 53). Pozostając zatem przy tym, jak się zdaje, błędnym czy sprzecznym z duchem Freuda tłumaczeniu, ale wiernym rozumieniu anglosaskiej naukowości psychoanalitycznej. Na marginesie warto wskazać to, na co zwrócił uwagę sam Freud, mianowicie na źródło, z którego zaczerpnął idę *tego*. Freud zapożyczył *to* od niemieckiego lekarza, pioniera medycyny psychosomatycznej, Georga Walthera Groddecka. W przypisie wydawcy do tekstu „*Ja*” i „*to*” możemy przeczytać, że „[s]am Groddeck poszedł w ślad za przykładem Nietzschego, u którego ten zaimek osobowy jest określeniem czegoś, co nieoswojone, czegoś, co, by tak rzec, stanowi konieczność naturalną w istocie człowieka” (Freud S., 2009a, s. 231). Z kolei autorzy *Słownika psychoanalizy* przypisują ten cytat samemu Freudowi (Laplanche i Pontalis, 2023, s. 663) (przyp. tłum.).

Chciałabym powiedzieć kilka słów na temat typu kobiety homoseksualnej według Ernesta Jonesa, której celem jest uzyskanie „uznania” swojej męskości ze strony mężczyzn. Pojawia się pytanie, czy potrzeba uznania u kobiety tego typu jest połączona z mechanizmem tej samej potrzeby, działającym inaczej (uznanie w zamian za wykonane usługi) w przypadku, który opisałam. W przypadku mojej pacjentki bezpośrednie roszczenie uznania posiadania penisa nie było otwarcie wygłaszane – było roszczeniem związanym z reakcjami upożerowanymi, choć tylko posiadanie penisa czyniło je możliwymi. Pośrednio, zatem, żądanie uznania dotyczyło [uznania] penisa. Ta niebezpośredniość wynikała z obawy, że jej posiadanie penisa *powinno zostać* „rozpoznane”, innymi słowy „ujawnione”. Można zauważyć, że przy mniejszym lęku również moja pacjentka otwarcie żądałaby od mężczyzn uznania za posiadanie penisa, podczas gdy w rzeczywistości, w prywatnych rozmowach, podobnie jak w przypadkach opisanych przez Ernesta Jonesa, budziła się w niej gorzka uraza w związku z brakiem tego bezpośredniego uznania. Jasne jest, że w jego przypadkach pierwotny sadyzm prowadzi do zdobycia większej satysfakcji – ojciec został wykastrowany i winien nawet uznać swoją porażkę. Ale zatem jak kobiety te unikają lęku? W odniesieniu do matki dzieje się to oczywiście poprzez zaprzeczanie jej istnieniu. Sądząc po wskazaniach w przeprowadzonych przeze mnie analizach, dochodzę do wniosku, że, po pierwsze, jak sugeruje Jones, to żądanie jest po prostu przemieszczeniem pierwotnego sadystycznego żądania natychmiastowego oddania obiektu, którego się pragnie, sutka, mleka, penisa; po drugie potrzeba uznania jest w dużej mierze potrzebą rozgrzeszenia. Teraz matka została strącona do otchłani; żadne relacje z nią nie są możliwe. Wydaje się, że [analizantka] zaprzecza jej istnieniu, choć w rzeczywistości zbytnio się go obawia. Zatem winę za triumf nad obojgiem może rozgrzeszyć tylko ojciec – jeśli usankcjonuje on jej posiadanie penisa, uznając go, będzie bezpieczna. Dając jej uznanie, daje penisa jej, a nie matce; wtedy ona go ma i może go mieć i wszystko jest dobrze. „Uznanie” jest zawsze częściowo gwarancją [*reassurance*], usankcjonowaniem, miłością; ponadto przywraca jej supremację. Mężczyzna, choć może o tym nie wiedzieć, dla niej przyznał się do porażki. Tak więc w swojej treści fantazja kobiety na temat relacji z ojcem jest podobna do normalnej fantazji edypalnej – różnica polega na tym, że opiera się ona na sadyzmie. Matkę rzeczywiście zabiła, ale w ten sposób została wykluczona z rozkoszowania się wieloma rzeczami, które miała matka, a to, co uzyskała od ojca, musi jeszcze w dużej mierze wymusić i wydobyć.

Wnioski te ponownie zmuszają do zmierzenia się z pytaniem: jaka jest zasadnicza natura w pełni rozwiniętej kobiecości [*femininity*]? Czym jest *das*

*ewig Weibliche*¹⁶? Koncepcja kobiecości jako maski, za którą mężczyzna podejrzewa jakieś ukryte niebezpieczeństwo, rzuca nieco światła na tę zagadkę. W pełni rozwinięta heteroseksualna kobiecość, jak stwierdzili Helene Deutsch¹⁷ i Ernest Jones, opiera się na stadium oralno-ssącym. Jedyną satysfakcją pierwotnego rzędu jest w nim przyjmowanie (sutka, mleka) penisa, nasienia, dziecka od ojca. Reszta zależy od reakcji upozorowanych. Akceptacja „kastracji”, pokora, podziw dla mężczyzn częściowo wynikają z przeceniania obiektu na poziomie oralno-ssącym, ale głównie z wyrzeczenia się (mniejszej intensywności) sadystycznych życzeń kastracyjnych pochodzących z późniejszego poziomu oralno-gryzącego. „Nie wolno mi brać, nie wolno mi nawet prosić; to musi być mi *dane*”. Zdolność do poświęcenia, oddania, wyrzeczeń wyraża wysiłki mające na celu przywrócenie i naprawienie tego, co zostało odebrane – czy to matce, czy ojcu. Jest to również to, co [Sandor] Radó¹⁸ nazwał „narcystycznym ubezpieczeniem” o najwyższej wartości.

¹⁶ Prawdopodobnie chodzi o nawiązanie do znanego zwrotu pojawiającego się w *Fauście* Goethego: „*das Ewigweibliche zieht uns*”, co można rozumieć jako „to, co wiecznie kobiece, pociąga nas wzwyż” albo – w innym tłumaczeniu – „Wieczna kobiecość nas Pociąga hen” (Goethe, 1962, s. 550). Chodzi zatem o motyw kobiety, która umożliwia zbawienie Fausta, jego podniesienie, dzięki któremu dostępuje nieskończonego i wiecznego objawienia. Podobne odniesienie można odnaleźć u Freuda, we fragmencie z *Traumdeutung*, w którym to autor, w rozdziale VI, *Praca marzenia sennego*, w podrozdziale *G. Absurdalne marzenia senne*, powraca do opisu własnego snu o *starym Brücke* i o preparowaniu własnych dolnych kończyn, miednicy i nóg. W trakcie interpretacji własnego snu nawiązuje do rozmowy z niejaką Louise N. – *nomen omen* asystującą Freudowi we śnie – która przy innej okazji prosiła Freuda o pożyczenie jej czegoś do czytania. Freud proponuje jej książkę *Ona: czyli historia niezwyklej wyprawy* Ridera Haggarda, po czym dodaje „To *osobliwa* książka, ale pełno w niej ukrytych znaczeń” (...) „Wieczysta kobiecość, nieśmiertelność naszych uczuć...” (Freud S., 2015, s. 384). W tym miejscu Louise przerywa Freudowi. Z pewnością kwestia kobieca towarzyszyła Freudowi do końca życia, skoro pod jego koniec, w rozmowie z Marie Bonaparte, miał powiedzieć, że pomimo trzydziestu lat badań nad kobiecą duszą nigdy nie udzielił odpowiedzi na pytanie *Czego chce kobieta?* Riviére tym niejednoznacznym zwrotem może też żartobliwie odnosić się do popularnego w kulturze wiktoriańskiej Anglii motywu, mianowicie do ideału kobiety jako „anioła w domu”, zaczerpniętego z poematu Coventry’ego Patmore’a *The Angel in the House* (Hogan i Bradstock, 1998, s. 1) (przyp. tłum.).

¹⁷ Helene Deutsch z domu Rosenbach (1884–1982) – polska i amerykańska psychoanalityczka, jedna z pierwszych psychoanalityczek specjalizujących się w psychologii kobiety i w seksualności kobiecej. Jest autorką typu podmiotowości kobiecego, nazwanego osobowością „jak gdyby” (przyp. tłum.).

¹⁸ Sándor Radó (1890–1972) – węgierski psychoanalityk i lekarz, współzałożyciel Węgierskiego Towarzystwa Psychoanalitycznego oraz współzałożyciel i dyrektor New York School of Psychiatry, State University of New York. Po rewolucji bolszewickiej na Węgrzech Radó, dzięki wpływom u nowych władz, wywalczył, aby Ferenczi stał się pierwszym uniwersyteckim profesorem psychoanalizy. Zmiana reżimu doprowadziła do jego przeprowadzki do Berlina, gdzie, w 1922 roku, wstąpił do Berlińskiego Instytutu Psychoanalitycznego. W 1931 roku dostał propozycję objęcia stanowiska pierwszego dyrektora ds. edukacji Nowojorskiego Towarzystwa Psychoanalitycznego (NYPS). Obok Sándora Ferenczego i Franza Alexandra to jeden z najbardziej wpływowych psychoanalityków węgierskich z początków psychoanalizy (przyp. tłum.).

Staje się jasne, w jaki sposób osiągnięcie pełnej heteroseksualności zbiega się z tym [osiągnięciem pełnej] genitalności. I po raz kolejny widzimy, jak pierwszy stwierdził [Karl] Abraham¹⁹, że genitalność implikuje osiągnięcie stanu *post-ambivalentnego*. Zarówno „normalna” kobieta, jak i homoseksualistka pragną penisa ojca i buntują się przeciwko frustracji (lub kastracji), ale jedna z różnic między nimi polega na różnicy w stopniu sadyzmu i sile radzenia sobie zarówno z nim, jak i z lękiem, który wywołuje u obu typów kobiet.

Tekst przełożył Bartosz Pokorski

Tłumaczenie przejrzała i poprawki naniosiła Aleksandra Charędzia

BIBLIOGRAFIA

- Bettelheim, B. (1984). *Freud and Man's Soul*. New York: Random House.
- Ferenczi, S. (1916). The Nosology of Male Homosexuality (Homoerotism). *First Contributions to Psycho-Analysis*, s. 250–268.
- Freud, A. (2004). Ego i mechanizmy obronne. Tłum. i opr. M. Ojrzyska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Freud, S. (1923). *Das Ich und das Es*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Freud, S. (2009a). „Ja” i „to”. W: S. Freud, *Psychologia nieświadomości*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 215–262.
- Freud, S. (2009b). *Przyczynki do psychologii życia miłosnego III. Tabu dziewictwa*. W: S. Freud, *Życie seksualne*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 191–206.
- Freud S. (2014). Zahamowanie, symptom i lęk. W: S. Freud, *Histeria i lęk*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 197–257.
- Freud, S. (2015). *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Goethe, J. W. (1962). *Faust*, cz. 1 i 2. Tłum. F. Konopka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Hogan, A. i Bradstock, A. (1998). Introduction. W: A. Hogan, i A. Bradstock, (red.) *Women of Faith in Victorian Culture: Reassessing the Angel in the House*. London: Macmillan Press, s. 1–5.
- Jones, E. (1927). The Early Development of Female Sexuality. *The International Journal of Psychoanalysis*, 8, s. 459–472.
- Klein, M. (1927). Symposium on Child-Analysis. *International Journal of Psychoanalysis*, 8, s. 339–370.
- Klein, M. (1928). Early Stages of the Oedipus Conflict. *International Journal of Psychoanalysis*, 9, s. 167–180.
- Klein, M. (2007a). Miłość, poczucie winy i reparacja (1937). W: Klein, M. (2007). *Pisma, tom I. Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace z lat 1921–1945*. Tłum. D. Golec. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, s. 301–332.

¹⁹ Karl Abraham (1877–1925) – niemiecki lekarz neurolog, psychiatra, wpływowy psychoanalityk i współpracownik Zygmunta Freuda, który nazwał go swoim „najlepszym uczniem”, twórca Berlińskiego Instytutu Psychoanalitycznego oraz parokrotny przewodniczący Międzynarodowego Towarzystwa Psychoanalitycznego (przyp. tłum.).

- Klein, M. (2007b). Rozwój dziecka (1921). W: Klein, M. (2007). *Pisma, tom I. Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace z lat 1921–1945*. Tłum. D. Golec. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, s. 1–50.
- Klein, M. (2007c). Sympozjum na temat analizy dziecięcej (1927). W: M. Klein, (2007). *Pisma, tom I. Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace z lat 1921–1945*. Tłum. D. Golec. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, s. 139–169.
- Laplanche, J. i Pontalis, J.-B. (2023). *Słownik psychoanalizy*. Tłum. E. Modzelewska i E. Wojciechowska. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Riviere, J. (2015). Womanliness as a Masquerade. W: R. Grigg, D. Hecq, i C. Smith (red.), *Female Sexuality. The Early Psychoanalytic Controversies*. New York: Routledge, s. 172–182.
- Riviere, J. (1929). Womanliness as a Masquerade. *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, s. 303–313.
- Riviere, J. (1991). *The Inner World and Joan Riviere. Collected Papers: 1920–1958*. Red. i opr. biografii A. Hughes, wstęp H. Segal. London–New York: Routledge, s. 90–102.
- Searl, N. (1929). Danger situations of the immature ego. *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, s. 423–435.

WOMANLINESS AS A MASQUERADE

Abstract

This text is the first Polish translation of Joan Riviere's renowned article *Womanliness as a Masquerade*, first published in 1929 in *The International Journal of Psychoanalysis*. The title of the work refers to the dreams of a patient whose story Riviere recounts in the article. In her dreams, figures appear wearing masks to avoid disaster and harm. The titular "womanliness," according to Riviere, is akin to such a mask—adopted to conceal masculinity and prevent retribution should its presence be revealed. Riviere posits that women desiring masculinity might don a "mask of womanliness" to evade anxiety and potential punishment from men. The text is particularly significant as it blurs the boundary between what could be considered authentic womanliness and masquerade. Riviere further argues that both masquerade and womanliness serve as defensive mechanisms to protect against anxiety and should not be seen as primary forms of sexual enjoyment. This work has resonated profoundly within psychoanalytic and philosophical circles. It influenced Jacques Lacan—both in his early and later teachings—regarding femininity and its connections to castration and the phallus. Sixty years after its publication, the article became a cornerstone of third-wave feminist thought, inspiring scholars like Judith Butler and her poststructuralist perspective on gender performativity. Today, the text continues to be a critical reference not only in feminist, queer, and gender studies but also for philosophical and psychoanalytic inquiries. Thinkers like Alenka Zupančič, exploring the philosophical dimensions of sex, frequently draw upon Riviere's analyses, even when critically engaging with them.

Keywords:

psychoanalysis, womanliness, masquerade, sadism, castration, recognition, homosexuality, Joan Riviere, Sigmund Freud, Melanie Klein, Ernest Jones, Sándor Ferenczi, Anna Freud

PODZIĘKOWANIA

Serdecznie dziękuję członkom The British Psychoanalytical Society i Institute of Psychoanalysis w Londynie, w tym **dr Catherine Humble** (Executive Editor, The International Journal of Psychoanalysis), **Christopherowi Lawrence'owi** (Journal Assistant, The International Journal of Psychoanalysis), **Ewanowi O'Neillowi** (Archivist, The British Psychoanalytical Society Archive) za pomoc i udzielenie zgody na publikację niniejszego tłumaczenia.

Bartosz Pokorski

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank members of The British Psychoanalytical Society and the Institute of Psychoanalysis in London, including **Dr. Catherine Humble** (Executive Editor, The International Journal of Psychoanalysis), **Christopher Lawrence** (Journal Assistant, The International Journal of Psychoanalysis), **Ewan O'Neill** (Archivist, The British Psychoanalytical Society Archive) for their help and permission to publish this translation.

Bartosz Pokorski

Bartosz Pokorski

 <https://orcid.org/0000-0002-0147-7834>

Uniwersytet Łódzki

bartosz.pokorski@filhist.uni.lodz.pl

JOAN RIVIERE – KOBIETA ZA MASKARADĄ (ZARYS BIOGRAFII)

Streszczenie

Joan Riviere, brytyjska psychoanalityczka, najbardziej znana jest z koncepcji „kobiecości jako maskarady”, która w kręgach feministycznych i filozoficznych zyskała rozgłos dzięki Judith Butler i jej *Gender Trouble*. W niniejszym tekście analizuję życie i dorobek Riviere w kontekście napięć między psychoanalizą, filozofią i feminizmem. W części I wyjaśniam, czemu związek wspomnianych dziedzin nie jest nieproblematyczny. Część II skoncentrowana została na biografii Riviere i ukazuje, jak różne narracje – Anny Verrall (matki Riviere), Ernesta Jonesa, Zygmunta Freuda czy jej współpracowników – kształtują jej obraz. Najbardziej interesującym wątkiem jest nieobecność Riviere w dyskursie, niepowoływanie się na nią, mimo jej znaczących osiągnięć w dziedzinie psychoanalizy. Choć jej koncepcja przywoływana jest w pracach z pogranicza filozofii, psychoanalizy i feminizmu, postać Riviere pozostaje niepełna i trudna do uchwycenia. Ważniejsze niż jej obraz są konkretne działania, które miały realny wpływ na rozwój psychoanalizy. Tekst ten, zapoznając polskiego czytelnika z tytułową bohaterką, stanowi przyczynek do głębszej refleksji nad jej wkładem w historię psychoanalizy i feminizmu.

Słowa kluczowe:

Joan Riviere, psychoanaliza, feminizm, kobieta, kobiecość jako maskarada, Zygmunt Freud, Melanie Klein, Ernest Jones, krótkie spięcia

MIEDZY BIOGRAFIĄ A PSYCHOANALIZĄ – WPROWADZENIE

Nazwisko Joan Riviere, brytyjskiej psychoanalityczki, najczęściej kojarzone jest z ukutym przez nią pojęciem kobiecości jako maskarady (Riviere, 1929). Niniejszy tekst nie będzie analizował tego pojęcia – czego można się spodziewać – w kontekście psychoanalizy, feminizmu czy filozofii¹. Będzie natomiast poświęcony – w sposób nieoczywisty, tak jak nieoczywiste są same mechanizmy maskowania – samej Riviere, zarysowi jej dorobku i sylwetki, a może raczej obrazowi tej postaci, jaki wyłania się z opowieści o niej. Analiza

¹ Pojęciu kobiecości jako maskarady poświęcam osobny tekst (Pokorski, 2024).



pojęcia samej maskarady sugeruje istnienie co najmniej dwóch porządków: tego, co maskuje i tego, co jest zamaskowane. Co więc maskuje historia o Riviere? Kim jest zamaskowana Joan Riviere, jeśli potraktować jej postać jako maskę? Czy to, co zostaje o niej opowiedziane, faktycznie pozwala ją zobaczyć? Czy można w ogóle mówić o „niej samej”, czy tylko o obrazie, jaki wyłania się z opowieści o niej? W tym sensie historia – każda historia – to tekst, który opowiada o czymś wymykającym się. Celem niniejszego tekstu jest naszkicowanie kilku różnych obrazów Riviere, co miałoby umożliwić pokazanie jej, niby kubizującej maski, paralaktycznego obrazu, pozostawiając „samą” Riviere zawsze nieuchwytną².

Nim jednak przedstawię ten obraz, odniosę się nie tyle do samego pojęcia maskarady zaproponowanego przez Riviere, a do tego, co owo pojęcie reprezentuje. Z jednej strony pojęcie maskarady, do którego twórczość autorki bywa redukowana, stanowi emblemat Riviere, za którym ta, wraz z resztą swojej działalności, jest schowana. Z drugiej strony, pojęcie maskarady, oddzielone od autorki, istnieje w zawieszeniu, w napięciu, pomiędzy dyscyplinami. „Kobiecość jako maskarada” uformowana w ramach interpretacji psychoanalitycznej przez samą Riviere, z czasem stała się punktem odniesienia dla feminizmu, który w wielu swoich nurtach powstawał w kontrze do psychoanalizy (np. w koncepcji Judith Butler), a dziś znajduje zastosowanie w filozofii, gdzie – w krytyce esencjalistycznego i performatywnego feminizmu – psychoanaliza zostaje wykorzystana jako narzędzie filozofowania (np. w ujęciu Alenki Zupančič). W samym pojęciu kobiecości jako maskarady jest coś z fenomenu „krótkiego spięcia” (który objaśniam niżej). Nie daje się ono jednoznacznie określić ani wyczerpać. Próba jego wyrażenia czy uchwycenia wymaga opowiedzenia się po którejś ze stron, np. psychoanalitycznej, feministycznej czy filozoficznej, albo jakiejś ich kombinacji. Po każdym określeniu pozostaje jednak pewna reszta, coś, co nie daje się do końca zamknąć w ramach jednej

² Niniejsze obszernie przypisy stanowią paralelną do tekstu głównego, dygresyjno-narracyjną pokawałkowaną całość. Można mieć poczucie, że zakłócają one płynność wyводу. Współcześnie bowiem zwykło się odchodzić od tak rozbudowanych objaśnień. Ta praktyka może też świadczyć na niekorzyść autora, jakoby ten nie zdołał dokonać selekcji treści. Niemniej jednak, pominięcie lektury przypisów – może z wyjątkiem tego poświęconego idei „nie bycia nieproblematycznym” – nie zubaża nadmiernie treści samego tekstu. W przypisach omawiam w znaczenie niektórych pojęć psychoanalitycznych (np. superwizja), spory w ramach psychoanalizy (np. *Controversial discussions*), serie wydawnicze (np. „*Short Circuits*”), organizacje i ruchy społeczne (np. „*Georgian Group*”) lub dodaję minibiografie postaci istotnych dla biografii Riviere i uwikłanych w burzliwe lata pierwszej połowy XX wieku (np. Paula Heimann czy Hanna Segal). Tak jak celem niniejszego tekstu jest naszkicowanie pokawałkowanego obrazu Riviere, tak celem przypisów jest, niejako z samego faktu czytania na dwóch poziomach, pokazanie, że pisanie o niej jest zgodne z logiką maskarady, istnienia co najmniej dwóch poziomów: tego co na powierzchni i tego co schowane, opowieści i kontekstu (psychoanalitycznego, biograficznego, wydawniczego, historycznego itd.), utrzymywania wątku i gubienia go.

interpretacji, a interpretacje te są wobec siebie nieprzystawalne. W tym sensie maskarada jako pojęcie bliska jest samej Riviere – zawsze nie do końca określonej, uchylającej się przed jednoznacznym określeniem. To napięcie – między filozofią, psychoanalizą i feminizmem – najlepiej oddaje to, co w samej Riviere i w jej koncepcji maskarady pozostaje nieuchwytnie: paralaksa, niewyczerpywalność, krótkie spięcie, coś, co „nie jest nieproblematyczne”, co wymyka się jednoznacznej definicji.

Pojęcie kobiecości jako maskarady spopularyzowała Judith Butler³ w *Gender trouble* (2008). Ta współtwórczyni trzeciej fali feminizmu, pytając o podmiot feminizmu, o „kobiety”, czerpie tak z tradycji filozoficznej (Michel Foucault, John Austin, Jacques Derrida), psychoanalitycznej (Sigmund Freud, Jacques Lacan, Riviere), jak i feministycznej (Simone de Beauvoir, Monique Wittig). Zaklasyfikowanie niektórych z powyższych autorek i autorów do odpowiedniej dziedziny czy dyscypliny naukowej we współczesnym rozumieniu stanowi kwestię dyskusyjną, czego dobrymi przykładami są Julia Kristeva czy Luce Irigaray, na które Butler również się powołuje⁴. Tego typu próby kategorialnych rozstrzygnięć, prócz akademickiego scholastycyzmu, wskazują na napięcie i intymny związek pomiędzy feminizmem, psychoanalizą i filozofią, który od ponad stu lat jest przedmiotem analiz i dysput. Zgodnie z powtarzaną w wielu tekstach ideą Freuda, że niepodobna uciec od samego siebie⁵, dobrze jest pamiętać o pozycji podmiotowej autorów reprezentujących dane dyscypliny, a co za tym idzie, o tym, że same te dyscypliny nie istniałyby bez współtworzących je podmiotów z ich biografiami i własnymi pragnieniami. Z drugiej strony, jeśli zgodzimy się z Heglem, musimy stwierdzić, że z psychoanalityczkami, podobnie jak z feministkami, jest tak samo jak z filozofami – nie wyrastają jak grzyby z ziemi⁶. Musimy zatem pamiętać o tle społeczno-politycznym, które

³ Prezentacja poglądów Judith Butler w niniejszym tekście jest zdecydowanie nazbyt skromna, ale wykracza poza jego temat; ta feministka była i nadal pozostaje, główną teoretyczką feminizmu zajmującego się problematyką płci/*genderu*. Należałoby, w kontekście omówienia samego tekstu Riviere, odnieść się do aparatury pojęciowej wypracowywanej przez Butler, czyli strukturalizmu Lévi-Straussa i De Saussure’a, Lacana psychoanalitycznego pojęcia „fallusa”, czy filozoficznych analiz Foucaulta i Nietzschego. Tak zarysowaną perspektywę można by dopiero zestawić z *Kobiecością jako maskaradą* i zastanowić się, jaką funkcję ów tekst pełni w całości książki Butler.

⁴ Budując teorie feministyczne, podobnie jak Butler, czerpią z psychoanalizy i filozofii. Jednocześnie często są krytyczne wobec teorii, do których się odnoszą. Czy w takim razie nazwiemy je psychoanalityczkami czy filozofkami, czy filozofującymi feministkami, a może feministycznymi filozofkami, albo jeszcze lepiej, feministkami filozofującymi w dobie postpsychoanalizy?

⁵ Podobną tezę wygłasza Freud np. w tekście *Wyparcie* z 1915 roku. Stwierdza tam, że „ucieczka na nic się nie przyda, albowiem »jak nie może uciec przed samym sobą“ (2009, s. 79).

⁶ Chodzi tu oczywiście o sławne sformułowanie Hegla z *Wykładów z historii filozofii*. Hegel stwierdza, że „W osobie Sokratesa podmiotowość myślenia doszła do świadomości w bardziej określony, głębiej wnikaący sposób. Ale Sokrates nie wyrósł nagle jak grzyb z ziemi, lecz wyrasta ze swojej epoki na zasadzie określonej ciągłości [historycznej]” (słowo w nawiasie znajduje się w tekście tłumaczenia) (1994, s. 537). Choć bowiem we fragmencie tym Hegel odnosi

umożliwiło uformowanie się danych teorii. Stojąc pomiędzy tymi dwoma nastawieniami, chciałbym przyjrzeć się życiu Riviere – kobiety stojącej za maskaradą.

Celem niniejszego szkicu jest nie tylko zaprezentowanie biografii Riviere. Staram się też pokazać, jak różne jej obrazy w opowieściach odmalowują inne osoby: jej matka, Ernest Jones, Freud, współpracownicy z Brytyjskiego Towarzystwa Psychoanalitycznego. Nie ma jednego obrazu. Jest wiele obrazów, przesuwających się jeden po drugim, jak w animacji poklatkowej. Obrazy te są jak maskarada, dzięki której podmiot może oddzielić się od innego. Interesujące jest to, że psychoanalityczka zawodowo zajmująca się interpretacją autobiograficznych opowieści analizantów sama jest ukryta, chociaż związek jej własnej biografii z przedmiotem jej zainteresowań nie jest, jak wspomniano, nieproblematyczny.

Przed wszystkim Riviere – o ile w ogóle się o niej wspomina – jest nazwiskiem przyklejonym do pojęcia maskarady. Popularność jej tekstu idzie w parze z wybiórczością, z jaką jest on wykorzystywany. Można powiedzieć, że często cytowanie *Kobiecości jako maskarady*, redukuje nie tylko tekst, ale i samą autorkę, do logionu *kobiecość jako maskarada*. Rzadko kto wgłębia się w to, co autorka ma do powiedzenia, sens jaki chce przekazać czy kontekst, w którym tekst powstał lub w spory, jakie wówczas były toczone w ramach psychoanalizy. Emily Apter, powołując się na esej Stephena Heatha (1986) stwierdza, że „do tej pory nie przeprowadzono dokładnego badania życia i wkładu Riviere w historię psychoanalizy” (1991, s. 27)⁷. Tezę te podziela również Athol Hughes (1991, s. 35). Dziś oczywiście dysponujemy pokazniejszą literaturą na temat autorki (Hughes, 1991, Bakman, 2008, Bower, 2018), niemniej ona sama, przynajmniej w kontekście polskiego piśmiennictwa, raczej niż poznana, została zapoznana. Stanowi antyprzykład autorki nierozumiejącej homoseksualności (Butler, 2008, s. 125), piszącej w kolonialnym duchu (Vyrgioti, 2019, s. 25) czy abstrahującej od historii i kultury, ślepej na psychoseksualną politykę rasową (Apter, 1991, s. 92). Mary Ann Doane stwierdza, że „Riviere, zgodnie ze swoim ogólnym zaniedbaniem problemu władzy i oporu w relacjach seksualnych, nie umieszcza rasy jako stałej cechy w swoich analizach fantazji” (1988, s. 48). Do tego dobrze

się do Sokratesa, wydaje się, że tezę można uogólnić – myśli wszystkich autorów, historycznie czy egzystencjalnie, pochodzą skądś, czyli są efektem społecznych lub podmiotowo-indywidualnych uwarunkowań. Analogiczną psychoanalitycznie tezę lansuję w niniejszym tekście – choć pojęcie kobiecości jako maskarady możliwe jest do oddzielenia od Riviere, to ona jest jego twórczynią i to jej indywidualny aparat psychiczny, jej biografia życiowa i warunki społeczne, w których wzrastała, przyczyniły się do stworzenia tegoż pojęcia.

⁷ Oprócz obszernej biografii Riviere *The life and work of Joan Riviere: Freud, Klein and female sexuality*, autorstwa Marion Bower (2018) i wstępu Athol Hughes do tekstów zebranych Riviere (1991), dysponujemy dwoma różniącymi się tylko pisownią tytułami: *Joan Riviere and the Masquerade* (Heath, 1986) oraz *Joan Riviere and the masquerade* (Hughes, 2004), w których autorzy wpisują jej twórczość w kontekst społeczno-kulturowy Europy przełomu wieków.

jest dodać powszechnie znaną tezę, głoszącą, że przedstawiany przez Riviere przypadek w winiecie klinicznej był pochodzenia *de facto* autobiograficznego (Bower, 2019, s. 122) albo z autobiograficznymi elementami (Vyrgioti, 2019, s. 24). Uwagę na ten temat, pisząc o rywalizacji z ojcem, wtrąca także Butler (2008, s. 124). Analiza sylwetki Riviere, jak zobaczymy, nie pozostaje bez związku z jej biografią (choć związek jej myśli z życiem nie jest nieproblematyczny).

Riviere sprawia wrażenie schowanej, ukrytej. Skrywała się, znikła za swoją pracą – redagowała i tłumaczyła cudze teksty. Była schowana nawet przed współczesnymi jej osobami. Dla ludzi znających ją była właściwie nieznana. James Strachey, wieloletni kolega redakcyjny Riviere, w mowie pogrzebowej stwierdził, że w zasadzie nic o niej nie powiedział oraz: „pomimo wielu kontaktów, nie zna[em] jej zbyt dobrze” (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 230). Dodał, że było tak być może dlatego, że podobnie jak wielu innych, w tym Jones, bał się jej. Była to bowiem onieśmielająca, budząca respekt czy grozę (*formidable*) osoba. W biografii Riviere uderzających jest wiele kwestii, które można interpretować na różne sposoby. Jedna z autorek zwraca uwagę na możliwy biseksualizm⁸, trudności ze stawianiem granic w relacjach osobistych, utrzymywane związki o charakterze erotycznym między Riviere a niektórymi kolegami psychoanalitykami, jej ambiwalentne oddanie Freudowi i bezgraniczne zamiłowanie do Melanie Klein (Vyrgioti, 2019, s. 28). Wydaje się, że *jej* mówienie⁹ – które samo też nie jest nieproblematyczne – zostaje jej odebrane. Nie zamierzam go jej przywracać, mam jednak nadzieję go nie zawłaszczyć.

Przy okazji pierwszego tłumaczenia na język polski kanonicznej dla psychoanalizy, feminizmu i filozofii, pracy *Womanliness as masquerade* (2024), dobrze jest przyjrzeć się nie tylko tekstowi, ale samej, mało znanej polskiemu czytelnikowi, autorce tekstu. Niniejszy tekst jest zaledwie przyczynkiem omawiającym dwie zasadnicze kwestie. W pierwszej części (I), zarysowuję nie nieproblematyczny związek psychoanalizy, filozofii i feminizmu. W drugiej części (II), zdawkowo przedstawiam życiorys Riviere.

⁸ W biografii autorstwa Bower możemy przeczytać o odkryciu listu, który miałby potwierdzać rzekomą biseksualność Riviere. W pewnym sensie, wyznaje ona adresatce miłość pisząc, zamiast „*Best wishes*” albo „*All yours*”, „*I love you*”. Odbiorczynią listu była Lella Secor, żona Philipa Sarganta Florence’a, starszego brata Alix Strachey (która była żoną Jamesa Strachey’a, współpracownika Riviere). Strachey’owie wraz z Riviere przygotowywali tłumaczenia dzieł Freuda na angielski. Lella Secor była Amerykanką, podobnie jak kobieta w przypadku klinicznym. Była pełna życia i piękna. Kiedy Riviere ją poznała, prowadziła kampanię na rzecz kontroli urodzeń i tymczasowo mieszkała z mężem w Paryżu. Jak stwierdza Bower w nawiązaniu do listu: „nie wydaje mi się prawdopodobne, aby Joan była zakochana w Lelli Secor. Myślę, że została zmieciona z nóg, tak jak w przypadku Klein” (2019, s. 123).

⁹ Czyli to, co w tradycji francuskiego językoznawstwa (pod nazwą *mowy indywidualnej*), później strukturalizmu, a jeszcze później feminizmu, także za sprawą Lacana, który, jako psychoanalityk zainteresowany był przede wszystkim *mówieniem* swoich analizantów i ich prawdą, określane było francuskim słowem „*parole*”.

NIE NIEPROBLEMATYCZNY ZWIĄZEK PSYCHOANALIZY, FILOZOFII I FEMINIZMU

Związek filozofii i psychoanalizy nie jest nieproblematyczny¹⁰. Zwracanie na niego uwagi może wydawać się tym mniej uzasadnione w tekście traktującym

¹⁰ Podwójna negacja w tym zdaniu nie jest przypadkowa. Oczywiście, logicznie rzecz biorąc, zdanie głoszące, że „coś nie jest nieproblematyczne” oznacza to samo i jest równoważne zdaniu „coś jest problematyczne”. Zgodnie z definicjami z *Wielkiego Słownika Języka Polskiego* słowo „problematyczny” oznacza (1) taki, który sprawia problemy oraz (2) taki, którego sens jest niejednoznaczny lub budzi wątpliwości (WSJP, 2023). Wynikałoby zatem z tego, że słowo „nieproblematyczny” oznaczałoby to, co nie sprawia problemów, czego sens jest jednoznaczny lub nie budzi wątpliwości. Z pewnością tak jest. Ja jednak, nawiązując do pewnej uwagi Žižka, pozwałam sobie na nieco inne rozumienie powyższego zdania. Žižek, pisząc o tezie Lacana dotyczącej powinności uznania i skonfrontowania się z nieludzkim rdzeniem człowieczeństwa, którą autor określa mianem „antyhumanizmu praktycznego”, co miałoby być odniesieniem do „antyhumanizmu teoretycznego” Althussera, próbuje językowo wyjaśnić czym ów nieludzki wymiar związany z bliżnim miałby być. Powołuje się na Kanta rozróżnienie na sądy przeczące i nieskończone. Stwierdza, że zdanie „dusza jest śmiertelna” można zanegować na dwa sposoby: (I) możemy zaprzeczyć predykatowi („dusza nie jest śmiertelna”, „*the soul is not mortal*”) albo (II) potwierdzić predykat negatywny („dusza jest nieśmiertelna”, „*the soul is non-mortal*”). Dalej, rozróżnienie to ilustruje przykładem zaczerpniętym z literatury popularnej. Istnieje różnica między istotami martwymi a nieumarłymi, np. zombie takimi jak w powieściach Stephena Kinga. Można powiedzieć „on nie jest trupem” („*he is not dead*”) oraz „on jest żywym trupem” („*he is undead*”). Žižek komentuje to tak, że: „Sąd nieskończony otwiera trzecią przestrzeń, która podważa rozróżnienie między martwymi a żywymi: »żywy trup« [*undead*] nie jest ani martwy, ani żywy, jest potwornym »żywym trupem«. To samo dotyczy pojęcia »nieludzkie«: »on nie jest człowiekiem« [*he is not human*] nie oznacza tego samego, co zdanie »on jest nieludzki« [*he is inhuman*]. To pierwsze oznacza tylko, że »on« znajduje się na zewnątrz ludzkości, jest zwierzęciem lub bóstwem, podczas gdy drugie oznacza coś absolutnie innego – fakt, że »on« nie jest ani człowiekiem, ani czymś innym, ale cechuje go przerażający nadmiar [*excess*], który choć zaprzecza temu, co rozumiemy pod pojęciem człowieczeństwa, przynależy byciu człowiekiem” (podkreślenia i słowa z języka angielskiego obecne w oryginale) (Žižek, 2010, s. 70). Jak zastosuje się to do mojego zdania? Wychodzimy oczywiście od zdania (0) głoszącego, że „związek filozofii i psychoanalizy jest problematyczny”, które oznacza, że sens tego związku sprawia problemy, jest niejednoznaczny i budzi wątpliwości. Idąc za powyższym sposobem myślenia, w przypadku sądu (I), coś, co „nie jest problematyczne” byłoby jednoznaczne, nie budzące wątpliwości, trywialne. Mówiąc zatem: „związek filozofii i psychoanalizy nie jest problematyczny”, mielibyśmy na myśli to, że związek ten jest łatwy do określenia, jednoznaczny. Z kolei sąd nieskończony (II), czyli taki, który ma otwierać trzecią przestrzeń, dotyczący tego, że coś „jest nieproblematyczne” (powiedzmy „*unproblematic*”), podważa rozróżnienie między czymś jednoznacznym a wieloznacznym. Kwestie „nieproblematyczne” nie byłyby ani trywialne i jednoznaczne ani trudne i wieloznaczne oraz, analogicznie do słowa „*undead*”, wiązałyby się z pewnym nadmiarem. Mówiąc zatem, że „związek filozofii i psychoanalizy jest nieproblematyczny” mielibyśmy na myśli to, że jest on poza jednoznacznością i wieloznacznością. To oczywiście kłóci się z naszym potocznym rozumieniem tego zdania, które oznacza, że związek ten jest prosty, nie wymaga dalszych wyjaśnień. Niniejsze rozumienie podąża raczej za pewną „logiką”, pewnym ruchem zaproponowanym przez Žižka niż za potocznym rozumieniem. Tutejsze rozumienie

o biografii psychoanalityczki. Nie jest ono jednak bez znaczenia. To, co w tym określeniu „nie jest nieproblematyczne” odsyła do podmiotu – który wraz ze swym indywidualnym pragnieniem, biografią, idiosynkrazjami (nawet jeśli te są konglomeratem historycznie uwarunkowanym) – nie jest w stanie „uciec od samego siebie” i nie „wyrasta jak grzyb z ziemi”. Ujęcie danej kwestii przez dany podmiot – a w przypadku związku filozofii i psychoanalizy jest to tym bardziej widoczne – zawsze jest pewnym własnym wyborem, doprecyzowaniem czy określeniem. Choć odkrycie istoty powyższego związku wydaje się niemożliwe, nie oznacza to, że próby podjęte w celu określenia go są zupełnie bezowocne. Określenie tego związku jest własnym ustosunkowaniem się, własną jego interpretacją. W części II tekstu powrócę do biografii Riviere, która zarówno autobiograficznie, jak i krytycznie, na zasadzie krótkiego spięcia, ujmuje kobiecość jako maskaradę. Tu jednak, najpierw, przedstawię wstępnie różnice w pojmowaniu związku filozofii i psychoanalizy, aby dojść do idei „krótkiego spięcia”.

dodałoby do tego zdania wykroczenie poza problematyczność, podobnie jak owo „niehumanne” („*inhuman*”) – „nieproblematyczność” zaprzecza temu, co rozumiemy pod pojęciem problematyczności, choć przynależy byciu problematycznym. Moglibyśmy wskazać oksymoroniczny zwrot – podobnie jak w przypadku „żywego trupa” – głoszący, że rzeczony związek jest „nieproblematycznie problematyczny”. Zwrot ten oddaje zatem intencje filozofów, którzy borykają się z wielkimi kwestiami, trudnymi pytaniami, ale ostatecznie dają na nie długie – same w sobie problematyczne – odpowiedzi. Z kolei ja, w moim zdaniu – „związek filozofii i psychoanalizy nie jest nieproblematyczny” – by tak rzec, idę dalej. Moje zdanie (III) neguje ową „trzecią przestrzeń”. Przeczę zatem temu, że ów związek jest „nieproblematycznie problematyczny”, że istnieje problematyczne, długie, ale pewne określone wyjaśnienie. Używając zwrotu, że coś „nie jest nieproblematyczne” mam na myśli także to, że coś wymyka się możliwości określenia, choć oczywiście możliwe jest nadanie temu pewnego określenia. Uważam, że każde wyjaśnienie ww. związku jest nie tyle ujawnieniem jego istoty, co dokonaniem pewnego rozstrzygnięcia na korzyść tego rozstrzygnięcia, jest opowiedzeniem się po pewnej stronie, jest wyborem pewnego stanu, a nie odkryciem pewnego stanu. Jest tak, bowiem ów związek „nie jest nieproblematyczny”, czyli nie ma on jednego wyjaśnienia. Jest taki, jak to, o czym Lacan pisze w *Instancji litery*, gdy stwierdza, że „w łańcuchu znaczących sens *nalega* [*insiste*], ale żaden z elementów łańcucha nie *polega na* [*consiste*] nadawaniu znaczenia” (przekład zmieniony) (Lacan, 2014, s. 19). Znaczenie, zależne od interpretacji, w tym przypadku istoty relacji, zależne jest od interpretującego. Ostatecznie, nie popadając w sprzeczność, chodzi o to, że ten „związek jest problematyczny”, ale również i o wiele więcej. Chodzi o to, że choć mogłoby się wydawać, że kwestia, o którą chodzi, nie sprawia problemów, jest jednoznaczna lub nie budzi wątpliwości, jest to tylko pozór. Mogłoby się wydawać, że związek ten, choć problematyczny, jest możliwy do wyjaśnienia, ale to również pozór. Sprawy mają się inaczej. Kwestia *ze swej natury* jest niejednoznaczna i domaga się wyjaśnienia, nawet jeśli niepodobna dać *pełnego* wyjaśnienia, dlatego, że kwestia ta taka jest – problematyczna. Związek filozofii i psychoanalizy domaga się wyjaśnienia, choć każde takie wyjaśnienie jest dokonaniem pewnego wyboru a wybór ten dokonany jest przez *pewien* podmiot – przez podmioty określone biograficznie i historycznie. Negując „nieproblematyczną problematyczność” nie neguję możliwości podejmowania prób wyjaśniania, jednak te są zawsze czyjeś.

Związek filozofii i psychoanalizy można ujmować co najmniej dwojako. Z jednej strony można mówić o filozoficznych wątkach w psychoanalizie czy też filozoficznej analizie psychoanalizy¹¹. Temu ostatniemu poświęcona jest np. *Księga III* Paula Ricoeura *Eseju o Freudzie* (2023, s. 345–557). W ostatniej części tego (liczącego prawie sześćset stron, prawdziwie niemieckiego) eseju podzielonego na trzy księgi (I. *Problematyka*, II. *Analityka*, III. *Dialektyka*), autor do myśli Freuda podchodzi z zewnątrz. Bada, między innymi, status epistemologiczny psychoanalizy, w tym poprawność i granice poprawności wyjaśnienia analitycznego. Za pomocą filozofii refleksyjnej przygląda się pojęciom stosowanym przez Freuda oraz proponuje pojęcie archeologii podmiotu. Podobnie czyni Szymon Wróbel w książce *Odkrycie nieświadomości*. Wskazuje na możliwe sposoby opowiedzenia historii nieświadomego¹², po czym wskazuje własny sposób, związany z wolą pokazania wewnętrznej historii podmiotowości raczej niż genealogicznej archeologii (Wróbel, 2012, s. 31). Przedstawia, przechodząc przez takich autorów jak Kartezjusz, Kant, Freud, Husserl, Wittgenstein, Foucault, Chomsky, *de facto* filozoficzną interpretację nieświadomego, którego psychoanaliza była jednym z komentatorów.

Z drugiej strony można pomyśleć o filozofowaniu psychoanalizą, czyli podejść do niej niejako od wewnątrz. To, w pewnym sensie, czyni też lub przynajmniej zapowiada Ricoeur w *Księdze I*, w której pisze o interpretacji jako o praktyce podejrzenia. Tam też dokonuje sławnego zestawienia Freuda, Nietzschego i Marksa jako trzech demystyfikatorów połączonych ogólną hipotezą „dotyczącą zarówno procesu »fałszywej« świadomości, jak i metody deszyfracji” (Ricoeur, 2023, s. 47)¹³. Ci trzej mistrzowie „niszczyciele”, założyciele szkoły podejrzenia tworzą nowszą sztukę interpretacji – w tym także Freud ze swą psychoanalizą – i ich epigoni, dzięki terminowaniu, mogą szkolić się w owej sztuce. W tym sensie można by mówić o możliwym filozofowaniu psychoanalizą. Marcin Gusin w *Symptomach psychoanalizy* dokonuje czegoś podobnego, prezentując antyfilozofię Lacana w czterech rozdziałach-symptomach. Gusin przedstawia związki lacanowskiej psychoanalizy z filozofią i stawia we *Wstępie* pytanie: „Kim jest filozof wobec psychoanalizy?” (2018, s. 8). Lacan bowiem miałby, w odczytaniu Gusina, ukazywać relacje pomiędzy dyskursem zainaugurowanym przez Freuda, a tradycją filozoficzną *in statu*

¹¹ Zadanie to może być tym trudniejsze, że, jak stwierdza Paweł Dybel, „teoria psychoanalityczna” Freuda, rozumiana jako „spójny pojęciowy system, którego części implikują się nawzajem, nadają jej samouzasadniający się charakter, po prostu nie istnieje” (Dybel, 2009, s. 43).

¹² Pisze np.: „Nie twierdę, że historia nieświadomości opisywana w tej pracy jest historią »właściwą«, jak nie twierdę też, że jest to historia jedyna” (Wróbel, 2012, s. 31), po czym podaje możliwe inne sposoby opisu odkrycia Freuda: jako erozję fundamentalizmu antropologicznego, prześledzenie destrukcji kartezjańskiego podmiotu poznającego.

¹³ Stwierdza np., że „W istocie *Genealogia moralności* w sensie nietzscheańskim, teoria ideologii w sensie marksowskim, teoria ideałów i złudzeń w sensie freudowskim przedstawiają trzy zbieżne procedury demystyfikacji” (Ricoeur, 2023, s. 47).

nascendi z pewnym ciekawym zastrzeżeniem, że Lacan „dokonuje zwrotu w sposobie rozumienia koneksji filozoficzno-psychoanalitycznych, zamieniając je w aneksje” (Gusin, 2018, s. 16). Wskazuje zatem na specyficzne połączenie tych dwu, czy może raczej przywłaszczenie czy zawłaszczenie – filozofii przez psychoanalizę lub psychoanalizy przez filozofię – które wpisuje się w tezę o tym, że omawiany związek nie jest nieproblematyczny. Cała książka jest próbą – po zdefiniowaniu pojęcia symptomu – symptomatycznego (a zatem zgodnego z metodą psychoanalityczną) wykładania kwestii. Nie jest to filozoficzna analiza czy krytyczny wykład, a próba uchwycenia momentów węzłowych.

Podobne napięcie – między filozofią psychoanalizy a filozofowaniem psychoanalizą – obecne jest w *Fantomowym ciecie króla* Jana Sowy. Tam autor dokonując reinterpretacji historii Polski z perspektywy postkolonialnej, również łączy filozofię i psychoanalizę. Konstytutywne braki traumatyczne Polski¹⁴, które ideologia sarmatyzmu miała zapłacić, czy też pokazać, że ich nie było, wedle autora są do dziś strukturalną podstawą konstrukcji polskiej podmiotowości (Sowa, 2011, s. 37–39). Jednak takie postawienie sprawy możliwe jest dopiero dzięki psychoanalitycznej aparaturze pojęciowej i zajęciu odpowiedniej postawy krytycznej. Tu jednak, znów, zajęcie jej nie jest nieproblematyczne, bowiem „użycie psychoanalizy od jej nadużycia oddziela bardzo subtelna i łatwa do przekroczenia granica” (Sowa, 2011, s. 354). Wedle autora, psychoanalizę można rozumieć i używać dwojako:

jako metodę kliniczną, czyli technikę komunikacji zorientowaną na relację między analitykiem a analizowanym i operującą w modelu bezpośredniego spotkania twarzą w twarz dwóch jednostek ludzkich (...), lub też jako pewien sposób czytania tekstu kultury (Sowa, 2011, s. 355).

I to właśnie w tym drugim ujęciu psychoanaliza może być stosowana jako praktyka interpretacyjna, jako metoda badania społeczeństwa i kultury¹⁵ równa marksizmowi, feminizmowi, benjaminowskiemu pasażom czy pracom szkoły słoweńskiej, z Žižkiem, Zupančič i Dolarem na czele. Idąc za ujęciem Sowy, który podąża za uwagą Ricoeura o hermeneutyce podejrzeń, można powiedzieć, że o ile filozofia i psychoanaliza – a także, jak się okazuje, feminizm – podzielają podejrzliwe nastawienie, ich relacja, która nie jest nieproblematyczna, staje się mniej problematyczna. Nie chcę jednak przedwcześnie rozładowywać napięcia tego, co nie jest nieproblematyczne.

¹⁴ Są to: brak dziedzictwa rzymskiego pociągający za sobą brak nowożytnej organizacji społecznej, brak władzy królewskiej związany z ograniczeniem pozycji monarchy oraz brak państwowości polskiej, znany pod nazwą rozbiórów.

¹⁵ W podobnym duchu czy nastawieniu napisana jest *Prześlona rewolucja* Andrzeja Ledera (2014).

Istnieje inna, zachowująca napięcie, konceptualizacja tego związku. W przedmowie do serii wydawniczej *Short Circuits*¹⁶ jeden z redaktorów serii¹⁷, Slavoj Žižek, przedstawia jej myśl przewodnią, która trafnie uchwytuje napięcie obecne pomiędzy filozofią i psychoanalizą, jak również pomiędzy innymi niepasującymi do siebie dyscyplinami. Piszac o owych „krótkich spięciach”, stwierdza, że „jedną z najbardziej skutecznych procedur krytycznych stanowi połączenie tych przewodów, które zazwyczaj nie stykają się ze sobą” (Žižek, 2006, s. 19). Tak miał postępować Marks z filozofią i religią czy Nietzsche i Freud z moralnością. Celem takiej interpretacji nie jest redukcja „wyższej” intelektualnej treści do „niższej” przyczyny – ekonomicznej lub libidalnej. Celem krótkiego spięcia jest wydobyć na światło dzienne tego z danego tekstu, co jest, jak to Žižek ujmuje, „niemyślane” („*unthought*”), nieuznanych założeń i konsekwencji:

Nie chodzi o to, by czytelnik (-czka) po przeczytaniu książki z tej serii czegoś się dowiedział (-a): idzie raczej o to, by uświadomić jej lub jemu inną – niepokojącą – stronę tego, co jej lub jemu było znane cały czas (2006, s. 20).

W swojej książce *Kukła i karzeł*, wydanej w ramach tej serii wydawniczej, Žižek przedstawia paradoksalną, niemal niewiarygodną tezę sugerującą, że chrześcijaństwo jest w istocie religią ateistyczną¹⁸. W tym celu autor łączy pojęcia z tradycji marksizmu-leninizmu, psychoanalizy Lacana, filozofii Hegla, myśli Chestertona, dzięki czemu jest w stanie powiedzieć za Heglem, że „tym, co umiera na Krzyżu, jest sam Bóg z wyżyn, radykalny Inny, to zatem identyfikacja z Chrystusem (»życie w Chrystusie«) oznacza dokładnie zawieszenie Inności” (Žižek, 2006, s. 182) oraz kategorycznie stwierdzić, że:

Sedno chrześcijaństwa jako religii ateistycznej nie polega na wulgarnym humanizmie, zgodnie z którym boskie stawanie-się-człowiekiem objawia to, iż tajemnicą Boga jest człowiek (Feuerbach i in.). Atakuje ono raczej religijny twardy rdzeń, który utrzymuje się nawet w humanizmie, nawet aż

¹⁶ Seria *Short Circuits* ukazująca się nakładem wydawnictwa MIT Press została zainaugurowana w 2003 roku książką Žižka *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity* (polskie tłumaczenie: *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*). Jak dotąd wydano dwadzieścia trzy książki (wydanie kolejnej planowane jest na maj 2025 roku), z czego Žižek jest autorem lub współautorem czterech z nich (*The Puppet and the Dwarf*, 2003; *The Parallax View*, 2009; *The Monstrosity of Christ* z Johnem Milbankiem; 2011; *Incontinence of the Void*, 2019), Zupančič trzech (*The Shortest Shadow*, 2003; *The Odd One In*, 2008; *What Is Sex?*, 2017), a Dolar jednej (*A Voice and Nothing More*, 2006).

¹⁷ Obok Alenki Zupančič i Mladena Dolara.

¹⁸ Tezę tę autor wciąż rozwija. Ostatnio, nakładem wydawnictwa Bloomsbury Publishing, ukazała się książka *Christian Atheism. How To Be A Real Materialist* (*Chrześcijański ateizm. Jak być prawdziwym materialistą*).

do stalinizmu, rdzeń odznaczający się wiarą w Historię jako „wielkiego Innego”, decydującego o »obiektywnym sensie« naszych dokonań (Žižek, 2006, s. 221).

Celem powyższych heretyckich tez nie jest, wydawałoby się, ani obrażenie nikogo, ani obalenie religii, ani też zajęcie stanowiska pomiędzy ateizmem i teizmem. Jest to raczej właśnie próba uchwycenia pewnego paradoksalnego, nie nieproblematicznego momentu styku chrześcijaństwa i ateistycznego materializmu. To jest właśnie owym krótkim spięciem. Książka Žižka nie stanowi jedyne go możliwego opisu relacji tych dwu stanowisk. Nie oddaje istoty tej relacji i nie wyczerpuje wszystkich możliwości jej opisu. Jest za ledwie krótkim spięciem, które ujawnia dzięki podejrzliwemu nastawieniu to, co „niemyślane”.

Podobnej przedmowy pozbawione jest polskie tłumaczenie książki Zupančič, *What is sex?*, czyli książki wydanej w ramach serii *Short Circuits*, niemniej autorka we *Wprowadzeniu* wprost odnosi się do idei krótkich spięć pisząc o tym, że „[s]potkanie filozofii i psychoanalizy okazało się jednym z najbardziej produktywnych »placów budowy« we współczesnej filozofii” (2021, s. 6). Spięcie to miało być korzystne zwłaszcza dla filozofii, w ramach której dokonało się nowe i oryginalne odczytanie klasycznych filozofów i pojęć, takich jak przedmiot, podmiot, prawda, reprezentacja, realne. W tym miejscu Zupančič zwraca uwagę – w duchu krótkich spięć – na tendencję uciekania z tego „placu budowy” w relacjach filozofii i psychoanalizy: filozofowie zaangażowali się w odkrywanie nowych ontologii i przestali być zainteresowani tym, co wydaje się być, w najlepszym razie, teorią odpowiadającą konkretnej praktyce terapeutycznej, a (Lacanowscy) psychoanalitycy, zajęci są odkrywaniem klinicznej istoty swoich pojęć i docieraniem do ostatecznego Realnego, z którym wyłącznie oni pozostają w kontakcie. Mimo tych tendencji Zupančič dalej zainteresowana jest kwestią (napiętego) związku tych dyscyplin i stwierdza, że „ważne wydaje się postawienie kwestii »seksu i ontologii«. To tutaj, jak twierdzą, rozgrywają i decydują się losy spotkania filozofii i psychoanalizy” (2021, s. 9). Nie wglębiając się w złożoność tego, czym wedle Zupančič jest seks, dodam tylko, że w rozdziale trzecim swojej książki (*Sprzeczności, które mają znaczenie*) obok przedstawienia krytyki Butler wskazuje i z uznaniem komentuje tekst Riviere, w którym autorka porusza kłopotliwy związek ontologii (nie bycia) i seksualności. Zupančič pokazuje, jak swoją koncepcją *kobiecości jako maskarady* Riviere węzłowo łączy zarówno interpretację psychoanalityczną, feministyczną (nawet jeśli w pewnym sensie negatywnie), jak i filozoficzną (w powyższym znaczeniu praktyki podejrzeń). Jeśli kobiecość jest maskaradą, czymś w co ktoś się ubiera, to, jak pyta Zupančič, zakłada się ją na co? Co jest tym, co ubiera się w kobiecość? W ten sposób powraca wymiar lęku obecny w tekście Riviere, który często interpretujący – zwłaszcza przez

interpretacje feministyczne koncentrujące uwagę na pojęciu tożsamości – mogą gubić. Zupančič stwierdza, że Riviere nie chodzi po prostu o strach przed karą za kradzież własności ojca, lecz także, i w bardziej fundamentalnym sensie, o lęk przed byciem niczym (Zupančič, 2021, s. 87). W ten sposób okazuje się, że kobiecość jako maskarada wynika z lęku ontologicznego krążącego stale wokół pytania: *Czy w ogóle istnieję?* Jak podsumowuje to Zupančič, „[w]szystko, co mam w tej chwili, to udawanie, maska. Podmiot zawieszony jest na masce, a nie odwrotnie. Pod maską nie ma niczego oprócz czystego ontologicznego lęku” (Zupančič, 2021, s. 88). Powyższa interpretacja Zupančič dotyczy oczywiście teorii Riviere, ale jeśli podążyć za ideą krótkich spięć, możemy przenieść tę interpretację z teorii (nieważne czy psychoanalitycznej, feministycznej itd.) na osobę, na autorkę. Możemy zapytać na czym polega znikanie Riviere? Autorka znika bowiem nie tylko – zgodnie z jej własną teorią – pod maskaradą kobiecości, ale także znika z przestrzeni teoretycznego dyskursu pod swoją własną teorią maskarady. Wreszcie Riviere znika pod własną pracą i przed spojrzzeniami jej współczesnych.

W perspektywie tak dużego znaczenia myśli Riviere, tym bardziej dziwi jej brak lub niewielka obecność w polskiej literaturze z pogranicza filozofii, feminizmu i psychoanalizy. W doskonałej książce *Zagadka „drugiej płci”*, w której jak w węźle splatają się powyższe trzy dyscypliny, Paweł Dybel choć omawia związki Freuda i Lacana – ujęcie różnicy seksualnej, figury ojca itd. – z późniejszymi psychoanalitycznymi, filozoficznymi i feministycznymi krytykami (Horney, Kristeva, Butler itd.) tychże, ani słowem nie wspomina o koncepcji Riviere, która nie dość, że znalazła uznanie w oczach samego Lacana, to jeszcze, trochę paradoksalnie, dla Butler stała się właśnie jednym z kontrapunktów dla teorii Lacana. Sama Butler zastanawia się nad tym jak, zajmując się złożonymi „tożsamościami” kulturowej płci i omawiając strategię pozorności płci, użyć teorii psychoanalitycznej. Korzysta z pojęcia maskarady ukutego przez Riviere (Butler, 2008, s. 36).

Można mieć wrażenie, że wraz z wkraczaniem feminizmu jako działalności politycznej, a zwłaszcza jako dyscypliny społeczno-teoretycznej, w swe kolejne stadia rozwoju – dziś mówimy wszak już o czwartej fali feminizmu – jego początki przepadają w mrokach zapomnienia. Widać to również w działalności z pogranicza filozofii i feminizmu. Choć np. Butler w *Gender trouble*, poświęca lwią część książki (2008, s. 113–132) omówieniu treści tekstu *Kobiecość jako maskarada*, Agnieszka Gajewska pisząc o Butler w rozdziale zatytułowanym *Teatr ról*, a więc semantycznie związanym z kwestią maskarady, stwierdza, że podąża ona śladami Foucaulta (2008, s. 120). Podobnie Mizielińska, pisząc o Butler i przedstawiając krytykę apolityczności jej koncepcji, odwołuje się do autorki inspiracji Foucaultem, Derridą, Austinem czy Wittig (Mizielińska, 2006, s. 192–206). We wcześniejszej swojej pracy, pisząc o idei Butler feminizmu bez „kobiet”, również nie powołuje się na koncepcję maskarady Riviere, która

doskonale oddaje pozornosc czy imitacyjny charakter płci (Mizielńska, 2004, s. 186–193). Oczywiście, całkiem słusznie, sama Mizielńska stwierdza, że podobnie jak w tysiącstronicowej książce Charlesa Taylora *Źródła podmiotowości*, autor nie opisuje teorii Lacana, Freuda czy Kristevej, tak i ona opisując tezy Butler, nawet nie próbowała „przedstawić pełnego spektrum teorii na temat rozwoju podmiotowości – tych, na które się powołuje i które niewątpliwie wpłynęły na jej prace” (Mizielńska, 2006, s. 265).

Pomijanie Riviere nie jest oczywiście regułą. Wystarczy zajrzeć do książki Ewy Hyży, która pisząc o Butler teorii „rodzaju” (*gender*)¹⁹ i jej „podstawowych tezach”, omawia performatywny charakter rodzaju (czy też płci). Pojęcie to łączy wprost z Riviere pisząc w przypisie: „[p]ierwszym znanym tekstem, w którym pojawiła się podobna koncepcja, był esej Joan Riviere *Womanliness as Masquerade*” (Hyży, 2003, s. 160). W polskim piśmiennictwie znajdziemy więcej przykładów, w których nazwisko Riviere się pojawia, niemniej zawsze jako niemal przypadkowy dodatek, a nie jako punkt centralny.

Nie jest niczym dziwnym, że autorki i autorzy poruszający kwestie feminizmu nie poświęcają Riviere wiele miejsca. Przyczyna tego nie leży raczej w niewystarczającej staranności referujących. Dzieje się tak co najmniej z kilku powodów. Po pierwsze, podobnie jak o tym pisze Mizielńska, niepodobna w każdej pracy zajmować się wszystkim; konieczny jest wybór treści i dokładność z jaką się je bada. Po drugie, tekst Riviere jest zakorzeniony we freudowskiej i kleinowskiej psychoanalizie, co sprawia, że jego język i założenia teoretyczne mogą wydawać się zbyt archaiczne lub nieadekwatne wobec współczesnych nurtów feministycznych. Po trzecie, to tekst, który nie proponuje jednoznacznych odpowiedzi czy strategii emancypacyjnych. Zamiast tego skupia się na problematyzowaniu samej idei kobiecości, co może być mniej atrakcyjne dla autorek poszukujących narzędzi politycznych czy społecznych. Po czwarte, recepcja tekstu Riviere już została przefiltrowana przez późniejsze interpretacje i rozwinięcia, przez co oryginalny tekst bywa pomijany na rzecz nowszych opracowań, które wydają się bardziej kompleksowe lub aktualne. Po piąte i najważniejsze, *Kobiecość jako maskarada* jest tekstem feministycznym

¹⁹ Autorka, w swojej książce, posługuje się słowem „rodzaj” na tłumaczenie słowa „gender”. Warto przypomnieć, że cytowany tekst był pisany w 2000 roku, kiedy jeszcze nie używano w języku polskim słowa „gender”, a zwłaszcza jego deklinacyjnej odmiany. Polskie tłumaczenie książki Butler ukazało się dopiero w 2008 roku. Choć współcześnie, zwyczajowo pisząc o „gender”, raczej rozumie się go, w kontekście feminizmu, jako „płeć kulturowa”, Hyży, tłumacząc słowo jako „rodzaj”, podkreśla związek języka i płci czy też tożsamości płciowej. Autorka konsekwentnie, tłumaczy tytuł książki *Gender trouble* jako *Kłopoty z rodzajem*. Samo tłumaczenie tego tytułu nie jest nieproblematyczne. Choć bowiem *Uwikłani w płęć* oddaje to, o co w książce chodzi, *Kłopoty z rodzajem* jest tłumaczeniem bardziej dosłownym i zgodnym z praktyką podejrzeń, a zatem może wywołać w czytelniku efekt na zasadzie krótkiego spięcia – ujawnić to, co „niemyślne” i jak się zdaje, byłby to efekt, o który Butler właśnie chodziło. Natomiast wydaje się, że *Uwikłani w płęć* jest zanadto znajome.

tylko w pewnym sensie – w sensie krótkich śpięć. Wydaje się bowiem, że dla Riviere odpowiadając na pytanie o kobiecość, a co za tym idzie o tożsamość kobiecą, nie otrzymamy odpowiedzi dotyczącej samej kobiecości, a raczej tego, co ją uwarunkowuje (jak już wiemy, ma to związek z lękiem, który jest bardziej fundamentalny od płci). Kobiecość jest efektem, symptomem czegoś „niemyślanego”, bardziej fundamentalnego, czegoś co nie działa i potrzebuje kobiecości jako maski. Kobiecość jako maska jest zaledwie tropem, za którym możemy podążyć, który możemy interpretować, ale który jedynie wskazuje na coś, co zasłania. Jeśli tekst Riviere jest feministyczny, to tylko w znaczeniu praktyki podejrzeń, w znaczeniu podważaniu kobiecości od środka przez jej demistyfikację.

Czy można zatem jakoś zajrzeć (po)za maskę i spojrzeć na to, co jest za nią? Być może życiorys Riviere rzuci na to nieco światła.

BIOGRAFIA JOAN RIVIERE – KONTEKSTY I REKONSTRUKCJE

Wspomnienia nekrologowe poświęcone Riviere i jej wspomnienie o Freudzie

Joan Riviere zmarła 20 maja 1962 roku. W akcie zgonu napisano „cor pulmonaris”, przez co można rozumieć, że przyczyną śmierci było „uduszenie” (Bower, 2018, s. 160), czy może raczej przewlekła niewydolność oddechowo-sercowa, czy też rozedma płuc (Hughes, 1991, s. 34). W numerze 44 *The International Journal of Psychoanalysis* z 1963 roku, możemy przeczytać trzy spisane mowy pogrzebowe, wygłoszone na spotkaniu w dniu 3 października 1962 roku w Londynie, w Brytyjskim Towarzystwie Psychoanalitycznym, poświęconym upamiętnieniu Riviere. Te wspomnienia napisali James Strachey²⁰, Paula Heimann²¹ i Lois Munro²². Obok pompacyjności i emfazy właściwych tego

²⁰ James Strachey (1887–1967) – brytyjski psychoanalityk, członek Grupy Bloomsbury, młodszy brat Gilesa Lyttona Strachey’a (1880–1932), pisarza i krytyka, członka i współzałożyciela Grupy Bloomsbury, który zdobył sławę dzięki pisanim przez siebie biografiami (poświęconym np. Królowej Elżbiecie czy Królowej Wiktorii). James Strachey na początku lat 20. przeniósł się wraz z żoną Alix do Wiednia, gdzie Strachey rozpoczął psychoanalizę u Freuda. W 1922 roku, po powrocie do Londynu, wstąpił do Brytyjskiego Towarzystwa Psychoanalitycznego i niedługo potem rozpoczął własną praktykę analityczną. W latach 1924–1925, dzięki translatorskiej współpracy Jamesa i Alix Strachey’ów, Ernesta Jonesa i Joan Riviere, wychodzą *Collected papers (Prace zebrane)* Freuda w czterech tomach. Jednak największą sławę przyniosło Jamesowi Strachey’owi bycie redaktorem naczelnym *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, wydawanej w dwudziestu czterech tomach, w latach 1953–1974, kompletnej edycji dzieł zebranych Freuda. W ramach „kontrowersyjnych dyskusji” (*controversial discussions*), zajął miejsce pośrodku, w tzw. *Middle Group* (Women Psychoanalysts in Great Britain, 2017).

²¹ Paula Heimann, z domu Klatzko (1899–1982) – urodzona w Gdańsku, niemiecka psychiatra i psychoanalityczka, córka rosyjskich imigrantów żydowskiego pochodzenia. W 1929 roku rozpo-

typu formom literackim, wspólnym elementem tychże sprawozdań jest pewien brak. Brak bliskiej znajomości Riviere, brak wiedzy o niej, brak czasu na poznanie jej, poczucie dystansu czy obcości jakie mogło towarzyszyć kontaktom z nią. Te trzy opowieści, oprócz zaświadczenia o brakach w wiedzy na temat Riviere, odmalowują trzy różne obrazy psychoanalityczki, która nie była tylko psychoanalityczką. Jakkolwiek, obrazy te równie wiele mówią o samych autorach, co o portretowanej w nich osobie (we wspomnieniu Strachey'a na temat współpracowniczki znanej mu przez pół wieku pojawiają się jego dygresje i zalecenia lekturowe) – dobrze jest zobaczyć jakie maski nosiła Riviere przed osobami, które nie tylko ją znały osobiście, ale i przygotowały jej pośmiertny, podsumowujący życie obraz.

Strachey stwierdza w swojej części, że jego wypowiedź nie ma nic wspólnego z psychoanalitycznymi pismami i opiniami Riviere i jest z rodzaju wspomnień o charakterze czysto osobistym („*purely personal kind*”), przez co rozumie wspomnienia dotyczące wczesnego okresu rozwoju psychoanalizy w Londynie, którą oboje – Strachey i Riviere – byli zainteresowani. Do tego Strachey stwierdza, że w równym stopniu historia ta jest o niej, jak i o nim. Jak się zatem okazuje, redukuje Riviere do tego, co dotyczyło jego samego.

Samą Riviere Strachey znał jeszcze sprzed okresu znajomości psychoanalizy²³. Znał ją, gdy nazywała się Verrall. Poznali się prawdopodobnie na spotkaniu u jej wuja, Arthura W. Verralla, profesora filologii klasycznej, nauczyciela

częła trzyletnie szkolenie analityczne u Theodora Reika (1888–1969), austriackiego psychologa i psychoanalityka żydowskiego pochodzenia, jednego z pierwszych uczniów Freuda w Wiedniu, który w wyniku prześladowań nazistów był zmuszony do ucieczki z kraju. Superwizorami analizy Heimann byli Karen Horney, Hanns Sachs i Otto Fenichel. Ukończyła szkolenie w Berlinie w 1933 roku. Kiedy Hitler doszedł do władzy (1933), wyemigrowała z córką do Londynu. W 1934 roku zaprzyjaźniła się z Melanie Klein, a rok później podjęła u niej analizę, kontynuując ją, z przerwami, do 1953 roku. Stała się bliską współpracowniczką Melanie Klein i – obok Joan Riviere i Susan Isaacs – najbardziej zagorzałą orędowniczką stanowisk kleinowskich podczas „kontrowersyjnych dyskusji” (*controversial discussions*) z Anną Freud i jej zwolennikami. W połowie lat 50. doszło do rozłamu między Melanie Klein i Paulą Heimann, którego rzekomą przyczyną miał być artykuł Heimann *On countertransference* (*O przeciwprzeniesieniu*), odczytany na kongresie IPA w Zurychu w 1949 roku. W opracowaniu tym Heimann przedstawiła koncepcję przeciwprzeniesienia, która różniła się od tej Klein. Dla Klein przeciwprzeniesienie oznaczało jedynie zakłócenie procesu analitycznego, jednak Heimann pokazała, że afektywna reakcja analityka na jego pacjenta może być kluczem do nieświadomego analizanta. Prywatnie, była również zaprzyjaźniona z Riviere, z którą pracowała nad tłumaczeniami i redakcyjnie w *The International Journal of Psychoanalysis* (Women Psychoanalysts in Great Britain, 2017).

²² Lois Munro (1907–1973) – brytyjska psychoanalityczka. Analizantka Pauli Heimann, członkini-założycielka Royal College of Psychiatry, „niezależna kleinianka” (Women Psychoanalysts in Great Britain, 2017).

²³ „Wciąż mam żywy obraz jej stojącej przy kominku na wieczornym przyjęciu, wysokiej, uderzająco przystojnej, dystygnowanej i w jakiś sposób imponującej” (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 228).

Strachey'a z Trinity College. Arthur Verrall miał być „prawdziwie wyjątkową osobą” – na tyle wyjątkową, że w nekrologu zasłużonej koleżanki Strachey zamieszcza rekomendacje lekturowe książek jej wuja – i w dodatku podobną do Freuda w tym względzie, że obaj mieli posiadać „umysł, który przenikał przez konwencjonalność postaw i powierzchowność pozorów”. Zdanie to podzielała z Strachey'em podobnież sama Riviere (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 228). Zainteresowanie psychoanalizą Strachey'a skryształizowało się tuż przed wojną i wtedy też, dzięki wspólnym znajomym, dowiedział się, że Riviere jest autorytetem w tym temacie.

Chwilę później, Strachey wspomina o spotkaniach Komitetu ds. Słowniczka (*Glossary Committee*), zbierającego się po lecie 1921 roku. W skład tego komitetu, zbierającego się w pokoju konsultacyjnym Ernesta Jones'a na Harley Street, wchodził gospodarz, Riviere oraz małżeństwo Strachey'ów, Alix i James. Jak stwierdza Strachey, to nieodpowiedzialne ciało decydowało wówczas o sposobie tłumaczenia technicznych pojęć psychoanalizy (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 229). Strachey wspomina również o wspólnej, z żoną i Riviere, pracy nad *Collected Papers (Pracami zebranymi)* Freuda. Wprost stwierdza, że on z żoną zajmowali się przypadkami klinicznymi, a Riviere przypadło w udziale tłumaczenie pozostałych trzech tomów (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 230). Po zakończeniu prac w 1925 roku prace translatorskie Riviere wiązały się głównie z *International Journal of Psychoanalysis*. W początkowych latach wydawniczej działalności pisma, składało się ono głównie z tłumaczeń tekstów z *Imago*²⁴, dlatego Riviere przypadło w udziale „poprawianie cudzych tłumaczeń dokonanych zazwyczaj przez nieodpowiednio dobranych do

²⁴ Założone przez Zygmunta Freuda w 1912 roku w Wiedniu czasopismo psychoanalityczne. Nawiązuje do autobiograficznej powieści Carla Spittlera *Imago*, opublikowanej w 1906 roku. Oprócz lekarzy, psychologów i analityków laików (psychoanalityków nie będących lekarzami) do czasopisma pisywali także teolodzy, socjolodzy, antropolodzy, filozofowie, kulturoznawcy i literaci. Redaktorami tego pisma byli, obok Freuda, Otto Rank i Hans Sachs. Czasopismo to miało być przestrzenią, w której będzie można stosować psychoanalizę do nauk humanistycznych, sztuki i nauk społecznych. W pierwszym roku Freud sam napisał cztery artykuły, które potem, wespół, stały się *Totem i tabu* (1913). Na stronach tego czasopisma ukazały się również fragmenty późniejszego *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna* (1939). *Imago* powstało zaledwie dwa lata przed wybuchem I wojny światowej. Na jego stronach zwiastowany był koniec wielu wielowiekowych krajów europejskich i ich reforma. Magazyn skierowany był zarówno do odbiorców specjalistycznych, jak i do zainteresowanych laików i stał się medium odnoszącym wielkie sukcesy wydawnicze, dopóki wpływy narodowych socjalistów nie doprowadziły do jego rozwiązania. Niemieckojęzyczne *Imago* ukazywało się do 1938 roku, kiedy to problemy między nazistowskimi Niemcami a Austrią uniemożliwiły publikację. Freud, po ucieczce z Wiednia do Londynu, miał nadzieję, że pismo będzie kontynuowane w języku niemieckim, niemniej Sachs przekonał Freuda, że kontynuacja *Imago* jest możliwa tylko wtedy, gdy zgodzi się on na zmianę języka na angielski. W ten sposób powstało *American Imago*. Niestety, Freud zmarł przed wydrukowaniem pierwszego numeru. *American Imago* jest wydawane do dziś (Malony i Shafranske, 2021, s. 159–160).

tej roli współpracowników” (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 230). W ten sposób, z pełnym zaangażowaniem, miała pracować aż do 1937 roku, kiedy zaproponowano jej stanowisko redaktora do spraw tłumaczeń i które to stanowisko obejmowała przez rok.

Riviere miała, wedle jego własnych i z pewnością nieco ironicznych słów, potępiać Strachey’a z dwóch powodów – ze względu na jego wyraźnie lewicowe poglądy polityczne (sama Riviere miała zachować wiktoriańskie podejście do życia) oraz przez „niezobowiązujące podejście do kwestii teorii psychoanalitycznej” (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 230). Zatem, po pierwsze, dla Strachey’a, mimo iż był zaledwie 4 lata młodszy od Riviere i umarł 5 lat po niej, mającego poczucie należenia do innego, nowoczesnego świata, Riviere – można by rzec, mimo psychoanalizy – była odległą i obcą, postanowiła tkwić mentalnie w ubiegłej epoce. Po drugie, Riviere nie podchodziła do kwestii teorii psychoanalitycznej niezobowiązująco. Tak oto mamy pierwszą maskę Riviere – nieco niedzisiejszej tłumaczki i korektorki tekstu, dla której sprawa teorii psychoanalizy była sprawą wielkiej wagi.

Paula Heimann, w swojej przemowie, wymienia kolejne określenia opisujące Riviere: tłumaczka dzieł Freuda, członkini współzałożycielka Towarzystwa Brytyjskiego, pionierka psychoanalizy w Anglii, analityk szkoleniowy, nauczycielka, autorka znaczących tekstów. Zwierza się jednak mówiąc, że, gdy chodzi o Riviere, „wiadomo [o niej] znacznie mniej, niż to, co byłoby współmierne do jej rangi” (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 230). Jest bowiem wiele osób, także w Towarzystwie, którzy nie bardzo ją znali. Sama Riviere, jeszcze przed pogorszeniem się jej zdrowia, wycofała się z życia Towarzystwa stwierdzając, że widzi tam zbyt wiele obcych twarzy. Do tego, w trakcie swojej kariery, nie przyjmowała zbyt wielu kandydatów na analityków czy pacjentów. Nie była osobą pełną ambicji. Była dumna, pokorna i nieśmiała, które to cechy, sprawiły, że wycofywała się z przestrzeni publicznej. Jak stwierdza Heimann

zabezpieczenie pierwszeństwa dla swoich idei, czy sprawienie, by jej nazwisko było w świetle reflektorów, nie miało dla niej znaczenia. Liczyła się dla niej sprawa psychoanalizy; dla niej pracowała, jej się poświęcała i jej rozwój sam w sobie był nagrodą, której pragnęła (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 231).

Mimo, iż w zwyczaju było, aby ofiarowywać prezenty szczególnym członkom Towarzystwa z okazji obchodów co ważniejszych urodzin, odmówiła przyjęcia prezentu z okazji swoich 75. urodzin. Riviere wolała natomiast, aby urządzono z tej okazji przyjęcie, na które mogłyby przybyć osoby, które jej nie znały, „przynajmniej dla przyjemności towarzyskiej” (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 231). Na przyjęciu miała wygłosić krótką i żartobliwą mowę, w której

stwierdziła, że nie uczyniła wiele dla Towarzystwa i że więcej od niego otrzymała. W dwuosobowej dyskusji zawsze była cichszą osobą, która jednak zdobywała się na prezentowanie odważnych i oryginalnych pomysłów, które mogłaby publikować w artykułach, czego nie czyniła, mimo namów Heimann. Riviere wolała pomagać w pisaniu innym. Jej uwagi były bardziej nakierowujące niż korygujące – nie chciała bowiem nadmiernie ingerować i wpływać na styl pisania innych. W tym sensie można powiedzieć, że była niewidzialna. Miała zbyt wiele szacunku dla indywidualizmu innych, aby zakłócać ich styl.

Heimann stwierdza, że dla Riviere dominującą siłą w zaprojektowanym przez siebie życiu (*design of living*), która jednocześnie miała być kluczem do jej osobowości, była pogoń za pięknem – zarówno natury, jak i rzeczy uczynionych ludzką ręką. Riviere interesowało piękno, które „było wyrazem instynktu życia i wymagało wysiłku, troski, rzemiosła, krwi i potu, trudu i łez, które towarzyszą aktowi tworzenia lub odkrywania piękna” (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 232). Sama z siebie była skłonna poświęcić trzem rodzajom piękna: sztuki, nauki, kontaktów międzyludzkich. Do tego szeroko rozumiana *troska* – w znaczeniu starannego rozpatrywania spraw, zwracania uwagi na szczegóły, zadawania sobie trudu, by być dokładną – była tym, co stanowiło najważniejszy element tych ludzkich doświadczeń i działań. Styl, w tym ten w jakim się wyrażała, był dla niej niezmiernie ważny.

Heimann wskazuje również na pewną postać kobiecej próżności Riviere, która miała żartobliwie wychwalać konieczność dbania o siebie kobiet narzucaną przez współczesne im czasy, w tym stosowanie kosmetyków. Miała też kiedy przytoczyć Heimann fragment książki, w którym była opisywana. Do tego Riviere lubiła szycie i miała koty, dlatego też ceniła uwagi Freuda na ich temat.

Heimann zwraca uwagę na dwoistą „naturę” Riviere: była zarówno buntowniczką, jak i konserwatystką, zachowywała typowo angielską rezerwę, jak i zatracała się w entuzjazmie, cechowała ją miłość do tego, co nowe i stare, tradycji i rewolucji, zachowywania i tworzenia. Czasem jedna z tych dwu harmonizujących i konfliktowych mocy, wygrywała. Konserwatyzm Riviere miał się dać we znaki, gdy, z jednej strony, nie mogła zaakceptować powojennej rewolucji społecznej, w wyniku której klasa służby domowej zaczęła zanikać. Z drugiej strony, nie mogła zaakceptować, w ramach samej psychoanalizy, jak stwierdza Heimann, późniejszych teorii Freuda dotyczących autonomicznego ego²⁵. Tak

²⁵ Chodzi oczywiście o ten moment teorii Freuda, który potem rozwiną psychoanalitycy relacji z obiektem, dla których silne ego, czy też silne ja, będzie stanowiło święty Graal. Inaczej do tej kwestii będzie podchodził reanimator Freuda, Lacan, który w odkryciu nieświadomego i jego praw będzie widział najważniejsze odkrycie ojca psychoanalizy. Wydaje się, że w tym sensie Riviere bliższa jest Lacanowi niż spadkobiercom Klein. W tym sensie Heimann bliżej jest interpretacji Freuda w duchu relacji z obiektem niż Lacana, dlatego postrzega poglądy Riviere jako konserwatywne czy zacofane. Dla samego Lacana interpretacja Freuda w duchu relacji z obiektem w całości – zwłaszcza ta wyznawana przez epigonów autorów piszących w latach 20.

oto mamy drugą maskę – skromnej, pokornej i wycofanej, czulej, skonfliktowanej wewnętrznie konserwatywnej buntowniczką, szukającą piękna pod różnymi postaciami.

Ostatniej opowieści dostarcza nam znająca Riviere zaledwie parę lat Lois Munro. Psychoanalityczka stwierdza, że autorka *Kobiecości jako maskarady* lubiła patrzeć na piękne – naturalne i sztuczne – rzeczy. Wiąże się z tym zamiłowanie Riviere do architektury – była wszak członkinią Georgian Group²⁶ – oraz sympatia, jaką darzyła działającą na nią kojąco wieś oraz spacer. Bardzo lubiła obrazy i rysunki Samuela Palmera. Zwłaszcza te przedstawiające Sussex – były dla niej wyrazem osobistej deklaracji magicznego uczucia, jakim darzyła tę część Anglii, w której się urodziła i dorastała.

Munro podkreśla również znaczenie popędu skopicznego dla Riviere. Do poezji i prozy podchodziła od strony wizualnej – wyobrażała sobie to, co czytała. Podobne nastawienie towarzyszyło jej w kontaktach z ludźmi. Munro twierdzi, że częstym wyrażeniem, którym Riviere się posługiwała, było „Ale nie widzę, co masz na myśli” („*But I cannot see what you mean*”) (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 234). Z dużą starannością i obrazowo przygotowywała materiał kliniczny. Munro, interpretując dziedzictwo Riviere, stwierdza, że wiążąca się z powyższym popędem skopicznym, jej potrzeba (*need*) – czy może raczej popęd – rozumienia zaprowadziła ją w stronę badania natury umysłu. Wskazuje na pojęcie wypracowane przez Riviere: Wewnętrznego Świata (*Inner World*)²⁷. Riviere miała bowiem odczuwać potrzebę wykazania, że nie ma czegoś takiego, jak prosta, niezmierzona istota ludzka, że człowiek jest mieszaniną innych ludzi. Każda osobowość jest, w istocie, światem samym w sobie, znaną z filozofii wielością w jedności, czy, dosłownie rzecz biorąc „towarzystwem składającym się z wielu osób” („*a company of many*”) (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 234). Riviere – niby nietzscheański krytyk – nie uważała, by w psychice człowieka cokolwiek mogło być jednoznacznie złe. Dla niej miłość i nienawiść były elementami podstawowymi dla ludzkiej *psyche*. Skoro te właśnie przejawy i ich interakcje całkowicie ją pochłaniały, nic

i 30. – jest aberracją wobec odkrycia Freuda, jest cofnięciem się za Freuda. Zatem, z tego punktu widzenia, sceptyczne podejście Riviere do idei „silnego” czy „autonomicznego ego” będzie raczej podejściem bliższym duchowi Freuda, nawet jeśli miejscami może być wbrew jego literze.

²⁶ Georgian Group to założona w 1937 roku brytyjska organizacja charytatywna i krajowy autorytet w dziedzinie architektury georgiańskiej w Anglii i Walii. Zajmuje się budynkami zbudowanymi w latach 1700–1837, czyli gdy władzę w Anglii sprawowali królowie: Jerzy I, Jerzy II, Jerzy III i Jerzy IV. Styl ten charakteryzuje się zachowaniem klasycznych proporcji i regularnych, symetrycznych kształtów budynków oraz ich pomieszczeń.

²⁷ Nie bez powodu jest to również część tytułu dzieł zebranych Riviere – *The Inner World and Joan Riviere. Collected Papers: 1920–1958* – przygotowanej przez Athol Hughes.

dziwnego, że psychoanaliza stała się dla niej dyscypliną, której była skłonna poświęcić życie. Tak oto mamy trzecią maskę – estetyczki poszukującej piękna i filozofki ujmującej człowieka jako złożoną, wieloosobową całość.

Tak oto udało nam się wydestylować trzy maski Riviere. Choć może nam się wydawać, że udało nam się uchwycić kobietę (czy coś) za nią stojącą, nie mamy pewności, podobnie jak autorzy wspomnień, kim ona jest. Obraz kobiety, który wyłania się z powyższych opisów – pracowitej profesjonalistki, zaangażowanej w sprawy zawodowe i osobiste podopiecznych, pionierki psychoanalizy w Anglii, intelektualistki z niezachwianą etyką pracy, działaczki społecznej, wrażliwej na piękno osoby – oczywiście nie odbiega od opisu maskarady zaprezentowanego w *Kobiecość jako maskarada*, co przemawiałoby na korzyść też biograficznych. Czy jednak to, że udało nam się przyłapać Riviere na decorum, spójności życia i tworzonych treści, oznacza, że złapaliśmy ją samą? Gdybyśmy zgodzili się na tę tezę, moglibyśmy pochopnie wygładzić i przesłodzić obraz Riviere, znów, ześlizgując się z niej samej na maskę.

Munro powołuje się na ostatni, opublikowany w 1958 roku, wygłoszony z okazji obchodów stulecia urodzin Freuda w 1956 roku, tekst Riviere, *A Character Trait of Freud's* (*Cecha charakteru Freuda* czy też *Cecha charakterystyczna Freuda*), na jej ostatnie słowa na temat Freuda. W tekście tym patrzymy na twórczego naukowca, który – podobnie jak sama Riviere – w swoich pismach daje wyraz swojej kreatywności. Podobnie jak Riviere, nie imponuje innym, aby zdobyć ich aprobatę. Czego jednak możemy się dowiedzieć z tego wspomnienia o piszącej owo wspomnienie? Czy możemy zastosować tę samą technikę w odniesieniu do Riviere, którą ona sama zastosowała w tekście poświęconą ojcu psychoanalizy? Autorka stwierdza w tekście, komentując prace Freuda, że „[n]a ich podstawie odnosi się wrażenie na temat tego człowieka, niezależnie od wrażenia, jakie wywiera ich treść” (Riviere, 1991, s. 350). Jakie wrażenie wywiera Riviere? Wszędzie, tak i tu, nawet w swoich wspomnieniach czy zwierzeniach, jest jakby schowana.

Riviere nurtuje pewien paradoks, który zaobserwowała u Freuda: z jednej strony nie przejawiał potrzeby wpływania na innych, w tym nauczania, przekonywania, czy nawet leczenia; z drugiej strony, rozwinął umiejętność przedstawiania wniosków w taki sposób, jakby zależało mu na tym, by czytelnik mógł je przyswoić. Pisarstwo Freuda, wedle Riviere, jest w swym stylu odmienne od większości pisarzy naukowych. Autor wie, że ktoś będzie czytał jego tekst; uwzględnia w tekście perspektywę czytelników, „jakby mówił bezpośrednio do nich i zależało mu na przedstawieniu swoich poglądów w formie dla nich zrozumiałej” (Riviere, 1991, s. 350). Stwierdza, że argumentacja Freuda „nie jest budowana w próżni; ma bezpośrednie odniesienie do czytelnika – on zwraca się do ciebie. W jego stylu wyczuwalna jest osobista jakość, osobista relacja” (Riviere, 1991, s. 350). Píše o głębszym impulsie Freuda, o jego „zdolności do konstruowania i tworzenia żyjącego ciała,

do budowania poza sobą ciała wiedzy, które obejmuje poszczególne fakty, z których się składa, a jednocześnie je przekracza, stając się niezależną całością” (Riviere, 1991, s. 351–352). Efekt jego pracy jest fuzją rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej fantazji. Dokonywał jej dzięki angażowaniu się w „akt twórczy, w którym jego słuchacze i czytelnicy byli jego medium, narzędziem w tym procesie, a jednocześnie zarówno źródłem, jak i miejscem istnienia jego twórczości” (Riviere, 1991, s. 352). Do tego dochodzi jeszcze prostota, czy „naiwność” Freuda – „[r]eagował zwykle z prostą, spontaniczną naturalnością na wszystko, co napotkał, zakładając, że wszystko, co dostrzegał, było samo w sobie ważne” (Riviere, 1991, s. 353).

Nie uważam, że Riviere odmalowując obraz Freuda, mówi o sobie. Uważam natomiast, że w tekście jest coś, co pozwala, na jego podstawie, powiedzieć coś o samej Riviere. Jeśli zestawimy wypowiedzi autorów wspomnień o Riviere z wspomnieniem Riviere o Freudzie, zauważymy pewne powtarzające się motywy: zwracanie uwagi na formę wypowiedzi, bezpośredniość w zwracaniu się do odbiorcy, kwestia osobistej relacji, akt twórczy. Postrzegana była jako osoba, którą cechowało głębokie zainteresowanie kunsztem w każdej formie, nie tylko w pisarstwie i ekspresji słownej, ale także w malarstwie, projektowaniu, muzyce i balecie (Hughes, 1991, s. 34). Cechowała ją wielka troska o ludzi. Chłoneła każdy szczegół opisu procesów psychicznych, który wywarł na niej wrażenie w dziełach Freuda i Klein. Jako tłumaczka i redaktorka tekstów wykazywała się niezwyklej wrażliwością (Hughes, 1991, s. 35). Być może jej pogoń za pięknem znajduje najpełniejszy wyraz w jej pogodni za czymś, co można by nazwać „pięknym życiem” – pięknem niespetyfikowanym w uniesmiertelniającym ją monumentalnym dziele, a pięknem codziennego życia, pięknem uczynków, pięknem dopracowanych przekładów, rozmów, kontaktów międzyludzkich, pięknem twórczego życia.

Być może jednak obraz ten, który, *nolens volens*, wyłania się z powyższych pośmiertnych opisów jej życia jest maską zasłaniającą Riviere przed nami. Tuż przed końcem tekstu o Freudzie, Riviere dodaje osobistą uwagę na temat natury psychoanalizy: „Uważam, że w analizie równie ważne, jak poznawanie tego, co nieświadome w umyśle, jest pamiętanie o tym, jak silna jest w nas skłonność do *niewidzenia* (not *seeing*) i *niewiedzenia* [not *knowing*]” (Riviere, 1991, s. 353). Sądzę, zdradzając przedwcześnie zakończenie, które i tak zapowiedziałem na samym początku, że kwestia tego, kim jest sama Riviere nie jest nieproblematyczna. Ona bowiem – niby nieświadome – zawsze będzie nam się wymykać, niezależnie od szczegółowości opisu. Opis zawsze będzie skończonym opisem żywej i aktywnej Riviere. Niemniej, żeby dopełnić niepełności owego obrazu, dobrze jest prześledzić *curriculum vitae* osoby, która zaprojektowała swoje piękne życie zgodnie z instynktem każącym jej poszukiwać piękna.

Lata przed psychoanalizą

Joan Riviere urodziła się 28 czerwca 1883 roku w Brighton, Sussex. Była najstarszym żyjącym dzieckiem²⁸ prawnika Hugh Johna Verralla i Anny Verrall (z domu Hodgson), córki proboszcza z Devonshire oraz surowej i zaradnej gospodyni domowej. Verrallowie byli starą rodziną z Sussex. Dziadek Joan, dzięki temu, że został prawnikiem, dostał się do klasy średniej (Bower, 2018, s. xi). Inny jej przodek miał być autorem popularnej książki kucharskiej. Została ochrzczona jako Joan Hodgson Verrall. Jej rodzice mieli syna, który zmarł kilka godzin po urodzeniu w 1882 roku, drugą córkę, Mary (zwaną Molly) oraz syna, Hugh Cuthberta, którzy urodzili się, odpowiednio, dwa i cztery lata po Joan. Joan podziwiała ojca i jego troskę o sprawy publiczne, natomiast nie była zbyt blisko z matką, która była bardziej zainteresowana sprawami domowym niż publicznymi czy naukowymi.

Joan kształciła się najpierw w Brighton, a potem w szkole z internatem dla dziewcząt, Wycombe Abbey. Do tej ostatniej uczęszczała niespełna trzy lata. Rodzice byli zmuszeni usunąć ją w połowie roku, prawdopodobnie ze względu na fascynację inną dziewczyną lub członkiem personelu (Bower, 2018, s. 31). Riviere odczuwała, że pobyt tam był stratą czasu. Mając siedemnaście lat przez rok mieszkała u rodziny w Gotha w Niemczech, aby nauczyć się języka niemieckiego. Zdolności wówczas nabyte wystarczyły jej, aby płynnie przekładać dzieła Freuda na angielski. Ze względu na niekorzystną sytuację finansową rodziców, Joan nie została posłana na uniwersytet.

Po powrocie z Niemiec w 1901 roku, uwielbiająca sztukę krawiecką Joan postanowiła, że zostanie praktykantką u krawcowej, pani Nettleship. W tamtym czasie zawód ten nie kojarzył się najlepiej. Krawcowa i guwernantka to dwa zawody wykonywane przez kobiety, które nie miały męża lub ojca, który mógłby je utrzymać. „Krawcowe z niższych warstw często uciekały się do prostytucji, aby związać koniec z końcem” (Bower, 2018, s. 34). W 1910 roku zapragnęła mieć własny salon, w którym mogłaby projektować i tworzyć egzotyczne suknie. Interes ten, mimo zdolności i klientów, prowadziła nie tak długo, gdyż wkrótce później zamknęła działalność. Również po powrocie z Niemiec angażowała się, choć nieregularnie, w sprawę praw wyborczych. W listopadzie 1907 roku zorganizowała spotkanie Krajowego Związku Stowarzyszeń na rzecz Praw Wyborczych Kobiet (*National Union of Women's*

²⁸ Autorka biografii Riviere stwierdza, że mimo iż do 1899 roku szesnaście procent dzieci nie dożywało do pierwszych urodzin, czyli że śmiertelność niemowląt była wysoka, nie oznaczało to, że strata dziecka nie była dotkliwie odczuwana przez rodziców. Podobnie było w przypadku Anny i Hugh (Bower, 2018, s. 8). Dobrze, choć przygnębiająco, obrazują tę sytuację dwa nawiązujące do siebie obrazy z 1877 roku, a zatem mniej więcej z tego okresu, namalowane przez Franka Holl'a, a mianowicie obraz z roku 1877: „Hush!” („Cicho!” czy też „Ucisź się!”) przedstawiający matkę uciszącą niemowlę w kołysce oraz „Hushed” („Ciche” czy też „Uciszone”) obrazujący matkę pogrążoną w rozpacz i martwe, „uciszone” dziecko w kołysce.

Suffrage Societies, NUWSS) w swoim mieszkaniu. Prelegentką była amerykańska Alys Russell, żona Bertranda Russella. W 1910 roku, przez wzgląd na zdolności manualne, została poproszona o przygotowanie sztandaru sufrażystek dla NUSWW (Bower, 2018, s. 49).

W 1906 roku, w wieku 23 lat, poślubiła, poznanego dwa lata wcześniej, adwokata Evelynę Riviere'a, syna malarza Britona Riviere'a. Evelyn i Joan mieszkali najpierw na York Place w Londynie, w domu w pobliżu Regent's Park, gdzie w czerwcu 1908 roku na świat przyszła ich córka, Diana (Hughes, 1991, s. 6–8). Po porodzie Joan cierpiała na to, co dziś nazwalibyśmy depresją poporodową. Niespełna rok później, przez pogarszający się od paru lat stan zdrowia, umarł Hugh Verrall. Riviere doznała „załamania nerwowego”. Po wielu medycznych konsultacjach, nieudanych próbach leczenia, z czasem zaczynała czuć się lepiej. Poprawa nastąpiła w 1911 roku, a w 1912 roku Joan prowadziła życie jak dawniej i na powrót zaczęła odwiedzać przyjaciół. Później jeszcze cierpiała z powodu pewnych chorób, choć nie jest jasne, czy były to problemy fizyczne czy psychiczne. Przeglądając się jej pamiątkowym wpisom prowadzonym co miesiąc od 1905 do 1919 roku, dowiadujemy się, że spędziła w sanatorium pewien czas pomiędzy 1916 a 1917 rokiem z powodu „nerwów” (*nerves*) i to właśnie prawdopodobnie z powodu tych „nerwów” w 1916 roku rozpoczęła psychoanalizę u Ernesta Jonesa (Bakman, 2008, s. 23).

Anna Verrall była świadoma wrażliwości córki. Miała napisać w pamiętniku, na temat pierwszych lat Joan, że jest bardzo nerwowa i boi się nagłych hałasów i ruchów. Dodała do tego uwagę, że jej córka pewnie będzie wymagała delikatnego traktowania. Podobną myśl, niby refren, wygłosi Freud na temat analizy Riviere w 1922 roku: „Obawiam się, że będzie wymagała szczególnej troski i uwagi na czas nieokreślony” (Bower, 2018, s. 11). Riviere całe życie zmagając się z depresją, przez którą udało jej się przebrnąć dzięki bliskim relacjom osobistym i psychoanalizie, nawet jeśli ta ostatnia nie „wyleczyła” jej z tej skłonności. W 1918 roku Riviere stwierdziła w liście do Jonesa: „psychoanaliza jest jedynym, na czym jeszcze mi zależy i na co mogę liczyć, aby odnaleźć jakiegokolwiek sens w życiu” (Bower, 2018, s. 68). Jak się zdaje, przynajmniej włożona przez nią praca w zgłębianie tej dyscypliny wydała dorodny plon. Ernest Jones w liście do Freuda z 1922 roku stwierdzi, że Riviere (z pominięciem Johna Flügela²⁹) najlepiej rozumie psychoanalizę w Brytyjskim Towarzystwie Psychoanalitycznym. W kolejnym zdaniu dodał, że ze względu na

²⁹ John Flügel (1884–1955) – brytyjski psycholog eksperymentalny i psychoanalityk. Jego książka *Psychoanalytic Study of the Family* (1921) została doceniona ze względu na analizę kompleksu Edypa. Wydał także *Men and their Motives* (1934) oraz *The Psychology of Clothes* (1930), przy czym ta ostatnia nadal wpływa na myślenie na temat ubioru. W *Man, Morals and Society* (1945) Flügel nakreślił przejście od egocentryzmu do świadomości społecznej poprzez to, co postrzegał jako hierarchię rozszerzających się więzi lojalnościowych.

swoje pochodzenie (rodzina hrabiowska) Riviere ma kompleks bycia dobrze urodzoną i gardzi resztą członków Towarzystwa, zwłaszcza kobietami (Bower, 2018, s. x).

Pierwszy kontakt Riviere z psychoanalizą mógł nastąpić w latach 90. XIX wieku na przyjęciu organizowanym w Cambridge przez wuja Arthura (profesora filologii klasycznej) i ciotkę Margaret Verrallów, na którym obecni byli członkowie i sympatycy Towarzystwa Badań Psychiczych (*Society for Psychical Research*, dalej jako SPR) zajmującego się badaniem zdarzeń i zdolności powszechnie określanych jako paranormalne. Sama Riviere była zaangażowana w działalność SPR do pierwszej dekady XX wieku. Na przyjęciu obecni byli, między innymi, Henry Sidgwick (jeden z trzech, obok Benthama i Milla, wielkich dziewiętnastowiecznych utylitarystów oraz członek SPR) wraz z żoną Elinor, filolożka i językoznawczyni Jane Ellen Harrison, poeta, literaturoznawca i współzałożyciel SPR Frederic W.H. Myers czy George i Maud Darwinowie. Myers, zabawiając gości, wspomnieć miał o swym najnowszym odkryciu: dwóch wiedeńskich lekarzach – Josefie Breuerze i Zygmuncie Freudzie – leczących pacjentów z histerii. Zainteresowanie członków SPR badaczem procesów nieświadomych przyczyniło się do zaproszenia Freuda w 1912 roku do Londynu i wygłoszenia wykładu, który potem ukazał się jako *Kilka uwag o pojęciu nieświadomości w psychoanalizie*, który Riviere z pewnością czytała (Bower, 2018, s. 18).

Riviere i Jones

Riviere na poważnie zaczęła interesować się psychoanalizą podczas I wojny światowej, gdy przeczytała książkę Jonesa, *Papers on Psycho-Analysis* (1912). Codzienną analizę z nim rozpoczęła 21 lutego 1916 roku. Niestety jednak relacja analityczna Riviere i Jonesa była niejednoznaczna, a analiza daleka od zakończenia. Bower, biografka Riviere, stwierdza, że „Jones był próżnym mężczyzną, który szczycił się swoimi sukcesami z kobietami” (2018, s. 64). Jego romanse i trudności z określaniem granic terapeutycznych są dobrze znane i udokumentowane (por. Bower, 2018, s. 63–64). Jones wypożyczał Riviere The Plat – jakobiński dom w wiosce Elsted w Sussex – na czas letniej przerwy od psychoanalizy, dawał jej swojego psa pod opiekę na dwa miesiące i, ogólnie rzecz biorąc, wzbudzał w niej fałszywe nadzieje, przez które potem Joan czuła się odrzucona (Bakman, 2008, s. 24). „Riviere zakochała się w Jonesie, a pobyt w The Plat wspierał ideę, że on również był w niej zakochany” (Bower, 2018, s. 64–65). Jak stwierdza Hughes „Joan czasami nie miała regularnych spotkań z Jonesem, a także pełniła rolę powierniczki w jego życiu osobistym, w tym w sprawach dotyczących jego małżeństw” oraz „przeżywała głęboką miłość przeniesieniową do Jonesa, której zdawała się nie dostrzegać, a najwyraźniej nie otrzymała pomocy w jej zrozumieniu” (Hughes, 1991, s. 11). Jeszcze smutniej-

szy obraz stanu Riviere z czasu analizy z Jonesem wyłania się z listów, zwłaszcza tych Riviere, w których raz pisze o rozpacz i pragnieniu śmierci, o przekonaniu, że głęboko zawiodła Jonesa, by potem entuzjastycznie mu dziękować za przeczytanie jej listów (Bakman, 2008, s. 24). Niektórzy badacze spierają się co do możliwego romansu Riviere i Jonesa (Bower, 2018, s. 71). Jasne jest, że Jones nie zdołał przezwyciężyć namiętnego, erotycznego i narcystycznego przeniesienia Riviere-analizantki i ich relacja nabrała intensywnego i z pewnością niepsychoanalitycznego charakteru. Brak istnienia instancji superwizji³⁰ w tym czasie zdaje się nie usprawiedliwiać błędu Jonesa.

Jones, uważając Riviere za bardzo utalentowaną, zachęcał ją do zostania analityczką. Riviere wraz z mężem znajdowali się w trudnej sytuacji finansowej i ponieważ Joan nie miała zawodu i stałej pracy zarobkowej, pomyślała, że może spróbować. Na przełomie 1918 i 1919 roku zaczęła przyjmować pacjentów i do października 1919 roku miała już czterech, którzy przychodzili pięć razy w tygodniu.

W 1913 roku Jones założył Londyńskie Towarzystwo Psychoanalityczne (London Psychoanalytical Society, dalej jako LPS). Ponieważ jednak kryteria przyjęć były niejasne, do towarzystwa należeli członkowie wyznający idee Jungowskie. Jones postanowił naprawić swój błąd, rozwiązał LPS i w 1919 roku założył nowe – Brytyjskie Towarzystwo Psychoanalityczne (British Psychoanalytic Society, dalej jako BPS). W maju tego roku Riviere poszła na pierwsze posiedzenie BPS, a ponieważ w 1919 roku uchwalono przepisy otwierające zawody dla kobiet, Riviere mogła zacząć zasilać pieniężnie domowy budżet (Bower, 2018, s. 70).

Około roku 1920 Jones zaczął opisywać Riviere Freudowi w listach. Jones, jako pragmatyk, dążył do rozpowszechnienia psychoanalizy w Stanach Zjednoczonych i wiedział, że dobre angielskie tłumaczenia dzieł Freuda to umożliwią (Bakman, 2008, s. 27). Freud uważał, że Riviere może być Jonesowi bardzo pomocna jako tłumaczka i uwolnić go od niektórych spraw Towarzystwa. Był też pełen uznania dla jej intelektualnych i praktycznych zdolności. Po raz pierwszy spotkali się w Hadze na VI Międzynarodowym Kongresie Psychoanalitycznym w 1920 roku. W tym samym roku Jones założył *International Journal of Psychoanalysis* (dalej jako IJP). Aby magazyn mógł spełniać

³⁰ Superwizja to konsultacja przypadków klinicznych psychoterapeutów i psychoanalityków z superwizorami, czyli doświadczonymi i wykwalifikowanymi terapeutami czy analitykami. Superwizja polega na konsultowaniu pracy z pacjentem/klientem/analizantem i innych kwestii związanych z wykonywaniem obowiązków psychoterapeuty czy analityka w toku ustrukturyzowanej dyskusji. Celem superwizji jest pomoc terapeutce czy analitykowi w przyjrzeniu się jego własnemu doświadczeniu w pracy z pacjentem/klientem/analizantem, ewentualnym przeszkodom w tym kontakcie leżącym zarówno po stronie terapeuty czy analityka, jak i pacjenta/klienta/analizanta, jak również zapewnienie wysokiej jakości świadczonych usług terapeutycznych czy analitycznych.

potrzeby członków, nieodzowne było dostarczanie tłumaczenia do każdego z numerów i to właśnie Riviere odgrywała kluczową rolę w tym zakresie. Już w marcu 1919 roku tłumaczyła jeden z artykułów Freuda (Bower, 2018, s. 69) i pierwszy numer IJP zawierał przełożony przez nią artykuł Freuda wraz z krótkim zbiorem jej notatek i obserwacji klinicznych. Rola redaktora tłumaczeń IJP została potwierdzona w 1922 roku i Riviere pełniła tę funkcję do 1937 roku, kiedy to wyraziła chęć większego zaangażowania się w pracę kliniczną oraz własne badania.

Riviere i Freud

Freud był zachwycony tym, co usłyszał o Riviere od Jonesa, zwłaszcza jeśli chodzi o jej zdolności translatorskie. W korespondencji miał ją określić mianem „nieugiętej kobiety” (Bakman, 2008, s. 21). Z drugiej strony, analiza u Freuda od dawna, o ile nie od początku, była celem Riviere, która, zebrawszy się na odwagę, napisała w 1922 roku do niego list. List ten wielce ucieszył Freuda, który, po przeczytaniu jej tłumaczenia w pierwszym numerze IJP, miał odpisać: „Jest rzeczą oczywistą, że jeśli chce Pani wejść w analizę, będzie miała Pani pierwszeństwo przed wszystkimi innymi jako mój tłumacz i jako wybitny członek londyńskiej grupy” (Bower, 2018, s. 79). Między Riviere i Freudem nastąpiła wymiana przyjacielskich listów o charakterze merytorycznym – dotyczących tłumaczenia – aż w końcu pod koniec lutego 1922 roku Freud miał wolne miejsce dla Riviere na analizę (Bower, 2018, s. 79).

Z wywiadu Riviere z Kurtem R. Eisslerem³¹ dowiadujemy się, że do spotkań dochodziło nieregularnie i nie zawsze miały charakter analityczny. Od lutego do lipca 1922 roku Riviere uczęszczała na analizę w Wiedniu. Po Kongresie w Salzburgu (1924) Riviere również udała się do Wiednia na sześć tygodni, aby kontynuować analizę, natomiast we wrześniu 1929 roku Riviere i Freud widzieli się w Berchtesgaden, gdzie Freud czasami spędzał letnie wakacje z rodziną. Po raz ostatni, Riviere widziała Freuda na wygnaniu w Londynie w 1939 roku. Wtedy też był otoczony wieloma ludźmi i nie chciał rozmawiać o pracy. Miał wyglądać na tak starego i zmęczonego, że nie chciała mu przeszkadzać (Backman, 2013, s. 95–96). W porównaniu z dzisiejszymi analizami, które zazwyczaj trwają lata, Riviere spędziła z Freudem relatywnie mało czasu. Niemniej efekty miały być długotrwałe – według Jonesa członkowie BPS uważali, że po powrocie z Wiednia, dużo łatwiej się rozmawia z Joan (Bower, 2018, s. 86). Freud stwierdził w liście do Jonesa, że dobrze się dogadują

³¹ Eissler planował przeprowadzić wywiady z każdym, kto znał Freuda osobiście i nagrania z tych wywiadów przekazać do Archiwum Freuda. W sumie dostępnych jest około sześćdziesięciu takich wywiadów i rozmowa z Riviere jest jednym z nich. Tekst, który cytuję jest streszczeniem tego wywiadu dokonany przez Ninę Bakman, które dodatkowo uzupełniła o listy wysyłane pomiędzy Riviere, Freudem i Jonesem oraz o uwagi biografów Riviere.

i że Riviere nie wydaje mu się nawet w połowie tak mroczną, jak ją odmalował Jones w listach. Niemniej diagnoza Freuda oscylowała wokół narcyzmu i poczucia winy. Stwierdził, że analizantka nie toleruje zarówno pochwał i sukcesu, jak i porażki, winy czy odrzucenia. Na uzyskanie uznania od analityka reaguje agresją i traci do niego szacunek. To właśnie miałyby być objawem głębokiego poczucia winy i konfliktu między *ja* i *nad-ja*³². Nieświadomie przenosi swoją samokrytykę na innych, zastępuje swoje wyrzuty sumienia sadyzmem skierowanym na innych, których próbuje unieszczęśliwić z powodu własnego cierpienia (Bakman, 2008, s. 26).

Sam Freud miał być bardziej zainteresowany pracą w ogóle tłumaczeniami niż Riviere jako analizowaną osobą. Czasem czekał na nią z niemieckim listem, który chciał z nią omówić. Niektóre sesje w całości miał poświęcać „interesom”, czyli kwestiom odbioru psychoanalizy, rozpowszechniania jej, tłumaczenia tekstów itd. Niemniej jednak, zamierzał przyznać Riviere stanowisko, które zapewniłoby jej prawdziwe formalne uznanie, dlatego nakłaniał Jonesa, aby to ona, a nie kandydat Jonesa Rickman, została redaktorem IJP (Bakman, 2008, s. 27). Nie zmienia to oczywiście faktu, że Freud zdawał się traktować Riviere instrumentalnie. Z drugiej strony, sama Riviere, uważała jego pisma i pracę za tak ważne, że wierzyła, że jest to poświęcenie, które musi ponieść (Bakman, 2013, s. 100). Co więcej, umieszczenie przez Freuda, wbrew oporom Jonesa, Riviere na stanowisku redaktorki, czyli umożliwienie zajęcia symbolicznej pozycji w czasopiśmie, przyczyniło się do wytworzenia prawdziwie profesjonalnego samorozumienia i samoświadomości jako psychoanalityczki. Riviere mogła podążać własną ścieżką i dzięki temu w drugiej połowie lat 20. zaczęła publikować obszerniejsze prace na interesujący ją temat – w tym taki, który nie odpowiadał samemu Freudowi, wchodząc z nim w konflikt³³. Wkrótce, bez utraty oryginalności, przyjęła teorie Melanie Klein, występując także przeciwko Annie Freud. Mimo tych konfliktów udało jej się nie zniszczyć przyjaźni z Freudami (Bakman, 2008, s. 29). Pozostałe kontakty Riviere i Freuda były listowne, a wiele z tej korespondencji dotyczyło kwestii translatorskich. Niemniej Freud nadal martwił się o Joan jako o swoją pacjentkę, a z czasem

³² W oryginale, w tym miejscu, Freud pisze o konflikcie między „ja” i „Idealem”. List, który cytuje w swoim tekście Bakman pochodzi z 1922 roku, a więc jeszcze sprzed opracowania przez Freuda koncepcji nad-ja, czy też superego, którą to koncepcję, jak twierdzą niektórzy, opracował właśnie współpracując analitycznie z Riviere. Niemniej jednak wydaje się, że konflikt, o którym tu pisze Freud jest konfliktem pomiędzy *ja* i *nad-ja*. Po raz pierwszy pojęcie to pojawia się w tekście „*Ja*” i „*to*”, czyli tym samym, który potem na angielski tłumaczyć będzie Riviere.

³³ Koronnym przykładem jest oczywiście opowiadanie się Riviere po stronie Melanie Klein, a przeciw Annie Freud, w tzw. *Controversial discussions*. Podobnie, w tekście *Symposium on child analysis*, Riviere zgodnie z ujęciem Klein, umiejscawia wcześniej niż Freud moment kształtowania się superego, czy też nad-ja, przez co wchodzi w konflikt z klasycznym ujęciem kompleksu Edypa ojca psychoanalizy (Riviere, 1927).

w treści listów zaczynała pojawiać wzajemna troska o stan zdrowia (Bower, 2018, s. 86-87). Riviere czuła, że jej analiza z Freudem nie sięgnęła zbyt głęboko. Twierdziła, że pewne aspekty jej osobowości – jak agresywne impulsy i prześladowczy lęk przed nimi – nie zostały uwzględnione w analizie. Niemniej Riviere, przyznała, że „choć analizy z Jonesem i Freudem były niekompletne, to mimo wszystko były dla niej przydatne i pomocne” (Bakman, 2013, s. 102).

Po nie do końca udanej analizie z Jonesem, Riviere była nie do końca analizantką Freuda (Bakman, 2013, s. 91). Choć, wedle samej Riviere, jedyna kłótnia, jaką miała z Freudem podczas analizy, dotyczyła języka, w jakim analiza będzie się odbywać³⁴, wiemy, że dla Riviere trudne było łączenie roli analizantki i tłumaczki Freuda, co miała z resztą Freudowi za złe (Bakman, 2013, s. 91). Pierwszym tekstem Freuda, który Riviere przetłumaczyła na angielski był tekst *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* (1917)³⁵, co przełożyła jako *One of the difficulties of psychoanalysis*. Tekst ten ukazał się w pierwszym numerze IJP z 1920 roku i to on tak zachwyił Freuda. W 1921 roku przygotowała *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, czyli tłumaczenie tekstu z 1917 roku, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (pol. *Wstęp do psychoanalizy*). Po powrocie z Wiednia opublikowała trzy tomy *Freud's Collected Papers* (1924–1925) (*Pisma zebrane Freuda*). Nadzorowała pracę nad tomami, a niektóre z tekstów przetłumaczyła osobiście. W 1927 roku przygotowała tekst *The Ego and the Id*, który jest tłumaczeniem tekstu z roku 1923 *Das Ich und das Es* (pol. „Ja” i „to”) oraz w 1930 roku przygotowała *The Uneasiness in Civilization*, czyli tłumaczenie ledwie wydanego, bo w 1929 roku, *Das Unbehagen in der Kultur* (pol. *Kultura jako źródło cierpień*, lub zgodnie z nowszym i adekwatniejszym tłumaczeniem *Dyskomfort w kulturze*).

Riviere, Melanie Klein i Anna Freud

Nie można nie wspomnieć o związku Riviere z Melanie Klein, której idei wyraziicielką była przez czterdzieści lat swojej kariery. Pozycja Riviere w BPS była wyjątkowa – stanowiła poniekąd bezpośrednie ogniwo między Freudem a Klein.

Trudno dokładnie określić, kiedy doszło do pierwszego spotkania ich obu, możliwe, że już w 1920 roku na Kongresie w Hadze. Zapewne znały się na

³⁴ Kłótnia dotycząca tego, czy analiza ma odbywać się w języku angielskim czy niemieckim wprawiała samą Riviere w zakłopotanie. Analiza rozpoczęła się po angielsku, następnie Freud chciał, aby Riviere mówiła po niemiecku, co uznała za niemożliwe ze względu na to, że w tym języku nie miała wolnych skojarzeń i ostatecznie Freud kategorycznie nie zezwolił na kompromisową propozycję Riviere, aby każdy z nich używał swojego języka ojczystego, nie podając żadnego powodu. Dlatego też kontynuowali rozmowę po angielsku (Bakman, 2013, s. 94). Bower twierdzi, że nieuzasadniona decyzja Freuda była wynikiem jego złych doświadczeń z Jamesem Stracheyem i jego bełkotliwym angielskim, którego słuchanie było dla Freuda udręką (2018, s. 80).

³⁵ Tekst ten nie został przełożony na język polski, ale jego tytuł brzmiałby pewnie *Jedna z trudności psychoanalizy*.

Kongresie w Salzburgu w 1924 roku, kiedy Klein odczytywała swój kontrowersyjny referat na temat techniki analizy wczesnodziecięcej (Hughes, 1991, s. 22), w którym przedstawia całkowicie nowe podejście, stanowczo oprotestowane przez wielu analityków, w tym Annę Freud (Bower, 2018, s. 106). W 1925 roku brytyjscy psychoanalitycy, zwłaszcza Jones i Riviere, mogli twierdzić, że są oddani Freudowi, jednak latem tego samego roku, kiedy Klein wygłosiła sześć wykładów na temat analizy dzieci, spójność Towarzystwa została zachwiana. W tym samym czasie Freud w liście do Jonesa stwierdził, że w Wiedniu prace Klein zostały przyjęte z dużym sceptycyzmem i sprzeciwem (Bower, 2018, s. 107). Nie jest bowiem tajemnicą, że pomiędzy Melanie Klein a Anną Freud – a zatem samym Zygmuntem – od dawna w Wiedniu panował konflikt i wielu wpływowych analityków wiedeńskich opowiedziało się przeciwko Klein, której nie pozostało nic innego jak emigracja.

Jak stwierdziła sama Klein, Riviere od początku bardzo interesowała się jej pracami i zaprosiła ją do wygłoszenia wykładów na temat analizy dzieci (Sayers i Forrester, 2013, s. 151) i to właśnie Riviere zachęciła Klein do napisania do Jonesa, aby uzyskać jego wsparcie w przeprowadzce do Anglii na stałe (Bower, 2018, s. 108). Ten czuły stosunek do Klein daje obraz opiekuńczości Riviere, który nie był dostępny dla wszystkich. W 1926 roku Klein przyjechała do Anglii, a wraz z nią kontrowersje dotyczące jej pracy z małymi dziećmi i stosowaną przez nią radykalną techniką. Po przeprowadzce Klein do Londynu, kiedy ta wygłaszała swoje wykłady, Riviere okazywała jej wsparcie i ostatecznie opowiedziała się po jej stronie w tzw. *Controversial discussions*³⁶. Jednym z przedmiotów sporu było umieszczenie przez Klein kompleksu Edypa już w drugiej połowie pierwszego roku życia³⁷, przy czym postrzegала superego jako kształtujące się mniej więcej w tym samym czasie. Freud skrytykował to ujęcie, podobnie jak stwierdzenie Klein dotyczące tego, że superego dziecka jest tak samo niezależne jak dorosłego (Hughes, 1991, s. 23).

Spór pomiędzy Anną Freud a Klein z czasem zaczął rozprzestrzeniać się na kolejnych członków BPS. Analityczka Bower stwierdza nawet, że Anna Freud, „jako najmłodsze dziecko w rodzinie czuła się bardzo zazdrosna o swoje analityczne rodzeństwo – zwłaszcza Joan Riviere”, a przecież chciała mieć

³⁶ *Controversial discussions* (Kontrowersyjne dyskusje) to seria intensywnych debat dotyczących kwestii teoretycznych i klinicznych, które miały miejsce w latach 1942–1944 w ramach działalności Brytyjskiego Towarzystwa Psychoanalitycznego. Można mówić o trzech głównych stronach konfliktu: o (1) szkole Wiedeńskiej, czyli zwolennikach Anny Freud, (2) zwolennikach Melanie Klein i (3) środkowej grupie, tzw. niezależnych (do grupy tej należał min. Donald Winnicott, który ostatecznie odsunął się od kleinistów). Spór i dyskusje wynikły z różnic między klasyczną analizą freudowską a nowszą teorią kleinowską, w tym były efektem teorii i metody zaproponowanej przez Klein w wyniku jej pracy jako analityka małych dzieci. Ostatecznie do sformalizowania porozumienia doszło w listopadzie 1946 roku.

³⁷ Wedle Freuda, miał rozpoczynać się później.

Freuda tylko dla siebie (Bower, 2018, s. 83). Co więcej, Freuda irytowało to, w jaki sposób poglądy jego córki były krytykowane przez Melanie Klein i jej zwolenników w Londynie w trakcie debat dotyczących analizy dziecka. Chodzi oczywiście o sympozjum poświęcone analizie dziecka, które odbyło się 4 i 18 maja 1927 roku w Londynie. Riviere również przeczytała na nim swój referat. Freud, w liście do Jonesa, skarżył się na Riviere i stwierdził, że opowiadając się po stronie Klein podąża „nową drogą wiodącą do derealizacji analizy” (Bakman, 2013, s. 97).

W 8. numerze *International Journal of Psycho-Analysis* z 1927 roku znajdują się raporty umieszczone pod wspólnym tytułem: *Symposium on Child Analysis* (*Sympozjum na temat analizy dziecka*). Tam też, sześciu autorów (Klein, Riviere, Searl, Sharpe, Glover, Jones) krytycznie ustosunkowuje się do Anny Freud ujęcia spuścizny Freuda. Riviere przyczyniła się do powstania tych raportów i poparła teorię Klein odnoszące się do wczesnego rozwoju superego (Hughes, 1991, s. 23).

W swojej wersji artykułu *Sympozjum na temat analizy dziecka*, Riviere stwierdzi, że psychoanaliza, wynalazek Zygmunta Freuda, nie zajmuje się prawdziwym światem, ani przystosowaniem dziecka czy dorosłego do prawdziwego świata, ani chorobą czy zdrowiem, ani cnotą czy wadą. Riviere uważa, że błąd Anny Freud polega na tym, że widzi różnicę między dorosłymi a dziećmi w tym, że mają odmienne świadome postawy, na temat tego, co jest związane z rzeczywistością zewnętrzną. Przecież jednak owe postawy i inne stany świadome, w pewnym sensie, dla analizy wymierzonej w nieświadome – i na tym właśnie miało polegać odkrycie Freuda – nie mają znaczenia. „Dla samej analizy mają one wartość jedynie o tyle, o ile reprezentują nieświadome treści, i to tam leży ich znaczenie dla analizy” i wszelkie świadome myśli, jawnie wypowiedane życzenia, są jedynie środkami wyrazu dla nieświadomego, „tak jak technika zabaw dla dzieci umożliwia nieświadomym treściom bezpośredni wyraz poprzez zabawki” (Riviere, 1927, s. 372). Psychoanaliza zajmuje się „wyłącznie wyobrażeniami dziecięcego umysłu, fantazjowanymi przyjemnościami i przerażającą zemstą” (Riviere, 1927, s. 377). Do tego wszystkie je trzeba traktować jako pełnowartościowe i przypisywać im ich prawdziwe znaczenie. Jest to sprzeczne z twierdzeniem Anny Freud, która twierdzi, że psychika małych dzieci jest zdominowana przez ich rzeczywistych rodziców, a w konsekwencji istnieje różnica w tworzeniu przeniesienia na analityka pomiędzy dziećmi a dorosłymi. Zatem Anna Freud miałaby uważać, wedle Riviere, że „sytuacja analityczna jest inna dla dzieci i dla dorosłych” (Riviere, 1927, s. 372), z kolei sama Riviere stwierdza jasno, że „jeśli chodzi o rzeczywistość psychiczną, różnica między dziećmi a dorosłymi staje się znikoma” (Riviere, 1927, s. 371) i podobnie jest w przypadku pracy

psychoanalitycznej z dziećmi i dorosłymi. Wewnętrzny świat obu jest zdeterminowany przez wewnętrzne, subiektywne interpretacje zewnętrznych doświadczeń, jak opisała to Klein.

Podążając za Klein, Riviere stwierdza, że choć obiekty nieświadomych fantazji są częściowo oparte na rzeczywistych osobach, to nie w takim stopniu, aby wynikały z bezpośrednich, konkretnych doświadczeń. W odniesieniu do rzeczywistości te doświadczenia są bardziej powierzchowne, a fantazje bardziej symboliczne lub zniekształcone przez nieświadome procesy (Riviere, 1927, s. 374). Podobnie jest w przypadku superego i fantazji libidinalnych: fantazja opiera się na identyfikacjach, które na początku nie mają implikacji moralnych. Tak np. chłopiec może chcieć być wielki, potężny i bogaty, taki jak w jego wyobraźni wydaje się być jego ojciec, a dziewczynka chce być piękna i uwielbiana jak matka. Oczywiście te fantazje nie zgadzają się z tym, jacy rodzice naprawdę są. Jak stwierdza Riviere, „dziecko przypisuje im tę doskonałość w swoich fantazjach, aby stworzyć nowy model, który może starać się naśladować” (Riviere, 1927, s. 374). Natomiast poczucie winy, które skłania do utworzenia powyższego uzasadnionego ideału „moralnego”, jest jedynie introjekcją frustracji seksualnych fantazji, czyli idei seksualnych, jak je określa Riviere, które już w podmiocie, w dziecku są obecne. Seksualizacja dzieci pochodzi nie z zewnątrz, a z wewnątrz (choć rodzicielskie zakazy i frustracja pragnień seksualnych przez obiekty zewnętrzne nie jest w tym kontekście bez znaczenia). „Dlatego ideał dobroci dziecka – jego superego – wywodzi się z goryczy doświadczenia frustracji i jest po prostu elementem jego życia fantazmatycznego” (Riviere, 1927, s. 374–375). Riviere nawet stwierdzi, że tak jak poczucie winy nie ma „realnych” podstaw, podobnie nie ma „rzeczywistego” niebezpieczeństwa, którego można by się spodziewać z powodu któregośkolwiek z tych życzeń. (Riviere, 1927, s. 375).

Można powiedzieć, że Riviere podąża za Klein dalej niż Jones, który uwzględniał rzeczywistość zewnętrzną. Miał bowiem, omawiając z pacjentem fobię, starać się pokazać mu, że myli się w swoich założeniach. Jest to wspólnie w terapii podejście stosowane np. w nurcie behawioralno-poznawczym, ale nie jest to już psychoanaliza. Dlatego też Riviere odrzuca podejście Jonesa i przyznaje absolutne pierwszeństwo wewnętrznej rzeczywistości psychicznej pacjenta (Bakman, 2013, s. 102), w ten sposób dając zadość odkryciu Freuda, który opowiadając się po stronie córki, jakby nie chciał zadośćuczynić własnemu odkryciu.

Bower stwierdza, że nie jest to przypadek, że Riviere napisała najbardziej oryginalne artykuły w ciągu ośmiu lat po przybyciu Klein do Anglii. Chodzi o takie teksty jak „Kobiecość jako maskarada” (1929), „Zazdrość jako mechanizm obronny” (1932), w którym przedstawia znaczenie zazdrości dwadzieścia lat przed kontrowersyjnym artykułem Klein na ten temat oraz o „Wkład w zrozumienie negatywnej reakcji terapeutycznej” (1936), który był

odповідzią na „Ja” i „to” (1923) Freuda i w którym Riviere wykorzystuje nowopowstałą koncepcję pozycji depresyjnej Klein, aby zrozumieć, dlaczego niektórzy pacjenci opierają się wyzdrowieniu. Jak stwierdza dalej Bower, błyskotliwość Riviere jako tłumaczki Klein przesłoniła oryginalność jej pomysłów, bo „w tym artykule Joan wprowadza koncepcję organizacji obronnej, która jest obecnie szeroko stosowana przez kleinistów” (Bower, 2018, s. 110). Powyższe uwagi potwierdza Bakman, wskazując na pewną symptomatyczną skłonność Riviere – jej zahamowanie utrudniało formułowanie własnych myśli i pomysłów. O wiele chętniej pomagała innym nie tylko tłumacząc, ale także redagując ich teksty. Stwierdza także, że „artykuł [Riviere] «Kobiecość jako maskarada» (1929) wyraża poczucie wewnętrznych przeszkód, które musiała pokonać, by wyrazić siebie: strach przed karą i odwetem, gdyby odkryto, że posiada męskość” (Bakman, 2013, 98). Z kolei w innym artykule, Bakman stwierdza, że Riviere zdawała się woleć rolę tłumaczki, czyli kogoś, kto ujawnia mniej siebie niż autor, kogoś, kto przekazuje obcy tekst, kto pozostaje w cieniu autora pracując na jego zlecenie i kto ciągle „służy”. Co więcej, „funkcja bycia podporządkowaną (*subservient function*) stwarza możliwość bycia wykorzystaną, co przytrafiło się Joan Riviere, gdy Jones i Freud odkryli jej talent” (Bakman, 2008, s. 30).

Instytucjonalne zaangażowanie Riviere

Praca na rzecz psychoanalizy – czy to w zakresie kliniki, rozwijania teorii, redakcji i tłumaczenia tekstów, czy sprawowania urzędów w różnych instytucjach – na co Riviere sama zwróciła uwagę, była tym, na co mogła liczyć, aby odnaleźć jakiegokolwiek sens w życiu. Nic więc dziwnego, że to psychoanaliza stała się główną kochanką Riviere. Była członkiem BTP od jego powstania aż do śmierci, w 1926 roku została wybrana do Rady BTP, a w 1929 roku wraz z Sylwią Payne była sekretarzem Międzynarodowego Kongresu, który odbył się w Oksfordzie w tym samym roku. Od 1930 roku była analitykiem szkoleniowym i członkiem Komitetu Szkoleniowego. W latach 1930–1949 prowadziła wykłady i seminaria dla kandydatów na szkolenia psychoanalityczne (Hughes, 1991, s. 32).

Athol Hughes w przedmowie do dzieł zebranych Riviere przytacza wypowiedzi analityków, którzy stykali się z Riviere – dla których była analityczką czy superwizorką. Była analityczką takich znanych analityków, jak Susan Isaacs, Johna Bowlby'ego, Donalda Winnicotta czy Erica Trista (Hughes, 1991, s. 32). Można spotkać zarówno przychylne, jak i nieprzychylne poglądy na jej temat. Wiele osób ceniło ją za troskę, jaką rozciągała wokół ludzi, jak również jej intelektualną przenikliwość (Hughes, 1991, s. 35). Chociaż Riviere była szanowana jako superwizorka i nauczycielka, jej cięty język i reputacja osoby surowej sprawiały, że niektórzy odbierali ją jako onieśmielającą, czy

wręcz uważali, że jej ocena ich pracy nie była pomocna (Hughes, 1991, s. 33). Aktywnie wspierała *Camargo Society*³⁸, stowarzyszenie zajmujące się baletem (Hughes, 1991, s. 34).

Mimo iż Riviere odegrała rolę w rozpowszechnianiu idei Freuda w Anglii i własnym życiem prezentowała postawę aktywnej intelektualistki, zdawała się nie utożsamiać z tą rolą. Prywatnie była związana towarzysko z wieloma intelektualistami, w tym od 1910 roku z *Grupą Bloomsbury*³⁹. Brała udział w spotkaniach *Omega Workshops*⁴⁰ zorganizowanych w 1913 roku przez Rogera Fry'a w nawiązaniu do ruchu *Arts and Crafts Movement*⁴¹. Brała udział w spotkaniach

³⁸ Camargo Society było organizacją baletową działającą w Londynie, w latach 1930–1933, której celem było promowanie baletu jako formy sztuki w Wielkiej Brytanii. Organizacja powstała w okresie, gdy zainteresowanie baletem w Anglii rosło, ale nie było jeszcze w pełni rozwinięte. Stowarzyszenie odegrało kluczową rolę w rozwoju brytyjskiego baletu, zanim powstały bardziej ugruntowane instytucje, takie jak The Royal Ballet. Nazwa organizacji pochodzi od Marie Camargo, francuskiej tancerki baletowej z XVIII wieku, znanej z innowacyjnych technik tanecznych i elegancji.

³⁹ Grupa Bloomsbury (ang. *Bloomsbury Group*, *Bloomsbury Set* lub *Bloomsbury*), było stowarzyszeniem brytyjskich intelektualistów, pisarzy, artystów i filozofów, które działało głównie w pierwszej połowie XX wieku. Grupa ta spotykała się w dzielnicy Bloomsbury w Londynie, skąd wzięła swoją nazwę. Jej członkowie promowali postępowe i liberalne poglądy oraz eksperymentowali z nowymi formami sztuki, literatury i myśli filozoficznej. Najbardziej znanymi członkami Bloomsbury Group byli m.in. pisarka Virginia Woolf, krytyk literacki Lytton Strachey, malarz Vanessa Bell (siostra Woolf), ekonomista John Maynard Keynes oraz malarz i krytyk sztuki Roger Fry. Grupa była znana z odrzucania tradycyjnych wartości w kulturze wiktoriańskiej, zarówno w sztuce, jak i w życiu osobistym. Jej członkowie popierali wolność artystyczną, intelektualną i seksualną, a także zaangażowali się w kampanie na rzecz feminizmu, pacyfizmu i innych liberalnych ruchów społecznych. Jeśli chodzi o filozofów, z Grupy Bloomsbury można połączyć G.E. Moore'a, który był blisko związany Woolf czy Keynesem.

⁴⁰ Omega Workshops były innowacyjnym ruchem artystycznym założonym w Londynie w 1913 roku przez Rogera Fry'a, brytyjskiego krytyka sztuki i malarza związanego z Bloomsbury Group. Celem Omega Workshops było tworzenie sztuki użytkowej i dekoracyjnej o nowoczesnym charakterze, a także połączenie sztuki z życiem codziennym. Fry chciał, aby artyści pracujący w Omega nie tylko malowali obrazy, ale także projektowali meble, ceramikę, tkaniny i inne przedmioty codziennego użytku, wprowadzając sztukę do domów. Omega Workshops promowało nowatorskie podejście do designu, inspirowane postimpresjonizmem i europejskimi ruchami awangardowymi. Artyści związani z warsztatami tworzyli nowoczesne, kolorowe wzory o uproszczonych formach, które były odpowiedzią na bardziej tradycyjne style epoki edwardiańskiej. Kluczową zasadą była anonimowość – prace nie były podpisywane, co miało podkreślać kolektywny charakter twórczości i unikać indywidualnej sławy. Do artystów związanych z Omega Workshops należeli m.in. Vanessa Bell, Duncan Grant i Henri Gaudier-Brzeska, wszyscy związani z Bloomsbury Group. Działalność warsztatów zakończyła się w 1919 roku, głównie z powodu trudności finansowych po I wojnie światowej.

⁴¹ Arts and Crafts Movement był ruchem artystycznym i społecznym, który powstał w Wielkiej Brytanii pod koniec XIX wieku jako reakcja na negatywne skutki industrializacji i masowej produkcji. Ruch ten dążył do przywrócenia rzemieślniczego podejścia do tworzenia przedmiotów, podkreślając znaczenie rękodziela, jakości wykonania oraz połączenia sztuki z życiem codziennym. Do głównych idei i celów należały powrót do rzemiosła i sprzeciw wobec produkcji

i demonstracjach w ramach ruchu sufrażystek (Hughes, 1991, 15). Była również członkinią *The Georgian Group* (Strachey, Heimann, Munro, 1963, s. 234).

Hanna Segal⁴² stwierdziła we wstępie do zbioru pism Joan Riviere, że Riviere była obdarzona wielkim intelektem, wysoką kulturą osobistą oraz cudownym poczuciem humoru. Dodała, że mówiąc o humorze ma na myśli „nie łagodny, autoironiczny rodzaj angielskiego humoru, ale raczej ostry, przenikliwy dowcip” (Segal, 1991, xi). Miała również piękny styl pisarski i przedstawiała pomysły Klein z żywością, której sama ani Klein ani żaden z jej innych współpracowników, nie osiągnęli (Segal, 1991, s. xiii).

Joan Riviere zmarła mając 79 lat.

PODSUMOWANIE

Celem niniejszego tekstu było wstępne czy skrótowe, odniesienie do najważniejszych aspektów biografii Riviere, w tym do związku jej życia i twórczości ze szczególnym zaakcentowaniem *Kobiecości jako maskarady*. Związek ten nie jest nieproblematyczny. W niniejszym krótkim spięciu, chciałem wskazać na nieobecność Riviere. Potwierdziłem zatem coś, co i tak już było wiadome – Riviere jest nieobecna, nieznana. Jest nieobecna czy szczątkowo obecna w tekstach z pogranicza filozofii, psychoanalizy i feminizmu, częściowo nieobecna w opowieściach o niej samej osób, które znały ją bezpośrednio, ale jest przede wszystkim jakoś nieobecna w sobie. Tak jak do natury nieświadomego należy to, że nie da się go uświadomić (da się jedynie zinterpretować jego przejawy), tak i sama w sobie Riviere nie jest nieproblematyczna. Wszystko, co możemy o niej powiedzieć i co ona przedstawi sobie i nam, jest już zawsze jakoś zakrzywione, tak, że możemy oglądać ją w paralaksie.

W tekście wstępnie omówiony został, zapowiedziany we wstępie, związek tezy Freuda o niemożliwości ucieczki od samego siebie i tezy Hegla o tym, że

masowej, promowanie funkcjonalności, inspiracja naturą i średniowieczem oraz krytyka industrializacji. Kluczowymi postaciami ruchu byli William Morris, John Ruskin czy Charles Robert Ashbee.

⁴² Hanna Segal (1918–2011) była psychoanalytyczką, jedną z najważniejszych postaci w rozwoju teorii i praktyki psychoanalizy, zwłaszcza w nurcie szkoły Melanie Klein. Urodziła się w Łodzi jako Hanna Poznańska. W latach 30. mieszkała wraz z rodziną w Genewie. Po powrocie do Polski rozpoczęła studia na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Warszawskiego. Angażowała się w działalność Młodzieżowej Organizacji Polskiej Partii Socjalistycznej. W 1939 roku w obliczu narastającego zagrożenia ze strony nazistów wyemigrowała do Wielkiej Brytanii. Tam kontynuowała rozpoczęte studia medyczne, a wkrótce potem zainteresowała się psychoanalizą. Własną analizę rozpoczęła w Londynie u Davida Matthewsza związanego z Melanią Klein, a następnie kontynuowała ją u samej Klein. W 1945 roku rozpoczęła własną praktykę. W 1946 roku wyszła za mąż za matematyka Paula Segalą, z którym miała trzech synów: urzędnika państwowego Michaela, matematyka Dana i filozofa Gabriela.

filozofowie nie wyrastają jak grzyby z ziemi. Ustalenia teoretyczne w ramach psychoanalizy – jak i każdego innego prądu teoretycznego – nie pozostawały bez związku z relacjami towarzyskimi ich autorów, które, z natury rzeczy, nie pozostawały bez związku z wydarzeniami społeczno-politycznymi (ruchami emancypacyjnymi, uzyskaniem przez kobiety praw wyborczych, napięciami w ruchu psychoanalitycznym, prześladowaniem Żydów w Europie). Oczywiście głębsze i bardziej szczegółowe omówienie tych związków wymagałoby osobnego, obszerniejszego studium.

Jeśli chodzi o autobiograficzność koncepcji maskarady, pewnie możemy zgodzić się z tezą Bakman, że *Kobiecość jako maskarada* wyraża poczucie wewnętrznych przeszkód Riviere, które musiała pokonać (Bakman, 2013, 98). „Nerwy” Riviere, które prawdopodobnie stały się przyczyną pójścia na analizę, można tematycznie połączyć z lękiem, o którym pisze w opisie przypadku klinicznego. Jeszcze bardziej ów lęk – jako przyczyna zahamowania w pisarstwie – można wydedukować z jej relacji z obecnymi w jej życiu figurami ojcowskimi. Amerykankę z opisywanego przypadku można połączyć zarówno z Riviere, jak i z Lellą Secor. Niemniej, to, co jest pod maską, wciąż pozostaje nieznane. Początkowa zapowiedź, że nie nieproblematyczność kwestii Riviere polega na tym, że zawsze nam się wymyka, niezależnie od opisu, została potwierdzona. Nie można jej jednak odmówić – nawet jeśli ubocznego – efektu terapeutycznego.

Można powiedzieć, że Riviere nie utożsamiała się z rolą aktywnej intelektualistki, dlatego, że – podobnie jak Amerykanka z *Kobiecości jako maskarady* – obawiała się odwetu ze strony figur ojcowskich (np. Jonesa czy Freuda). Moglibyśmy tak pomyśleć, gdybyśmy nie wiedzieli o aktywnym sprzeciwie jaki stawiała wobec obydwu panów, który jednak nie był sprzeciwem agresywnym; co najwyżej agresją sublimowaną. Prawdopodobnie odmawiała tych wszystkich identyfikacji właśnie dlatego, że jej analiza była pomyślna. Była w stanie skoncentrować się na swym pragnieniu – na poszukiwaniu piękna w działaniu – oraz odrzucić zbędne i pozorne tożsamościowe maski. Ważniejsze były dla niej symboliczne pozycje – jak funkcje pełnione w BTP – które zajmowała sama, które nie były tylko symulakrami i które wiązały się z pracą na rzecz psychoanalizy.

Dobrze byłoby do tego dodać, że ważniejsze niż obraz Riviere są jej działania (o które z resztą *de facto* chodzi w psychoanalizie). Po nieudanych próbach psychoanalitycznych z Jonesem i Freudem, miłość Riviere do samej psychoanalizy nie zniknęła. Oznacza to prawdopodobnie, że przeniesienie Riviere utrzymało się, tyle, że nie do tych dwóch postaci ojcowskich, a do samej psychoanalizy i dzięki dalszej pracy na rzecz psychoanalizy – zasiadaniem w gremiach Towarzystwa, kolejnym konceptualizacjom, nadzorowaniem prac translatorskich, pracy w gabinecie – była wciąż w analizie. Tak oto psychoanaliza daje sens jej życiu.

BIBLIOGRAFIA

- Apter, E. (1991). Unmasking the masquerade: Fetishism and femininity from the Goncourt brothers to Joan Riviere. W: E. Apter i W. Pietz (red.), *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-century France*. Ithaca: Cornell UP, s. 65–98.
- Bakman, N. (2008). She can be put to work: Joan Riviere as translator between Freud and Jones. *Psychoanalysis and History*, 10(1), s. 21–36.
- Bakman, N. (2013). Thirty Years on: KR Eissler's Interview with Joan Riviere (1953). *Psychoanalysis and History* 15(1), s. 91–104.
- Bower, M. (2018). *The life and work of Joan Riviere: Freud, Klein and female sexuality*. Milton: Routledge.
- Butler, J. (2008). *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Tłum. K. Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Doane, M. A. (1988) Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator. *Discourse*, Jesień–Zima 1988–1989, t. 11, nr 1, s. 42–54.
- Dybel, P. (2001). Fantazmaty ideologii. W: ŹiŹek, S. *Wzniosły obiekt ideologii*. Tłum. J. Bator i P. Dybel. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. VI–XXXIII.
- Dybel, P. (2006). *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*. Kraków: Universitas.
- Dybel, P. (2009). *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*. Kraków: Universitas.
- Freud, S. (2009). Wyparcie (1915). W: Freud, S., *Psychologia nieświadomości*, Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 77–88.
- Gajewska, A. (2008). *Hasło: Feminizm*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Gusin, M. (2018). *Symptomy psychoanalizy: Jacques Lacan: od filozofii do antyfilozofii*. Kraków: Universitas.
- Heath, S. (1986). Joan Riviere and the Masquerade. W: V. Burgin, J. Donald i C. Kaplan (red.), *Formations of Fantasy*. New York: Methuen, s. 45–61.
- Hegel, G. W. F. (1994). *Wykłady z historii filozofii*. Tom I. Tłum. Ś. F. Nowicki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hughes, A. (1991). Joan Riviere: Her life and work. W: Riviere, J., & Hughes, A. (1991). *The Inner World and Joan Riviere: Collected Papers 1929–1958*. Londyn: Routledge. s. 1–43
- Hughes, A. (2004). Joan Riviere and the masquerade. *Psychoanalysis and History*, 6(2), s. 161–175.
- HyŹy, E. (2003). *Kobięta, cięło, toŹsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*. Kraków: Universitas.
- Krasuska, K. (2008). Gra w przekład. W: Butler, J. *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka toŹsamości*. Tłum. K. Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 264–269.
- Lacan, J. (2014) Instancja litery w nieświadomości albo rozum od czasów Freuda. Tłum. J. Waga. *Psychoanaliza*, 5, s. 9–46.
- Leder, A. (2014). *Prześniona rewolucja: Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Mizielińska, J. (2004) *(De)konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Mizielińska, J. (2006). *Płęć, cięło, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*. Kraków: Universitas.
- Newton Malony, H. Shafranske, E. P. (2021). Freud's Journal IMAGO – 1912 to Present. W: H. N. Malony, E. P. Shafranske (red.) *Early Psychoanalytic Religious Writings*. Leiden, Boston: Brill Rodopi, s. 159–161.

- Pokorski, B. (2024). Główne wątki psychoanalitycznej debaty towarzyszącej powstaniu tekstu Joan Riviere „Kobiecość jako maskarada”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica*, 44, s. 61–94.
- Riviere, J. (1927). Symposium on Child Analysis. *The International Journal of Psycho-Analysis*, 8, s. 370–377.
- Riviere, J. (1929). Womanliness as a Masquerade. *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, s. 303–313.
- Riviere, J. (1991). A character trait of Freud's (1958). W: A. Hughes (red.), *The Inner World and Joan Riviere: Collected Papers 1929–1958*. Londyn: Routledge, s. 350–354.
- Riviere, J. (2024). Kobiecość jako maskarada. Tłum. B. Pokorski. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica*, 44, s. 7–22.
- Sayers, J., & Forrester, J. (2013). The Autobiography of Melanie Klein. *Psychoanalysis and History*, 15(2), s. 127–163.
- Segal, H. (1991) *Foreword*. In: Riviere, J., & Hughes, A., *The Inner World and Joan Riviere: Collected Papers 1929–1958*. Londyn: Routledge, s. xi–xiv.
- Sowa, J. (2011). *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*. Kraków: Universitas.
- Strachey, J. Heimann, P. i Munro, L. (1963). OBITUARY: Joan Riviere (1883–1962). *The International Journal of Psycho-Analysis*, 44, s. 228–235.
- Vyrgioti, M. (2019). In the closets of Fanon and Riviere: Psychoanalysis, postcolonial theory and the psychosocial. *New Voices in Psychosocial Studies*, s. 23–37.
- Wróbel, S. (2012). *Odkrycie nieświadomości: czy destrukcja kartezjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?* Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Žižek, S. (2006). *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*. Tłum. M. Kropiwnicki. Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza BRANTA.
- Žižek, S. (2010). *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Tłum. J. Kutyla. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Zupančič, A. (2021) *Czym jest seks?* Tłum. T. Sieczkowski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Wielki Słownik Języka Polskiego PAN (2023). Hasło: *problematyczny*. Online: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/113325/problematyczny> [dostęp: 13.12.2024].
- Women Psychoanalysts in Great Britain. (2017). Online: https://www.psychanalytikerinnen.de/greatbritain_biographies.html [dostęp: 13.12.2024].

JOAN RIVIERE: THE WOMAN BEHIND THE MASQUERADE**Abstract**

Joan Riviere, a British psychoanalyst, is best known for her concept of femininity as masquerade, which gained recognition in feminist and philosophical circles through Judith Butler and her *Gender Trouble*. This paper analyzes Riviere's life and work in the context of tensions between psychoanalysis, philosophy, and feminism. In part (I), I discuss why the relationship between these fields is not unproblematic. Part (II) focuses on Riviere's biography, showing how various narratives – by Anna Verrall (Riviere's mother), Ernest Jones, Sigmund Freud, and her collaborators – shape her image. The most interesting thread is Riviere's absence from discourse, the lack of reference to her, despite her significant contribution to psychoanalysis. While her concept appears in works at the intersection of philosophy, psychoanalysis, and feminism, her figure remains incomplete and elusive. More important than her image are the concrete actions she took, which had a real impact on the development of psychoanalysis. This paper, introducing Polish readers to Riviere's figure, contributes to a deeper reflection on her contribution to the history of psychoanalysis and feminism.

Keywords:

Joan Riviere, psychoanalysis, feminism, woman, womanliness as masquerade, Sigmund Freud, Melanie Klein, Ernest Jones, short circuits

Bartosz Pokorski

 <https://orcid.org/0000-0002-0147-7834>

Uniwersytet Łódzki

bartosz.pokorski@filhist.uni.lodz.pl

GLÓWNE WĄTKI PSYCHOANALITYCZNEJ DEBATY TOWARZYSZĄCEJ POWSTANIU TEKSTU JOAN RIVIERE „KOBIECOŚĆ JAKO MASKARADA”

Streszczenie

Artykuł stanowi wprowadzenie do tekstu Joan Riviere *Kobiecość jako maskarada* (1929), mające na celu przygotowanie czytelnika do jego lektury. Przedstawiono w nim kluczowe pojęcia debaty toczącej się w ramach wczesnego ruchu psychoanalitycznego. Stanowią one teoretyczne tło dokonywanych przez Riviere interpretacji przypadków klinicznych. Omówiono koncepcję kompleksu Edypa i kastracji w ujęciu Sigmunda Freuda, podział homoseksualności na homoerotyzm podmiotowy i obiektowy według Sándora Ferencziego, pojęcie *aphanisis* oraz podział na dwa typy homoseksualistek Ernesta Jonesa, jak również przesunięcie początku kompleksu Edypa na okres pregenitalny w teorii Melanie Klein i jej ujęcie formowania się superego. W tekście podkreślono, jak wątki te są kluczowe dla zrozumienia mechanizmu kobiecości jako maskarady, który w interpretacji Riviere pełni funkcję obronną wobec lęku. Artykuł zwraca również uwagę na ryzyko zacierania pierwotnych, klinicznych kontekstów psychoanalizy w późniejszych feministycznych i filozoficznych adaptacjach pojęcia „maskarady”.

Słowa kluczowe:

Joan Riviere, Sigmund Freud, Sandor Ferenczi, Ernest Jones, Melanie Klein, psychoanaliza, homoseksualizm, sadyzm, kompleks Edypa, kompleks kastracji

Publikacja tłumaczenia na język polski tekstu Joan Riviere *Womanliness as a Masquerade* (1929; 2024) z 1929 roku stanowi dobrą okazję, by przedstawić (na ile to możliwe w jednym opracowaniu) jego zaplecze teoretyczne. W tym celu omówię problematykę kluczowych tekstów, do których autorka odnosi się w swojej pracy, co – jak sądzę – pozwoli lepiej zrozumieć jej argumentację. Niniejszy artykuł ma cel propedeutyczny. Ma być jedynie wprowadzeniem do dyskusji, w której Riviere wówczas zabiera głos. Treści poszczególnych koncepcji przedstawione są zatem niekiedy w sposób uproszczony, okrojony



czy wybiórczy¹, ale wynika to z obranego przeze mnie celu. Jest nim panoramiczne przedstawienie historyczno-psychoanalitycznego kontekstu powstania *Kobiecości jako maskarady*.

ATMOSFERA TEORETYCZNA *KOBIECOŚCI JAKO MASKARADY* – ZARYS ZAGADNIENÍ

Debaty toczone w ramach ruchu psychoanalitycznego sto lat temu dziś mogą wydawać się – zwłaszcza dla niezainteresowanych psychoanalizą humanistów – niejasne. Może to wynikać z faktu, że wiele z tych tekstów, zwłaszcza wcześniejszych, pochodzi od praktyków. Debatają oni w szczególności nad sposobem kierowania procesem leczenia pacjentów lub kształtowaniem zrębów nowej dyscypliny. Prace te zawsze oscylują wokół tematów kliniki psychoanalitycznej i należą do nich między innymi: opisy przypadków klinicznych², opracowania mechanizmów fundamentalnych formacji nieświadomego³, rozważania poświęcone technice psychoanalizy⁴, próby doprecyzowania podstawowych pojęć psychoanalizy (w tym zawierają się także tzw. pisma metapsychologiczne)⁵. Są to teksty pisane przez praktyków i dla praktyków, którzy albo wykładają to, czym jest technika psychoanalizy albo uczą się psychoanalitycznej sztuki interpretacji, albo nie zgadzają się w pewnych sprawach z innymi psychoanalitykami. Z tego względu zawierają fragmenty winiet klinicznych, interpretacje przypadków oraz próby konceptualizacji stosujące ledwie co ukute pojęcia psychoanalityczne.

Kobiecość jako maskarada należy do tego typu tekstów psychoanalitycznych. To opis i interpretacja jednego przypadku głównego – amerykańskiej „intelektualistki szczególnego typu” (Riviere, 1929, s. 303) – oraz kilku przypadków

¹ Staram się w niniejszym tekście uczynić tak szerokie zagadnienie jak kompleks Edypa możliwie mniej skomplikowanym, przez co pisząc o nim nie omawiam subtelności, całej teoretycznej drogi ani wszystkich dyskusji, jakie toczyły się wokół tego pojęcia. Przedstawiam je też w sposób okrojony, bowiem z wyjątkiem przytaczania poglądów autorów, o których mówię, pomijam wszystkie dyskusje toczone się w łonie psychoanalizy, jak i krytykę omawianych pojęć psychoanalitycznych. Przedstawiam je w sposób wybiórczy, bowiem rekonstruję tylko tę część zagadnienia, która może okazać się przydatna przy lekturze tekstu Riviere.

² W przypadku Freuda są to na przykład opis przypadku Dory (*Fragment analizy pewnej hysterii* z 1905 roku), człowieka od szczurów (*Uwagi o pewnym przypadku nerwicy natręctw* z 1909 roku), małego Hansa (*Analiza fobii pięciolatka* z 1909 roku), sędziego Schrebera (*Psychoanalityczne uwagi o autobiograficznie opisanym przypadku paranoi* z 1911 roku) czy człowieka od wilków (*Z historii nerwicy dziecięcej* z 1914 roku).

³ W przypadku Freuda są to np. *Objaśnianie marzeń sennych* (1900), *Psychopatologia życia codziennego* (1901) czy *Dowcip i jego stosunek do nieświadomego* (1905).

⁴ W przypadku Freuda są to np. *O psychoterapii* (1904), *Uwagi o miłości przeniesieniowej* (1915) czy *Uwagi o teorii i praktyce objaśniania marzeń sennych* (1923).

⁵ W przypadku Freuda są to np. *Popędy i ich losy* (1915), *Wyparcie* (1915), *Nieświadomość* (1915).

pobocznych. Wśród nich znajduje się przypadek kobiety, która obawiając się bólu związanego z defloracją przed ślubem, poddała się zabiegowi alteracji błony dziewiczej. Kolejny to przypadek zaradnej gospodyni, która w rozmowach z pracownikami budowlanymi maskuje swoją wiedzę techniczną, udając naiwność. Opisano także wykładowczynię uniwersytecką, która na wykłady kolegów wybiera szczególnie kobiece ubrania oraz homoseksualnego mężczyznę, który dla uzyskania satysfakcji seksualnej przebiera się za swoją siostrę. Tekst rozpoczyna się od odniesienia do tekstów Ernesta Jonesa i Sándora Ferenczego. Następnie, analizując główny przypadek, tj. amerykańskiej intelektualistki, Riviere pokrótce przedstawia jej sytuację życiową i problem, z którym się do niej zgłosiła: „Przez całe życie po każdym publicznym wystąpieniu, takim jak przemówienie do publiczności, doświadczała pewnego stopnia lęku, czasami bardzo silnego” (1929, s. 304). Riviere, prezentując opis przypadku, przedstawia analizę snów i fantazji analizantki. W tychże pojawia się motyw maski czy maskarady, która stanowi ochronę przed zagrożeniem. W życiu codziennym analizantka, w celu zredukowania lęku, w kontaktach z nieomylnymi figurami ojcowskimi korzysta ze swej kobiecości, którą stosuje jak maskę przykrywającą jej męskość. Na tej podstawie Riviere buduje swoją definicję kobiecości. Stwierdza, w sławnym już *passusie*, że:

Czytelnik może teraz zapytać, jak definiuję kobiecość lub gdzie stawiam granicę między prawdziwą kobiecością a „maskaradą”. Sugeruję jednak, że takiej różnicy nie ma – czy to radykalna, czy powierzchowna, są one tym samym (Riviere, 1929, s. 306).

Oprócz tego przedstawia diagnozę lęku kobiety. W diagnozie tej odwołuje się, między innymi, do sytuacji edypalnej swojej analizantki, kastracji oraz opracowywanych przez siebie pojęć „kobiecości” i „maskarady”. „Kobiecość” jest interesująca o tyle, o ile pełni jakąś funkcję w życiu psychicznym analizantki; nie chodzi tu o to, czy ta „naprawdę” jest kobietą, ale o to, jak sama ustosunkowuje się do kwestii kobiecości, którą porusza w analizie. Jeśli kobiecość jest maskaradą, to prawdopodobnie dlatego, że Riviere, słuchając amerykańskiej intelektualistki, zinterpretowała w ten sposób jej mechanizm radzenia sobie z lękiem.

Powyższe pojęcia używane są do opracowywania tego, co dzieje się w ramach kliniki psychoanalitycznej. Warto zwrócić uwagę na to, że późniejsze wykorzystanie tychże pojęć w innych dyskursach – jak to uczyniła Judith Butler w *Gender trouble* (2007) – feministycznych czy filozoficznych, jest już zawsze pewną adaptacją. Z pewnością adaptacja ta nie jest nieproblematyczna⁶.

⁶ Na temat zasadności podwójnego zaprzeczenia w określeniu „nie nieproblematyczne” zob. Pokorski, 2024, s. 23–60.

Riviere w swojej interpretacji posługuje się licznymi, swoiście psychoanalitycznymi pojęciami, które bez znajomości kontekstu ich powstania mogą prowadzić do mylnych skojarzeń. Dzięki debatom psychoanalityków nad terminologią stosowaną w interpretacjach klinicznych, Riviere może jeden z przypadków podsumować tak: „reakcja na rodziców w oralno-gryzącej fazie sadystycznej”⁷ (1929, s. 309). Od początku istnienia psychoanaliza była bowiem

⁷ W oryginale mamy zdanie: „The analysis showed that the origin of all these reactions, both to men and to women, lay in the reaction to the parents during the oral-biting sadistic phase” (Riviere, 1929 s. 309). Przetłumaczyć można je następująco: „Analiza wykazała, że w przypadku wszystkich tych reakcji, zarówno u mężczyzn, jak i u kobiet, przyczyna leży w reakcji na rodziców w oralno-gryzącej fazie sadystycznej” (Riviere, 2024, s. 14). Uwagę może zwrócić zwrot „oralno-gryząca faza sadystyczna” (*the oral-biting sadistic phase*), który w tej postaci pojawia się w zasadzie wyłącznie u Riviere. Choć sformułowanie, dla osoby zaznajomionej z terminologią psychoanalityczną, może brzmieć niekonwencjonalnie, co do swojego znaczenia nie jest zaledwie nietypowe. Na stronie słownika Amerykańskiego Towarzystwa Psychologicznego (*American Psychological Association*, APA) pod hasłem „faza oralno-gryząca” (*oral-biting phase*), czytamy następującą definicję: „w klasycznej teorii psychoanalitycznej, drugi etap oralnej fazy rozwoju psychoseksualnego, trwający od około 8. do 18. miesiąca życia. Wtedy dziecko zaczyna odczuwać swoją autonomię, rozwija ambiwalentny stosunek do matki i wyraża wrogość poprzez gryzienie jej piersi lub smoczek. W późniejszym dzieciństwie pociąg do gryzienia może przybrać formę obgryzania paznokci, plucia, wystawiania języka, żucia ołówka lub gumy. Faza ta nazywana również oralno-sadystyczną (*oral-sadistic phase*)” (APA, 2023). Istnieje więc pewne pokrewieństwo faz „oralno-gryzącej” i „oralno-sadystycznej”. W *Słowniku psychoanalizy* Lapanché’a i Pontalisa czytamy, pod hasłem *faza oralna*, że to „pierwsza faza rozwoju libidalnego; przyjemność seksualna w tym okresie wiąże się przede wszystkim w pobudzeniu jamy ustnej i warg, jakie towarzyszy jedzeniu. Czynność jedzenia dostarcza szczególnych znaczeń, przez które wyraża się i organizuje relacja z obiektem np. miłość do matki będzie zabarwiona znaczeniami: jeść, być jedzonym. Karl Abraham zaproponował podział tej fazy na dwie, zgodnie z dwiema czynnościami: ssaniem (wczesna faza oralna) i gryzieniem (faza oralno-sadystyczna)” (2023, s. 149). W rzeczy samej, w tekście *The Influence of Oral Erotism on Character-Formation* (1924) Karl Abraham pisze o oralnych, analnych i genitalnych źródłach kształtowania charakteru. Określa tam osoby, których charakter zakorzeniony jest w erotyzmie oralnym, jako te, które przywierają do innych ludzi „jak pijawki”. Stwierdza, że badanie psychoanalityczne w niektórych przypadkach tych osób ujawnia „regresję od fazy oralno-sadystycznej do fazy ssania, [a] ich zachowanie ma w sobie również pierwiastek okrucieństwa, co czyni ich czymś w rodzaju wampirów dla innych ludzi” (Abraham, 1988, s. 401). Nie pisze więc wprost o gryzieniu w tej fazie, ale o pierwiastku agresywnym i wampirycznym (wysysaniu przez wgryzienie się), który przeszedł regresyjnie z fazy oralno-sadystycznej. Z kolei wyraźnego podziału na dwie fazy autor dokonuje w tekście *Próba ujęcia rozwoju libido na podstawie psychoanalizy zaburzeń psychicznych* (*Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen*) z tego samego roku. W tekście tym wyróżnia „w fazie oralnej wczesną, »preambiwalentną« fazę ssania i fazę sadystyczno-oralną, która odpowiada pojawieniu się zębów; czynność gryzienia i pożerania powoduje zniszczenie obiektu, z więc pojawia się ambiwalencja popędu (libido i agresja wobec tego samego obiektu)” (Laplanche i Pontalis, 2023, s. 153). Tenże sadyzm oralny nabiera wielkiego znaczenia w koncepcji Klein, dla której faza oralna jest kulminacyjnym momentem dziecięcego sadyzmu. W odróżnieniu od Abrahama, odrzuca ona „podział na oralną fazę ssania i oralną fazę gryzienia; według niej całość fazy oralnej tworzy fazę sadystyczno-oralną”

dyscypliną wypracowującą własny język. Była też dziedziną, w której pojęcia podlegały nieustannym przekształceniom i właśnie w ich świetle uzyskują pełniejsze znaczenie. Ta „praca na pojęciach” była efektem działań zarówno kolektywnych, jak i indywidualnych. Dobrym przykładem tych ostatnich jest praca pisarska Freuda, który choć stworzył fundamenty dyscypliny, często zmieniał zdanie na temat własnych pojęć podstawowych. Dobrze sprawę tę omawia w tekście *Popędy i ich losy*. Stwierdza tam, mówiąc o trudnościach z pojęciem popędu, że nie jest tak – a przynajmniej nie jest tak w przypadku psychoanalizy – że nauka wznosi się na uprzednio jasno zdefiniowanych „pojęciach podstawowych”. Twierdzi, że jest raczej tak, że dokonuje się opisu zjawisk, które potem zostają pogrupowane, uporządkowane i przedstawione we wzajemnych relacjach. Już na tym etapie psychoanaliza posługuje się abstrakcyjnymi ideami, które tym bardziej potrzebne są przy opracowywaniu materiału na wyższym poziomie abstrakcji. Freud stwierdza, że pojęcia te mają konwencjonalny charakter i służą przede wszystkim opracowywaniu materiału klinicznego oraz orientowaniu się w praktyce analitycznej. Następnie przedstawia on imperatyw stałego dopracowywania pojęć:

Dopiero po gruntownym zbadaniu danej dziedziny zjawisk można także odno-
szące się do niej podstawowe pojęcia naukowe ująć ściślej i w trakcie stałego
procesu przekształcać w taki sposób, że w dużym zakresie staną się one
użyteczne, a przy tym wolne od jakichkolwiek sprzeczności wewnętrznych
(Freud, 2009d, s. 57).

Freud pokazuje proces kształtowania się definicji. Psychoanaliza wciąż jest na tym etapie, ponieważ wiele jej podstawowych pojęć pozostaje przedmiotem dyskusji, niekiedy z resztą prowadzących do podziałów w ruchu psychoanalitycznym.

Podobne dopracowywanie i przekształcanie terminologii dokonuje się w dyskusjach na temat znaczenia pojęć i interpretacji klinicznych na łamach pism psychoanalitycznych, np. *The International Journal of Psychoanalysis*. W takiej właśnie debacie bierze udział Riviere. Składają się na nią teksty Ferencziego, Jonesa i Melanie Klein. Riviere powołuje się też na innych autorów, w tym na Karla Abrahama, Helene Deutsch, Karen Horney, Sándora Radó, Ninę Searl.

(Laplanche i Pontalis, 2023, s. 153). Samo sformułowanie „oralno-gryząca faza sadystyczna” nie pojawia się nigdzie indziej aniżeli w tekście Riviere i w tekstach cytujących jej tekst. Niemniej wydaje się, że sformułowanie to odnosi się po prostu do fazy sadystyczno-oralnej według Klein. Wnioskować możemy o tym dlatego, że w kolejnym zdaniu autorka sama powołuje się na koncepcję Klein – w której aktywność, agresja dziecka wyraża się poprzez gryzienie. Warto jeszcze zwrócić uwagę na to, że podobne subtelności terminologiczne psychoanalizy są swoiste dla tej dyscypliny i są wynikiem debat psychoanalityków nad podstawowymi pojęciami klinicznymi, kierowaniem leczeniem, statusem interpretacji itd.

Nie przytaczam poglądów tych ostatnich, gdyż nie mają one dla rozważań podjętych w *Kobiecości jako maskaradzie* pierwszorzędno znaczenia.

Ferenczi w swoim tekście przygląda się kwestii męskiej homoseksualności, dzieląc ją na dwa typy: homoerotyzm podmiotowy i homoerotyzm obiektowy, które różnią się między sobą pod względem przyczynowości psychicznej. Jones w swoim tekście analizuje homoseksualność u kobiet oraz jej związek z lękiem kastracyjnym. Dzieli kobiety homoseksualne na dwa typy – takie, które zachowują swoje zainteresowanie mężczyznami oraz takie, które mają niewielkie lub żadne zainteresowanie mężczyznami. Wprowadza także pojęcie *aphanisis*, które ma stanowić odpowiedź na dyskutowaną kwestię lęku kastracyjnego u dziewczynek. Jones zastanawia się, czy jeśli lęk ten – jak mogłoby się wydawać – jest lękiem przed utratą penisa, dziewczynki też go odczuwają? Ponieważ ujęcie teoretyczne Klein wywarło ogromny wpływ na Riviere, omawiam nie jeden, lecz cztery jej teksty. Czynię tak, ponieważ to właśnie Klein zmodyfikowała koncepcję kompleksu Edypa i kompleksu kastracji oraz ich rolę w rozwoju dziewczynek i chłopców. Nie dokonała tej konceptualizacji w jednym tekście, a zasadne jest tutaj przedstawienie przynajmniej fragmentu całego tego procesu psychoanalitycznej reinterpretacji.

W tym miejscu dostrzegamy, że dla wyżej wymienionych autorów wspólnym zagadnieniem jest, jak się zdaje, kompleks Edypa⁸, który wraz z kompleksem kastracji, stanowi z pozoru niedostrzegalne tło tekstu Riviere. Nim jednak przejdę do omawiania tekstów Ferenczego, Jonesa i Klein, wrócę na chwilę do samego kompleksu Edypa. Pojęcia kompleksu Edypa i kompleksu kastracji są ze sobą związane do tego stopnia, że ten drugi niejako wyłania się z pierwszego. Lacan stwierdza, pisząc o funkcji kompleksu Edypa, że ten bezpośrednio wpływa na przyjęcie własnej płci, a kompleks kastracji – „napotyamy w pierwotnym doświadczeniu kompleksu Edypa” (Lacan, 2017, s. 154). Oczywiście to Freud, w *Trzech rozprawach z teorii seksualności* (1905), rozwija interpretację kompleksu Edypa, wprowadzając kluczowe rozróżnienia dotyczące dziecięcej seksualności, jej faz rozwojowych oraz pregenitalnych organizacji, takich jak fazy oralna i analna (Freud, 2009a, s. 121). Te koncepcje umożliwiły późniejsze

⁸ Oprócz teorii odrzucających w całości tę kontrowersyjną ideę Freuda, takich jak psychologia behawioralno-poznawcza, w ramach samej psychoanalizy toczyły się zażarte spory o to pojęcie. Jung, w ramach odpowiedzi na ten teoretyczny konstrukt Freuda, zaproponował symetryczny dla kobiet kompleks Elektry, który Freud odrzucił (Laplanche i Pontalis, 2023, s. 247–248). Otto Rank zastanawiał się nad fazami preedypalnymi, a później szkoła Klein umiejscowiła kompleks Edypa wcześniej w rozwoju człowieka niż to uczynił Freud. Zupełnie inną konceptualizację kompleksu Edypa, na *Seminarium V* wygłoszonym w roku akademickim 1957–1958, przedstawił Jacques Lacan. Ujęcie tego ostatniego jest najbardziej abstrakcyjne. Lacan uważa, że kompleks Edypa jest niezbędnym *miotem* dla myśli Freuda, natomiast wymaga on dokonania interpretacji. Mimo iż Lacan zachowuje trójkąt edypalny matka-dziecko-ojciec, pozycje tych trzech momentów ulegają zmianie, np. ojcem jest ta osoba (a nawet niekoniecznie musi to być osoba, może być instytucja), która pełni funkcję ojca (Lacan, 2017, s. 145).

powiązanie kompleksu Edypa z fazą falliczną, kluczową dla rozwoju lęku kastracyjnego (Drwięga, 2002, s. 896). Moglibyśmy zatem stwierdzić, że „Freud wyróżnił trzy przedgenitalne stadia rozwoju: oralne, analne i falliczne” (Oleś i Drat-Ruszek, 2010, s. 661) i do tychże dopisać okres latencji, po którym następuje stadium genitalne. W ten sposób mielibyśmy streszczony niemal cały rozwój psychoseksualny Freuda⁹. Podręcznikowe opracowania, mimo swoich zalet, pomijają wewnętrzny dynamizm psychoanalizy, przeobrażenia i opracowywania jej teorii. Mnie natomiast zależy na pokazaniu dynamiki i wymiany, jaka dokonywała się pomiędzy psychoanalitykami. Zaryzykuję nieco kontrowersyjną tezę: nie istnieje jedna nauka czy wiedza psychoanalityczna. Są natomiast kwestie, tezy, pojęcia i interpretacje, które – jak sugerował Freud – mogą być ujęte ściślej i w trakcie ciągłego procesu przekształcanie w sposób, który sprawia, że stają się użyteczne. Nie oznacza to, że nie istnieje taka dyscyplina jak psychoanaliza czy technika psychoanalityczna. Chodzi raczej o to, że akademickie, scholastyczne skategoryzowanie rozwoju psychoseksualnego – jakkolwiek pomocne – usuwa z psychoanalizy coś, co jest dla niej kluczowe.

Chociaż, po raz pierwszy, sama nazwa „kompleks Edypa” pojawia się w tekście *O szczególnym typie wyboru obiektu u mężczyzny* (1910), źródeł tej idei możemy doszukiwać się wcześniej. Zwykło się wskazywać na dwa główne: praca kliniczna Freuda z pacjentami, w czasie której sformułował teorię uwiedzenia przez ojca oraz własną autoanalizę. Pierwsze pisemne odniesienie do tej idei obecne jest w sławnym liście do Fließa z 15 października 1897 roku, w którym Freud pisze o odkrytych u siebie uczuciach miłości do matki i zazdrości o ojca. Stwierdza tam, że stany te należą do powszechnych wydarzeń wczesnego dzieciństwa i że każdy w zarodku i fantazji był Edypem (por. Drwięga, 2002, s. 896; Laplanche i Pontalis, 2023, s. 241). Podobny motyw pojawia się w *Objaśnianiu marzeń sennych*, w którym Freud formułuje tę ideę nieco ogólniej i w odniesieniu do psychonerwicy¹⁰:

⁹ Idąc za autorami *Podręcznika akademickiego* pod redakcją Strelaua, moglibyśmy pokusić się o dokładniejsze skategoryzowanie faz. W oralnym stadium rozwoju (0–1 roku) strefą erogenną są usta, prototypową aktywnością są ssanie, gryzienie, połykanie, a konflikt jest pomiędzy pragnieniami libidalnymi i sadystycznymi, orientacją pasywną i aktywną. W analnym stadium rozwoju (2–3 lata) strefą erogenną jest odbyt, zwieracz, prototypową aktywnością potrzeba wydalania, trening czystości, a konflikt jest pomiędzy kontrolą, a jej brakiem. W stadium fallicznym (4–6 lat) strefą erogenną są narządy płciowe, prototypową aktywnością jest aktywność autoerotyczna, a konflikt dotyczy lęku kastracyjnego i to jest „czas” kompleksu Edypa. W fazie latencji (6–11 lat) następuje okres względnego spokoju, a dynamika rozwoju jest mniej intensywna. W genitalnym stadium rozwoju (12–18 lat) następuje okres dojrzewania (Oleś i Drat-Ruszek, 2010, s. 662).

¹⁰ Psychonerwica to dawna nazwa określająca pewną grupę zaburzeń psychicznych. Freud stosując to określenie ma na myśli histerię, fobię, obsesję i niektóre psychozy. Warto dodać, że Freud, mówiąc o psychonerwicy, „kładał nacisk na psychogenezę zaburzeń, które określał tym terminem”, czyli pytał o psychiczną – a nie biologiczną – etiologię trudności zgłaszających się doń podmiotów (Laplanche i Pontalis, 2023, s. 547).

w życiu psychicznym dzieci, które później stają się psychoneurotykami, główną rolę odgrywają rodzice; zakochanie się w jednym z nich i nienawiść wobec drugiego są stałą częścią (...) materiału pobudek psychicznych (2015, s. 230).

W ten sposób Freud łączy afektywny stosunek dziecka do rodziców¹¹ z psychopatologią, wskazując na jego związek z symptomatyką późniejszych nerwic. W kolejnym zdaniu stwierdza, że mechanizm ten jest powszechny, a więc nie jest wyłącznie charakterystyczny dla psychonerwic. To, jak dziecko odnajduje się w tym miłosnym trójkącie, będzie miało decydujący wpływ na późniejszy rozwój aparatu psychicznego podmiotu. Choć Freud nie nazywa tego mechanizmu jeszcze *kompleksem* Edypa, w kolejnym akapicie wskazuje wprost na *Króla Edypa* Sofoklesa, a w czasie dalszej analizy tragedii stwierdza, że „wiedziemy żywot Edypa, żyjemy w niewiedzy, żywiąc wykraczające przeciwko moralności życzenia, które narzuciła nam natura” (Freud, 2015, s. 232). Samo powołanie się przez Freuda na mit Edypa, nie oznacza jeszcze, że mówi wtedy o takim mechanizmie psychicznym jak „kompleks”¹².

W tekście *O dziecięcych teoriach seksualnych* (1908) Freud między innymi przygląda się pierwszemu wielkiemu, życiowemu problemowi ludzkości – pytaniu: „skąd się biorą dzieci?”. Poszukując odpowiedzi, młodzi ludzie napotykają na rozczarowanie. Rodzice udzielają wymijających odpowiedzi, ganią za ciekawość lub opowiadają historie o bocianach. Można by powiedzieć, że niezależnie od prawdziwości odpowiedzi czy ciekawości dziecka, ciągłe pytanie „a dlaczego?” nigdy nie zostanie w pełni zaspokojone. W życiu psychicznym dziecka powstaje zatem napięcie pomiędzy odpowiedzią rodziców, a jego poznawczymi dążeniami, dla których ta odpowiedź jest niesatysfakcjonująca. Związana z tą sytuacją frustracja dzieci prowadzi do powstania „konfliktu psychicznego”, który może prowadzić do „rozszczenia psychicznego” – kiedy to „jeden pogląd, uważany za porządnym, ale związany z koniecznością zawieszenia refleksji, będzie dominował w świadomym myśleniu; drugi (...) stanie się poglądem tłumionym, »nieświadomym«” (Freud, 2009b, s. 156). W ten oto sposób powstaje to, co Freud nazwie „kompleksem rdzeniowym”, czyli efektem konfliktu psychicznego i związanego z nim rozszczenia psychicznego. Kompleks Edypa jest właśnie takim „kompleksem rdzeniowym”.

¹¹ Warto zaznaczyć, że Freud nie pisze tu o miłości do matki i zazdrości o ojca, a o miłości i nienawiści, które dziecko przyporządkowuje poszczególnym rodzicom. Da to pole do interpretacji np. dla Junga, który, chcąc podkreślić symetrię obu płci, stwierdzi, że u dziewczynek występuje miłosny stosunek do ojca i strach przed odwetem matki (Laplanche i Pontalis, 2023, s. 247–248).

¹² Kompleks to „zorganizowany zespół wyobrażeń i wspomnień o wielkiej sile uczuciowej, częściowo lub całkowicie nieświadomych. Kompleks tworzy się na podstawie relacji interpersonalnych z okresu dzieciństwa; może ustrukturuować wszystkie poziomy psychologiczne: emocje, postawy, zachowania przystosowawcze” (Laplanche i Pontalis, 2023, s. 237).

We wspomnianym tekście z 1910 roku Freud poszukuje tego, co determinuje sposób, w jaki mężczyźni wybierają obiekt miłości. Analizując jeden z nich¹³ stwierdza, że dla wyjaśnienia mechanizmu rozdzielenia obiektu na obiekt miłości i obiekt pożądania seksualnego (gdzie, jak mówi Freud, w jaskrawej formie moglibyśmy mówić o nieskalanej „matce” i „nierządnicy”), należy cofnąć się do momentu, w którym chłopiec popada we władzę kompleksu Edypa. Pamiętliwe dziecko „uważa za dowód niewierności [matki] fakt, że przywilejem obcowania seksualnego nie darzyła jego samego, lecz ojca” (Freud, 2009c, s. 174). Mimo tego pożądanie matki nie przemija i ujawnia się w fantazjach. Dołączająca do niego żądza zemsty umożliwia stworzenie fantazji o niewierności matki: „kochanek, z którym matka dopuszcza się aktu niewierności, prawie zawsze posiada cechy własnego »ja«” (Freud, 2009c, s. 174).

W tekście „*Ja*” i „*to*” (1923), którego pierwsze tłumaczenie na język angielski przygotowała Riviere, Freud przedstawia rozszerzoną wersję kompleksu Edypa – prostą i pozytywną. Opisując rozwój dziecka płci męskiej, zauważa, że mały chłopiec dość wcześnie tworzy z matką więź (obsadza obiekt), której źródło tkwi w karmieniu piersią. W tym samym momencie dochodzi do utożsamienia z ojcem. „Oba te stosunki (...) rozwijają się równolegle, aż w końcu dochodzi do wzmocnienia życzeń seksualnych wysuwanych wobec matki i do postrzeżenia, że ojciec jest dla tych życzeń przeszkodą (Freud, 2009e, s. 238). W tej formule dostrzegamy klasyczną wersję kompleksu Edypa. Utożsamienie z ojcem zyskuje wówczas wrogie zabarwienie i przekształca się w życzenie usunięcia go, aby zająć jego miejsce u boku matki. Treścią prostej, pozytywnej wersji tego kompleksu jest właśnie pojawiająca się ambiwalentna – miłosno-nienawistna – postawa syna wobec ojca i czułe dążenie do matki-obiektu. Kolejnym etapem jest „upadek kompleksu Edypa”, czyli wyrzeczenie się obsadzenia matki w roli obiektu. Freud podaje dwa możliwe rozwiązania tego kompleksu: „Jego [obiektu matczynego] miejsce może zająć albo utożsamienie się z matką, albo wzmocnienie utożsamienia z ojcem” (Freud, 2009e, s. 238). Freud uznaje tę drugą opcję za „normalną”, gdyż pozwala ona utrzymać czułą więź z matką. Na tym etapie Freud uważa, że kompleks Edypa jest identyczny również u dziewczynki:

W całkiem analogiczny sposób edypalne nastawienie małej dziewczynki może przejść w rezultat w postaci intensyfikacji utożsamienia z matką (lub stworzenia takowego), utrwalającego kobiecy charakter dziecka (Freud, 2009e, s. 239).

¹³ Chodzi o warunek drugi, który można nieco grubiańsko, jak mówi Freud, określić mianem „miłości nierządnej” i zgodnie z którym „kobieta czysta i niepodejrzana w żaden sposób nie pociąga mężczyzny, który wynosi ją na wyżyny obiektu miłosnego, staje się zaś dlań pociągająca dopiero wtedy, gdy w jakiś sposób można jej przypisać złą sławę w sprawach płciowych, gdy można powątpiewać co do jej wierności i niezawodności” (Freud, 2009c, s. 170)

Freud stwierdza dalej, że pierwszym, najogólniejszym rezultatem fazy zdominowanej przez kompleks Edypa jest „osad” w „ja” polegający na połączeniu dwóch podstawowych utożsamień – z matką i z ojcem. „Ta przemiana »ja« zachowuje specyficzną pozycję – przeciwstawia się innej treści »ja« jako ideał »ja« czyli jako »nad-ja«” (Freud, 2009e, s. 240). Stosunek „nad-ja”¹⁴ do „ja” nie wyczerpuje się w utożsamiającym wezwaniu, aby być jak ojciec. Wyraża się również w zakazie: nie wolno być jak ojciec, czyli nie wolno czynić tego, co on – niektóre sprawy (zwłaszcza te związane z matką) są zarezerwowane wyłącznie dla ojca. Podmiot, uwikłany w pierwotny konflikt i rozszczepienie, nie wychodzi poza ich ramy. Jedyna zmiana jaka następuje wobec infantylnego utożsamienia i obsadzenia obiektowego, polega na przemieszczeniu obsadzeń na inne poziomy aparatu psychicznego – w zależności od topiki¹⁵, przemieszczeniu do nieświadomego czy do „nad-ja”.

Jest jeszcze jeden tekst Freuda poświęcony tej tematyce – *Upadek kompleksu Edypa* (1924) – w którym Freud szerzej omawia miejsce kompleksu Edypa i lęku kastracyjnego w rozwoju dziewczynek. Ponieważ kwestia kompleksu kastracji będzie szerzej analizowana w dalszej części pracy (w związku z koncepcją Jonesa), na razie wspomnę o niej jedynie ogólnikowo. Kompleks kastracji „skupia się wokół fantazji o kastracji będącej próbą odpowiedzi na zagadkę, jaką jest dla dziecka anatomiczna różnica płci, czyli istnienie lub brak członka” (Drwięga, 2002, s. 897). Freud pisze o nim m.in. w *O dziecięcych teoriach seksualnych*, łącząc go z dziecięcą teorią seksualną, która przypisuje penisa wszystkim ludziom (Freud, 2009b, s. 157). Dziecięce ujęcie kastracji wyjaśnia anatomiczną różnicę płciową – jedna z płci, choć pierwotnie miała penisa, straciła go. Z czasem kompleksowi kastracji nadana zostanie fundamentalna rola w rozwoju seksualności u obojga płci (Laplanche i Pontalis, 2023, s. 250).

¹⁴ Wydaje się, że właściwszym, bo dosłownym, tłumaczeniem freudowskiego pojęcia „Über-Ich” jest przyjęte przez Roberta Reszke tłumaczenie „nad-ja”. Podobnie, termin „Ich” tłumaczy jako „ja”, a termin „Es” jako „to”. W kontekście anglosaskim posługujemy się terminami zapożyczonymi z greki, mianowicie, odpowiednio, „superego”, „ego” i „id”. Takie nazewnictwo przeniknęło również do rodzimej terminologii i obecnie funkcjonują oba tłumaczenia tych freudowskich pojęć. Z pewnością częściowo przyczyniła się do tego także Riviere tłumacząc na język angielski tekst Freuda z 1923 roku *Das Ich und das Es* jako *The Ego and the Id*. W tekście posługuję się obydwoma tłumaczeniami – polskim i anglosaskim, w zależności od autora. Gdy piszę o Freudzie, posługuję się terminologią Reszkego, natomiast pisząc o autorach z kręgu anglosaskiego – Riviere, Klein i Jonesie – stosuję tłumaczenie, którym sami się posługiwali.

¹⁵ Topika, topologia czy topografia (niem. Topik) to sposób opisanie aparatu psychicznego jako zróżnicowanego i składającego się z kilku podsystemów. „Każdy z nich ma swoją charakterystykę lub oddzielne funkcje i zajmuje określoną pozycję w stosunku do innych, co pozwala metaforycznie traktować je jako pewne obszary psychiczne, którym można nadać obrazowe wyobrażenie przestrzenne” (Laplanche i Pontalis, 2023, s. 667). W przypadku Freuda, mówi się o dwóch topikach aparatu psychicznego. W pierwszej topice autor odróżnia nieświadome od świadomości w ramach aparatu psychicznego. W drugiej topice Freud dzieli aparat psychiczny na takie instancje jak „to” (Es), „ja” (Ich) i „nad-ja” (Über-Ich).

SANDOR FERENCZI I DWIE WERSJE HOMOEROTYZMU

Riviere odnosi się do tezy Ferenczego zawartej w tekście *Nozologia męskiej homoseksualności (homoerotyzmu)* (1916), a głoszącej, „że dla homoseksualnych mężczyzn przesadna heteroseksualność stanowi »obronę« przeciwko ich własnej homoseksualności” (Riviere, 1929, s. 303). Wykorzystuje ją, by wesprzeć swoją tezę głoszącą, „że kobiety które życzą sobie męskości, mogą przybierać maskę kobiecości, aby uniknąć lęku i zemsty, której obawiają się ze strony mężczyzn” (Riviere, 1929, s. 303). Choć Ferenczi rzeczywiście zdaje się wyrażać podobną myśl, warto przyrzeć się jego tekstowi bliżej, aby zrozumieć kontekst debaty, w jakiej wypowiada swoje słowa. Uchwycenie logiki mechanizmów obronnych zaproponowanych przez Ferenczego pomoże też lepiej zrozumieć argumentację Riviere.

Ferenczi, w swoim tekście, zajmuje się krytyką stosowania określenia „homoseksualność” we współczesnym mu dyskursie medycznym. Termin ten był stosowany do opisu różnych, niezwiązanych ze sobą zaburzeń psychicznych, podczas gdy, „stosunki seksualne z osobami tej samej płci są tylko symptomem, a symptom ten może być formą, w jakiej pojawiają się najróżniejsze zaburzenia psychiczne i rozwojowe, jak również normalne życie” (Ferenczi, 1916, s. 252). Już w ówczesnym ujęciu psychoanalitycznym „homoseksualność” sama w sobie nie była traktowana ani jako patologia, ani jako coś niepatologicznego. Zamiast tego, skupiano się na identyfikowaniu, różnicowaniu i interpretowaniu stosownych symptomów. Z tego też względu Ferenczi dokonuje w swoim tekście nozologicznego rozróżnienia dwóch rodzajów homoerotyzmu, które choć pozornie podobne – ze względu na zainteresowanie osobami tej samej płci – różnią się przyczynami psychicznymi.

Autor zaczyna od przedstawienia dwóch typów homoseksualności – „pasywnego” i „aktywnego” – które były „dotychczas postrzegane jako dwie formy tego samego stanu” (Ferenczi, 1916, s. 252). Typ „pasywny” Ferenczi określa mianem homoerotyzmu podmiotowego, a typ „aktywny” mianem homoerotyzmu obiektowego (*vel* przedmiotowego). Określa on pasywnego homoerotyka mianem „odwróconego” (*inverted*), bo tylko w jego przypadku obserwuje się odwrócenie cech psychicznych. Jak stwierdza Ferenczi, to „mężczyzna, który w kontaktach z innymi mężczyznami czuje się kobietą, jest odwrócony w stosunku do swojego własnego ego (...); czuje się kobietą, i to nie tylko podczas stosunku genitalnego, ale we wszystkich relacjach życiowych” (1916, s. 253). Według niego, homoerotyp podmiotowy czuje się przyciągany przez bardziej dojrzałych, silnych mężczyzn. Utrzymuje dobre relacje z kobietami. Rzadko odczuwa potrzebę szukania porady medycznej, czuje się komfortowo w swej roli i pragnie, by ludzie akceptowali go i nie ingerowali w odpowiadający mu sposób osiągania satysfakcji. Może latami utrzymywać szczęśliwe relacje miłosne, a zmiana partnera wynika z powierzchownych powodów. Co więcej,

„jego miłość jest kobieca w najdrobniejszych szczegółach” (Ferenczi, 1916, s. 254). Ferenczi używa w odniesieniu do tego typu określenia „stan pośredni”. W tekście Riviere pojawia się natomiast słowo „inwert”, które ta lokuje w tekście Jonesa, mimo iż go tam nie ma.

Aktywny homoerotyk, czyli homoerotyk obiektowy, czuje się mężczyzną pod każdym względem; z reguły jest bardzo energiczny. Ferenczi charakteryzuje go, zauważając, że w jego organizacji cielesnej lub psychicznej nie można dostrzec nic zniewieściałego. Zmienia się jedynie obiekt jego skłonności. Interesuje się „młodymi, delikatnymi chłopcami o zniewieściałym wyglądzie, natomiast podchodzi z wyraźną niechęcią wobec kobiet, a niekiedy nawet z nienawiścią, którą słabo lub wcale, ukrywa” (Ferenczi, 1916, s. 254). Dodatkowo dręczą go wyrzuty sumienia i świadomość swojej odmienności. Stosunek seksualny nigdy nie jest dla niego całkowicie satysfakcjonujący, a do tego przecenia swój obiekt seksualny. Często zmienia partnerów miłosnych, doświadczając bolesnych rozczarowań i nienasyconej, bezowocnej pogoni za ideałem miłości.

Należy jednak pamiętać – jak przypomina Ferenczi – że z psychoanalitycznego punktu widzenia te dwa obrazy homoerotyzmu są jedynie powierzchownymi opisami symptomów, dopóki konkretne podmioty nie zostaną poddane procesowi psychoanalizy, który pozwala na ich rozszyfrowanie. Dopiero w ten sposób można uczynić je zrozumiałymi.

Wedle Ferenczego, gdy zagłębialmy się w historię homoerotyka podmiotowego, oznaki jego inwersji widoczne są na wczesnym etapie rozwoju. Tym, co przyjemniej *ex post* wskazuje na inwersję jest wyobrażenie sobie siebie w sytuacji swojej matki, a nie ojca. Inwert doprowadza do odwróconego kompleksu Edypa, czyli „pragnie śmierci swojej matki, aby zająć jej miejsce przy ojcu i móc rozkoszować się wszystkimi jej prawami; tęskni za jej ubraniami, biżuterią i oczywiście także za jej pięknem i okazywaną jej czułością; marzy o spółdzeniu dzieci, bawi się lalkami i lubi przebierać się za dziewczynkę” (Ferenczi, 1916, s. 256).

Jeśli chodzi o homoerotyków obiektowych, są to osoby obsesyjno-kompulsywne, którym towarzyszą powtarzające się rytuały i ceremonie. Wedle autora, analiza tych przypadków wykazuje, że ten rodzaj homoseksualizmu jest serią obsesyjnych uczuć i działań. Wczesna historia przedstawicieli tego „męskiego” typu homoseksualnego przedstawia się następująco. Taki chłopiec jest przedwcześnie intelektualnie i seksualnie dojrzały oraz heteroseksualnie agresywny. Jego fantazja edypalna jest klasyczna, a jej kulminacją jest seksualno-sadystyczny plan napaści na matkę oraz okrutne życzenia śmierci wobec ojca. Wedle autora, we wczesnodziecięcych doświadczeniach takich chłopców zostają oni „surowo ukarani przez jednego z rodziców za przestępstwo hetero-erotyczne (...), a przy takiej okazji (...) [zmuszeni] stłumić wybuch intensywnej wściekłości” (Ferenczi, 1916, s. 260). W efekcie stają się potulni

w okresie latencji, a gdy głód seksualny wzrasta w okresie dojrzewania, skłonności homoerotyków zwracają się początkowo w kierunku płci przeciwnej. Niemniej jednak, nagana ze strony osoby darzonej szacunkiem, autorytetu wywołuje lęk przed kobietami, po czym następuje ostateczna ucieczka od nich.

Po tych wstępnych uwagach klasyfikacyjnych, mogę wrócić do akapitu, który, jak się zdaje, przykuł uwagę Riviere, w którym Ferenczi omawia kwestię „obrony”. W tym przypadku będzie to obrona przed własnymi wypartymi pobudkami. Autor pisze o związku między pewną kulturową tendencją a homoerotyzmem. Stwierdza, że choć u ludzi dorosłych w nowoczesnych europejskich kręgach kulturowych amfierotyzm, czyli biseksualizm, nie jest uznawany za coś pozytywnego ani jawnie dopuszczalnego, to w życiu psychicznym dzieci odgrywa dużą rolę. W niektórych wysoko cywilizowanych kulturach, w tym u starożytnych Greków, nie tylko tolerowano go, ale uznawano za konwencjonalnie właściwy sposób zaspokajania pragnień. Ferenczi stwierdza nawet, że we współczesnych mu czasach nie tylko brakuje rzeczywistego homoerotyzmu, ale i form sublimacji – ogólnie dostępnych przecież w starożytności – oraz entuzjastycznej i oddanej przyjaźni między mężczyznami. Zamiast tego związki mężczyzn nacechowane są szorstkością, oporem i miłością do sporów. Autor stwierdza, że

ponieważ nie do pomyślenia jest, aby te delikatne uczucia, które były tak silnie zaznaczone w dzieciństwie, mogły zniknąć bez śladu, należy te oznaki oporu traktować jako formacje reaktywne, jako symptomy obronne wystawione przeciwko uczuciom do osób tej samej płci (Ferenczi, 1916, s. 266).

Jako dowód na zniekształcenie i odwrócenie uczucia wobec członków własnej płci podaje przykład pojedynków niemieckich studentów. W obliczu społecznej presji oraz braku dostępnych wzorców pozytywnej ekspresji homoerotycznych impulsów, mężczyźni zmuszeni są te wyparte impulsy przekształcać na przeciwne co do znaku¹⁶ – pierwotna dziecięca miłość do kolegów, zmienia się w rywalizację itd. Powód, dla którego takie uczucia między mężczyznami są zabronione pozostaje niejasny. Autor sugeruje, że to poczucie czystości, czyli wyparcie erotyzmu analnego, umacnia nieświadomy związek asocjacyjny między homoerotyzmem a aktywnością analno-erotyczną.

¹⁶ Ten typowy dla psychoanalizy, często pojawiający się u Freuda zwrot może na pierwszy rzut oka okazać się mylący. Empedokles w poemacie *O naturze*, pisze o dwóch czynnych elementach czy siłach rządzących światem. Są nimi miłość (φιλία, philia) oraz waśń czy też niezgoda (νεῖκος, neikos). Te dwie zasady rządzące światem są wobec siebie, co do znaku, przeciwne. Podobnie, w aparacie psychicznym – ze swej natury wewnętrznie skonfliktowanym – również występują siły czy impulsy przeciwne co do znaku. Może być tak w przypadku stałych sił, jakimi są popędy życia i śmierci. Może też być tak, że dana siła raz, co do znaku, jest „dodatnia”, a raz „ujemna” – zmienia się. Tak może być z afektami, które pierwotnie będąc miłosne, w wyniku zmian w aparacie psychicznym „zmieniają znak na przeciwny” – przemieniają się w nienawiść.

Mimo tabuizowania homoseksualizmu, jak zauważa Ferenczi, na początku XX wieku można zaobserwować rosnącą liczbę obsesyjnych homoerotyków, co mogłoby być symptomem częściowej porażki wypierania go i „powrotu” wypartego. „Przesadne tłumienie homoerotycznego komponentu instynktu w dzisiejszym społeczeństwie doprowadziło ogólnie do raczej obsesyjnego wzmocnienia heteroerotyzmu u mężczyzn” (Ferenczi, 1916, s. 268). Ferenczi diagnozuje również, że jeśli heteroerotyzm będzie podobnie hamowany czy ograniczany, może to prowadzić do odwrotnego przesunięcia przymusu z heteroerotyzmu na homoerotyzm.

Riviere stwierdza, że „[r]óżnica pomiędzy rozwojem homoseksualnym a heteroseksualnym wynika z różnic w stopniu lęku wraz z jego odpowiednim wpływem na rozwój” (1929, s. 303). W kolejnym zdaniu powołuje się ona na Ferenczego, który miał zidentyfikować podobny mechanizm, zauważając, że: „homoseksualni mężczyźni wyolbrzymiają swoją heteroseksualność, co stanowi dla nich »obronę« przed własną homoseksualnością” (Riviere, 1929, s. 303). Jak się zdaje, Riviere odnosi się do fragmentu, w którym Ferenczi analizuje tabuizowanie homoseksualizmu na początku XX wieku. Wyolbrzymiona heteroseksualność – przejawiająca się w szorstkości, rywalizacji, zamięłowaniu do sporów – jest symptomem obronnym, sposobem radzenia sobie z wypartymi impulsami homoseksualnymi i ich społecznym napiętnowaniem. Pod wpływem presji społecznej mężczyźni „bronią się” przed samymi sobą, przed tym, czego mają się wystrzegać i co budzi ich lęk. W tym sensie można powiedzieć, że kobiecość jako maskarada jest, analogicznie, obroną przed wypartymi pobudkami homoerotycznymi.

Warto jednak pochylić się również nad wyjaśnieniem powstawania męskiego homoerotyzmu podmiotowego, w którym mężczyzna „w kontaktach z innymi mężczyznami czuje się kobietą” (Ferenczi, 1916, s. 253). W przypadku inwerta dochodzi do odwrócenia kompleksu Edypa – podmiot utożsamia się z matką (a nie z ojcem) i pragnie jej śmierci, aby zająć miejsce przy boku ojca. Riviere stwierdza, że „kobiety, które życzą sobie męskości, mogą przybierać maskę kobiecości, aby uniknąć lęku i zemsty, której obawiają się ze strony mężczyzn” (Riviere, 1929, s. 303). W tym sensie, kobiety, o których pisze Riviere, utożsamiają się z męskością, a kobiecość stanowi dla nich zasłonę obronną. Kluczowa w obu przypadkach jest identyfikacja w czasie przechodzenia przez kompleks Edypa: chłopiec utożsamia się z matką a dziewczynka z ojcem. Amerykańska „intelektualistka szczególnego typu” maskuje kobiecością swoją męskość z obawy przed zemstą innych mężczyzn.

ERNEST JONES I MĘSKO-SADYSTYCZNE HOMOSEKSUALISTKI

Riviere, chwalać osiągnięcia Jonesa i jego wpływ na psychoanalizę, powołuje się na jego tekst *Wczesny rozwój kobiecej seksualności* (Jones, 1927), w którym autor stawia dwa pytania: dotyczące lęku kastracyjnego u kobiet i specyfiki rozwoju kobiet homoseksualnych. Autorkę szczególnie zajmuje zaproponowany przez autora podział na dwie grupy homoseksualistek – z wyraźnym akcentem na pierwszy typ, by tak rzec, męsko-sadystyczny. Choć Riviere sugeruje, że jej uwagę przyciąga jeden z typów pośrednich (*intermediate*), nie jest do końca jasne, do którego fragmentu w tekście Jonesa się odnosi, ponieważ ten nie wydaje się tego szczegółowo omawiać.

Jones rozpoczyna swój artykuł od komentarza Karen Horney do uwagi Freuda o tym, że psychoanalityczna wiedza na temat etapów rozwoju kobiet jest bardziej mętna i niedoskonała niż ta dotycząca mężczyzn. Analityczka zauważyła, że jest to wynik uprzedzeń do tego tematu. Jones komentuje te uwagi twierdząc, że „jest prawdopodobne, że ta tendencja do uprzedzeń jest wspólna dla obu płci, i byłoby dobrze, gdyby każdy autor zajmujący się tym zagadnieniem miał tę kwestię na uwadze przez cały czas” (Jones, 1927, s. 459). Następnie stwierdza – rzucając światło na naturę tego uprzedzenia – że po stronie analityków zakłócenie to wynika z przyjęcia nadmiernie fallocentrycznego poglądu, przez co znaczenie żeńskich narządów jest niedoceniane, natomiast w przypadku analityczek problemem jest ogólna mistyfikacja wynikająca ze skrytego podejścia „do własnych genitaliów oraz wykazywanie ledwo skrywanej preferencji do zainteresowania męskim organem” (Jones, 1927, s. 459). Choć jego „rzucająca światło” interpretacja może wydawać się dzisiaj nieco przestarzała, krytyczno-metodologiczne wezwanie Jonesa pozostaje nadal godne uwagi. W uwadze tej zawarta jest obserwacja sugerująca, że niepodobna podejść do kwestii płci w sposób całkowicie neutralny i obiektywny – zawsze bowiem wypowiedź w dyskusji na ten temat jest związana z jakimś stanowiskiem.

Bodźcem do prowadzenia badań przez Jonesa było doświadczenie jednoczesnego prowadzenia analiz pięciu homoseksualistek. Warto już na tym etapie zaznaczyć, że psychoanaliza – zarówno jako teoria, jak i praktyka zajmująca się ludzką *psyche*, duszą – koncentruje się przede wszystkim nie na człowieku „zdrowym”, lecz na tym, co w aparacie psychicznym podmiotu przychodzącego na analizę nie działa, na mniej lub bardziej fundamentalnym konflikcie. Jak stwierdza znana analityczka lacanowska Colette Soler, „u podstaw każdej prośby o rozpoczęcie analizy zawsze leży cierpienie afektywne, które jest trudne do zniesienia i które szuka sposobu na wyleczenie” (Soler, 2016, s. 1). Tym samym analitycy, choć ich celem nie jest wyłącznie uwolnienie pacjentów od tego, co Freud nazwał „neurotyczną niedolą”, skupiają się przede wszystkim na analizie symptomów, z którymi zgłaszają się podmioty. Osobną

kwestią, na którą nie można pozostawać obojętnym, jest to, czemu właśnie analiza homoseksualistek przywiodła Jonesa do zadania pytania o rozwój kobiecej seksualności. Inaczej mówiąc, czemu niedola homoseksualistek sprawiła, że zasadnym stało się analityczne opracowywanie kwestii płci. Nie inaczej do pytania podchodzi sama Riviere, która powołując się na Jonesa, wprost kategoryzuje swoją analizantkę jako jeden z typów kobiety homoseksualnej.

Wracam jednak do tekstu Jonesa. Choć wszystkie pięć przypadków różniło się od siebie, wspólna była im silnie ambiwalentna nieświadoma postawa wobec rodziców. Wiemy już zatem, że kluczową kwestią będzie problematyka edypalna. W toku analizy Jones postawił sobie dwa istotne, powiązane ze sobą pytania, które miały stać się punktem wyjścia do jego dalszych rozważań: „Co dokładnie u kobiet odpowiada lękowi kastracyjnemu u mężczyzn?” oraz „Co odróżnia rozwój homoseksualnych kobiet od rozwoju heteroseksualnych?” (Jones, 1927, s. 460). Autor ujmując te kwestie także w inny sposób, pytając: „kiedy dziewczynka czuje, że już doświadczyła kastracji, jakie wyobrażone przyszłe wydarzenie może wywołać strach proporcjonalny do strachu przed kastracją?” (Jones, 1927, s. 460).

Jones stwierdza, że pojęcie „kastracji” utrudnia nam zrozumienie podstawowych konfliktów, bowiem mogłoby stanowić przykład nieświadomego uprzedzenia wynikającego z nadmiernie męskocentrycznego podejścia do badań. Zasadne wydaje się zatem pytanie: o czym dokładnie mówimy, gdy w kontekście psychoanalitycznym używamy pojęć takich jak „kastacja”, „lęk kastracyjny” czy „kompleks kastracji”? Jones zwraca uwagę na pewien błąd – wydaje się, że utożsamiamy kastrację ze zniesieniem seksualności. Wynika to z centralnej roli, jaką w męskiej seksualności odgrywają narządy płciowe. Nie jest to jednak takie oczywiste. Wielu mężczyzn, jak stwierdza Jones, pragnie wykastrowania, także z powodów erotycznych, co oznaczałoby, że u takich osób seksualność nie znika wraz z utratą penisa. W przypadku kobiet miałoby to być tym bardziej oczywiste. Autor stwierdza, że „dominacja lęków kastracyjnych u mężczyzn czasami skłania nas do zapominania, że w obu płciach kastracja jest jedynie *częściowym* zagrożeniem, choć bardzo istotnym, dla zdolności seksualnych i rozkoszy jako całości” (Jones, 1927, s. 461). Z tego względu, myśląc o lęku przed tą fundamentalną seksualną utratą, przed „wyginięciem seksualności” proponuje posługiwać się greckim słowem *aphanisis*. Jones stwierdza, że „jeśli prześledzimy do korzeni, podstawowy lęk, który leży u podstaw wszystkich nerwic, dojdziemy (...) do wniosku, że w rzeczywistości oznacza on tę *aphanisis*, czyli całkowite, a oczywiście także trwałe, unicestwienie zdolności (wraz z możliwością) do czerpania rozkoszy seksualnej” (Jones, 1927, s. 461). Oczywiście, że względu na naturę nieświadomego oraz tego, że ma ono skłonność do konkretnego – a nie ogólnego, abstrakcyjnego – ujmowania spraw, czymś najbliższym klinicznie owej *aphanisis* są myśli o kastracji i o śmierci.

To, co występuje u obydwu płci, to właśnie lęk przed *aphanisis*, choć mechanizmy prowadzące do jego powstania różnią się w zależności od płci. Różnica ta, jak podkreśla Jones, nie jest stała – zawsze dotyczy jakiegoś stopnia lęku. W przypadku mężczyzn tok myślenia przebiegałby następująco:

Życzę sobie uzyskać satysfakcję poprzez dokonanie konkretnego czynu, ale nie odważam się tego uczynić, ponieważ boję się, że osiągnięcie mnie kara w postaci *aphanisis*, czyli kastracji, która dla mnie oznaczałaby trwałe wygaśnięcie przyjemności seksualnej” (Jones, 1927, s. 462).

Natomiast w przypadku kobiet:

Chcę uzyskać satysfakcję dzięki konkretnemu doświadczeniu, ale nie odważam się podjąć żadnych kroków w kierunku jego realizacji, takich jak poproszenie o nie, bo oznaczałoby to przyznanie się do mojego życzenia obarczonego poczuciem winy, ponieważ obawiam się, że skutkiem byłoby *aphanisis* (Jones, 1927, s. 462).

Jones zwraca również uwagę na istotną różnicę między płciami, wynikającą z „oczywistych przyczyn fizjologicznych”, która czyni kobietę bardziej niż mężczyznę zależną od partnera w kwestii satysfakcji. Tym samym, poprzez odwołanie do biologii, autor uzasadnia zależność kobiety od gotowości i moralnej aprobaty partnera¹⁷.

Różnica między płciami dotyczy również rodzaju lęku pierwotnego. U mężczyzn jest to lęk przed aktywną formą kastracji, a u kobiet – lęk przed separacją. Ten ostatni można sobie wyobrazić, jako „spowodowany poprzez interwencję matki-rywalki między dziewczynką a ojcem, a nawet przez odesłanie dziewczyny na zawsze, bądź po prostu poprzez wstrzymanie przez ojca uzyskania upragnionej satysfakcji” (Jones, 1927, s. 463). Głęboki lęk przed porzuceniem, jaki odczuwa większość kobiet miałby być pochodną wstrzymującego gestu ojca. Wedle Jonesa, analiza mechanizmów u kobiet umożliwia psychoanalityczne zbadanie istoty relacji między pozbawieniem czy prywatą (*privation*) a poczuciem winy, innymi słowy, zbadanie genezy superego. Następnie odnosi się on do artykułu Freuda *Upadek kompleksu Edypa*, w którym ojciec psychoanalizy miał stwierdzić, że „u kobiet proces ten zachodzi jako bezpośredni rezultat ciągłego rozczarowania (prywatji), a wiemy, że superego jest tak samo spadkobiercą tego kompleksu u kobiet, jak u mężczyzn, gdzie jest ono produktem poczucia winy wynikającego z lęku przed kastracją” (Jones, 1927, s. 463).

¹⁷ Jak się zdaje, niekoniecznie musi chodzić o partnera męskiego.

W tym właśnie tekście, Freud określa kompleks Edypa jako centralne zjawisko wczesnego okresu seksualności dziecięcej. Choć przyznaje, że nie jest do końca jasne dlaczego kompleks ten ulega wyparciu, wskazuje dwa możliwe wyjaśnienia. Analizy zdają się sugerować, że kluczową rolę odgrywają swoiste bolesne rozczarowania (*schmerzhaften Enttäuschungen*) – doznanie porażki w kontakcie z rodzicem, które polega na odrzuceniu dziecięcych życzeń. Rozczarowania te przebiegają inaczej u dziewczynek i u chłopców. Freud stwierdza, że „mała dziewczynka, która pragnie się uważać za faworyzowaną kochankę ojca, kiedyś w końcu zostanie przezeń ukarana, a wtedy wydaje jej się, że przeżyła upadek ze szczytów niebios” (Freud, 2009f, s. 221). Podkreśla również, że choć psychoanalityczna obserwacja pozwala wydedukować typowy chronologiczny i przyczynowy związek między kompleksem Edypa, groźbą kastracji i procesem kształtowania się nad-ja, nie jest to jedyny możliwy scenariusz (Freud, 2009f, s. 226).

Freud rozpoczyna *Upadek kompleksu Edypa* od omawiania zjawisk dotyczących rozwoju seksualnego mężczyzny, koncentrując się na fazie, w której dominującą rolę przejmuje penis – fazie fallicznej. Faza ta, istniejąca równolegle do kompleksu Edypa, „nie przebiega dalej, aż do osiągnięcia ostatecznego etapu organizacji genitalnej, lecz upada i zostaje zastąpiona przez okres utajenia” (Freud, 2009f, s. 222). Szczególnie interesujący jest właśnie ten moment upadku i utajenia. Zainteresowaniu genitaliami – także poprzez ich manualną stymulację – towarzyszy, mniej lub bardziej dobitnie, wyrażona groźba ich utraty. W ten sposób w przestrzeni psychicznej dziecka pojawia się widmo kastracji, nawet jeśli początkowo chłopiec nie wierzy w jej realność. Faza falliczna organizacji genitalnej dziecka upada dopiero wskutek groźby kastracji wraz z postrzeżeniem (wykastrowanych) genitaliów kobiecych.

Życie seksualne chłopca w tym czasie nie ogranicza się tylko do masturbacji. Kompleks Edypa otwiera przed nim dwie wyobrazeniowe możliwości zaspokojenia: aktywną (w której chłopiec jako mężczyzna zajmuje miejsce ojca przy matce) i pasywną (w której zastępuje matkę i pozwala ojcu darzyć się miłością). Jednak, jak zauważa Freud, „[h]ipoteza dopuszczająca możliwość kastracji, zrozumienie, że kobieta jest wykastrowana, położyło jednak kres dwóm możliwościom czerpania zaspokojenia z kompleksu Edypa” (Freud, 2009f, s. 223). W konsekwencji, w obliczu konfliktu między narcystycznym zainteresowaniem własną częścią ciała a libidalną obsadą obiektów rodzicielskich, „wyprojektowany na «ja» autorytet ojcowski czy rodzicielski tworzy w nim rdzeń «nad-ja», które od ojca zapożycza surowość, doprowadza do uwiecznienia zakazu kazirodztwa i w ten sposób zabezpiecza «ja» przed powrotem libidalnego obsadzenia obiektu” (Freud, 2009f, s. 224). Ten odwrót „ja” od kompleksu Edypa Freud określa mianem „wyparcia”. Kolejne wyparcia dochodzą do skutku przy udziale nowo uformowanego „nad-ja”.

Swoj pogląd na temat rozwoju kobiet Freud w tym tekście określa jako niepełny, szczątkowy i mglisty (2009f, s. 226). Dla współczesnego czytelnika może wydać się kontrowersyjny, fałszywy czy nawet szkodliwy. Pomijając w tym miejscu ocenę teorii, podążam za autorem konsekwentnie trzymającym się wypracowywanej przez siebie metody interpretacyjnej. Według Freuda u dziewczynek również występuje kompleks Edypa i kształtuje się „nad-ja”. Natomiast, mimo iż również możemy mówić o organizacji fallicznej i kompleksie kastracji, zjawiska te nie są identyczne z tymi, które występują u chłopców. Jak stwierdza Freud,

Anatomia to fatum – aby przerobić tu powiedzenie Napoleona. Łechtaczka dziewczynki zachowuje się zrazu niczym penis, ale dziecko, porównując ją z jej męskim odpowiednikiem, spostrzega, że jest ona „za krótka” – fakt ten odczuwa jako upośledzenie i jako powód do poczucia mniejszej wartości. Przez jakiś czas jeszcze pociesza się oczekiwaniem, że później, gdy już dorośnie, będzie miała równie długą wypustkę jak chłopczyk. W tym miejscu rozgałęzia się kobiecy kompleks męskości. Owego aktualnego braku dziewczyna nie pojmuje jako cechę płciową, lecz wyjaśnia go na gruncie hipotezy, iż kiedyś posiadała równie dużego członka, którego straciła wskutek kastracji. Wydaje się, że nie rozciąga tego wniosku na inne, dorosłe kobiety, lecz – całkiem w myśl fazy fallicznej – przypisuje im posiadanie dużych i kompletnych, a więc męskich genitaliów. A zatem mamy tu do czynienia z powstaniem istotnej różnicy polegającej na tym, że dziewczynka akceptuje kastrację jako skończony fakt, podczas gdy chłopiec obawia się możliwości jej spełnienia (Freud, 2009f, s. 225).

U dziewczynki, która – zgodnie z uwagami Freuda – zaakceptowała swoją kastrację i nie odczuwa lęku kastracyjnego motyw do wzniesienia „nad-ja”, obecny w przypadku chłopca, znika i dochodzi do zerwania organizacji genitalnej. Dziewczynki wyrzekają się penisa nie bez próby zapewnienia sobie odszkodowania. Jak stwierdza Freud, dziewczynka podąża torem przesunięcia symbolicznego – od życzenia posiadania penisa do pragnienia posiadania dziecka. „[J]ej kompleks Edypa punkt szczytowy osiąga w długo powstrzymanym życzeniu otrzymania od ojca prezentu w postaci dziecka, w życzeniu urodzenia mu dziecka” (Freud, 2009f, s. 225). Te życzenia, posiadania penisa i posiadania dziecka, są zachowane w nieświadomym i stamtąd dalej kształtują psychikę kobiet. Z powyższych uwag Freuda można wywnioskować – a przynajmniej tak czyni Jones – że jeśli chodzi o upadek kompleksu Edypa, u obu płci, już samo pozbawienie czy prywacja może być wystarczającą przyczyną powstania poczucia winy (Jones, 1927, s. 463).

Wracając do uwag Jonesa, możemy teraz przedstawić jego podsumowanie rozważań dotyczących związku pomiędzy prywacją, poczuciem winy i superego. Wnioski te wspiera nie tylko jego doświadczenie analityczne, ale również współpraca z Riviere. Autor, w odniesieniu do obu płci, stwierdza, że

poczucie winy, a wraz z nim superego, jest niejako sztucznie zbudowane w celu ochrony dziecka przed stresem spowodowanym pozbawieniem, tzn. niespełnionym libido, i w ten sposób odparciem lęku przed *aphanisis*, który zawsze temu towarzyszy; oczywiście robi to poprzez tłumienie pragnień, które nie mają być spełnione” (Jones, 1927, s. 463).

Aby ostatecznie odpowiedzieć na pytanie dotyczące specyficznego lęku kobiet, Jones, posługując się analizami Karen Horney, Helene Deutsch i Melanie Klein dotyczącymi stosunku kobiet do penisa, przechodzi do prześledzenia różnych etapów rozwoju dziewczynek. Opis tych etapów, nieistotny ze względu na omawianą tu kwestię, pomijam. Prywacja wynikająca z ciągłego rozczarowania, że dziewczynka nigdy nie została dopuszczona do dzielenia penisa podczas stosunku z ojcem, a tym samym nie mogła uzyskać dziecka, staje się dla niej nie do zniesienia. Pobudza to również jej pragnienie posiadania własnego penisa. Ta prywacja jest równoznaczna z fundamentalnym lękiem przed *aphanisis*, a poczucie winy i superego są obroną przed tym nieznosnym niedostatkiem.

W obliczu takiej właśnie frustracji libido wciąż potrzebuje przestrzeni do ekspresji. Wedle Jonesa istnieją dwa sposoby ujęcia libido. Dziewczynka musi wybrać „między poświęceniem swojego erotycznego przywiązania do ojca a poświęceniem swojej kobiecości, tj. jej analnej identyfikacji z matką” (Jones, 1927, s. 466). Innymi słowy, w pierwszym przypadku jej pragnienia przeobrażają się w bardziej „dorosłe”, „kobiece” pragnienia (dziewczynka może roztaczać urok osobisty, ma pozytywny stosunek do ciąży i porodu itd.), natomiast w drugim „więź z ojcem zostaje zachowana, ale relacja z obiektem zostaje przekształcona w identyfikację, tj. rozwija się kompleks penisa” (Jones, 1927, 466), co stanowi obronę identyfikacyjną. Do tej kwestii Jones powróci, pokazując związek tego wyboru z homoseksualizmem.

Odpowiadając na drugie pytanie, dotyczące rozwoju kobiet homoseksualnych, Jones wskazuje na dwa rodzaje upadku kompleksu Edypa. Stwierdza, że zarówno chłopiec, jak i dziewczynka, mają przed sobą zadanie przezwyciężenia kompleksu Edypa. Mogą zatem albo poddać obiekt miłości, albo własną płć. Jak stwierdza autor, „w tym drugim, homoseksualnym rozwiązaniu stają się zależni od wyobrażonego posiadania organu płci przeciwnej, bezpośrednio lub poprzez identyfikację z inną osobą tej płci” (Jones, 1927, s. 472). Wracając do kwestii kobiecej, możliwa jest rezygnacja z pozycji swojego libido obiektalnego (ojca) albo rezygnacja z pozycji swojego libido podmiotowego (płć). Oto jest podział, do którego wprost odnosi się Riviere w swoim tekście. Jones wyszczególnia dwie grupy i są w nich kobiety¹⁸:

¹⁸ Do tego jeszcze, Jones dodaje w przypisie kolejny typ, w ramach którego kobiety uzyskują zaspokojenie pragnień, jeśli spełnione są dwa warunki: „(1) penis jest zastąpiony surogatem, takim jak język lub palec, oraz (2) partnerem używającym tego organu jest kobieta, a nie mężczyzna” (Jones, 1927, 468).

- (1) Te, które zachowują swoje zainteresowanie mężczyznami, ale dążą do tego, by zostać zaakceptowane przez mężczyzn jako jedna z nich. (...)
- (2) Te, które mają niewielkie lub żadne zainteresowanie mężczyznami, ale ich libido koncentruje się na kobietach (Jones, 1927, s. 467).

W pierwszej grupie, zgodnie z wcześniejszą klasyfikacją, z upadkiem kompleksu Edypa wiąże się odstąpienie płci podmiotu. Następuje rezygnacja z pozycji swojego libido podmiotowego i do tej grupy należy, jak stwierdza Jones, „dobrze znany typ kobiet, które nieustannie narzekają na niesprawiedliwość losu kobiet i ich niesprawiedliwe traktowanie przez mężczyzn” (Jones, 1927, s. 467). Kobiety te zamieniają swoją własną płć, ale zachowują swój pierwszy obiekt miłości. Celem libido tych kobiet jest uzyskanie uznania ich identyfikacji przez dawny obiekt (ojca/mężczyznę). Można zatem powiedzieć, że w tym przypadku mamy do czynienia z zainteresowaniem mężczyznami.

W drugiej grupie, kobiety rezygnują z pozycji libido obiektalnego (ojca) i zastępują go sobą poprzez identyfikację. W ich przypadku, zainteresowanie kobietami stanowi zastępczy sposób cieszenia się kobiecością. Wedle Jonesa, „wykorzystują inne kobiety, aby tę kobiecość dla nich demonstrowały” (Jones, 1927, s. 467). Te kobiety również identyfikują się z obiektem miłości, ale tracą zainteresowanie nim:

Ich zewnętrzna relacja z obiektem z inną kobietą (*object-relationship to the other woman*) jest bardzo niedoskonała, bowiem ta jedynie reprezentuje ich własną kobiecość poprzez identyfikację, a ich celem jest zastępcze czerpanie satysfakcji z tego za sprawą niewidzialnego mężczyzny (wcielonego w siebie ojca)” (Jones, 1927, s. 468).

Można zatem powiedzieć, że w tym przypadku mamy do czynienia z zainteresowaniem kobietami.

Jak widać, i co podkreśla autor, identyfikacja z ojcem jest zatem wspólna wszystkim formom homoseksualności. Spełnia ona funkcję utrzymywania kobiecych pragnień jako wypartych. Dzięki tej identyfikacji możliwe jest stwierdzenie: „Nie mogę pożądać penisa mężczyzny dla własnej przyjemności, skoro już posiadam własny, albo przynajmniej nie pragnę niczego innego niż własnego penisa”. Identyfikacja zapewnia najpełniejszą obronę przed groźbą *aphanisis*, przed niebezpieczeństwem prywatności wynikającej z niezaspokojenia życzeń kazirodzich. Oznaki tej obrony można wykryć, jak stwierdza Jones, u wszystkich dziewcząt przechodzących przez kompleks Edypa. Niemniej jednak, ponieważ identyfikację można uznać za zjawisko uniwersalne wśród dziewcząt, należy określić motywy bardziej charakterystyczne dla rozwoju homoseksualnego. Jones podaje dwa takie czynniki: sadyzm i niezwykle intensywność erotyzmu oralnego.

Najbardziej charakterystycznym przejawem sadyzmu, na który zwraca uwagę Riviere w swoim tekście, miałby być „oralno-sadystyczny impuls do wyrwania penisa z mężczyzny poprzez gryzienie” (Jones, 1927, 469). W przypadku homoseksualistek o sadystycznym temperamencie, gdy stykają się z niesprawiedliwością, urazą czy zemstą, fantazje gryzienia mogą zaspokoić zarówno pragnienie zdobycia penisa siłą, jak i impuls do zemsty na mężczyźnie przez jego kastrację. Jeśli natomiast chodzi o erotyzm oralny, objawia się on na wiele sposobów. Specyficzną cechą jest znaczenie języka, czy raczej identyfikacja języka z penisem. Jak stwierdza Jones, „widziałem przypadki, w których język był niemal całkowicie zadowalającym substytutem penisa w aktywnościach homoseksualnych” (Jones, 1927, s. 470).

Te dwa czynniki – erotyzm oralny i sadyzm – wydają się bardzo dobrze odpowiadać dwóm klasom homoseksualistek. U kobiet, u których dominuje erotyzm oralny, będziemy prawdopodobnie mieć do czynienia z drugą grupą (zainteresowaną kobietami), w tym z zależnością od innej kobiety i z brakiem zainteresowania mężczyznami. Jak stwierdza Jones, „podmiot jest mężczyzną, ale cieszy się kobiecością również poprzez identyfikację z kobietą kobietą (*feminine woman*), którą zaspokaja substytutem penisa, najczęściej językiem” (Jones, 1927, s. 472). Z kolei, u kobiet, u których dominuje sadyzm, będziemy mieli do czynienia z przedstawicielami pierwszej grupy (zainteresowanymi mężczyznami). Ich pragnieniem jest uzyskanie od mężczyzn uznania męskich atrybutów. To ten typ, jak stwierdza Jones, „często wykazuje urazę wobec mężczyzn, z fantazjami o kastracji (gryzieniu) w odniesieniu do nich” (Jones, 1927, s. 472).

Riviere stwierdza, że w przypadku amerykańskiej intelektualistki jej rodzice są jednocześnie jej rywalami i obiektami pożądania, a skierowany przeciwko nim sadyzm budzi lęk przed ich zemstą. Aby uciec przed tym lękiem, analizantka stworzyła fantazję własnej supremacji, dzięki której triumfowała nad rodzicami i zaspokajała swój sadyzm. Interpretacja tego stanu kieruje nas ponownie w stronę sytuacji edypalnej i typów homoseksualistek wyróżnionych przez Jonesa. Riviere pisze wprost, że „praca intelektualna [analizantki], która przybrała formę mówienia i pisanie, była oparta na oczywistej identyfikacji z ojcem” (Riviere, 1929, s. 305). Zgodnie z terminologią Jonesa, możemy tu mówić o „kompleksie penisa” – „więź z ojcem zostaje zachowana, ale relacja z obiektem zostaje przekształcona w identyfikację” (Jones, 1927, 466). Co więcej, mamy do czynienia z kobietą, która w momencie upadku kompleksu Edypa rezygnuje z pozycji swojego libido podmiotowego – a zatem z płci – przy jednoczesnym zachowaniu pierwszego obiektu miłości, czyli ojca. W terminologii Jonesa analizantka pasuje do pierwszego typu homoseksualnego. Jak stwierdza Riviere w przypisie: „Jones za centralną cechę rozwoju homoseksualnego u kobiet uważa nasilenie fazy sadystyczno-oralnej” (Riviere, 1929, s. 309). W przypadku pierwszego typu kobiet homoseksualnych dominuje temperament sadystyczny, co koresponduje

z „kompleksem penisa”. Chęć zdobycia penisa, w formie bardziej zsublimowanej, przejawia się w potrzebie uznania przez autorytety, czyli „figury ojcowskie”. Riviere stwierdza, że „jak sugeruje Jones, to żądanie jest po prostu przemieszczeniem pierwotnego sadystycznego żądania natychmiastowego oddania obiektu, którego się pragnie, sutka, mleka, penisa” (Riviere, 1929, s. 312).

KLEIN, REINTERPRETACJA KOMPLEKSU EDYPA ORAZ DZIEWCZĘCY LĘK I SADYZM

Riviere w swoim tekście odnosi się do wystąpienia Melanie Klein na X Międzynarodowym Kongresie Psychoanalitycznym w Innsbrucku (1927). Tekst ten został opublikowany rok później jako *Wczesne stadia konfliktu edypalnego* (Klein, 2007d). Czytając go, możemy mieć wrażenie, że autorka zrywa z tezami Freuda, który twierdzi, że kompleks Edypa osiąga szczyt u dziecka między trzecim a piątym rokiem życia. Autorka umiejscawia kompleks Edypa znacznie wcześniej w życiu psychicznym dziecka. Czy w takim razie byłoby to odejściem od fundamentów psychoanalizy? Klein powie, że wnioski z jej prac nie stoją w sprzeczności z tezami Freuda, natomiast procesy omawiane przez ojca psychoanalizy należałoby umieścić we wcześniejszym okresie rozwoju. Natomiast rozmaite jego fazy nakładają się na siebie swobodniej niż poprzednio sądzono (Klein, 2007d, s. 196). Aby zrozumieć, na czym polega propozycja tej zmiany, warto przynajmniej szczątkowo prześledzić, jak Klein – na przestrzeni paru lat, na podstawie własnych doświadczeń pracy klinicznej z dziećmi, analizy tekstów Freuda i prowadzonych debat na łonie psychoanalizy – doszła do sformułowania tez dotyczących rozwoju dziewczynek. To bowiem właśnie do tych wniosków, dotyczących kompleksu Edypa, kompleksu kastracji, rozwoju superego, fazy analno-sadystycznej i lęku pośrednio odnosi się Riviere, gdy stwierdza, że „przyczyną wszystkich tych reakcji, zarówno u mężczyzn, jak i u kobiet, była reakcja na rodziców w oralno-gryzącej fazie sadystycznej” (Riviere, 1929, s. 309).

We wczesnym artykule *Analiza wczesnodziecięca* (1923), Klein formułuje jedną ze swoich podstawowych tez o znaczeniu lęku – to od lęku, oraz jego usunięcia, zależny jest rozwój psychiczny i postęp analizy. Swój tekst rozpoczyna od przyjrzenia się związkowi zahamowania u dzieci – zarówno tego „prawidłowego”, jak i neurotycznego – z lękiem (w tym również z przeobrażonym wypartym ładunkiem afektu), w tym zwłaszcza z „wielkim lękiem przed kastracją”. Mechanizm wyparcia zostaje uruchomiony przez kompleks Edypa, który jednocześnie wyzwala lęk przed kastracją. Wyparcie libidalnych wyobrażeń dotyczących określonych czynności (seksualnych) może skutkować takim symptomem klinicznym jak zahamowanie. W przypadku dzieci może to oznaczać „niezdarność w grach i zajęciach sportowych, niechęć do uczestniczenia w nich, czerpanie niewielkiej lub wręcz żadnej przyjemności z nauki, brak

zainteresowania określonym tematem” itd. (Klein, 2007a, s. 77). Pisząc o prowadzonej przez siebie analizie, pracy z małym Frizem, autorka stwierdza, że „stopień, w jakim udaje się usunąć zahamowanie pacjenta, jest wprost proporcjonalny do tego, na ile lęk ujawnia się w swojej prawdziwej postaci i na ile można go usunąć” (Klein, 2007a, s. 78). Aby skutecznie wyleczyć zahamowanie pacjenta, konieczne jest przywrócenie mu zdolności do odczuwania pierwotnej przyjemności płynącej z wykonywania danej czynności.

Klein, w odróżnieniu od Freuda, umiejscawia początek działania kompleksu Edypa nieco wcześniej. Pisząc o lękach nocnych pojawiających się już w drugim roku życia dzieci, stwierdza, że „są przejawem lęku, który zostaje wyzwolony na pierwszym etapie wyparcia kompleksu Edypa i którego później jeszcze związanie i rozładowanie może przebiegać na rozmaite sposoby” (Klein, 2007a, s. 82). Przyznaje więc, że efekty kompleksu Edypa można wykryć jeszcze przed jego tradycyjnym początkiem, jak określa go Freud.

Warto jeszcze wskazać na pojęcie, którym posługuje się Klein i które później, w tekście z 1928 roku, odegra znaczącą rolę – popęd epistemofiliczny. Autorka czerpie z pracy Freuda, który w analizie wspomnienia/fantazji Leonarda da Vinci – w erudycyjnym¹⁹ i wysoce spekulatywnym tekście *Leonarda da Vinci wspomnienie z dzieciństwa* – korzystając z materiałów biograficznych, historycznych i mitoznawczych, przeprowadza interpretację psychoanalityczną osoby niebędącej pacjentem w gabinecie psychoanalitycznym. Wychwalając geniusz Leonarda, zwraca uwagę na towarzyszący mu symptom – zahamowanie, które przejawiało się w tym, że artysta albo odwlekał ukończenie swoich prac (prace nad portretem Mony Lizy miały trwać cztery lata, a obraz zamiast trafić do zleceniodawcy, pozostał z Leonardem aż do jego emigracji do Francji) albo nie kończył ich wcale (ostatnie prace – *Leda*, *Madonna di Sant’ Onofrio*, *Bacchus* i *Jan Chrzciciel jako młodzieniec* – nie zostały ukończone). Freud stwierdza, że „[p]owolność, która w pracy Leonarda zawsze rzuciła się w oczy, jest, jak się okazuje, symptomem owego zahamowania będącego zwiastunem odwrócenia się od malarstwa, do którego później doszło” (Freud, 1975, s. 365).

Freud zwraca również uwagę na inne niezwykle rysy i pozorne sprzeczności w życiu malarza, w tym na specyfikę jego życia uczuciowego i płciowego. Kluczem do tego pierwszego miałyby być zdanie samego Leonarda, głoszące, że „[n]icznego nie można ani kochać, ani nienawidzić, jeśli nie uzyskało się dogłębnego poznania jego istoty” (Freud, 1975, s. 372). Freud stwierdza, że zdanie to jest oczywiście błędne, z czego Leonardo musiał sobie zdawać sprawę – ludzie kochają raczej spontanicznie powodowani emocjami. Zdanie to jest raczej własnym psychicznym imperatywem Leonarda, który okiełznał „swe

¹⁹ Freud odnosi się w nim nie tylko do obszernej literatury biograficznej poświęconej Leonardowi, ale również do mitologii egipskiej, misteriów greckich, zbioru *Corpus Hermeticum* czy do Ojców Kościoła.

afekty i podporządkował je popędowi badawczemu; nie kochał i nienawidził, lecz zadawał sobie pytanie, skąd pochodzi to, co winien kochać lub nienawidzić” (Freud, 1975, s. 372–373). Nie oznacza to, że malarz był pozbawiony namiętności, a jedynie, że przemienił ją czy przekierował na dążenie do wiedzy. Dopiero po osiągnięciu poznania, dokończywszy dzieła, mógł uwolnić długo powstrzymywane afekty²⁰. Oczywiście, ów popęd badawczy ma umocowanie w bardziej fundamentalnym popędzie, jakim jest popęd seksualny, który dzięki sublimacji zmienia swój cel na inne, ewentualnie wyżej oceniane, a nieseksualne cele. Aby wyjaśnić związek tych dwóch, Freud sięga do informacji na temat rozwoju psychicznego Leonarda z najwcześniejszych lat jego życia. W jego naukowych zapiskach na temat lotu sępa²¹ natrafia na sławne wspomnienie/fantazję:

Piszę dlatego tak szczegółowo o orle, ponieważ jest on moim przeznaczeniem; w pierwszym bowiem wspomnieniu dzieciństwa mego zdawało mi się, że gdy leżałem w kołysce, przyleciał do mnie orzeł i otworzył mi usta ogonem, i kilkakrotnie uderzył nim w wargi” (Freud, 1975, s. 382).

Freud, patrząc na to „wspomnienie” Leonarda okiem psychoanalitika, traktuje je jako „fantazję”, która jak każda formacja nieświadomego – w tym marzenie sennie, pomyłka słowna czy żart – podlega interpretacji psychoanalitycznej. Fantazję tę sprowadza „do bycia karmionym przez matkę i stwierdzamy, że matka została zastąpiona przez – sępa” (Freud, 1975, s. 388). Oczywiście matka, o której pisze tu Freud, to matka falliczna, czyli w wyobrażeniu małego Leonarda posiadająca penisa czy może lepiej, podążając za Lacanem, fallusa (Lacan, 1966, s. 286). Freud tłumaczy to w ten sposób, że spragniony wiedzy chłopiec przede wszystkim interesuje się zagadką życia płciowego i własnymi narządami płciowymi. „Tę część swego ciała uważa on za zbyt cenną i ważną, ażeby mógł uwierzyć, iż inne osoby, które uważa za podobne sobie, były jej pozbawione” (Freud, 1975, s. 396). Zanim chłopiec uzna

²⁰ Freud stwierdza, że mimo iż ze względu na nienasylenie i niezmierzony pęd badawczy Leonardo został okrzyknięty włoskim Faustem, bardziej pasowałoby porównanie ze Spinozą.

²¹ Freud wspomina o „sępie” i duża część późniejszej analizy oscyluje właśnie wokół tego słowa, w tym do postrzegania sępów w mitologii egipskiej – łącząc owego „sępa” z matką pisze np. o bogini Mut posiadającej co najmniej jedną głowę sępa i o podobieństwie jej imienia z niemieckim słowem określającym matkę, czyli „Mutter”. Słowo pojawiające się we włoskim oryginale to „nibbio”. Freud tłumaczy je jako „Geier”, czyli „sęp”, chociaż właściwym tłumaczeniem byłoby słowo „kania”, czyli gatunek dużego ptaka drapieżnego z rodziny jastrzębiowatych. W przekładzie przytaczanym przez Prokopiuka Leopolda Staffa pojawia się słowo „orzeł”. Nie jest jasne czy błąd ten powstał przez Freuda własne błędne tłumaczenie czy na skutek korzystania z cudzych błędnych tłumaczeń. Choć błąd ten stawia pod znakiem zapytania późniejsze interpretacje Freuda osnute wokół słowa „sęp”, nie unieważnia to jego uwag dotyczących kastracji.

i zrozumie, że może istnieć jeszcze jeden zestaw narządów płciowych, wedle Freuda patrzy na damskie narządy płciowe jak na jeszcze niewykształcone genitalia męskie. Kiedy okazuje się, że ta hipoteza jest błędna, chłopiec może zacząć podejrzewać – samodzielnie albo pod wpływem groźby ze strony opiekunów zabraniających masturbacji pod groźbą kary pozbawienia penisa – że dziewczynki miały swój członek, ale go utraciły i na jego miejscu pozostała rana. „Pod wpływem tej groźby kastracji swój pogląd na kobiece narządy płciowe poddaje on teraz reinterpretacji; od tej chwili będzie drżał o swą męskość” (Freud, 1975, s. 397).

Klein, rozwijając pogląd Freuda, stwierdza, że ta fantazja mająca za podstawę wspomnienie o byciu karmionym i całowanym przez matkę – „wyobrażenie ptasiego ogona w ustach dziecka (odpowiadające stosunkowi oralnemu) jest w oczywisty sposób powtórzeniem tej fantazji w biernej homoseksualnej formie” (Klein, 2007a, s. 87) – jest zagęszczeniem wczesnodziecięcych wyobrażeń na temat seksualności. W tym przypadku chodzi o fantazję, zgodnie z którą matka ma penisa. Klein stwierdza, że „często możemy dostrzec, że na skutek zbyt wczesnego powiązania popędu epistemofilicznego z zainteresowaniami seksualnymi dochodzi do powstania zahamowania lub nerwicy obsesyjnej i niepokojącej manii” (Klein, 2007a, s. 87). Ów popęd epistemofiliczny, popęd do wiedzy, głód poznania, dotyczy pragnienia odpowiedzi na pytania takie jak: skąd się biorą dzieci lub czym różnią się dziewczynki od chłopców. W przypadku Leonarda miałby to być głód wiedzy dotyczącej matki – tego, czy ma penisa. Zaspokajanie tego głodu przez dzieci odbywa się nie na zasadzie logiki metodologii nauk, a raczej na zasadzie logiki nieświadomego. Stąd też „uzyskana wiedza”, czy fantazja powstała na bazie doświadczeń dziecka i jej zastosowanie mogą – oczywiście tylko z pozoru – mieć dla nas niecodzienną postać. Freud wyjaśnia, że dzięki fantazji z sępem i stosownej sublimacji – fantazji skłaniającej ku miłości do wiedzy przyrodniczej – Leonardowi udało się uniknąć neurotycznych trudności. W tekście opublikowanym pięć lat później Klein stwierdzi, że w przypadku mężczyzn, u których kompleks kobiecości jest bardziej zamaskowany niż kompleks kastracji u kobiet, popęd epistemofiliczny umożliwi „dokonanie przemieszczenia na poziom intelektualny; usuwa on wówczas poczucie bycia gorszym i rekompensuje je poczuciem wyższości, jakie zapewnia mu posiadanie penisa” (Klein, 2007d, s. 189). Stąd też często obserwowana skłonność chłopców do przesadnej agresji, której towarzyszy postawa pogardy i poczucia wyższości, ma swe źródła właśnie w tym kompleksie kobiecości.

W tekście *Psychologiczne zasady analizy wczesnodziecięcej* (1926) Klein ponownie wskazuje na wcześniejszy niż u Freuda początek działania kompleksu Edypa. Zauważa, że choć nie wiemy dokładnie, kiedy dziecko zostaje ovladnięte kompleksem Edypa, w wielu przypadkach „dzieci już na początku drugiego roku życia zaczynają preferować rodzica płci przeciwnej, a także na inne

sposoby ujawniają dążenia edypalne” (Klein, 2007b, s. 130). W przypisie tego artykułu sugeruje, że zarówno u dziewczynki, jak i u chłopca, znaczącym momentem rozpoczynającym zainteresowanie dziecka rodzicem przeciwnej płci, jest moment odstawienia od piersi. Również odmiennie od Freuda podchodzi do kwestii superego. Stwierdza bowiem, pisząc o hamującym wpływie poczucia winy u małych dzieci, że superego funkcjonuje u nich wcześniej niż zakładał Freud. W tym okresie superego jest u nich okrutniejsze niż późniejsza jego wersja u dorosłych. Jak pisze Klein, „analiza bardzo małych dzieci dowodzi, że gdy tylko wzbudzi się kompleks Edypa, dzieci zaczynają go przepracowywać, co za tym idzie – rozwija się u nich superego” (Klein, 2007b, s. 134), a około czwartego roku życia dziecka, kiedy kompleks Edypa rozwija się w pełni, formowanie superego staje się jego kulminacją.

W tekście *Symposium na temat analizy dziecięcej* (1927), który stanowi otwartą polemikę z Anną Freud, Klein powtarza wcześniej wygłoszone poglądy, podkreślając ich praktyczne zastosowanie. Przedmiotem sporu jest natura analizy dziecięcej oraz superego. Klein przedstawia wizję Anny Freud na temat analizy dzieci, podsumowując ją w paru тезach: analiza dzieci nie powinna być zbyt głęboka, czyli nie powinno się manipulować przy relacji dziecka z rodzicami (przy kompleksie Edypa); analiza powinna łączyć się z oddziaływaniami wychowawczymi; zachodzi potrzeba stosowania odmiennej techniki w pracy z dziećmi, ponieważ zachowanie dziecka w analizie różni się od zachowania dorosłego (nie sposób zbudować sytuacji analitycznej). W tym sensie, można powiedzieć, Anna Freud zdaje się odchodzić od psychoanalizy dzieci na rzecz działań wychowawczo-terapeutycznych, czego Klein, podobnie jak Riviere, nie akceptuje. W odpowiedzi Klein przedstawia krytykę podejścia Anny Freud oraz swoją własną wizję analizy dzieci, którą – w pewnym uproszczeniu – można sprowadzić do dwóch zasad: (1) podążania za dzieckiem, czyli wchodzenia w kontakt z jego nieświadomym oraz wykorzystywania jego języka, ponieważ dzieci znajdują się pod silniejszym wpływem nieświadomego i popędów niż dorośli, co ułatwia dostęp do tej kluczowej dla psychoanalizy warstwy aparatu psychicznego; oraz (2) baczego przyglądania się lękowi, który u dzieci jest strojem oporu, oraz jego niwelowania za pomocą interpretacji formacji nieświadomych. Zasady te, wedle Klein, istnieją w sprzężeniu zwrotnym: niwelowanie lęku skłania dzieci do fantazjowania, co daje większy dostęp do nieświadomego, a podążanie za symbolizmem nieświadomego sprzyja powrotowi lęku itd. (Klein, 2007c, s. 148). Analityk, z czym zgadza się Riviere, w kontakcie z dzieckiem ma nie być wychowawcą.

Klein w opozycji do poglądów Anny Freud na naturę rozwoju psychoseksualnego dzieci twierdzi, że dzieci w wieku trzech lat, „są w dużym stopniu wytworem cywilizacji, mają już za sobą poważne konflikty i są w trakcie zmagania się z nimi” (Klein, 2007c, s. 154) a także, że „dziecko trzyletnie ma już za sobą najważniejszy etap rozwoju kompleksu Edypa” (Klein, 2007c, s. 151).

Autorka podkreśla, że choć ego dorosłego i dziecka różnią się, superego każdego z nich nie wskazuje istotnych różnic. Kompleks Edypa „ujawnia się po deprywacji, jaką jest odstawienie od piersi, czyli pod koniec pierwszego i początku drugiego roku życia” i wtedy też „rozpoczyna się budowanie superego” (Klein, 2007, s. 155).

Wreszcie, artykuł *Wczesne stadia konfliktu edypalnego* (1928) podsumowuje wszystkie powyższe informacje, w tym tezę, że „kompleks Edypa zaczyna działać wcześniej, niż się powszechnie sądzi” (Klein, 2007d, s. 185). Dzieje się to po pierwsze wtedy, gdy dziecko doświadcza frustracji związanej z odstawieniem od piersi, co – na przełomie pierwszego i drugiego roku życia – prowadzi do uwolnienia dążeń edypalnych. Dążenia te ulegają wzmocnieniu w wyniku frustracji analnych towarzyszących treningom czystości. Po drugie, istotnym czynnikiem są różnice między płciami: „chłopiec zmuszony do porzucenia pozycji oralnej i analnej na rzecz genitalnej za cel stawia sobie *penetrację*, która ma związek z posiadaniem penisa” (Klein, 2007d, s. 185), co zmienia pozycję jego libido i cel, dzięki czemu może zachować pierwotne obiekty miłości. Jeśli chodzi o dziewczynkę, ta

przechodząc od pozycji oralnej do genitalnej, zachowuje cel *perceptywny*; zmienia pozycję, ale zachowuje cel, którego już wcześniej nie udało się jej zaspokoić w relacji z matką. W ten sposób w dziewczynce rozwija się postawa receptywna wobec penisa, z powodu której zwraca się ona do ojca jako obiektu miłości (Klein, 2007d, s. 185).

Autorka rozwija dalej tezę, zgodnie z którą poczucie winy, podobnie jak formowanie się superego, towarzyszy pregenitalnym impulsom popędom, stwierdzając, że jest to bezpośredni skutek konfliktu edypalnego. Wyjaśnia również, czemu u rocznego (sic!) dziecka „lęk wywołany początkiem konfliktu edypalnego przybiera postać straszliwej obawy, że zostanie ono pożarte i unicestwione” (Klein, 2007d, s. 186). Dzieje się tak dlatego, że dochodzi do introjekcji obiektu, który staje się obiektem grożącym karą, przez co dziecko chce zniszczyć obiekt libidynalny, kłając go, pożerając i kalecząc, ponieważ budzi on lęk. Zatem superego rocznego dziecka – superego, które karze, pożera i kaleczy – ujmuję Klein jako niemal obezwładniające, dużo surowsze niż u dorosłego. Powstaje ono, wedle niej, w okresie pregenitalnym, w czasie faz oralno- i analno-sadystycznych, stąd jego sadystyczna surowość. Obronę ego przed tym surowym superego stanowi wyparcie.

Klein wraca również do pojęcia popędu epistemofilicznego. Ujawnienie się dążeń edypalnych, którym towarzyszy seksualna ciekawość, zastaje ego wciąż słabym i niegotowym na odpowiedź na poważne pytania dotyczące seksualności. Na domiar złego „dziecko nie rozumie słów ani mowy” (Klein, 2007d, s. 187), co czyni niemożliwym nie tylko ich wyrażenie, ale także udzie-

lenie odpowiedzi. Przeszkoda ta wywołuje pokłady nienawiści, co w późniejszym okresie rozwoju, „jest przyczyną licznych zahamowań impulsu epistemo-filicznego, na przykład niezdolności do nauki języka obcego, a także nienawiści do osób mówiących obcymi językami” (Klein, 2007d, s. 187), czy zaburzeń w rozwoju mowy. Ciekawość ujawni się dopiero później – w czwartym, piątym roku życia dziecka. Na razie niemowlę skazane jest na uwikłanie w neurotyczne niedole, ponieważ uczucie braku wiedzy zlewa się z uczuciem niemocy i impotencji wynikłych z sytuacji edypalnej. Oto moment, w którym może nastąpić połączenie popędu epistemo-filicznego z sadyzmem. Jak stwierdza Klein, „ten popęd, aktywowany wraz z obudzeniem się dążeń edypalnych, początkowo kieruje się na ciało matki, traktowane jako scena wszystkich procesów seksualnych i rozwoju” (Klein, 2007d, s. 187). W dziecku, pozostającym w pozycji analno-sadystycznej, budzi się chęć do zdobycia zawartości ciała matki, co rodzi fantazje o tym, co właściwie się w niej znajduje. Ta wynikła z popędu epistemo-filicznego sadystyczna chęć do zawłaszczenia przypada na okres, który Klein nazywa fazą „kobiecą” (*„femininity” phase*), wspólną dla obojga płci.

Faza kobieca występuje we wczesnych fazach kompleksu Edypa i ogólnie rzecz biorąc, polega na przyjęciu kobiecej czy żeńskiej, postawy wobec ojca i na pragnieniu uzyskania od niego dziecka. Dla Klein, odejście od matki oraz zwrócenie się ku ojcu jako obiektowi pragnienia, stanowi wybór pierwszego obiektu przez dziecko. Na etapie analno-sadystycznym, dziecko chce ograbić matkę i zdobyć jej dziecko oraz odchody (na tym etapie utożsamione z dzieckiem). Zarówno w przypadku chłopców i ich kompleksu kobiecości, jak i dziewczynek i ich kompleksu kastracji „dotrzeć można do sfrustrowanego pragnienia posiadania jakiegoś wyjątkowego narządu” (Klein, 2007d, s. 188–189). Pragnienie to kieruje się do narządów poczęcia, ciąży i porodu. Destrukcyjne skłonności o analno-sadystycznej intensywności nakierowane przeciwko macicy matki, kierują się również przeciwko penisowi ojca, który w fantazmatycznym wyobrażeniu miałby być ulokowany właśnie w macicy. Faza kobieca charakteryzuje się lękiem (kastracyjnym) przed macicą i penisem, a dziecko boi się, że ojciec dokona kastracji przy użyciu tego penisa. Ten lęk, wedle Klein, wraz z poczuciem winy, jest głównym powodem zahamowań w pracy analitycznej.

Autorka omawia wyjście chłopca z fazy kobiecej. Pominę ten wątek ze względu na charakter omawianej problematyki i przejdę od razu do spostrzeżeń na temat rozwoju dziewczynki. Ta, w wyniku odstawienia od piersi i frustracji analnych, odwraca się od matki. Na rozwój dziewczynki zaczynają wpływać dążenia genitalne i zwrócenie się w stronę ojca. Zaczyna ona odczuwać zawiść i nienawiść wobec matki za posiadanie przez nią penisa. Żywi analno-sadystyczne pragnienie ograbienia i zniszczenia matki. Jednocześnie, przynajmniej we wcześniejszej fazie, dziewczynka identyfikuje się z matką, co stanowi odpowiedź na impulsy edypalne – chce wszak wejść na jej miejsce w relacji

z ojcem. Wzbudzony przez kompleks Edypa popęd epistemofiliczny sprawia, że zaciekawiona dziewczynka odkrywa, że nie ma penisa. „Ten brak uważa za bezpośrednią przyczynę nienawiści wobec matki, ale jednocześnie poczucie winy sprawia, że traktuje brak penisa jak karę” (Klein 2007d, s. 192). Wedle Klein wnioskuje inaczej niż Freud, odkrycie to prowadzi do zastąpienia pragnienia posiadania dziecka zawiścią o penisa. Dopiero w późniejszym rozwoju pragnienie posiadania dziecka miałoby, na powrót, zastąpić tę zawiść.

Dalej Klein opisuje kolejne zmiany identyfikacji – z matki i na ojca – i dalsze wybory obiektów miłości oraz ich pozytywne i negatywne postaci, aż wreszcie podaje możliwy scenariusz zakłócenia rozwoju dziewczynki. Stwierdza, że

podczas gdy chłopiec w rzeczywistości *posiada* penisa i dzięki temu wchodzi w rywalizację z ojcem, dziewczynka przeżywa jedynie niezaspokojone pragnienie bycia matką, przy czym świadomość tego pragnienia jest zarówno niewyraźna i niepewna, jak i bardzo intensywna (Klein, 2007d, s. 193).

Nadzieje dziewczynki wiążą się z przyszłym macierzyństwem. Autorka stwierdza, że niepewność, lęk i poczucie winy znacząco je osłabiają, a nawet mogą je trwale zniszczyć. Lęk wiąże się z wcześniejszymi destrukcyjnymi skłonnościami dziewczynki przeciwko ciału matki – teraz spodziewa się odwetu ze strony matki, która miałaby zniszczyć jej zdolność do bycia matką lub narządy (w tym wewnętrzne) do tego służące. Wedle Klein, z lęku i poczucia winy wyrasta kobiecy „impuls do strojenia się i upiększania”. Jest on wynikiem obawy, że ich uroda zostanie zniszczona przez matkę. „Obawa przed uszkodzeniem kobiecości wywiera znaczący wpływ na kształt kompleksu kastracji u dziewczynki, gdyż skłania ją do przypisywania nadmiernej wartości penisowi, którego nie ma; to przerysowanie staje się bardziej widoczne niż leżący u podłoża lęk przed uszkodzeniem kobiecości” (Klein, 2007d, s. 195).

Choć lęk kastracyjny dotyczy zasadniczo przedstawicieli obojga płci, przejawia się, wedle Klein, dwojako. „Bardzo silne lęki dziewczynki dotyczące jej kobiecości są analogiczne do lęków kastracyjnych chłopca, gdyż na pewno przyczyniają się do zahamowania impulsów edypalnych” (Klein, 2007d, s. 194). Chłopca nęka bardziej intensywny lęk niż dziewczynkę. Dotyczy on obawy przed utratą widocznego penisa; na jego lęk ma wpływ ojcowskie superego. W przypadku dziewczynki lęk ten jest nieco mniej intensywny i dotyczy stanu jej narządów wewnętrznych, które słabiej zna; wpływ na to ma macierzyńskie superego. Specyfika linii rozwojowej kobiecego superego zasadza się w najwcześniejszej identyfikacji dziewczynki z matką, silnie opartej na poziomie analno-sadystycznym. To ona „wzbudza w dziewczynce zazdrość i nienawiść i przyczynia się do stworzenia okrutnego superego opierającego się na obrazie matki” (Klein, 2007d, s. 194). Choć dalsze kształtowanie się superego przez

identyfikację z ojcem może również okazać się niebezpieczne i zagrażające i tak nie osiąga takiego nasilenia, jak to powstałe w identyfikacji z matką.

W przypadku analizantki Riviere, mimo znaczącej identyfikacji i rywalizacji z ojcem – chce pozbawić go penisa, jego „organu sadyzmu” (Riviere, 1929, s. 311) – jej „sytuacja edypalna związana z rywalizacją z matką była niezwykle poważna i nigdy nie została w zadowalający sposób rozwiązana” (Riviere, 1929, s. 305). Zgodnie z myślą Klein, kobiecie superego, kształtuje się przede wszystkim poprzez identyfikację z matką i jest powiązane z fazą analno-sadystyczną. Choć zarówno matka jak i ojciec są rywalami „w przypadku dziewcząt, matka jest bardziej zniechędzona, więc w konsekwencji budzi większy strach” (Riviere, 1929, s. 310). Czerpiąc z kleinowskiej interpretacji kompleksu Edypa Riviere stwierdza, że w „wyniku rozczarowania lub frustracji podczas ssania lub odstawienia od piersi (...) rozwija się niezwykle intensywny sadyzm” (Riviere, 1929, s. 309). We wczesnym etapie kompleksu Edypa, w fazie analno-sadystycznej, dziecko pragnie ograbić matkę z jej „wyjątkowego narządu”, dziecka i odchodów, co prowadzi do destrukcyjnych fantazji wobec jej ciała. Z lęku przed zemstą matki i groźbą uszkodzenia własnej kobiecości dziewczynka wycofuje się z tej rywalizacji. Zamiast tego, przez utożsamienie, „[s]taje się ojcem i zajmuje jego miejsce, aby móc »przywrócić« go matce” (Riviere, 1929, s. 310), co pozwala jej zadośćuczynić za wcześniejszy sadyzm. Jej potrzeba uznania i wdzięczności za tę ofiarę była jednak warunkowa – gdy tych uczuć brakowało, rywalizacja powracała, a tłumiona furia sadystyczna eksplodowała.

PODSUMOWANIE

Riviere opracowała pojęcie „kobiecości jako maskarady” wychodząc od analizy własnych analizantów, w tym głównej postaci – amerykańskiej „intelektualistki szczególnego typu”. W późniejszych dekadach koncepcja ta znalazła zastosowanie w psychoanalizie (np. u Lacana), w feminizmie (np. u Butler), w filozofii (np. u Župančič) czy też na styku tych dyscyplin. Nie powstała jednak w teoretycznej próżni. Freud, wprowadzając pojęcia kompleksu Edypa, kompleksu kastracji i rozwoju psychoseksualnego, zapoczątkował debatę nad związkiem między wczesnodziecięcymi relacjami z rodzicami a symptomami dorosłego człowieka. W jego ujęciu sposób przejścia przez kompleks Edypa kształtuje zarówno tożsamość płciową, jak i wybór obiektu miłości (homo- lub heteroerotycznego). Riviere nie tylko odwołuje się do Freuda, lecz także rozwija jego myśl, czerpiąc z późniejszych debat i koncepcji Ferenczego, Jonesa oraz Klein.

Ferenczi, wyróżniając dwa typy homoseksualizmu – pasywny homoerotyzm podmiotowy (tzw. „odwrócony”) i aktywny homoerotyzm obiektowy – analizując mechanizmy obronne chroniące dziecięce uczucia biseksualne, dostarcza narzędzi do zrozumienia wieloznaczności maskarady. Wyolbrzymienie zarówno heteroseksualności, jak i przejawów płci może pełnić funkcję obronną wobec wypartych, społecznie napiętnowanych impulsów, takich jak amfierotyzm czy „męskie” zachowania u kobiet. Maskarada może też pełnić inną funkcję obronną. Kobiecość może zakrywać pewną prawdę podmiotową: identyfikację z rodzicem przeciwnej płci.

Jones, wyróżniając dwa typy homoseksualistek – męsko-sadystyczne i kobieco-oralne – oraz analizując ich drogę przez kompleks Edypa, pozwala lepiej uchwycić jednoczesną identyfikację i rywalizację z ojcem, która prowadzi do „kompleksu penisa” u kobiet. Riviere pokazuje, że amerykańska intelektualistka utrzymuje pierwotną więź z ojcem, sublimując ją w aktywności intelektualnej.

Klein natomiast dostarcza Riviere narzędzi do interpretacji nierozwiązanej rywalizacji z matką, w której intensywny sadyzm skutkuje zarówno destrukcyjnymi fantazjami wobec ciała matki, jak i późniejszą próbą ekspiacji poprzez identyfikację z ojcem. Kompleks Edypa zajmuje w tym modelu centralne miejsce jako przestrzeń konfliktu między rywalizacją a identyfikacją, której rozwiązanie – bądź jego brak – kształtuje rozwój osobowości i mechanizmy obronne jednostki.

W niniejszym tekście jedynie zarysowałem wybrane zagadnienia. Chciałem pokazać, że pojęcia psychoanalityczne stale opracowywane są w ramach ruchu psychoanalitycznego. Sądzę, że dokonując interpretacji z wykorzystaniem pojęć psychoanalitycznych – zarówno w ramach kliniki analitycznej, jak i nauk humanistycznych – dobrze jest mieć w pamięci dynamizm leżący u podłoża samych tych pojęć. Bywa, że zarówno pierwotne znaczenia terminów, droga jaką przeszły, jak również kontekst kliniczny ich wykuwania, w późniejszych adaptacjach – w tym feministycznych czy filozoficznych – zacierają się. Podobnie bywa w przypadku pojęcia „maskarady”²².

²² Wydaje się, że sama *Kobiecość jako maskarada* domaga się innych opracowań. Z jednej strony, analizując sam tekst, należałoby przyrzeć się analizie snów i fantazji, statusowi pojęcia „uznania” (*recognition*) w życiu analizanki oraz pogłębić analizę psychoanalitycznej koncepcji sadyzmu. Analizując natomiast wpływ tekstu na inne koncepcje, należałoby przyrzeć się jego związkowi Riviere z takimi autorami jak Lacan, Butler czy Župančič.

BIBLIOGRAFIA

- Abraham, K. (1988). The Influence of Oral Erotism on Character-Formation (1924). W: Abraham, K., *Selected Papers on Psycho-Analysis*. Tłum. D. Bryan i A. Starchey. London: Karnac Books, s. 393–406.
- APA Dictionary of Psychology (2023). Hasło: *oral-biting phase*. Online: <https://dictionary.apa.org/oral-biting-phase> [dostęp: 13.12.2024].
- Butler, J. (2007). *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nowy Jork i Londyn: Routlage.
- Drwięga, M. (2002). W sprawie kontrowersji związanych z kompleksem Edypa. *Psychiatria Polska*, 36(6), s. 895–909.
- Ferenczi, S. (1916). The Nosology of Male Homosexuality (Homoerotism). *First Contributions to Psycho-Analysis*. Tłum. E. Jones. Boston: Richard G. Badger, s. 250–268.
- Freud, S. (2009a). Trzy rozprawy z teorii seksualnej (1905). W: Freud, S., *Życie seksualne*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 27–129.
- Freud, S. (2009b). O dziecięcych teoriach seksualnych (1908). W: Freud, S., *Życie seksualne*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 151–165.
- Freud, S. (2009c). O szczególnym typie wyboru obiektu u mężczyzny (1910). W: Freud, S., *Życie seksualne*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 167–177.
- Freud, S. (2009d). Popędy i ich losy (1915). W: Freud, S., *Psychologia nieświadomości*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 55–76.
- Freud, S. (2009e). „Ja” i „to” (1923). W: Freud, S., *Psychologia nieświadomości*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 217–262.
- Freud, S. (2009f). Upadek kompleksu Edypa (1924). W: Freud, S., *Życie seksualne*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 219–226.
- Freud, S. (2015). *Objaśnianie marzeń sennych*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Freud, Z. (1975). Leonarda da Vinci wspomnienie z dzieciństwa (1910). W: Freud, Z., *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 359–446.
- Jones, E. (1927). The early development of female sexuality. *The International Journal of Psycho-analysis*, 8, s. 459–472.
- Klein, M. (2007a). Analiza wczesnodziecięca (1923). W: Klein, M., *Pisma. Tom 1. Miłość, poczucie winy i reparacja*. Tłum. D. Golec. Gdańsk: GWP, s. 77–107.
- Klein, M. (2007b). Psychologiczne zasady analizy wczesnodziecięcej (1926). W: Klein, M., *Pisma. Tom 1. Miłość, poczucie winy i reparacja*. Tłum. D. Golec. Gdańsk: GWP, s. 129–138.
- Klein, M. (2007c). Sympozjum na temat analizy dziecięcej (1927). W: Klein, M., *Pisma. Tom 1. Miłość, poczucie winy i reparacja*. Tłum. D. Golec. Gdańsk: GWP, s. 139–169.
- Klein, M. (2007d). Wczesne stadia konfliktu edypalnego (1928). W: Klein, M., *Pisma. Tom 1. Miłość, poczucie winy i reparacja*. Tłum. D. Golec. Gdańsk: GWP, s. 185–196.
- Lacan, J. (1966) La signification du phallus. W: Lacan, J., *Écrits*. Paryż: Seuil, s. 685–695.
- Lacan, J. (2017) *Formations of the Unconscious. The Seminar of Jacques Lacan*. Book V. Tłum. Russell Grigg. Cambridge: Polity, s. 685–695.
- Laplanche, J. i Pontalis, J-B. (2023). *Słownik psychoanalizy*. Tłum. E. Modzelewska i E. Wojciechowska. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Oleś, P. K. i Drat-Ruszek, K. (2010). Osobowość. W: Strelau, J. i Doliński, D. (red.), *Psychologia akademicka. Podręcznik*. Tom 1. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, s. 651–764.
- Pokorski, B. (2024). Joan Riviere – kobieta za maskaradą (zarys biografii). *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica*, 44, s. 23–60.
- Riviere, J. (1929). Womanliness as a Masquerade. *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, s. 303–313.

Riviere, J. (2024). Kobiecość jako maskarada. Tłum. B. Pokorski. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica*, 44, s. 7–22.

Soler, C. (2016). *Lacanian Affects. The function of affect in Lacan's work*. Tłum. B. Fink, New York: Routledge.

MAIN THREADS OF THE PSYCHOANALYTIC DEBATE ACCOMPANYING THE CREATION OF JOAN RIVIERE'S "FEMININITY AS A MASQUERADE"

Abstract

The article serves as an introduction to Joan Riviere's text *Womanliness as a Masquerade* (1929), aiming to prepare the reader for its study and analysis. It presents key concepts of debate within the early psychoanalytic movement. They constitute the theoretical background for Riviere's interpretations of clinical cases. The article discusses Sigmund Freud's concepts of the Oedipus complex and castration, Sándor Ferenczi's division of homosexuality into subject-centered and object-centered homoeroticism, Ernest Jones's notion of *aphanisis* and his classification of two types of homosexual women. It also addresses Melanie Klein's shift of the onset of the Oedipus complex to the pre-genital stage and her perspective on the formation of the superego. The analysis emphasizes how these theoretical threads are crucial for understanding the mechanism of womanliness as a masquerade, which, in Riviere's interpretation, functions as a defence against anxiety. Furthermore, the article highlights the risk of obscuring the original clinical contexts of psychoanalysis in later feminist and philosophical adaptations of the concept of "masquerade."

Keywords:

Joan Riviere, Sigmund Freud, Sandor Ferenczi, Ernest Jones, Melanie Klein, psychoanalysis, homosexuality, sadism, Oedipus complex, castration complex

Sara Rodowicz-Ślusarczyk

 <https://orcid.org/0000-0002-6885-4219>

Ecole de Psychanalyse des Forums du Champs Lacanien-France

sara.rodowicz.slusarczyk@gmail.com

PIĘKNE – NIE DOTYKAĆ

Streszczenie

„Piękne – nie dotykać” – ten zwrot, pojawiający się w trakcie seminarium poświęconemu etyce psychoanalizy, to jeden ze sposobów w jaki Jacques Lacan opisuje działanie w ludzkiej psychice zasady fantazmatu. Jest to konstrukt, który postaram się przybliżyć czytelnikowi w tym artykule, opisując bezpośredni wpływ piękna i przekroczenie jego zasady przez pryzmat doświadczenia klinicznego. Moim celem w podjęciu tej formuły „piękne – nie dotykać” jest pokazanie, w jaki sposób koncepcja zwykle kojarzona z estetyką ma nieoczywiste, ale ważne implikacje kliniczne, a nawet definiuje pewną etykę podmiotu wobec seksualności. Kolejnym ważnym aspektem tego studium jest zestawienie problemu piękna z kwestią kobiecości. I to nie tylko tej odgrywanej poprzez obraz, ale przede wszystkim tej, która w kobiecej modalności rozkoszy wykracza poza reprezentację.

Słowa kluczowe:

Lacan, psychoanaliza, piękno, jouissance, kobiecość, fantazmat

WPROWADZENIE

„Piękne: nie dotykać” (Lacan, 1960b, s. 186)¹. Takie sformułowanie pojawia się w trakcie seminarium Jacquesa Lacana poświęconemu etyce psychoanalizy. Oznaczenie, ostrzeżenie, rodzaj polecenia – zwrot ten służy francuskiemu psychoanalitykowi do zilustrowania jak podmiot podąża za zasadą fantazmatu.

Fantazmat to konstrukt freudowski, rozwijany i szeroko opracowywany przez Lacana na wiele sposobów. Postaram się go tutaj przybliżyć od strony

¹ W niniejszym tekście zamieszczam własne tłumaczenie wybranych wykładów z następujących seminariów Lacana: *L'Ethique de la psychanalyse* (Etyka psychoanalizy) z 1960 roku, *L'angoisse* (Lęk) z 1962 roku, *L'Envers de la psychanalyse* (Odwrotna strona psychoanalizy) z 1969 roku, *Encore* z 1973 roku oraz tłumaczenie fragmentu tekstu *L'etourdit*. Posługuję się transkrypcjami seminariów Lacana dostępnymi na stronie <http://staferla.free.fr/>.



teoretycznej jak i praktycznej, opisując jak idea piękna pochwytuje² podmiot, a przejście przez doświadczenie psychoanalizy wiąże się z upadkiem tej fascynacji. Moim celem w podjęciu formuły „piękne: nie dotykać” jest zbadanie nieoczywistych implikacji zjawiska zwykle kojarzonego z estetyką, które okazują się kluczowe w doświadczeniu klinicznym. Fantazmat, czyli nieświadome wyobrażenie, którego działanie postaram się zdefiniować, spełnia bowiem swoją funkcję dla podmiotu neurotycznego w sposób uniwersalny. To oznaczenie, wydzielenie pewnej sfery, czy wręcz zakaz „piękne: nie dotykać” obowiązuje go niezależnie od świadomego zainteresowania sprawami piękna.

Celowo wybierając przykład spoza własnej praktyki, w tekście posługuję się przypadkiem opisywanym przez nieżyjącego już francuskiego psychoanalityka, Alaina Didier-Weilla. Przebieg opisywanej przez niego analizy jest szczególnie pouczający w podejmowanym przeze mnie temacie. Śledząc konceptualizację autora i jego pacjentki dodaję swoje spostrzeżenia, szczególnie akcent kładąc na transformację podmiotu, jaka dokonuje się w wyniku upadku znaczenia piękna. To przypadek, który ukazuje nieświadomy udział analizującej się w operowaniu wizerunkiem (piękna) jako obronę, odpowiedź na lęk w obliczu pragnienia, w historycznej pozycji jaką zajmowała wobec Innego. Konkludując tekst, badam również co w tak zwanej kobiecej³ rozkoszy – posługuję się francuskim terminem *jouissance* – sytuuje się poza ramami fantazmatu. Drugim aspektem tego studium jest bowiem zestawienie problematyki piękna z kwestią kobiecości. Nie tylko kobiecości odgrywanej poprzez jakiś obraz, ale przede wszystkim modalności *jouissance* zwanej kobiecą, która wykracza poza reprezentację.

Postaram się naszkicować ramy dla pojęcia fantazmatu, aby powiązać go z funkcją piękną⁴. Opracowując to pojęcie Lacan podążał za Freudem, aby wskazać konstrukt, w którym wyobrażenie łączy się ze słowem. Fantazmat jest pewną udratyzowaną strukturą, połączeniem wyobrażenia i słowa – dramatem minimalnym, ograniczonym do obrazu, gestu i zdania czy wręcz równoważnika zdania. Nadaje ramy tak dla identyfikacji podmiotu, jak i dla jego libido, które się w tych ramach rozgrywa. Jest podstawą dla utożsamiania się podmiotu, realizowania wyobrażenia o sobie w relacji do Innego. Aby wobec Innego zaistnieć, podmiot wspiera się na formie obiektu, który już pojawił się w grze wymiany nim a Innym. Ale ten obiekt nie jest tym samym co realnie istniejący przedmiot.

² W miejsce pospolitych czasowników „chwycić” i „pochwycić” proponuję w tym miejscu formę „pochwytuje”, a dalej „pochwyca”, ponieważ te sposoby użycia mają odpowiednio konotację zatrzymania, jak i zachwytu, co wskazuje na fascynację uniesienia.

³ Różnica płci nie jest według Lacana określona przez anatomię, ale przez tryb doświadczenia rozkoszy.

⁴ Fantazmat to koncept freudowski, opisany m.in. w eseju „Dziecko jest bite” (Freud, 2014) i opracowywany przez Lacana przez wiele lat jego nauczania. Dość wspomnieć, że w latach 1966–1967 poświęcił roczne seminarium na omawianie jego logiki. Fantazmat jest konstruowany przez cały czas trwania psychoanalizy, aż po zakończenie i w przeciwieństwie do symptomu nie podlega odszyfrowywaniu.

To obiekt brakujący, możliwy do wydedukowania pośrednio, na podstawie sposobu w jaki pojawia się i znika. Patrzyć i dawać się do zobaczenia, pochłaniać i dawać się pochłaniać, odrzucać i dawać się do odrzucenia – każda z tych form bycia jest zakorzeniona w ciele, z którego pochodzi popędowa logika wymiany między podmiotem a Innym. Fantazmat to wyobrażenie czerpiące z układu popędowych obiektów częściowych, któremu towarzyszy myśl (a więc słowo), działające jak nakaz.

W fantazmacie podmiot ofiarowuje swoje bycie Innemu, nie wiedząc czy chowając się za tą formą obiektu triumfuje, czy znika. To „dramat” którego scenariusz nie jest ani wprost wypowiedziany ani realizowany w sposób dosłowny. Mimo swojej prostoty, próba jego artykulacji dużo podmiot kosztuje. To jego „domyślne ustawienie” nadające ramy rzeczywistości psychicznej. I to o tyle, o ile jego realizacja jest odraczana. Pobudzenie, a więc *jouissance* towarzyszące nieświadomym wyobrażeniom o pojawianiu się i znikaniu nadaje kierunek pragnieniu podmiotu, wyznacza horyzont realizowaniu się jego bycia, które jest w tych ramach zamknięte i zależne od Innego.

„Piękne – nie dotykać” wyraża coś z pojawiania się i znikania. W jaki sposób? W seminarium o etyce pojawia się teza, że piękno jest prawdziwą barierą (Lacan, 1960a, s. 171), która pochwytyje i zatrzyma podmiot przed polem nienazywalnego i radykalnego wymiaru pragnienia, w którym pragnienie oznacza pole absolutnej destrukcji. Lacan mówi o absolutnej destrukcji by utożsamić to co w pragnieniu nienazywalne z przekraczaniem cyklu życia i obumierania. Forma danego bycia nabiera wartości „piękna” i „pochwyca” pragnienie – zatrzymuje je – skończonością istnienia. Fantazmat, o tyle o ile próbuje zainscenizować pojawianie się i znikanie podmiotu jako obiektu to wykorzystuje. Podmiot, dla którego realne śmierci jest niemożliwe do wyobrażenia, wyobraża swoje pojawiające się i znikające bycie jako zdolne pochwyć pragnienie Innego. Ponieważ nerwica⁵ w miejsce pytania „kim jestem?” podstawia pytanie „kim jestem w pragnieniu Innego” – „czym jestem w tym pragnieniu jako obiekt, którego Innemu brakuje”.

Psychoanaliza doprowadzona do swojego logicznego końca pozwala neurotykowi na odseparowanie się od Innego i transformację pragnienia. Dlatego cały jej przebieg polega na konstruowaniu i ujawnianiu fantazmatu, aż do samego końca jej procesu. Co by to znaczyło dotknąć bariery, tego, przed czym neurotyk się absolutnie wzbrania w swoim: „piękno: nie dotykać”? Przechodzę do zapowiadanego podzielenia się odkryciami, jakie przyniosła mi lektura pracy Alaina Didier-Weilla (2003⁶). W książce zatytułowanej „Lila i światło Vermeera” opisyje fragment analizy pacjentki.

⁵ W psychoanalizie nerwica nie jest jedynie zaburzeniem, ale obok psychozy i perwersji, stanowi jedną z możliwych struktur psychicznych człowieka jako istoty mówiącej.

⁶ Wszystkie tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki.

LILA I ŚWIATŁO VERMEERA

Chodzi o kobietę, która jest zawodową piosenkarką. Pewnego razu, zwiedzając wystawę malarstwa, przeżywa zaskakujące doświadczenie. Kilkakrotnie do niego powraca, aż w końcu w toku spotkań z psychoanalitykiem staje się ono punktem zwrotnym, umożliwiającym jej wejście w proces psychoanalizy⁷. Podczas oglądania wystawy Vermeera coś nieoczekiwanego tknęło ją w jego obrazach. Poczuli, że sposób, w jaki operował światłem dotyczył jej, czy wręcz ją dotknął. Tak, jakby Vermeer „zobaczył” w niej coś, co pozwoliło jej odpowiedzieć: „Tak, jestem tym obrazem”, mimo że – jak sama dodała – nie miała o tym obrazie żadnej wiedzy. Jakby mogła powiedzieć: wiem, że jestem tym, że to mnie dotyczy chociaż – lub nawet ponieważ – nie jestem w stanie zobaczyć, jak wyglądam (Didier-Weill, 2003, s. 20–21). Trzeba zatem zauważyć, że jest to moment, w którym kobieta ta godzi się na pewną niewiedzę co do tego, czym jest. Będę jeszcze do tego nawiązywać, ale chcę zaznaczyć, że zgodzić się na niewiedzę to coś zupełnie innego niż kierować się pasją ignorancji⁸. Dalej, z opisu jej analytika dowiadujemy się, że ta ulotna chwila wyniesiona do rangi „stanu łaski” wydobyla istnienie „pewnej rzeczy, ani pięknej, ani brzydkiej, a która była po prostu zdolnością do istnienia” (Didier-Weill, 2003, s. 23). Zdała sobie z tego sprawę, gdy nagle uświadomiła sobie, że widzi świat dookoła siebie zupełnie inaczej, jakby był nowy. I z niespotykaną lekkością rozmawia ze swoim partnerem o rzeczach banalnych.

Stanowiło to dla niej zaskakującą ulgę i wyjątkowo korzystny efekt, ponieważ na co dzień stale znajdowała się wobec niego w tej samej pozycji – była spięta i niezdolna do swobodnej rozmowy. Jakby w kontakcie z partnerem podlegała przykazowi, który co prawda nigdy nie został przez niego wprost wypowiedziany, ale który wyobrażała sobie jako zdanie: „*bądź piękna i zamknij się*” (Didier-Weill, 2003, s. 14). To dyskomfort, który leżał u podstaw jej prośby o leczenie – zahamowanie, które w toku analizy przybrało formę precyzyjnie wyrażonego zdania. Przykaz powodujący obsesyjne poczucie kłamliwości i nieadekwatności własnych słów w zestawieniu z pięknym wizerunkiem, który według niej był jedyną rzeczą, jaką widział w niej mężczyzna.

Było to dla niej frapujące, tym bardziej że porównywała to zahamowanie z sytuacją, gdy znajdowała się pod spojrzeniem publiczności jako piosenkarka. Na scenie spojrzenie publiczności sprawiało jej przyjemność – odbierała je jako słuchające, przekładając je na frazę zachęty i wsparcia: „śpiewaj i stań się

⁷ To moment inauguracji dyskursu psychoanalitycznego dla danego podmiotu, który nie jest po prostu tożsamy z rozpoczęciem spotkań z psychoanalitykiem.

⁸ Mogę w tym miejscu jedynie nakreślić, że filozoficzne czy wręcz teologiczne pojęcie pasji zostało przez Lacana podjęte w odniesieniu do psychoanalizy i opisane jako trzy pasje bycia: miłość, nienawiść i ignorancja. Te pasje bycia są dla podmiotu konsekwencjami samego faktu mówienia i utrzymywania się w byciu z połączenia tego, co realne, symboliczne i wyobrazeniowe.

piękna” (Didier-Weil, 2003, s. 14). Przychodząc do analityka, mówiła o sprzeczności między oddziaływaniem piękna w życiu prywatnym i w życiu zawodowym.

Chcę zwrócić uwagę na różną konstrukcję dwóch zdań: „bądź piękna i milcz” oraz „śpiewaj i stań się piękna”. Gramatyka zdania, które jest przedmiotem skargi pacjentki rozgrywa się po stronie niewystarczalności. W przykazie „bądź piękna i milcz” piękno skutkuje tym, że mówienie zatrzymuje się pod obrazem, do którego podmiot zostaje zredukowany. Czas czasownika „bądź” kurczy się do minimum imperatywu, ograniczony nakazem. W drugim wypadku, podczas koncertu bycie piękną jest wtórnym efektem śpiewu, dodaną konsekwencją. Gramatyka pozostawia je niedopełnionym „stań się”. Bycie piękną określa efekt tego, że „głos przekształca jej ciało i egzystencję” (Didier-Weill, 2003, s. 18), efekt transformacji pozwalający na wyłonienie się „sekretniej części” jej istoty. Kobieta odczytuje w tym część swojego bycia, która poza tą sytuacją pozostaje dla niej nieuchwytna. „Lila” to imię, które nadaje tej sekretnej części, której nie można zobaczyć, ale której istnienie nie ulega dla niej wątpliwości⁹.

Czas czasownika „stań się” otwiera przestrzeń identyfikacji opisywanej przez Lacana w *Fazie lustra*¹⁰ jako zachodząca w podmiocie transformacja¹¹. To część dramatu¹² rozgrywająca się po stronie antycypacji, związana z niedokonanym aspektem czasownika „być”, jako stawanie się (piękną), gdzie to stawanie się może mieć miejsce, dosłownie, poprzez czas i przestrzeń, w której rezonuje śpiew.

Część podmiotu, której nie widać i której brakuje w obrazie lustrzanym jest tym, co utrzymuje spójność tego obrazu. Jest to „libidynalne obsadzenie”, czyli ładunek erotycznego zainteresowania własnym obrazem. Ładunek ten, nazywany przez Lacana funkcją minus phi lub wyobrażeniowym fallusem nie daje się zobaczyć – bo jest samą libidynalną inwestycją w narcystyczny obiekt, czyli obraz ciała. Przywilejem Lily jako piosenkarki jest możliwość rozkoszowania się tym czego z niej samej nie widać, a co posiada pewną spójność, poprzez śpiew.

⁹ „Przeczytaj tam” – *lis-là* – jest po francusku homonimiczne z *Lila*.

¹⁰ „stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique”, [faza lustra jako formująca funkcję Ja taką, jaka nam się ujawnia w doświadczeniu psychoanalitycznym] (Lacan, 1966, s. 93). Cytaty w języku polskim pochodzą z roboczego tłumaczenia dla Forum Polskiego Pola Lacanowskiego.

¹¹ „Wystarczy tu rozumieć fazę lustra jako identyfikację, w pełnym znaczeniu, jakie analiza nadaje temu terminowi: mianowicie jako transformację powstałą w podmiocie gdy przyjmuje na siebie pewien obraz (...)” (Lacan, 1966, s. 94).

¹² „(...) faza lustra jest dramatem, którego wewnętrzne napięcie popycha od niewystarczalności do antycypacji (...)” (Lacan, 1966, s. 97).

A jednak zwrotny moment w doświadczeniu Lily sprawia, że „piękno” upada, traci na znaczeniu. Przypomnijmy, że światło w obrazach Vermeera dotknęło ją tak, jakby malarz „zobaczył” w niej coś, co pozwoliło jej odpowiedzieć: „Tak, jestem tym obrazem”, mimo że nie miała o tym obrazie żadnej wiedzy. Wydobyło dla niej istnienie „pewnej rzeczy, ani pięknej, ani brzydkiej, a która była po prostu zdolnością do istnienia”.

Jest to szczególna sytuacja. Często bowiem zakłócenie fantazmatu rozpętuje nerwicę i jej symptomy. Gdy zasada zawarta w formule „piękno – nie dotykać” zostaje tknięta, pojawia się wzburzenie, wstyd, zakłopotanie. A w samej psychoanalizie, gdy analityk nie daje się pochwycić prawdziemu podmiotowi to ważny moment negatywnego przeniesienia. Didier-Weill natomiast podkreśla, że konsekwencje tego „stanu łaski” okazały się dla jego pacjentki kluczowe nie na zasadzie rozpętania jej nerwicy, ale pokazania jej czegoś. To ulotna chwila posiadająca strukturę następujących po sobie etapów, zgodną z popędową¹³ odmianą czasownika związanego ze spojrzeniem.

A zatem Lila najpierw patrzy. Następnie zostaje zobaczona – przez to „coś”, co ją dotyka i co jej dotyczy¹⁴. W końcu daje się do zobaczenia – godząc się na bycie tym „czymś” – jednocześnie nie posiadając kontroli nad tym czym jest. Dopuszczając element utraty, w efekcie inaczej patrzy na świat. Zwraca się do analityka, aby zmiana w sposobie bycia, której doświadczyła, stała się dla niej rzeczą bardziej pewną¹⁵.

Jeśli ta chwila zmienia dla niej tak wiele, dzieje się tak dlatego, że z tego „stanu łaski” Lila czyni pytanie – wspiera się na nim, aby zakwestionować swoją dotychczasową pozycję. To pouczający aspekt pracy przedstawianej przez Didier-Weilla. Rzeczą właściwą dla psychoanalizy i tym, co niechybnie wynika z jej procesu jest otwarcie podmiotu na wymiar nieoczekiwanego. Przykład Lily daje świadectwo, że poza ramami leczenia nieoczekiwane zdarzenie i dobroczynna utrata kontroli może nie stanowić o traumie a zapoczątkować zwrot ku psychoanalizie. Można tu zauważyć, że element niewiedzy – fakt, że zgoda „tak, jestem tym obrazem” łączy się z brakiem pojęcia czym jest ten obraz – pozwala

¹³ Pojęcie popędu, rygorystycznie odnawiane przez Lacana (między innymi w *Seminarium XI o Podstawowych pojęciach psychoanalizy* (1973a)) było przez niego wyraźnie odróżniane od instynktu – konotacji chuci i agresywności – do jakich redukowali go niektórzy post-freudyści. Za Freudem, popęd to pojęcie stanowiące psychiczną reprezentację tego, co cielesne. Popęd wyłania się na podstawie trybów wymiany między podmiotem a Innym, które przekształcają organizm w ciało. A dzieje się to wokół jego otworów ciała. Lacan do freudowskiego popędu oralnego i analnego, które wiążą się z domaganiem się, dołącza popęd spojrzenia i głosu związany z pragnieniem.

¹⁴ Po francusku zwrot „to mnie dotyczy” *ça me regarde* znaczy dosłownie „to na mnie patrzy”.

¹⁵ „Krótko mówiąc, przysłała do psychoanalizy, ponieważ chciała przekształcić życie, które strumień popędu czerpał z dźwięku i światła, w pragnącą, mówiącą egzystencję: chciała, aby mówienie, które na krótko się otworzyło, nie zamknęło się ponownie” (Didier-Weill, 2003, s. 23).

w wypadku Lily odróżnić jej ekstatyczny „stan łaski” od urojenia. Ale musimy podążać za znaczeniem tego momentu dla procesu leczenia, za jego logiką. I wówczas sprawa się komplikuje.

Z opisu Didier-Weilla rozumiemy, że to zgoda na niewiedzę, utratę kontroli nad swoim wizerunkiem, pozwala tej kobiecie zakwestionować swój symptomatyczny związek z partnerem. Na początku zaznaczyłam, że zgoda na niewiedzę – przyjęcie, że istnieje w wiedzy jakaś luka – nie jest tym samym, co pasja ignorancji. Lila zaczyna proces kwestionowania, w którym zauważa, że w relacji z partnerem sama współtworzy układ, na który się skarży. Ale czego dotyczy problem wiedzy w problematycznej pozycji „bądź piękna i milcz”? Czy w jej własnym udziale w tym jak pozycjonuje się wobec partnera da się wykazać działanie pasji ignorancji?

POZORNE PYTANIE HISTERII

Lila odbiera imperatyw narzucony jej przez męskie spojrzenie jako idiotyczny, a jednak ciągle potwierdza jego wpływ. Cała kwestia dotyczy dowiedzenia się, w jaki sposób to ona go podtrzymuje. Przyznaje ona, że tak sformułowany nakaz „bądź piękna i milcz” wpasowuje się w jej pojęcie o męskim pragnieniu, zgodnie z którym zdolność mężczyzn do postrzegania piękna jest ograniczona do seksualności. Uważa, że to kobiety są w stanie dostrzegać piękno bez tego seksualnego interesu byle gdzie i wszędzie, „poprzez kwiat lub kroplę wody spadającą z nieba”. Mężczyźni nie są do tego zdolni, a „wniosłości” nigdy nie dostrzegają przypadkiem, ale tylko wtedy, gdy deseksualizacja piękna jest jasno ujęta w ramy konwencji. „Wzniosłe piękno tak zwanej Madonny nie ukazałoby się im, gdyby mijając ją na ulicy, spojrzeli na nią poprzez swoje fantazje seksualne” (Didier-Weill, 2003, s. 15). Lila zasadniczo wiązała wysublimowane rozproszenie piękna – sublimację pojmowaną w kategoriach deseksualizacji – z tajemnicą kobiecości. A zatem, poza kontekstem koncertu partner nie dostrzega jej tajemniczej, wysublimowanej części, ponieważ widzi w niej wizerunek, którego piękno sprowadza się do seksualnego zainteresowania. Przekonanie to zgodne jest z jej wizją świata czy wręcz światopoglądem, w ramach którego Lila wie aż za dobrze, jacy są mężczyźni.

Przekonanie to dało o sobie znać już, kiedy była nastolatką, w pytaniu, które sobie wtedy zadawała: „Jak to pragnienie [mężczyzn], które może być wywołane przez jakikolwiek obraz na billboardzie, mogłoby dotyczyć mnie samej?” (Didier-Weill, 2003, s. 15). Można powiedzieć, że Lila dochodzi swoich praw, jakby w związku z problemem swojego piękna uprawiała pewną politykę – kwestionując uniwersalność męskiego pragnienia przez pryzmat swojej jednostkowości... Ale w niepowodzeniu ustanowienia tej relacji, polityka jej

symptomu nie idzie zbyt daleko. Kwestionuje pragnienie a w zasadzie z niego szydzi – mówiąc, że wzbudza je byle jaki billboard. Kwestionowanie polega też na niedowierzaniu, że jest to pragnienie, które *naprawdę* jej dotyczy.

Jeśli każde pytanie zawiera już w sobie pewną odpowiedź – taki jest werdykt Lacana (Lacan 2017, s. 7) – to histeryczna formuła pytania jest pod tym względem szczególnie sprytna. Bowiem tu kwestionowanie Lily jest wybitnie histeryczne. Jako forma nerwicy, histeria¹⁶ opiera się na zasadzie unikania. Opracowanie egzystencjalnego pytania nerwicy „Czym jestem w pragnieniu Innego?” pod postacią zdania: „W jaki sposób to pragnienie [mężczyzny], które może być wywołane przez jakikolwiek obraz wyświetlany na plakatach reklamowych, może dotyczyć mnie samej?” jest histeryczne. To pytanie pozorne – w sposób niemal wzorcowy dla histerii, Lila przedstawia pytanie nie zadając go. Unik polegający na braku zainteresowania odpowiedzią jest już odpowiedzią podmiotu histerycznego, odpowiedzią symptomatyczną. A w późniejszym życiu Lily kwestionowanie pragnienia mężczyzn graniczy z oskarżeniem.

Warto tu jeszcze zaznaczyć, że do pewnego stopnia Lila ma dobry powód dla swojego niedowierzania. Tym, co wzbudza pragnienie podmiotu jest obiekt (a)¹⁷, a nie inny podmiot. Moglibyśmy nawet dać się zwieść i podziwiać ironiczne niedowierzanie jako pewną poznawczą przewagę posiadaną przez histeryczny podmiot. Przewagą byłaby wiedza, że nie istnieje coś takiego, jak seksualna odpowiedniość partnerów łącząca ich pożądanie i tożsamość. Chodziłoby o uchwycenie realnego seksualności, tego z czym się zderzamy jako czegoś niemożliwego do sformalizowania. To zawiera się w słynnym zdaniu Lacana „nie ma stosunku seksualnego”. Nie istnieje stosunek, czyli dająca się matematycznie ująć korelacja odpowiedniości, która na poziomie seksualnym gwarantuje wzajemność określania się dwóch elementów według płci. Lila odczuwa nieistnienie tej odpowiedniości w relacji z partnerem. Ale skarga, która

¹⁶ Lacan wyróżnia, ogólnie rzecz ujmując, trzy rodzaje struktur psychicznych: nerwicę, perwersję i psychozę. W obrębie podmiotowości neurotycznej mówi się natomiast o dwóch typach – nerwicy histerycznej i obsesyjnej (lub natrętnej). Histeria to nie tylko nazwa chorobowej jednostki diagnostycznej rodem z ICD-11, a właśnie typ podmiotowości, struktura psychiczna którą charakteryzuje swoisty stosunek do pragnienia i do Innego.

¹⁷ Chodzi o *objet petit a*, czyli obiekt małe a, pojęcie wprowadzone przez Lacana jako korygujące i innowacyjne opracowanie tego, co pojawiało się w psychoanalizie pod pojęciem obiektu. Litera *a* bierze się ze słowa *autre* – inny, a zapis małą literą ma odróżnić obiekt, w jego inności względem podmiotu, od funkcji Innego pisanego wielką literą. Rola obiektu (a) została przeze mnie opisana na początku artykułu w odniesieniu do fantazmatu. W dalszej części pracy czytelnik może się zaznajomić ze spojrzeniem jako formą obiektu (a). Ze względu na charakter tego zjawiska a także historię pojęć psychoanalitycznych, nalegam na użycie słowa obiekt, a nie przedmiot, mimo że w polskim wydaniu tekstu *Wprowadzenia do Imion Ojca* czytamy: „Czymże zatem jest ten przedmiot *a*, którego formy podstawowe – dopóki miałem możliwość wam go przybliżyć – wyłaniały się z wolna [na waszych oczach]? Przedmiot *a* jest tym, co upadło z podmiotu w twrode. To jest ten sam przedmiot, który nakreśliłem jako *przyczynę pragnienia*” (Lacan, 2013, s. 65).

jest zawarta w jej niedowierzaniu świadczy o tym, że Lila nie wie jeszcze dla siebie, że nieodpowiedniość wynika to ze strukturalnej niemożliwości. A nie z winy, impotencji czy ślepoty Innego. Pytanie o to „jak to pragnienie ma dotyczyć mnie, mojej jednostkowej wyjątkowości” jest wyrazem niedowierzania. Skrywa koncepcję i ocenę męskiego pragnienia. A najważniejsze jest, że koncepcja wedle której męskie pragnienie jest ślepe sprytnie maskuje to, czego ostatecznie wiedzieć – ani widzieć – się nie da. I tym czymś jest jednostkowe, żywe bycie istoty mówiącej.

Zanim skoryguję histeryczną pozycję pretensji wobec tego, co niemożliwe, chciałam podkreślić wartość pytania, na które nalega histeryczka. To wartość kwestionowania – nie bez powodu to właśnie podmioty histeryczne, pierwsze pacjentki Freuda, są współodpowiedzialne za odkrycie psychoanalizy. Ich symptomy kwestionowały panującą wiedzę medyczną, która nie była w stanie ich wyjaśnić, ilustrując, że histerycznym dyskursem zawiaduje problem, skarga, kwestionowanie. To, co nie działa. To opór zarówno w politycznym jak i w klinicznym sensie. Jego wartość polega na ujawnieniu prawdy tego dyskursu, któremu w przeciwnym razie jesteśmy domyślnie poddawani. Lacan zwraca uwagę, że superego to przykład działania dyskursu bez mowy, gdzie całość danego milczącego działania jest zachowywaniem się „w pewnej formie” (Lacan, 1969, s. 6). Zachowanie dające się opisać w słowach „bądź piękna i milcz” brzmi jak nakaz superego. Bez treści zdania, jeśli weźmiemy jego dwuczłonową formę i sprowadzimy ją do podstawowej komórki związku między jej elementami znaczącymi [$S1 \rightarrow S2$], forma ta ujawnia się jako logiczna implikacja.

W przypadku Lily, jak to często bywa, opór dotyczy seksualności. Ale etyka psychoanalizy nie polega na przełamywaniu oporu, a na jego przekształceniu. „Jak męskie pragnienie wzbudzone przez byle obraz miałoby naprawdę dotyczyć mnie?” – nie chodzi o to, aby to pytanie uciszyć, idealizując satysfakcję seksualną, co niektórzy proponują jako cel leczenia. To byłaby droga na skróty. Taka satysfakcja jest dla Lily raczej przedmiotem pogardy, przede wszystkim jako rzecz zbyt oczywista.

Chcę podkreślić, że w wyrażeniu „bądź piękna i milcz” implikacja (można powiedzieć „jeśli” piękno „to” milczenie) wślizguje się pod koniunkcję „i”. Zadaniem psychoanalizy jest wykazać, że w tej symptomatycznej pozycji implikowane jest nie tylko milczenie. Lila wyobraża sobie siebie zredukowaną do ciszy o tyle o ile jest pewna, że Inny chce się nią rozkoszować na bazie jej wizerunku. Domniemany nakaz jest sposobem na przypisanie Innemu woli rozkoszowania się jej pięknym wizerunkiem i na odrzucenie tej woli. Odrzucanie wyraża się w byciu nieobecną, bo poprzez milczenie odejmuje się z tej sytuacji. I jest to wyraz buntu – na układ, na który Lila się skarży, ale który sama współtworzy.

Kiedy pragnienie mężczyzny redukowało ją do pięknego obrazu, Lila na to pozwalała. Wierna przykazaniu „bądź piękna” i pewna, że to właśnie o sobie wie, nie mówiła. A przynajmniej nie swobodnie, nigdy nie zapominając o tym jak wygląda. Im bardziej była pewna tego wizerunku, tym bardziej zwracała uwagę na to, co się z niego wymykało. Ale tego właśnie pilnowała, bo tak naprawdę to ona sama nie dopuszczała do zaistnienia tego, co mogłoby wyłonić się poza tym wizerunkiem.

PIĘKNO MASKUJĄCE GRANICĘ WIEDZY

Bo jaką korzyść odnajdywała w tej ciszy, w układzie w którym pragnienie mężczyzny zredukowało ją do piękna? Powiedziałabym, że w pozornie biernym milczeniu Lila czyniła z siebie strażniczkę tego, co niewypowiedziane. I tam ulokowała swój ideał kobiecości. Wierzyła bowiem w jej tajemnicę i przypisywała jej rodzaj mocy, która może być przerażająca. Pragnienie seksualne mężczyzny było dla niej konsekwencją odwracania przez nich spojrzenia, jakby najpierw przestraszone spotkaniem z kobiecą „wzniosłością”, zostało następnie uspokojone pochwytyjąc anonimowy obiekt seksualny (Didier-Weill, 2003, s. 17). Lila znalazła sposób na potwierdzenie, że męskie pragnienie jest czymś co wręcz logicznie należy odrzucać, skoro jest ono ślepe i nigdy tak naprawdę nie dotyczy jej istoty. Skierowane nie na to, co jest dla niej wyjątkowe, ale na zdefiniowany, a zatem banalny cel: wyczerpanie się w satysfakcji seksualnej. Żadna to tajemnica, najwyraźniej...

W układzie z partnerem Lila doświadcza czegoś, o czym nie może zapomnieć. To niezgodność między jej wizerunkiem a jej słowami. W tym doświadczeniu jest racja czegoś realnego – bo między wizerunkiem i mówieniem istnieje różnica, i to taka, która jest strukturalna. To nie bycie pięknym lub nie czyni różnicę między podmiotem, który byłby kompletny a takim, który jest podzielony. W luce między obrazem a słowem znajduje się strata. Oto jeden ze sposobów w jaki podmiot jest podmiotem podzielonym przez stratę, naznaczonym brakiem i to w ramach swojego narcyzmu. A istotą nerwicy jest nie tyle brak braku, co jego oddalanie. Dla Lily własny piękny wizerunek nie anulował braku, ale gwarantował uczynienie siebie nieobecną, milczącą wobec Innego. Lila doświadczała braku w niezgodności między wizerunkiem a mówieniem, ale delegowała ten brak na Innego. To Inny, mężczyzna, był winny tej straty, to on tracił – ślepy na „wzniosłą kobiecość” i tajemnicę jej istoty.

Ta pozycja chroniła ją przed lękiem, ponieważ przewidując i znając własne piękno, Lila odmawiała nie tyle bycia obiektem pragnienia, co – i to jest dla histerii kluczowe – bycia obiektem pragnienia poza własną kontrolą, bez zaaranżowania tego samej. Unikała sytuacji, w której nie byłaby w stanie odpowiedzieć na pytanie czym jest w tym pragnieniu. Tak jakby naprawdę można było

wiedzieć czym się jest w pragnieniu Innego, i czym się jest, w ogóle. A gdyby można było to wiedzieć, wówczas przynajmniej potencjalnie mógłby zaistnieć stosunek relacji – dopasowanie między elementami seksualnego pragnienia. Może nawet to ona mogłaby *sprawić, żeby taki stosunek zaistniał*. Według jej dotychczasowego doświadczenia, brak odpowiedniości wynikał z winy Innego, jego ślepoty na tę sekretną część jej istoty. Negując to, że pełne dowiedzenie się (fr. *savoir*) – i pełne widzenie (*voir*) – czym się jest jest niemożliwe, Lila zbudowała sobie ideę na zasadzie pewnego poznania (*connaissance*). Broniąc się przed brakiem w wiedzy, Lila skonstruowała odpowiedź. Dla Innego jest piękna – no, ale to nie to, to nie ona.

Tymczasem jej pytanie pozorne (Co to pragnienie... ma ze mną wspólnego?) które w zasadzie jest oskarżeniem, pozostaje ściśle związane z rozumieniem seksualności jako zredukowanej do celu. To redukcja pozwalająca unikać styczności między seksualnością a brakiem w wiedzy, omijająca element niewiedzy i realne w samej seksualności. W miejsce niewiedzy pojawia się idea Kobiety, pisanej wielką literą, jako tajemnicy. To wyobrażenie o tym, co nieznane w sensie czegoś, co nie zostało (jeszcze) odkryte i czego jej partner jest pozbawiony – wystraszone czy ślepy na to, co jest poza ograniczonym celem jego seksualnej satysfakcji. Lila nie przyjmowała, że istnieje coś co dotyczy jej cielesności jako rozkoszującej się żywej substancji, czego nie tylko nie można przedstawić – zobrazować –, ale czego nie można wiedzieć. Zagadka kobiecości w miejsce niewiedzy podstawia to, co nieznane. Podobnie działa tajemnica, jakby jeszcze nie została odkryta. Tajemnica to nie dziura w wiedzy ani coś, czego wiedzieć się nie da. Tajemnica jest obietnicą co do istnienia ukrytej wiedzy. Operuje obietnicą wiedzy jako odroczonego poznania. W tym wypadku ideały Kobiety łączy się z neurotyczną konstrukcją fantazmatu.

Poleganie na istnieniu czegoś nieznanego w sercu naszego istnienia jest ludzkim oparciem w tym jak my, byty mówiące, poszukujemy dla bycia pewnego „domu”. Znajdując dla swojego bycia tak przestrzeń jak i schronienie, człowiek wpisuje się w pole Innego, czerpiąc z obrazu jako reprezentacji, która na różne sposoby odnosi się do wartości Innego. Jednak odnajdywana przestrzeń – schronienie – w odróżnieniu od więzienia zakłada, że nie jest się zredukowanym do bycia tylko tym obrazem. (Gdy obraz jest wszystkim, a nie będąc nim jest się niczym, mamy raczej do czynienia ze strukturą psychozy). Jak ujmuje to Lacan: „Człowiek odnajduje swój dom w punkcie usytuowanym w Innym, poza obrazem, z którego jesteśmy stworzeni, a to miejsce reprezentuje nieobecność, w której jesteśmy” (Lacan, 1962, s. 27). Jeśli konstrukcja fantazmatu spełnia funkcję „przestrzeni dla” bycia to również dzięki temu, że fantazmat nie jest ściśle biorąc tym, co się realnie dzieje, ale pewną przyjmowaną perspektywą. Przywoływanym i odraczanym scenariuszem, który kreuje rzeczywistość psychiczną. I tak na przykład Lila nie była w relacji z partnerem okrutnym, który rzeczywiście kazał jej milczeć.

„Nieobecność, w której jesteście” nabiera spójności na podstawie obrazu-reprezentacji podmiotu, który ją opisuje, ale nie jest dla tej obecności wyczerpujący. Pod wymaginowanym nakazem Innego, „milcz” wyraża dla Lily tę nieobecność, na zasadzie bycia pozbawioną miejsca w mówieniu. A kiedy „nieobecność w której jesteście” staje się królową gry, przybiera postać „obecności gdzie indziej” (Lacan, 1962, s. 27). I tak też dzieje się dla Lily – to gwarantuje, że jej sekretna część bycia znajduje się gdzieś indziej, wykluczona z relacji partnerem.

ŚPIEWAJ I STAŃ SIĘ PIĘKNA

Druga fraza towarzysząca Lily, „śpiewaj i stań się piękna”, pokazuje odwrotną stronę fantazmatu. Jest to jego strona przyjemniejsza, w której podmiot wyobraża sobie siebie w jedność z obiektem, w sposób asymptotyczny zbliżając się do spełnienia w tym obecności. Lily doświadcza jak głos ożywia jej ciało. Głos, jedno z wcieleń obiektu (a), znajduje się poza obrazem ciała i u kresu możliwej reprezentacji. Ale fallicyzacja tego obiektu, dzięki uwodzącej konsystencji jaką głos nabiera w śpiewaniu, pozwala Lily w „wyobrażaniu” sobie siebie zbliżać się do celu: bycia. Pozwala zakorzenić pragnienie w narcyzmie, wyobrażając sobie siebie w pewnym kierunku, by tak rzec, za dobrze wymierzoną przez pieśń strzałą¹⁸ celującą – jak to wyraża „i stań się” – w horyzont jej „pięknej” istoty. To nie obraz określony przez surowy głos superego, w zamykającym „bądź piękna” (i milcz). Kierunek jest odwrócony – głos wychodzi od niej i idzie w kierunku Innego, w śpiewie, a piękno wydaje się być tylko efektem ubocznym stawania się. Rola głosu w śpiewie pokazuje jak działa funkcja fallusa wyobrażeniowego, czyli tego, czego nie widać i co zarazem gwarantuje spójność obrazu ciała. Choć może się to wydawać zaskakujące, przechodząc przez ciało owa rozkosz śpiewu znajduje się poza ciałem. Dzieje się tak, gdy dopełnia się myślą „...i stań się piękna”. Choć autor książki o tym nie pisze, można zauważyć, że podczas koncertu to, co wymyka się wizualnej reprezentacji było przez Lilę kontrolowane. Inny w postaci publiczności jest raczej anonimowy, a zredukowanie go do roli widowni wyklucza niespodzianki cielesnego pożądania. Według Lacana pewien wyobrażany idealny punkt pozwala uchwycić funkcję fantazmatu i jego humorystyczną formułę: „Niech Inny zemdleje, ugnie się wobec tego obiektu, którym jestem – dedukcja dokonana na bazie tego, co widzę jako siebie” (Lacan, 1962, s. 28). Podmiot zastępuje sobą Innego – pod warunkiem, że Inny zemdleje, padnie wobec obiektu, którym go wypełnia. A czymże jest publiczność na koncercie, jeśli nie – idealnie – Innym, który „omdlewa” z zachwyty?

¹⁸ Odnoszę się tu również do grafu pragnienia.

Konkludując, należy zauważyć, że na bazie fantazmatu podmiot przymierza się do swojego bycia i nie-bycia obiektem w sytuacji, na którą się skarży („bądź piękna i zamknij się”), i wtedy, gdy marzy by Inny omdlewał przed nim z wrażenia („śpiewaj i stań się piękna”). Co umożliwia rozróżnienie tych dwóch afektywnych stron? Różnica polega na wyobrażaniu sobie siebie jako obiektu pragnienia Innego w wypadku przyjemności, a w wypadku skargi, jako obiektu jego rozkoszy. Bo jest rzecz, której podmiot neurotyczny bezwarunkowo odmawia Innemu, aż do końca analizy. „Wszystko tylko nie to”: Inny, który rozkoszowałby się tym, co podmiotowi wymyka się z jego bycia – czyli jego kastracją.

INNA JOUISSANCE¹⁹

Jak pamiętamy, pewne niecodzienne, zaskakujące doświadczenie pozwoliło Lily wytworzyć pytanie prawdziwe – pytanie nie będące skargą, ale motorem pracy w ramach psychoanalizy. „Przez długi czas próbowała potem zrozumieć, co ją wtedy [dosłownie] odwróciło” – określenie po francusku jest dosłowne, to dlatego że wiąże się ze zmianą pozycji w samej analizie” (Didier-Weill, 2003, s. 18). Chodzi o odwrócenie związane z przejściem do mówienia na kozetce, które oddala bezpośredniość spojrzenia w relacji analitycznej i często zaznacza moment wejścia w psychoanalizę. Oglądając obrazy Vermeera, Lila poczuła, że na nią patrzą. Choć brzmi to dziwnie, nie ma tutaj jednak spojrzenia prześladowczego i konotacji urojenia właściwego dla psychozy. Chodzi o sposób, w jaki światło oświetlające ciała i rzeczy na obrazach nagle poruszył coś w tej osobie. „Światło Vermeera padło na nią, oświetlając «rzeczą», co do której nigdy nie wyobrażała sobie, że może istnieć inaczej niż powołana do życia przez jej śpiew. Tą «rzeczą» był nikt inny jak sekretna część jej samej, którą nazywała Lilą” (Didier-Weill, 2003, s. 15).

Istotne, że w tym, co przechodzi przez wizerunek – dosłownie przez obraz Vermeera – pojawia się rzecz, której w obrazie nie ma, i której nie można poznać. Wiedza na jej temat zderza się z granicą, którą jest pewność co do jej istnienia. Ale to granica doświadczana na poziomie ciała, żywa granica istnienia czegoś co jest nie-całe. Nie chodzi o coś, co istnieje o tyle, o ile wymyka się spojrzeniu seksualnego pożądania, „bycie gdzie indziej” nerwicy, histeryczny unik. Jest to raczej obecność – „tak, jestem tym, nie będąc w stanie wiedzieć o tym nic więcej”. Na tej granicy wiedzy, Lila nie delegowała już braku na Innego twierdząc, że to ona wie o czymś na co Inny jest ślepy. Potrzeba jej było

¹⁹ Przeważnie unikam tłumaczenia słowa *jouissance* jako rozkosz, ze względu na to, że rozkosz wydaje się w powszechnym ujęciu zbliżona do tego co jednoznacznie przyjemne. Pojęcie *jouissance* się do tego nie ogranicza, *jouissance* jest tym, co poza zasadą przyjemności.

analizy, aby upewnić się co do transformujących efektów ulotnej chwili, która dotknęła ją poza kontekstem leczenia. Konieczne było upodmiotowienie znaczenia, które ta chwila ze sobą niosła – przez zestawienie z zahamowaniem i frazami „bądź piękna i milcz”, „śpiewaj i stań się piękna” dyktowanymi przez fantazmat. Doświadczenie obalające piękno sytuuje się poza fantazmatem – wydobywa na moment coś, co nie jest ani piękne, ani brzydkie, ale jest jakąś „zdolnością do istnienia”.

Logika tego doświadczenia czegoś nas uczy i jest szczególna dla jej przypadku. Nie chcę sugerować, że inna *jouissance*, zwana kobiecą jest czymś, co przepisujemy w leczeniu analitycznym, ani że ta *jouissance* sama w sobie jest zbawienna. W doświadczeniu klinicznym reakcje podmiotu na nią pokazują czasem coś przeciwnego. To nie dziwi, jeśli zauważyć, że inna *jouissance* nie daje oczywistego oparcia dla tożsamości. A jedną z możliwych reakcji podmiotu, naznaczonego brakiem w byciu i pasją utożsamiania się, jest brak zainteresowania tą *jouissance*. Z drugiej strony, prawdą jest też, że w toku kuracji analitycznej, która prowadzi w kierunku dziury w wiedzy, braku w Innym, inny stosunek do tej *jouissance* pojawia się na zasadzie pewnej logiki tego procesu.

Jouissance, która zaskakuje Lilę dotyczy ciała i jest zarówno poza reprezentacją jak i poza znaczącymi. Ta inna *jouissance* nie jest dyktowana przez anatomię. Może mieć miejsce w kontekście aktu seksualnego, ale nie ogranicza się do niego. Lila o tym zaświadcza w sposób skromny, obok mistyków, których przykład również służył Lacanowi do opracowania pojęcia innej *jouissance*²⁰.

OBIEKT-SPOJRZENIE I „WYDARZENIE” CIAŁA

Gdy Lila próbowała prześledzić efekt iluminacji jaki przyszedł do niej od Vermeera, doprowadziło ją to do porównania z malarstwem innego artysty, Lorraina. Zawsze lubiła jego obrazy, ale wpływ, jaki na nią wywierały był zupełnie inny. W jego pejzażach światło zachodzącego słońca padało pod kątem na elementy krajobrazu jakby „[...] odbijając się od powierzchni jej ciała i twarzy, [...] wydobywało, z pełną wyrazistością, widoczność jej piękna” (Didier-Weill, 2003, s. 17). To pejzaże, w których efekt spojrzenia był złagodzony. Słońce, będące naraz spojrzeniem i „okiem” pozostawało w swoim uni-

²⁰ Stąd zresztą ważna uwaga poczyniona na marginesie przez Lacana w *Seminarium XX, Encore*, skłania do zrewidowania diagnoz kobiecej oziębłości (1973b, s. 65). Opracowanie kobiecej *jouissance* – doświadczanej poprzez ciało, niekoniecznie z partnerem, a co najważniejsze, nie dostępnej wiedzy, zmusza do zastanowienia się nad tym, czy można nic nie wiedzieć o rozkoszy, której się doświadcza

wersalizmie anonimowe, zredukowane do geometrycznego punktu. Pośrednio obejmowało spojrzeniem także i nią samą, niewzruszone emanującym z niej seksualnym uwodzeniem, gdy zlewało się ze światłem, które według niej wykraczało poza seksualność. Idea piękna, która po raz kolejny „wykracza poza to, co seksualne”, pojawia się tutaj dzięki barokowemu malarzowi pejzaży. Jest to piękno, w którym Lila ulega iluzji widzenia siebie tak, jakby była częścią obrazu, który pochłania i włącza ją do tego piękna.

Spróbujmy porównać jej doświadczenie z doświadczeniem młodego Jacques’a Lacana, tak jak opisał je w *Seminarium XI, Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy*, podczas zajęć poświęconych obiektowi-spojrzeniu. Kiedy Lacan uczynił spojrzenie jednym z wcieleń obiektu (a), nalegał przy tym na rozróżnienie pomiędzy okiem a spojrzeniem. Oko byłoby usytuowane po stronie podmiotu, ale spojrzenie narzuca się mu jako pochodzące od Innego, w polu, które wydaje się zewnętrzne. W spojrzeniu nie chodzi więc o zmysł wzroku, ale zakłócenie pochwytyjące uwagę²¹. Chcąc pokazać działanie spojrzenia, Lacan przytacza swoje doświadczenie jako młodego, dwudziestokilkuletniego intelektualisty podczas przerwy od zajęć:

[...] Nie miałem innego celu niż udać się gdzie indziej [sic], skąpać się w jakiejś bezpośredniej, wiejskiej, myśliwskiej czy nawet morskiej praktyce.

Zwróćmy uwagę na ideę skąpania się – marzenie o przyjemnym zanurzeniu się w czymś, gdy przywłaszczamy sobie pewną praktykę fizycznej pracy. Albo gdy stajemy się tym, co robimy.

Pewnego dnia, kontynuuje Lacan, znalazłem się na małej łodzi z kilkoma osobami, członkami rodziny rybackiej w małym porcie. W tamtym czasie Bretania nie osiągnęła jeszcze etapu wielkiego przemysłu czy trawlerów, a rybacy łowili w łódkach jak łupina orzecha, na własne ryzyko. To właśnie to ryzyko i niebezpieczeństwa lubiłem z nimi dzielić, ale [...] były też dni, kiedy pogoda dopisywała. Pewnego dnia, gdy czekaliśmy na wyciągnięcie sieci, Mały Jasiek [...] pokazał mi coś unoszącego się na powierzchni fal. Była to mała puszka po sardynkach. Unosiła się na słońcu, świadcząc o przemyśle konserwowym, za którego zaopatrzenie również byliśmy odpowiedzialni. Lśniła w słońcu. Mały Jasiek powiedział do mnie:

– Widzisz tę puszkę? Widzisz ją? Cóż, ona ciebie nie!

[...] Jeśli dla Małego Jaśka ma sens powiedzenie mi, że puszka mnie nie widzi, to dlatego, że w pewnym sensie na mnie patrzy [lub: mnie dotyczy]. Patrzy na mnie przez punkt światła (Lacan, 1973a, s. 109–110).

²¹ Dlatego rolę obiektu-spojrzenia może też wcielać niespodziewany odgłos, który świadczy o czyjejs skrytej obecności. Lub oko nie jako miejsce, z którego patrzy podmiot, ale oko ślepe.

W ten sposób Lacan lokuje obiekt-spojrzenie w puszcze po sardynkach, na której odbija się światło, które błyska tak, że w mgnieniu oka go kastruje – czegoś go pozbawia. Opisuje, jak odbijając się od dna jego oka – do którego jest zredukowany jako podmiot – błysk spojrzenia jest na podmiot ślepy.

Kontekst tego doświadczenia jest oczywiście kluczowy. Bowiem obraz, z którego Lacan jest wykluczony, nie jest dziełem sztuki, ale sytuacją, w której się znajduje i która na niego wpływa. Jako młody intelektualista pływa na łodzi z grupą rybaków, dla których łowienie ryb jest częścią codziennego życia i którzy zarabiają na życie ciężką pracą fizyczną. Lacan do tego nie pasuje. I tu pojawia się jego autoironia, humor pozwalający mu uciec od tego, co niewątpliwie było dla niego momentem wstydu lub zakłopotania. „Byłem trochę płamą na obrazie” (Lacan, 1973a, s. 110).

Błysk puszki na falach, a następnie słowa wypowiedziane przez Małego Jaśka zamieniają to doświadczenie w scenkę, w obraz. Wybrzmiewa w tym kastracja – coś sprzeciwia się pragnieniu młodego intelektualisty, by „skąpać się” w tym, co nazywa bezpośrednią praktyką. Ale w tym układzie widać coś bardziej uniwersalnego niż cios dla narcyzmu młodego studenta Jacquesa Lacana.

Podmiot, który nie jest reprezentacją „ego”, podmiot jako miejsce, z którego mówimy (i widzimy) jest wykluczony z obrazu, który jest na to miejsce rzutowany. Otwór źrenicy podpowiada nam, że jako miejsce podmiot jest też dziurą w ekranie, na który pada błysk spojrzenia. W głębi jego oka odmalowuje się obraz, scena, ale podmiot pozostaje dla siebie nieuchwytny jako miejsce, z którego patrzy. Może być włączony w obraz albo stanowić na nim plamę, jako obiekt (Lacan, 1973a, s. 111). Wykluczone z obrazu jest nie to czym jest, ale... miejsce „skąd” jest. W sytuacji z partnerem Lila czuła, że jej wizerunek wyłącza ją jako podmiot, jako miejsce, z którego mogłaby mówić.

Zarówno Lacan, jak i Lila mówią o sobie lub swoim ciele jako powierzchni odbijającej światło. Lacan mówi o byciu wykluczonym, podczas gdy Lila mówi o byciu włączoną w pejzaż. Powierzchnią, do której Lacan jest zredukowany jest odbijający ekran. Dotyka go scena, którą widzi, sam przy tym nie widziany przez puszkę sardynek będącą, przez rozszerzenie, przemysłem rybnym, który ma „nakarmić” – podczas gdy odstaje, jak plama na obrazie. To zjawisko stojące na przeszkodzie realizacji jego marzenia o „skąpaniu się”, zapomnieniu się w jakiejś bezpośredniej praktyce. Patrząc na pejzaż, Lila nie doświadcza w nim sceny z innymi osobami, nic jej nie zaskakuje. Wyobraża sobie swoje ciało opisywane z zewnątrz, przez skórę, na którą padają promienie słońca tak samo jak na krajobraz. Promienie nie wyróżniają jej szczególnie, ani jej nie odrzucają – tak jak może to zrobić pragnienie Innego. Jakby mogła wtopić się w otoczenie, oscylując między pojawianiem się a znikaniem. „Skąpanie się” w świetle pejzaży Lorraine’a wydaje się możliwe i przyjemne.

Jeśli malarstwo może dawać odpoczynek spojrzeniu²², to dlatego, że może być zorganizowane na płótnie tak, że pozwala na nakładanie się miejsca podmiotu i obiektu-spojrzenia. U Lorraine'a oko jest przypisane do geometrycznego punktu perspektywy, boskiego anonimowego słońca. Światło „widzi” elementy krajobrazu (i potencjalnie ciało Lily), i rozpościera pole Innego jako punkt widzenia naprzeciw podmiotowi. Różnica między nimi zostaje zawołowana. Jeśli w przypadku tych płócien Lila nie narzeka ani na bycie niezauważoną ani na bycie zauważoną, to dlatego, że spojrzenie-obiekt jest zneutralizowane. Słońce, które ustanawia punkt widzenia nie działa tak jak „punkt światła” na puszcze po sardyńkach. A kastracja jest zniesiona, ponieważ podmiot wyobraża sobie, że jest zarówno obiektem, jak i Innym pragnącym z punktu widzenia Słońca... I jest to pragnienie zredukowane do kontemplacji.

To co jest zwykle domeną historyka sztuki, badanie w którym Didier-Weill opisuje przestrzeń optyczną pejzażu, pochodzi od samej analizującej się, ponieważ porównuje dla siebie światło Lorraine'a i światło Vermeera. U tego drugiego, ciała wydają się zbudowane kolorem bardziej niż rysunkiem. Jakby w tym wypadku oświetlone od środka ciało, nie zarysowane ale zabarwione, było określane przez coś innego niż granice rysunku. Światło, kolor wydające się pochodzić z życia uświadamia Lily, że nawet to, co widoczne, nie może być w pełni zobaczone²³.

KOBIECA GRANICA FANTAZMATU

Wychodząc poza opracowanie Didier-Weilla, chciałabym przyjrzeć się efektowi jaki wywiera na tej kobiecie pejzaż z innej perspektywy.

W samotnym doświadczeniu piękna pejzażu podkreślone jest przekroczenie wymiaru seksualnego. W ustach analizującej się pojawia się pojęcie wysublimowanego piękna, które jej zdaniem jest specyficzne dla kobiet. Utożsamienie sublimacji z deseksualizacją jest problematyczne; kwestionuję to równanie w swoich dalszej pracach, podążając za Lacanem. W tym miejscu zastanawia mnie jednak, na ile doświadczenie piękna bez seksualnego pożądania Innego może wskazywać na coś innego poza neurotycznym unikiem. Czy kontemplowanie jest po prostu zgodne z celem hysterii (lub nerwicy w ogóle), by uzyskać „więcej bycia” – i to dokładnie na podstawie tego, z czego wyłączony jest pragnący jej Inny? Tak jakby tylko Lila wiedziała o istnieniu wzniesłego

²² Jest to teza Lacana z *Seminarium XI o Czterech podstawowych pojęciach psychoanalizy* (1973a, s. 93–94).

²³ „Ta jasność działała tak, [...] jakby oświećlała: „tę część jej ciała, która nie nadawała się do rysowania, ale do kolorowania: czy kolor ciała nie był tą częścią ciała, która została odjęta z funkcji rysunku, to znaczy z władzy reprezentacji?” (Didier-Weill, 2003, s. 19).

piękna, a światło, które ją pochłania spełniałoby może dawne pojęcie „poczucia oceanicznego” rozbijającego granice między podmiotowością a światem zewnętrznym i dającego nieograniczoną *jouissance*²⁴. Z punktu widzenia tego, co psychoanaliza uczy nas o braku, trzeba by tu skrytykować iluzję fuzyjnej Całości, Jedności, której podmiot byłby częścią.

Doświadczenie kliniczne, w którym kobiety zaświadczały, często dyskretnie, o szczególnym upodobaniu do piękna natury, skłania mnie do rozważenia innej perspektywy. Czyli odczytania związków między upodobaniem do pejzażu a doświadczeniem innej, tak zwanej kobiecej *jouissance*. Nie zatrzymuję się na efekcie uspokojenia spojrzenia, neutralizacji pragnienia, zgodnym z zasadą przyjemności. Tak, Lila znajduje w krajobrazie odpoczynek od napięcia pożądania, a nawet pewien odpoczynek od fantazmatu..., skoro Inny pod postacią słońca już przed nią nie omdlewa.

Wyobrażeniowa przyjemność z zanurzenia się w pejzażu nadaje się jednak do innego odczytania, jeśli weźmiemy pod uwagę jej upłciowioną samotność. Bycie w krajobrazie bez partnera – a nawet czynienie z siebie partnerki dla słońca – przypomina mi pewną uwagę Lacana na temat samotności właściwej kobietom. A osoba w pozycji histerycznej nie jest w pozycji kobiety. W pozycji kobiety chodzi o to, że rozkosz jaką inny czerpie z jej ciała nie pokrywa się z rozkoszą, jakiej ona w tym cielesie doświadcza. A ta *jouissance* ją przekracza i powoduje, że dotknięta przekroczeniem siebie, kobieta nie jest cała. To właśnie doprowadza ją do uczynienia siebie partnerką swej samotności²⁵. Z tego punktu widzenia oddalenie partnera w chwili obcowania z pejzażem nie musi być traktowane jako neurotyczne unikanie zderzenia z czymś pragnieniem lub unikanie kastracji wpisanej w samo spełnienie rozkoszy. Jeśli Lila lubi „kąpać się” w świetle Lorraine’a, to nie jest jeszcze pewne, że czuje się w tym Jednością ze światem i całością. Może się tutaj sprawdzać to, co zostało przypomniane przez Pierre’a Bruna: „kobiecość nie odrzuca kastracji, ale ogranicza ją pewną krawędzią” (Bruno, 2001, s. 13). Rolę tej krawędzi odgrywa ciało, co jest widoczne zarówno w kontekście obrazów Lorraine’a i Vermeera. To ciało będące polem innej *jouissance*, która nie będąc nieograniczoną nie posiada wyraźnych granic.

²⁴ To poczucie było krytykowane przez Freuda w polemice Rolandem Romain zawartej w tekście „Kultura jako źródło cierpień”, jako źródło religijności i tęsknoty, w tym za ochronnym ramieniem ojca. Freuda można krytykować za to, że nie był kobietą, ale mimo tej żartobliwej uwagi szczególnie ważne wydaje mi się odróżnienie pomiędzy tym, co nie posiada granic (inna *jouissance*) a tym, co bezgraniczne, nieograniczone.

²⁵ „Mais c’est encore où se saisit ce qu’on y a à apprendre, à savoir qu’y satisfait-on à l’exigence de l’amour, la jouissance qu’on a d’une femme la divise, lui faisant de sa solitude partenaire, tandis que l’union reste au seuil.” [„Ale jest to również miejsce, w którym uczymy się tego, czego musimy się nauczyć, a mianowicie, że jeśli spełniamy wymagania miłości, rozkosz, jaką czerpiemy z kobiety, dzieli ją, czyniąc ją partnerką jej samotności, podczas gdy zjednoczenie pozostaje na progu.”] (Lacan, 1972, s. 13).

W swojej książce *Le réel de femmes* Nicole Bousseyroux przypomina nam, że „kobieta nie jest cała oddana swojemu fantazmatowi – może mieć również dostęp bardziej bezpośredni do tego S(A) [znaczącego braku w Innym] jaki otwiera jej *jouissance* kobieca, zwana też dodatkową. Może więc w pewnym sensie rozkoszować się brakującym partnerem. Może się tym rozkoszować bez żadnej winy po stronie mężczyzny będącego jej seksualnym partnerem. (...) ta rozkosz, która czyni ją partnerką swojej samotności nie jest jednak rozkoszą samotnej onanistycznej przyjemności. Jest to raczej rozkosz zagubienia, porzucenia na rzecz Innego, którego jest brak. To rozkosz pozwalania sobie na osunięcie się w otchłań Innego” (Bousseyroux, 2017, s. 117).

Zastanawiając się nad tym, co krajobraz może erotycznie znaczyć dla *pewnej kobiety*, nie szukam prostego schematu, głupiej odpowiedniości męskie-kobiece w tym, co tworzy reliefy i wgłębienia. Oczywiście, że świata natury tworzymy sobie znaczenia a zjawiska przyrody mogą się narzucać podmiotowi jako znaczące. Ale natura to życie – *zoé* – które obywa się bez znaczącego. W tym właśnie upatruję pewnego pokrewieństwa z *jouissance* kobiecą, która dotyczy żywego ciała i również obywa się bez znaczącego.

W dziele *L'Uso dei Corpi* włoski filozof Giorgio Agamben wyniósł krajobraz do godności tego co „nieprzyswajalne”, nie dające się przywłaszczyć. Dla Agambena w stosunku do tego, czego nie można przywłaszczyć pojawia się relacja używania i jest to relacja o statusie etycznym. Krajobraz jest dla niego jednym z trzech przykładów na to, co „nieprzyswajalne”, obok ciała i języka. Przytoczę tutaj fragment jego pracy. A to dlatego, że w świetle myśli Agambena, staje się zrozumiałe jak *jouissance* bycia zagubioną, właściwa dla kobiecej samotności może znajdować swoje echo właśnie w upodobaniu do krajobrazu.

Można zrozumieć, czym jest krajobraz tylko wtedy, gdy zrozumie się, że reprezentuje on, w odniesieniu do środowiska zwierzęcego i świata ludzkiego, etap późniejszy. Kiedy patrzymy na krajobraz, z pewnością widzimy otwartą przestrzeń i kontemplujemy świat ze wszystkimi elementami, które go tworzą (...), ale te rzeczy, które już nie są częścią środowiska zwierzęcego, są teraz, że tak powiem, dezaktywowane jedna po drugiej i postrzegane jako całość w nowym wymiarze. Widzimy je tak doskonale i wyraźnie jak zawsze, a jednak już ich nie widzimy, zagubione – szczęśliwie, niepamiętnie zagubione – w krajobrazie. Bycie, *en etat de paysage*, zostaje zawieszone i unieszkodliwione, a świat, stając się doskonale nieprzyswajalny, wykracza niejako poza bycie i nic (Agamben, 2016, s. 91).

A zatem, przez efekt jej dodatkowej *jouissance*, osoba będąca z tytułu tego doświadczenia kobietą nie jest w całości oddana swojemu fantazmatowi. Czy to znaczy, że w toku procesu psychoanalitycznego łatwiej jej ten fantazmat przekroczyć? Nie sposób odpowiedzieć twierdząco, bo analizy kobiet trwają

równie długo, co mężczyzn. Może jest to pewien powód większej gotowości do kwestionowania własnej pozycji, co z kolei rzutuje na ciągle obserwowaną, większą częstość w zgłaszaniu się kobiet do analizy. Jednak samo kwestionowanie własnej pozycji odbywa się w ścisłej relacji z Innym, od którego nie zawsze jest z tego powodu łatwiej się odseparować.

Konkludując hipotezę co do powodów kobiecego upodobania do pejzażu chcę zaznaczyć, że jeśli istnieje erotyzm pozycji kobiecej, erotyzm brakującego partnera, to nadaje on inne znaczenie pięknu „wysublimowanemu”, które Lila chciała przypisywać kobietom. W erotyce „sublimacji”, którą miałyby wyrażać piękno natury można wskazać nie tyle rolę tego, co wykracza poza seksualność, ale działanie realnego w obrębie samej seksualności. Chodzi tutaj o zmianę akcentu i oderwanie od przewidywanego celu popędu seksualnego na rzecz tego, co nieoczekiwane, co poza celowością seksualnej relacji. A więc o włączenie tego, co nie tworzy stosunku odpowiedniości, dopasowania. Pod wpływem Vermeera, Lila zaczyna zdawać sobie sprawę z własnej odpowiedzialności za układ w którym mężczyzna widział w niej tylko to, co mu przypisywała. To co wykracza poza kadr przewidywalnego piękna nie mogło pojawić się między Lilą a jej partnerem nie z powodu ślepoty mężczyzny, ale dlatego, że ona do tego nie dopuszczała. Nie pozwalała zaistnieć temu, nad czym nie miała kontroli, i co by jednocześnie ją dotykało.

UPADEK ZNACZĄCEGO „PIĘKNA”

Coś, co Vermeer w niej „zobaczył” pozwoliło jej odpowiedzieć: „Tak, jestem tym obrazem”, mimo że tego obrazu, który pozostawał dla niej niewidoczny, nie знаła. To jakaś rzecz, nie dające się pomyśleć realne, którego jednak „można było dotknąć”. A gdy jej analityk przytoczył w odniesieniu do malarstwa pewne słowa Delacroix – „dotykać nie znaczy myśleć” – Lila zauważyła, że „myślenie może uniemożliwiać bycie dotkniętą” (Didier-Weill, 2003, s. 21).

Lila dotknięta światłem Vermeera i możliwością rozpoznania w nim siebie zdaje się podążać za ekstatyczną afirmacją „jesteś tym”, o której Lacan mówi na końcu tekstu o *Fazie Lustra*.

[...] psychoanaliza może towarzyszyć pacjentowi aż do ekstatycznych granic „Jesteś tym”, gdzie ujawnia mu się szyfr jego śmiertelnego przeznaczenia, ale nie znajduje się to w naszej wyłącznej mocy praktyka, by doprowadzić go do punktu, gdzie zaczyna się prawdziwa podróż (Lacan, 1966, s. 100).

Ale to, czym Lila jest, wykracza poza reprezentację i dociera do jej ciała. Słowa Lily są afirmacją paradoksalną. Zadałam sobie pytanie, dlaczego twierdzi „tak, jestem tym obrazem”, skoro nie ma o tym obrazie pojęcia? Dlaczego nadal

odnosi się do obrazu? Według objaśnień Didier-Weilla światło Vermeera ją tak zaskoczyło również dlatego, że wcześniej przeczuwała „sekretną część swojego bycia” tylko poprzez śpiew. Sądzę, że odniesienie do jakiegoś obrazu to znak pewności, że doświadcza czegoś spójnego na poziomie ciała. Obraz, o którym nie ma pojęcia wyraża to odniesienie. Inaczej niż wtedy, gdy za pośrednictwem śpiewu sama wyobrażała sobie, że staje się piękna (Didier-Weill, 2003, s. 21). W tym momencie, w przeciwieństwie do koncertu, znaczący „piękna” upada, ponieważ wydobywa istnienie: „pewnej rzeczy, ani pięknej, ani brzydkiej, która była po prostu jakąś zdolnością istnienia” (Didier-Weill, 2003, s. 21). To zaznacza odkrycie czegoś nowego i chwilę subiektywnej ulgi, która nie jest urojeniem. A to dlatego, że afirmacja o „byciu tym” wiąże się z granicą w wiedzy. W doznaniu tej innej *jouissance* bez granic, ale nie nieograniczonej istotne jest i to, że jej osoba nie jest w tym cała. I o tyle Lila nie jest ani całkiem, ani nawet wcale szalona.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2016). *The Use of Bodies*. Homo Sacer IV, 2. Tłum. A. Kotsko, Stanford University Press.
- Bousseyroux, N. (2017). *Reel de femmes: essai de psychanalyse*. Paryż: Stilus.
- Bruno, P. (2001). L'Anti-capitalisme féminin. *Hétérité*, 1, s. 11–21.
- Didier-Weill, A. (2003). *Lila et la lumière de Vermeer, La psychanalyse a l'école des artistes*. Paryż: Denoël.
- Freud, S. (2014). „Dziecko jest bite” (Przyczynek do wiedzy o powstaniu perwersji seksualnych) (1919). W: S. Freud, *Charakter a erotyka*. Tłum. R. Reszke i D. Rogalski. Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 187–207.
- Lacan, J. (1960a). Leçon 18 4 mai 1960. W: Lacan, J. *L'Éthique de la psychanalyse*. Wersja Staferla. Online: <http://staferla.free.fr/S7/S7%20L'ETHIQUE.pdf> [dostęp: 3.02.2024].
- Lacan, J. (1960b). Leçon 20 18 mai 1960. W: Lacan, J. *L'Éthique de la psychanalyse*. Wersja Staferla. Online: <http://staferla.free.fr/S7/S7%20L'ETHIQUE.pdf> [dostęp: 3.02.2024].
- Lacan, J. (1962). Leçon 4 05 Décembre 1962. W: Lacan, J. *L'angoisse*. Wersja Staferla. Online: <http://staferla.free.fr/S10/S10%20L'ANGOISSE.pdf> [dostęp: 3.02.2024].
- Lacan, J. (1966) Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. W: Lacan, J. *Écrits*. Paryż: Seuil
- Lacan, J. (1969). Leçon 1 26 Novembre 1969. W: Lacan, J. *L'Envers de la psychanalyse*. Wersja Staferla. Online: <http://staferla.free.fr/S17/S17%20L'ENVERS.pdf> [dostęp: 3.02.2024].
- Lacan, J. (1972). *L'étourdit*. Wersja Staferla. Online: <http://staferla.free.fr/Lacan/L'etourdit.pdf> [dostęp: 3.02.2024].
- Lacan, J. (1973a). Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paryż: Seuil.
- Lacan, J. (1973b). Leçon 7 29 Février 1972. W: J. Lacan, *Encore*. Wersja Staferla. Online: <http://staferla.free.fr/S20/S20%20ENCORE.pdf> [dostęp: 3.02.2024].
- Lacan, J. (2013). Wprowadzenia do Imion Ojca. W: J. Lacan, *Imiona-Ojca*. Tłum. R. Carrabino, T. Gajda, J. Kotara, B. Kowalów, A. Kurek. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 59–94.
- Lacan, J. (2017). Conférence de Louvain. *Mort ou vif, La cause du désir*, 96 (2), s. 7–30.

BEAUTIFUL: DO NOT TOUCH**Abstract**

“Beautiful – do not touch” – this phrase, appearing in a seminar on the ethics of psychoanalysis, is one of the ways in which Jacques Lacan describes the operation in the human psyche of the phantasm principle. It is a construct that I will try to introduce the reader to in this article, describing the direct impact of beauty and the transgression of its principle through the lens of clinical experience. My goal in taking up this “beautiful – do not touch” formula is to show how a concept usually associated with aesthetics has non-obvious but important clinical implications, and even defines a certain ethic of the subject towards sexuality. Another important aspect of this study is the juxtaposition of the problem of beauty with the question of femininity. And not only the one played out through the image, but especially the one that goes beyond representation in the feminine modality of pleasure

Keywords:

Lacan, psychoanalysis, beauty, jouissance, femininity, fantasy, phantasm

Hanna Tkachova

 <https://orcid.org/0009-0005-9127-1352>

Uniwersytet Łódzki

anntech21.12@gmail.com

„KOBIECE SPOJRZENIE” W SERII *WOMEN’S TALES* – MIĘDZY STRATEGIĄ BRANDINGOWĄ A FEMINISTYCZNĄ AUTOREFLEKSJĄ

Streszczenie

Tekst jest poświęcony analizie serii filmów krótkometrażowych *Women’s Tales* pod kątem ich reprezentatywności dla teorii „kobiecego spojrzenia”. Punktem wyjściowym dla rozważań jest problem angażowania się firm w ruch na rzecz równości płci oraz w przemysł kulturowy wyłącznie w celach marketingowych, co prowadzi do spożytkowania przez marki dyskursu feministycznego oraz kapitału symbolicznego zaproszonych autorek, przy znikomym znaczeniu projektów dla sztuki i społeczeństwa. Dlatego pytaniem artykułu jest, w jakim stopniu inicjatywa domu mody Miu Miu, która ma na celu wsparcie kobiet w branży filmowej, wykorzystuje poetykę „female gaze” oraz umożliwia jej rozwój i rozpowszechnienie. Pierwsza część tekstu – teoretyczna – omawia pojęcie „kobiecego spojrzenia” oraz na podstawie czterech koncepcji „female gaze” określa jego cechy charakterystyczne. Druga część – analityczna – składa się z przekrojowej analizy filmów z serii *Women’s Tales*, które podzielono na cztery kategorie w zależności od dominującego wyznacznika „kobiecego spojrzenia”. Przegląd krótkich metraży pozwala powiązać je z różnymi aspektami „female gaze”, potwierdzając feministyczny i krytyczny wobec wizualnego fetyszyzmu wymiar serii. Niemniej, sam projekt Miu Miu i realizowane w jego ramach utwory ze względu na uwarunkowania instytucjonalne mają ograniczony wpływ na sztukę głównego nurtu i pozostają domeną kultury elitarniej.

Słowa kluczowe:

„kobiece spojrzenie”, feminizm, kino kobiet, poetyka filmu, „*Women’s Tales*”

W 1993 roku Paper Tiger Television – niezależny program telewizji publicznej i kolektyw artystyczny zajmujący się społecznie zaangażowaną sztuką wideo – zaprezentował krótkometrażowy film *Sisterhood™: Hyping The Female Market* (Paper Tiger SouthWest, 1993), który w humorystyczno-krytyczny sposób analizował reklamy z początku lat 90. zeszłego wieku i ujawniał mechanizmy „fioletowego kapitalizmu” – wykorzystania haseł feministycznych i odwołania



się do sprawczości kobiet w celu namówienia ich do zakupu produktów, przy jednoczesnym braku rzetelnego potraktowania praw pracowniczek przez marki. Utwór Paper Tiger Television poruszał problemy zawłaszczenia języka feminizmu przez duże przedsiębiorstwa w celu podwyższenia lojalności konsumentek oraz użycia ruchu na rzecz równości płci w celach wyłącznie marketingowych i wizerunkotwórczych, kiedy proklamowane wartości nie są realizowane wewnątrz firm. Taka praktyka, która w rzeczywistości podważa i deprecjonuje starania i osiągnięcia feminizmu oraz odwraca uwagę od wciąż istniejących problemów i niesprawiedliwości, dotyczących kobiety na całym świecie, zyskała znaczną popularność wśród producentów z różnych dziedzin oraz sprzedających swoje produkty różnym warstwom społecznym. Feminizm stał się jednym z najlepszych chwytów marketingowych, a „fioletowy kapitalizm” – jednym z wyznaczników czasów postfeminizmu.

Szczególnie gorliwie dyskurs feministyczny został wchłonięty przez branżę modową, gdzie liczne marki zbudowały swoją tożsamość i atrakcyjność dla konsumentek na podstawie haseł głoszących równość płci i siłę kobiet. Z czasem slogany okazały się nie wystarczać i aby podtrzymać swój wizerunek społecznie zaangażowanych i walczących o prawa kobiet, firmy zaczęły prowadzić działania (pozornie niepowiązane z celami kapitalistycznymi) o charakterze charytatywnym oraz czynnie wspierać osoby płci żeńskiej. Jednym z takich projektów jest seria filmów krótkometrażowych *Women's Tales* realizowana na zamówienie domu mody Miu Miu¹.

Od 2011 roku włoska marka luksusowa Miu Miu realizuje projekt, który obejmuje: coroczną produkcję dwóch filmów krótkometrażowych², ich uroczystą premierę w ramach wernisażu „Giornate degli Autori” (wł. „Dni Autorów”)³

¹ Miu Miu jest to luksusowa marka modowa, która należy do włoskiego koncernu Prada Group S.p.A. Została założona w 1993 roku przez Miuccię Pradę w celu dotarcia do nowej grupy konsumentek wyrażenia własnych upodobań stylistycznych, które nie byłyby skrepowane statusem i DNA głównej marki Prada. Miu Miu pozycjonuje się jako firma reprezentująca duch młodości i kobiecości oraz celebrowająca ich wielorakość i złożoność. Marka jest utożsamiana ze śmiałością, kreatywnością, grą z kodami kulturowymi i tradycjami oraz potraktowaniem mody jako zabawy, a nie snobistycznej branży. Feminizm ma istotne znaczenie dla Miuccii Prady, co znajduje odzwierciedlenie w polityce Prada Group i realizowanych przez nie projektach. Tożsamość marki Miu Miu w dużej mierze opiera się na wartościach feministycznych, co jest manifestowane w kampaniach reklamowych, przejawia się poprzez współpracę z kobietami z różnych dziedzin, wsparcie i rozwój inicjatyw zaangażowanych w ruch na rzecz praw kobiet.

² Wszystkie treści znajdują się w otwartym dostępie na oficjalnych stronach Prada Group i Miu Miu oraz na kanale YouTube marki.

³ Marka Miu Miu od 2012 roku jest partnerem kreatywnym „Giornate degli Autori” – niezależnej sekcji w ramach FFW, która składa się z przeglądu dziesięciu tytułów wybranych z całego świata oraz licznych wydarzeń poświęconych branży i kulturze filmowej. „Giornate degli Autori zostało założone w 2004 r., aby dać głos nowym talentom i wesprzeć trwające kariery uznanych filmowców, zapewniając oryginalną prezentację, która była nowością na jednym z najważniejszych festiwali filmowych na świecie.” (*A whirl through the numbers*, 2024). Wydarzenie jest

na Festiwalu Filmowym w Wenecji, „Miu Miu Women's Tales Conversations”⁴, oraz powołany w 2023 roku Komitet Miu Miu Women's Tales⁵. Inicjatywa ma na celu wsparcie kobiet w branży filmowej oraz zapewnienie im możliwości opowiadania własnych historii. Poprzez medium filmu reżyserki interpretują duch i wartości Miu Miu w swoich heterogenicznych wizjach współczesnej kobiecości (Prada Group. Perspectives / special projects. The Prada Group and Cinema, 2024). Wydarzenia towarzyszące mają za zadanie podnosić świadomość istniejących problemów, zwracać uwagę na trudności, z jakimi spotykają się kobiety w przemyśle filmowym i artystycznym, oraz zachęcać do poszukiwania rozwiązań. Jako firma Miu Miu kładzie duży nacisk na produkowane krótkie metraże, budując z ich pomocą swój kapitał symboliczny. Ta inicjatywa jest postrzegana jako kluczowa dla tożsamości marki.

Seria *Women's Tales* stanowi ciekawy przypadek do analizy, dlatego że, jak głosi włoski dom mody, ma na celu dać autorkom z całego świata możliwość stworzenia dzieł, które wyrażałyby specyfikę kobiecego spojrzenia i wrażliwości za pomocą ruchomego obrazu. Z jednej strony, mocny nacisk na wartości feministyczne w różnorodnej działalności Miu Miu, która ostatecznie ma budować jej markę, pozwala podejrzewać, że „kobiece spojrzenie”⁶ w tym przypadku jest jedynie chwytem marketingowym. Z drugiej strony, zaangażowanie twórczyń o różnorodnym dorobku i zapleczu stwarza dla nich szansę kreatywnego i swobodnego rozwijania w medium filmowym własnych, nieograniczonych przez rynek filmowy projektów.

W tym tekście chciałabym przyjrzeć się filmom z serii *Women's Tales* pod kątem reprezentatywności dla teorii „kobiecego spojrzenia”. Ze względu na ilość utworów (dotychczas ukazało się 28) proponuję ich przekrojową analizę oraz wprowadzam typologizację w zależności od dominującego wyznacznika „female gaze”. Na podstawie kilku koncepcji „kobiecego spojrzenia” staram się

kojarzone z wysokojakościowym kinem autorskim, które charakteryzuje się innowacyjnością i oryginalnością, oraz kinem artystycznym spoza głównego nurtu.

⁴ Spotkania z artystkami i twórczyniami, w ramach których kobiety o różnych zawodach i różnym zapleczu omawiają wyzwania i trudności, z którymi spotykają się w branży filmowej i medialnej, dzielą się swoimi doświadczeniami i przemyśleniami, naświetlają istniejące problemy i zachęcają do wspólnego poszukiwania rozwiązań. Rozmowy są moderowane przez Penny Martin, redaktorkę naczelną magazynu dla kobiet „The Gentlewoman” i później są dostępne na kanale YouTube Miu Miu.

⁵ W skład wchodzi reżyserka, scenarzystka i producentka Ava DuVernay, aktorka, pisarka i reżyserka Maggie Gyllenhaal, projektantka kostiumów i scenografii Catherine Martin, dyrektorka ds. projektów specjalnych oraz komunikacji Prada Verde Visconti oraz Miuccią Pradą. Celem komitetu jest nakreślenie kierunków rozwoju *Women's Tales*: poszerzenie grupy docelowej odbiorców oraz wzmocnienie ich zaangażowania; pilnowanie spójnej i wiernej podstawowym zadaniom projektu ewolucji jego misji w kontekście ciągle przekształcających się świata kina i kultury.

⁶ W tekście wymiennie będę posługiwać się angielską oraz polską nazwą terminu, oraz używać go w nawiasach, aby zaznaczyć, że mowa jest o koncepcji.

określić jego najbardziej istotne cechy, a następnie sprawdzić na ile znajdują one swój wyraz w filmach realizowanych dla Miu Miu. Tekst składa się z dwóch części: w pierwszej omawiam fenomen „kobiecego spojrzenia” i określam jego wyznaczniki, w drugiej skupiam się na serii *Women's Tales*, by przyjrzeć się na ile obecne są w nich i jaką rolę pełnią elementy charakterystyczne dla „female gaze”.

„KOBIECE SPOJRZENIE” – PROBLEM DEFINICJI

Termin „male gaze” został ukuty w 1975 roku przez Laurę Mulvey⁷ (amerykańską filmowczynię oraz teoretyczkę filmu) i zapoczątkował wciąż żywą dyskusję na temat specyficznego sposobu obrazowania świata w różnorodnych formach artystycznych. W swoim tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* Mulvey (2010), opierając się na teoriach psychoanalitycznych Freuda i Lacana, postawiła tezę o uprzedmiotawiającym sposobie reprezentacji kobiet w amerykańskim kinie głównego nurtu w okresie klasycznym. Autorka argumentowała, że film odzwierciedla i utrwała (poprzez częste powtórzenia) porządek społeczny, w którym aktywność jest utożsamiana z męskością, a bierność – z kobiecością. Z tego wynika „obraz kobiety jako (pasywnego) surowego materiału dla (aktywnego) spojrzenia mężczyzny” (Mulvey, 2010, s. 45). Takie postrzeganie ról i cech charakterystycznych dla płci (*a priori* konwencjonalnych, rozumianych w odniesieniu do płci determinowanej biologicznie i rozpatrywanych w systemie binarnym) na poziomie narracji przekłada się na formę utworu. „Male gaze” wiąże się z uprzedmiotawiającymi sposobami reprezentacji bohatererek na ekranie: kobieta stanowi z wizualny dla voyeurystycznego oraz skopofilicznego⁸ spojrzenia bohatera (cisplciowego heteroseksualnego mężczyzny), któremu są podporządkowane punkty widzenia obiektywu oraz odbiorcy. Na poziomie formalnym erotyzacja kobiet w filmie uzyskiwana jest poprzez ruch kamery naśladujący POV⁹ postaci męskiej, stylizację oraz seksualizację bohatererek, zbliżenia i fragmentaryczne ujęcia ciała, które prowadzą do pozbawienia kadru głębi.

⁷ Mulvey nie była pierwszą osobą, która wypowiedziała się na ten temat. Sam termin „sposób spojrzenia” w kontekście postrzegania i kształtowania świata już był stosowany wcześniej m.in. przez Jeana Paula Sartre’a (w 1943 roku; jego filozoficzna koncepcja, która dotyczy percepcji i pojmowania rzeczywistości, jest punktem wyjściowym dla rozważań o „sposobie spojrzenia” i jego znaczeniu dla tworzenia podmiotów patrzących oraz przedmiotów oglądanych) oraz Johnna Bergera (w programie telewizyjnym *Ways of Seeing* w 1972 roku przedstawił analizę uprzedmiotawiających sposobów reprezentacji kobiet w reklamie oraz sztuce).

⁸ Skopofilia – zaburzenie seksualne, polegające na tym, że źródłem satysfakcji seksualnej jest dla danej osoby wyłącznie lub głównie oglądanie praktyk seksualnych innych ludzi (Żmigrodzki, 2024).

⁹ Punkt widzenia (ang. point of view).

Koncepcja Mulvey nie jest bez wad i w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat nierzadko była poddawana krytyce¹⁰, jednak jej rola w popularyzacji dyskusji na temat reprezentacji kobiet w sztuce i kulturze oraz ich traktowania w społeczeństwie i branży filmowej jest kluczowa. „Męskie spojrzenie” Mulvey pozostaje punktem odniesienia dla wielu teorii feministycznych w kulturoznawstwie i filmoznawstwie, m.in. na jej gruncie wyrosły liczne rozważania o „kobiecym spojrzeniu” w sztukach audiowizualnych.

Wydawałoby się, że istnienie „męskiego spojrzenia” automatycznie zakłada istnienie spojrzenia „żeńskiego” i zachęca do jego odkrycia lub wynalezienia. Jednak jak się okazało, sprawa nie jest tak łatwa i jednoznaczna. W odróżnieniu od „male gaze” pojęcie „female gaze” nie jest precyzyjnie zdefiniowane, nie ma jednego autora lub autorki oraz tekstu wzorcowego, jest opisywane na różne sposoby oraz dotyczy różnych aspektów i warstw utworu, a podstawy swe znajduje w odmiennych dyscyplinach i teoriach¹¹. „Kobiece spojrzenie” jest elementem szerszej dyskusji na temat kina i sztuki kobiet – „hybrydycznej koncepcji wyrastającej z wielu ząbających się działań i dyskursów, definiowanej w rozmaity sposób” (Butler, 2002, cyt. za Radkiewicz, 2010, s. 9), która skupia się m.in. na analizie charakterystycznych dla audiowizualnej ekspresji kobiet środków wyrazu, rozwiązań formalnych, schematów narracyjnych oraz podejmowanych zagadnień. Złożoność i różnorodność kina kobiet oraz wielowątkowość i interdyscyplinarność refleksji nad nim wprost przekłada się na wielość odmiennych interpretacji „female gaze”, którego właściwości zależą od utworu i realizowanych w nim postulatów teoretycznych oraz idei artystycznych. Brak spójnej koncepcji „kobiecego spojrzenia” powoduje, że nie możemy mówić o określonej teorii, lecz o dyskursie, w ramach którego pewne tematy wciąż są rozwijane i poddawane rewizji.

Mimo różnorodności poglądów na temat „female gaze” można zaznaczyć pewne wątki właściwe dla większości związanych z nim rozważań. Koncepcja „kobiecego spojrzenia” wyłoniła się jako zjawisko krytyczno-artystyczne – była reakcją na dominację twórców płci męskiej w przestrzeni artystycznej oraz społeczno-kulturowej, miała na celu wyodrębnić dorobek kobiet i wyzwolić ich dzieła spod hegemonii konwencji narzuconych przez patriariat. Twórczynie szukały własnego języka audiowizualnego, który zrywałby z wieloletnią tradycją ustaloną przeważnie przez filmowców-mężczyzn. Z tego wynika, że „female gaze” zazwyczaj jest definiowany w odniesieniu do terminu Mulvey i jest elementem krytyki feministycznej. Taki sposób określenia powoduje jednak,

¹⁰ Na przykład w *Theorizing the Male Gaze: Some Problem* Snowa (1989), „*Is the Gaze Male?*” *Women and Film Both Sides of the Camera* Kaplan (1990), *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators* Hooks (1992), *Blinded by the “male gaze”*. *Critical genealogy of a controversial concept* Cervulle’a (2023).

¹¹ Oprócz tego warto zaznaczyć, że nierzadko można spotkać się z negacją specyficznego sposobu ekspresji artystycznej właściwego osobom płci (biologicznej lub kulturowej) żeńskiej.

że nierzadko łatwiej jest powiedzieć, czym „kobiece spojrzenie” nie jest, niż wyznaczyć jego precyzyjne charakterystyki (French, 2021, s. 61). Rozważania na temat „female gaze” często ujawniają słabe punkty koncepcji amerykańskiej filmowczyni oraz innych idei opartych na konwencjonalnych sposobach postrzegania płci społeczno-kulturowej i naświetlają wiążące się z nimi ryzyko generalizacji, dyskryminacji, wartościowania i stereotypowania. Nie wszystkim teoriom i tekstom o „kobiecym spojrzeniu” udaje się uniknąć wyżej wymienionych problemów, dlatego że budują swoją argumentację na podstawie binarnego podziału płci oraz przypisanych do niej stereotypów. Rodowód feministyczny sprawia, że niektóre sposoby postrzegania „female gaze” są ściśle spokrewnione z ideami „kobiecego pisma”, „sztuki kobiecej” oraz kina feministycznego, które nierzadko należą do dyscyplin awangardowych i dążą do wypracowania estetyki i sposobów ekspresji zupełnie odmiennych od dominujących w kinie i kulturze głównego nurtu – stworzonych przez patriariat¹². Tak ujęty termin ogranicza „kobiece spojrzenie” do technik eksperymentalnych oraz podlega krytyce dotyczącej feministycznych praktyk artystycznych. W szerokim rozumieniu pojęcia „female gaze” oraz kino feministyczne są ze sobą powiązane, jednak nie są tożsame. „Kobiece spojrzenie” obejmuje poziom narracyjny oraz poziom estetyczny, a założenia feministyczne mogą przejawiać się w różnych stopniach na obu tych poziomach.

W niniejszym artykule na potrzeby analizy adaptuję sposoby rozumienia „female gaze” wypracowane przez Iris Brey (2020), Lisę French (2021), Alyce Corbett (2023) oraz Joey Soloway (2016). Wybrane koncepcje różnią się między sobą, lecz także częściowo się pokrywają i uzupełniają: niektóre bardziej się skupiają na przesłaniu utworu lub jego aspektach produkcyjnych, a inne koncentrują się na zabiegach formalnych. Fakt, że znajdują one echa w teoriach i rozważaniach innych badaczy i badaczek, pozwala mówić o ich reprezentatywności dla „female gaze”.

Rozpatrywane koncepcje są zgodne co do tego, że „kobiece spojrzenie” nie jest lustrzanym odbiciem „męskiego spojrzenia” w ujęciu Mulvey – nie oznacza uprzedmiotowienia i seksualizacji mężczyzn przez kobiety. Jest odmiennym sposobem postrzegania i prezentacji świata zewnętrznego i wewnętrznego. Jest poetyką, która skupia się na próbie przełożenia na obraz specyficznych uczuć i doświadczeń wynikających z bycia kobietą. Historie opowiedziane z perspektywy „female gaze” zawsze są związane z doświadczeniami fizjologicznymi i zmysłowymi oraz społecznymi – z doświadczeniem życia w kobiecym ciele (cisplciowym lub transplciowym), uprzedmiotowienia, funkcjonowania w przestrzeni społecznej i kulturowej, przepisanych ról i wzorów zachowania, narzuconych ograniczeń oraz ustalonych wymagań. Do wymienianych w tekstach charakterystycznych cech „kobiecego spojrzenia” należą przywrócenie postaci

¹² Jak to argumentują niektóre koncepcje feministyczne.

kobiety podmiotowości, „odwrócenie spojrzenia” i zakomunikowanie świadomości bycia oglądaną oraz analiza doświadczenia uprzedmiotowienia przez spojrzenie: „Pierwszym aktem feministycznym jest powiedzenie: dobrze, patrz na mnie, ale ja też mogę patrzeć – zdecydować się, aby patrzeć, a nie widzieć świata i siebie oczami innych” (Varda, cyt. za French, s. 61). Kolejnymi wyznacznikami „female gaze” w kinie według teoretyczek są unikanie fragmentaryzacji ciał i konwencjonalnych form seksualizacji, prowokowanie u odbiorców świadomości erotyzacji – uprzedmiotowienie bohaterów na ekranie nie powinno stanowić dla widzów źródła przyjemności (co oznacza, że uprzedmiotowienie może być stosowane, jednak wymaga takiego sposobu poprowadzenia narracji lub użycia środków formalnych, które pozwolą poddać przesłanie obrazu krytycznej analizie). Również podkreśla się, że utwory odwołujące się do „kobiecego spojrzenia” cechuje wrażliwość na kobiece doświadczenie i próba jego reprezentacji, szczególne zainteresowanie relacjami międzyludzkimi, uczuciami i perspektywami psychologicznymi – tworzenie poczucia dostępu do świata wewnętrznego bohatera. Lisa French jako często powracający motyw w filmach stworzonych w poetyce „female gaze” wskazuje umiejscowienie historii w przestrzeniach przypisanych kobietom (m.in. dom) oraz pisze o charakterystycznych spowolnieniach akcji i przekierowaniu uwagi na codzienność. Iris Brey uważa, że płęć autora jest kluczowa w dyskusji i że utwór oznaczony „kobiecem spojrzeniem” może zostać zrealizowany wyłącznie przez kobiety¹³. Wszystkie te charakterystyki zostają wspomniane przez Małgorzatę Radkiewicz (2010) jako symptomatyczne dla szeroko pojętego kina kobiecego – „złożonej krytycznej, teoretycznej i instytucjonalnej konstrukcji” (Radkiewicz, 2010, s. 9).

Badaczki akcentują brak konkretnej definicji i wyczerpującej charakterystyki „kobiecego spojrzenia”, mimo dość długiego żywota samego terminu, oraz kwestionują możliwość istnienia jednego uniwersalnego „female gaze”. Z tego wynika brak jedności stylistycznej i właściwych wszystkim dziełom wyznaczników formalnych. Widoczne jest jednak wspólne dążenie do zakwestionowania i reformowania zastanych filmowych konwencji oraz ujawnienia kulturowych ram przypisanych płci. To powoduje, że „kobiece spojrzenie” jest sumą tematu, stylu narracji oraz języka wizualnego utworu, a nie niezależną od treści formą.

Analiza serii *Women's tales* – bardzo niejednorodnej, próbującej za pomocą jednego krótkiego metrażu oddać specyfikę wrażliwości i metod artystycznych różnych twórczyń, obrazuje złożoność i niejednoznaczność koncepcji „kobiecego spojrzenia”. Pozwala jednak również zobaczyć powtarzające się motywy i cechy wspólne, które mogą dawać grunt dla rozważań o poetyce „female gaze”.

¹³ Niektórzy badacze i badaczki nierzadko podważają tę tezę, głównie dlatego, że uznają „female gaze” za sposób opowiadania i wiążące się z nim rozwiązania formalno-stylistyczne, które – również jak w przypadku „male gaze” – nie zależą od płci kulturowej i biologicznej twórcy oraz mogą być stosowane przez różne osoby.

„KOBIECE SPOJRZENIE” W *WOMEN’S TALES*

Jak czytamy w oficjalnym komunikacie, w serii *Women’s Tales*:

Poprzez wizjonerskie opowiadanie historii każdy krótki film podkreśla tematy upodmiotowienia, siostrzeństwa i odkrywania siebie, odzwierciedlając zaangażowanie Miu Miu we wsparcie i celebrowanie kobiecych głosów w kinie. Seria stanowi platformę dla reżysek i sprzyja głębszemu zrozumieniu wieloaspektowej natury kobiecości we współczesnym społeczeństwie (YouTube Miu Miu playlist, 2024).

Na przykładzie zebranych w niej utworów prześledzić można jak same autorki rozumieją i wyrażają „female gaze”.

Na ten moment (listopad 2024) seria *Women’s Tales* składa się z 28 utworów krótkometrażowych. Długość filmów waha się od niecałych trzech minut do pół godziny. Dzieła są realizowane w różnych gatunkach i poetykach, prezentują tematyczne oraz estetyczne upodobania swoich autorek. Utwory mają opowiadać osobiste historie kobiet, które odzwierciedlałyby ducha marki. Za kostiumy służą obiekty z aktualnych kolekcji domu mody¹⁴. Miu Miu przekonuje, że zapewnia filmowczyniom swobodę twórczą, jednak, w odróżnieniu od dobrze opisanych i upublicznionych celów i zadań projektu, pełne i bardziej szczegółowe informacje dotyczące procesu produkcyjnego oraz wymagań wobec utworów pozostają danymi wewnętrznymi, do których nie mamy dostępu. Firma zleca filmy znanym i nagradzanym reżyserkom oraz artystkom, cieszącym się renomą *auteur* i nierzadko kojarzonym z tematami kobiecości, feminizmu oraz wrażliwości na relacje międzyludzkie. Powstałe utwory zachowują specyfikę osobistej ekspresji, doboru tematów i wykorzystywanych środków stylistycznych właściwych każdej z twórczyń. Dzięki temu filmy z serii logicznie wpisują się w *oeuvre* reżysek, mogą być rozpatrywane w kontekście całego ich dorobku i postrzegane jako samodzielne dzieła autorskie, a nie zlecenia komercyjne. Nazwiska twórczyń uprawomocniają status filmowy dzieł krótkometrażowych, a sama współpraca podnosi autorytet marki dzięki poszerzeniu jej kapitału symbolicznego.

Miu Miu kładzie duży nacisk na obsadzenie kobiet na stanowiskach reżyserskich, przedstawienie w krótkich metrażach szerokiego spektrum kobiecości oraz zaangażowanie się w dyskurs równości płci w branży filmowej, jednak kwestie związane z teorią „female gaze” jako specyficzną poetyką przez sam dom mody nie zostają wprost wyartykułowane. W narracji wokół projektu *Women’s Tales* często pojawiają się odwołania do „kobiecego spojrzenia”,

¹⁴ Filmy ukazują się dwa razy w roku, jeden towarzyszy kolekcji wiosna/lato (ma swoją premierę w trakcie lub niedługo po jednym ze światowych tygodni mody w lutym albo marcu oraz jest ponownie pokazywany w Wenecji), a drugi dotyczy kolekcji zimowej.

jednak nie jest ono opisywane jako określony zestaw cech formalnych lub tematycznych, a raczej jest prezentowane jako *a priori* właściwe filmom stworzonym przez kobiety i o kobietach. Co prowadzi do wniosku, że przejawy „female gaze” w tych krótkich metrażach są samodzielnymi decyzjami artystycznymi autorek, a nie odgórnym ustalonym wymogiem. Nie zmienia to faktu, że ostatecznie mogą one zostać zawłaszczone przez Miu Miu w celach promocyjnych.

Z racji tego, że firma mocno spożytkuje kapitał symboliczny *auteur* – oczekuje, że krótkie metraże będą nasycone tematami oraz rozwiązaniami stylistycznymi charakterystycznymi dla poszczególnych twórczyń, co pozwoli na łatwą identyfikację ich autorstwa przez odbiorców – *Women's Tales* jest serią heterogeniczną tak na poziomie formy, jak i na poziomie prezentowanych historii. Wszystkie filmy umieszczają w centrum uwagi kobiety, jednak czynią to na różne sposoby. Niektóre krótkie metraże opowiadają historie, niektóre dają tylko jej zarys, a inne służą nakreśleniu tematów interesujących autorki i mają zachęcić do refleksji nad podejmowanymi (lub sygnalizowanymi) zagadnieniami. Część utworów nie ma czytelnej narracji, łatwo uchwytniej dla odbiorców fabuły i jednoznacznego zakończenia – są to dzieła o strukturze epizodycznej, pozbawione ścieżki dialogowej i rezygnujące ze stylu zerowego. Filmy przeważnie koncentrują się na odmienności i złożoności kobiecego doświadczenia warunkowanego płcią biologiczną oraz kulturową. Często pojawia się motyw poszukiwania własnej tożsamości. Sporadycznie powraca kwestia samotności i skomplikowanych relacji międzyludzkich. Wiele utworów ukazuje doświadczenie kobiet w strukturach patriarchalnych, ich sposoby funkcjonowania, ograniczające stereotypy i z góry narzucane role.

Szczegółowe omówienie i analiza każdego krótkiego metrażu nie jest możliwa w ramach jednego artykułu, dlatego proponuję podział filmów na cztery kategorie w zależności od dominującego wyznacznika „female gaze”. Do pierwszej z nich zaliczam utwory tematyzujące doświadczenie bycia ogladaną i uprzedmiotowaną w kulturze i przez spojrzenie. Do drugiej – zajmujące się przywróceniem sprawczości i podmiotowości bohaterkom. Filmy trzeciego rodzaju przeważnie skupiają się na relacjach międzyludzkich. Czwartego – reprezentują świat wewnętrzny, uczucia i zmartwienia postaci; próbują przekazać widzom sposoby odczuwania i percepcji świata przez bohaterki. Ten podział jest upraszczający, dlatego że wszystkie wyznaczniki są powiązane między sobą, przeplatają się w ramach jednego utworu i często tylko ich wspólne występowanie świadczy o „kobiecym spojrzeniu”. Jednak proponuję właśnie taką kategoryzację, ponieważ pozwala przyrzeć się różnym sposobom reprezentacji tych zagadnień w ramach analizy przekrojowej.

Do pierwszej kategorii zaliczam filmy *The Powder Room* (2011), *Muta* (2011), *The Woman Dress* (2012), *De Djess* (2015) i *(The End of History Illusion* (2017).

Wszystkie filmy odwołują się do tematu uprzedmiotowienia i postrzegania kobiet jako spektaklu wizualnego. Ten problem jest ukazany na przykładzie branży modowej i kultury celebryckiej, które słyną z przekształcenia ludzi w atrakcje do oglądania i zalewają przestrzeń medialną obrazami utrwalającymi obiektywizujący sposób reprezentacji i patrzenia na człowieka. We wszystkich wymienionych filmach akt uprzedmiotowienia jest pokazany jako nienaturalny i budzący niepokój. Utwory aktywnie posługują się groteską, sięgają po specyficzne rozwiązania formalne, które zakłócają styl zerowy, mają wywoływać efekt obcości i wyprowadzić widzów z automatycznego odbioru.

Film Zoe Cassavetes prezentuje bohaterki w przestrzeni, do której wstęp mają wyłącznie kobiety. Postać grana przez Audrey Marnay jest ukazana jako samotna, zagubiona i przyglądająca się innym dziewczynom, bardziej pewnym siebie i prosto patrzącym w kamerę (co może wskazywać, że zdają sobie sprawę z bycia oglądanymi i że odwzajemnienie spojrzenia staje się sposobem na przywrócenie sobie sprawczości). Reżyserka nie unika zbliżeń i powolnych ruchów kamery śledzących ciała bohaterek. Jednak konstruuje je w ten sposób, że można mówić o ich przynależności do ewidentnie czującej się niekomfortowo postaci Marnay, która w ten sposób patrzy na siebie i inne kobiety – ciągle porównuje i obiektywizuje je i siebie. Liczne lustra mnożą sfragmentaryzowane odbicia postaci, ukazują moc destrukcyjną, kryjącą się w splaszczaniu i rozczłonkowaniu sylwetki ludzkiej (co odpowiada estetyce „male gaze”). Film kończy się spojrzeniem Marnay w kamerę – „odwróceniem spojrzenia” i komunikowaniem świadomości bycia ogladaną. W rezultacie ten utwór można odczytywać jako rozważania na temat przyzwyczajania się do obiektywizującego patrzenia na świat i podjęcie próby uwolnienia się z tej perspektywy.

Muta (hiszp. *Niema*) Lucrecii Martel w bardziej radykalny sposób odwołuje się do przemysłu *beauty*. Film dąży do wywołania u odbiorcy silnego poczucia niepokoju, ukazując nie wiadomo skąd pojawiające się na pustym statku kobiety, których twarze nigdy nie widzimy. Piękno i urok, które zazwyczaj są kojarzone z modelkami, zostają wywrócone i zastąpione strachem i niepokojem wywołanymi dziwnymi zachowaniami postaci, brakiem tożsamości, nienaturalnym sposobem poruszania się i ścieżką dźwiękową składającą się ze szmerów, nieczytelnych słów, alarmu okrętowego oraz trzymającej w napięciu muzyki. Ten film nie ma czytelnej historii oraz spójnej narracji, jednak wykorzystuje język filmowy i rozwiązania znane z thrillerów i horrorów dla rewizji tradycyjnego obrazu zindustrializowanego piękna. Postać uprzedmiotowiona staje się potworem, który ostatecznie znika, pozostawiając po sobie tylko elementy ubrania. Z jednej strony film jest refleksją nad pozbawieniem modelek tożsamości i ich użytkowym potraktowaniem – kiedy rzeczy są istotniejsze od ludzi, które je noszą. Z drugiej – podejmuje kwestie destrukcyjnego wpływu standardów piękna, które są forsowane przez branżę modową i kulturę popularną, a w ostateczności prowadzą do zaniku indywidualności, zastąpienia jej „czystą formą”.



Il. 1. *De Djess*, 14'33'', reż. A. Rohrwacher, 2015, kadr 4'20''
Fot. Kanał You Tube Miu Miu [dostęp:18.01.2025].



Il. 2. *De Djess*, 14'33'', reż. A. Rohrwacher, 2015, kadr 4'27''. Fot. jak wyżej.

The Woman Dress też korzysta z estetyki thrillerów i filmów grozy, prezentując krótką historię kobiety, która z własnej woli została zamieniona w sukienkę. Tu mamy do czynienia z dosłownym uprzedmiotowieniem: postać zostaje sprowadzona do rzeczy kulturowo przypisanej płci żeńskiej. Liczne

stroje i elementy garderoby rozwieszane na ścianach i porozrzucane po przestrzeni naprowadzają na myśl, że bohaterka jest jedną z wielu kobiet, które chętnie zamieniły się w ładne przedmioty. Film można odczytywać jako komentarz krytyczny wobec ulegania urokowi przemysłu modowego jako jedynie nastawionego na produkcję i konsumpcję dóbr materialnych, krytykę zgody na sprowadzenie siebie do obiektu oraz zastąpienie osobowości wizerunkiem – treści formą. Jednak sama dosłowność „uprzedmiotowienia” ma wydźwięk ironiczny. Na uwagę zasługuje również odwołanie się do czarownic i organizowanych przez nich obrzędów – konwencji kulturowej, ukazującej kobiety w specyficznych relacjach społecznych (tzw. siostrzeństwa), z których mężczyźni są wyłączeni. Obraz wróżek jest szczególnie interesujący, dlatego że łączy w sobie wyraźne nawiązania do nauk ścisłych (przyrządy i odczynniki chemiczne) oraz zagadkowych rytuałów (czarnoksiężniczych lub pogańskich) – dochodzi do połączenia racjonalnego z irracjonalnym, nowej wiedzy i starej, stereotypów kulturowo przypisanych mężczyznom oraz kobietom.

Uprzedmiotowienie przez spojrzenie w *De Djess* Rohrwacher jest przedstawione przez paparazzich rzucających się na sobowtórów amerykańskiej gwiazdy Divina w wykonaniu Alby Rohrwacher (fot. 2). Ich praca jest ukazana w sposób karykaturalny i upodobniona do safari. Na fotografowane osoby jest skierowany czerwony laser, kamera je obezwładnia, a one cieszą się zainteresowaniem przez krótki moment, dopóki nie pojawi się ktoś nowy (fot. 1). Krytyka uprzedmiotowienia odbywa się przez spotęgowanie go do poziomu absurdu. Film kończy się wyjściem postaci służącej ubranej w wieczorową suknię, która śmieje się z paparazzich i ich rozładowanych fotoaparatów – czynnie reaguje na próbę uprzedmiotowienia oraz cieszy się z jej niepowodzenia.

(*The [End] of History Illusion*) rozpoczyna się jako reklama idealnego schronienia, w którym kobiety są ładnymi dekoracjami i najlepszą obsługą domową. Bohaterki są przedstawione jako mechanizmy pozbawione własnej woli, a po rozpoczęciu się alarmu, kiedy mężczyźni opuszczają dom, pozostawiając je same, zaczynają zachowywać się autodestrukcyjnie. Film można odczytać jako krytykę ról przypisywanych kobietom w społeczeństwie tradycyjnym oraz „męskiego spojrzenia” konstruującego odrealnione i absurdalne obrazy idealnych kobiet – ładnych balerynek i syrenek będących sprzętami domowymi. Dla naświetlenia tych problemów znów zostały wykorzystane karykaturalność oraz wywołanie niepokoju u widzów.

Filmy z drugiej kategorii opowiadają o bohaterkach, które odzyskują swoją podmiotowość i sprawczość oraz nierzadko przełamują ustawione w społeczeństwach ograniczenia i narzucone kobietom normy poprawnego zachowania. Postaci w filmach *Shako Mako* (2019), *I and the Stupid Boy* (2021) oraz *Stane* (2023) odmawiają posłuszeństwa i podporządkowania się wymaganiom patriarchalnym, dają ujście swojej agresji, zdesperowaniu, rozczarowaniu oraz innym emocjom, które powinny ukrywać, aby być „grzecznymi dziewczynkami”.



Il. 3. (*The [End] of History Illusion*), 2017, 13'08", reż. C. Rowilson-Hall, kadr 1'39"
Fot. Kanał You Tube Miu Miu [dostęp:18.01.2025].



Il. 4. (*The [End] of History Illusion*), 2017, 13'08", reż. C. Rowilson-Hall, kadr 12'02"
Fot. jak wyżej.

Bohaterki w tych utworach są zanurzone w świecie patriarchalnym lub w kręgach zawodowych zdominowanych przez mężczyzn. Wprost jest ukazana ich pozycja jako osób, które powinny ustąpić i dopasować się do sytuacji lub wymagań. Zasygnalizowana zostaje ich pozorna bezradność i słabość w warunkach, w których się znalazły. Jednak kobiety przejmują sprawy w swoje ręce i radzą sobie z nimi na własne sposoby – nie pozostają biernymi wobec problemów, z którymi się zetknęły, szukają oparcia oraz rozwiązań w sobie. Filmy te w dużej mierze odwołują się do stereotypów i utartych schematów, które wywracają, aby pokazać ich przestarzałość. Z odwróceniem ról mamy do czynienia w *El Affaire Miu Miu* (2024). Osobami prowadzącymi śledztwo, używającymi własnych, często irracjonalnych metod, są kobiety, im jest oddana moc podejmowania decyzji, uregulowania spraw i poszukiwania prawdy. Reżyserka sięga po konwencje gatunkowe w celu gry z widzem: przełamuje oczekiwania, poziom absurdu rośnie wprost proporcjonalnie do pogłębiania się tajemnicy, a śledztwo wcale nie zmierza do rozwiązania sprawy. Często utożsamiany z postaciami męskimi kryminał detektywistyczny staje się dobrym gruntem dla stworzenia odmiennych wizji kobiecości i ukazania sprawczości bohaterek.

W innych krótkich metrażach z serii: *It's Getting Late* (2012), *Le donne della Vucciria* (2013), *Les 3 Boutons* (2015), *Hello Apartment* (2018), *The Wedding Singer's Daughter* (2019), *Eye Two Times Mouth* (2023) podmiotowość jest pokazana przez samorealizację bohaterek, ich ciekawość świata, potencjał twórczy, posiadanie własnej opinii i chęci do działania. Te utwory koncentrują się na ukazaniu zwyczajów i codzienności świata, w którym funkcjonują postaci. Nawet nieoczekiwane wydarzenia, które mają ujawnić stanowczość i śmiałość w podejmowaniu decyzji oraz dążeniu bohaterek do własnych celów, rozgrywają się w okolicznościach reprezentujących układ społeczny, w którym żyją. Dziewczyna z filmu Vardy prowadzi dialog z widzem, zwracając się wprost do kamery, prowadząc rozważania na temat prawa do edukacji dla kobiet, relacji w związkach partnerskich, śmierci, utraty i miłości do życia. Mówi o własnych zainteresowaniach i chęci samodzielnego decydowania o swoim losie. Główna bohaterka *The Wedding Singer's Daughter* jeszcze jest dzieckiem, ale już musi sobie radzić ze stereotypami społecznymi. Jest córką śpiewaczki na weselu w Arabii Saudyjskiej w latach 80., słyszy pod swoim adresem od rówieśniczek, że pójdzie do piekła razem ze swoją mamą, ze względu na wykonywany przez rodzica zawód. Historia skupia się na tym, jak mała bohaterka służy pomocą i wsparciem dla swojej mamy oraz pomaga rozwiązać problem, który zagraża całemu wydarzeniu – pokazuje to siłę i zdolność do działania, która przynależy każdej osobie niezależnie od jej wieku. Sama reżyserka mówi, że dla niej młoda dziewczyna reprezentuje przyszłość, a „śluby są prawdziwym zwierciadłem społeczeństwa w Arabii Saudyjskiej” (Day, 2018).



Il. 5. *Eye Two Times Mouth*, 2023, 23'25", reż. L. Avilés, kadr 5'39"
Fot. Kanał You Tube Miu Miu [dostęp: 18.01.2025].

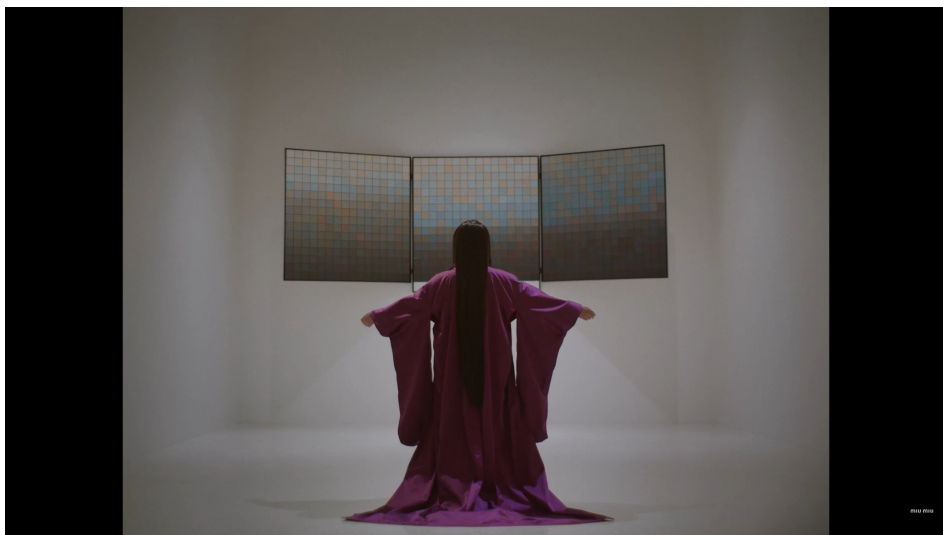


Il. 6. *Eye Two Times Mouth*, 2023, 23'25", reż. L. Avilés, kadr 8'53"
Fot. jak wyżej.



Il. 7. *Eye Two Times Mouth*, 2023, 23'25", reż. L. Avilés, kadr 10'57"

Fot. Kanał You Tube Miu Miu [dostęp: 18.01.2025].



Il. 8. *Eye Two Times Mouth*, 2023, 23'25", reż. L. Avilés, kadr 20'50"

Fot. jak wyżej.

Historia w *Eye Two Times Mouth* opowiada o rozsądnej i pracowitej kobiecie oraz jej drodze ku transformacji. Główna bohaterka jest przedstawiona jako osoba ciężko i z oddaniem pracująca, aby osiągnąć doskonałość w swojej pasji – śpiewie operowym. Na co dzień pracuje w galerii sztuki współczesnej jako opiekunka ekspozycji. Jest niewidzialna dla innych, jednak ciągle przygląda się wystawie, pracownikom, zwiedzającym oraz miastu, którego panoramę widać z muzeum. Temat dyskretnego wpatrywania się w rzeczywistość koresponduje z zastosowanymi rozwiązaniami formalnymi: film posługuje się powolną narracją oraz długimi stabilnymi ujęciami kontemplującymi życie bohaterki. Nawet podczas próby w „*Madame Butterfly*” kobieta patrzy na siebie z zewnątrz: końcówka utworu demonstrowa subiektywną percepcję własnego wystąpienia przez postać dzięki użytym zabiegom spajania przestrzeni filmowej, w której ona jednocześnie znajduje się na scenie, ogląda siebie z balkonu teatru oraz śpiewa przed eksponatem w muzeum, gdzie wcześniej ćwiczyła w samotności – widz ma dostęp do sposobu postrzegania świata przez bohaterkę. W świetle koncepcji „female gaze” interesującymi są zawody wykonywane przez główną postać oraz wiążące się z nimi skojarzenia: bycie niewidzialną jako obsługa w muzeum oraz stawianie się obiektem spojrzenia na scenie w operze. W pierwszym przypadku osoba zajmuje pozycję obserwatora, w drugim – jest świadoma bycia ogladaną i ma możliwość by odwzajemnić spojrzenie. Podmiotowość postaci przejawia się nie tylko w jej zdecydowaniu oraz staranności w dążeniu do celu, ale i w oddaniu jej prawa do patrzenia i uczynieniu z niej autora spojrzenia (nawet w odniesieniu do samej siebie).

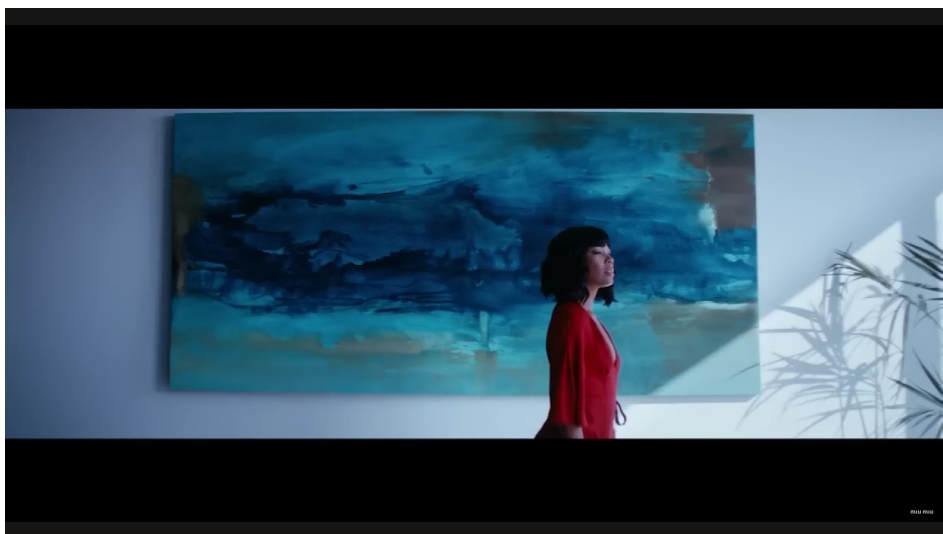
W trzeciej kategorii znalazły się utwory opowiadające o relacjach międzyludzkich. Może wydawać się, że jest to temat uniwersalny dla sztuki, jednak Lisa French (2021) wskazuje, że pochylenie się nad dynamiką i rozwojem więzi pomiędzy osobami i umieszczenie ich w centrum historii jest szczególnie symptomatyczne dla „kobiecego spojrzenia”. Wszystkie filmy z serii odnoszą się do tego zagadnienia, jednak wybrane utwory kładą szczególny nacisk na ukazanie złożoności relacji oraz ich różnorodność. *Somebody* (2014) w sposób komediowy ujawnia trudności w komunikacji z innymi ludźmi – potrzebujemy pośrednika, aby mieć śmiałość powiedzieć to, co naprawdę czujemy i myślimy. *Letter to My Mother for My Son* (2022) jest intymną refleksją nad więziami rodzinnymi i wspomnieniami. *That one day* (2016) oraz *Nightwalk* (2020) opowiada o osobach, które borykają się z samotnością i doświadczeniem bycia „innymi”, poszukują wsparcia, akceptacji oraz bezpiecznych relacji, w których mogłyby być sobą.

Dokumentalny utwór *In my room* (2020) został nakręcony w czasach lockdownu we Francji. Przedstawia odizolowaną reżyserkę zamkniętą we własnym mieszkaniu i pracującą nad filmem dla Miu Miu, który zdecydowała się oprzeć na nagraniach audio ze swoją babcią. Te rozmowy miały miejsce trzy miesiące przed śmiercią krewnej Diop. Teraz, zostawszy sama, autorka

przypomina sobie chwile z już nieobecną drogą dla niej osobą. Tematy podejmowane na nagraniach korespondują z kwestiami, z którymi z powodu pandemii musiała skonfrontować się duża część społeczeństwa: istotność relacji z innymi ludźmi, utrata bliskich, lęk przed śmiercią, samotnością i bezradnością, powrót myślami do przeszłości. Oszczędny w środkach formalno-stylistycznych *In my room* swoją siłę czerpie w refleksji wynikającej z zestawienia ścieżki audio – osobistej rozmowy babci i wnuczki – oraz obrazu: widz razem z Mati Diop (reżyserką, operatorką oraz bohaterką) przygląda się światu na zewnątrz, intymnym scenom z życia sąsiadów oraz samotnym chwilom autorki spędzonym przy pracy nad filmem.

Czwarta kategoria skupia się na badaniu oraz prezentacji świata wewnętrznego postaci. Dążenie do ukazania perspektyw psychologicznych jest mocno powiązane z innymi charakterystykami „kobiecego spojrzenia” i występuje prawie we wszystkich filmach z serii *Women's Tales*. Najczęściej ten cel osiąga się za pomocą specyficznego zastosowania środków formalnych, które służą przekazaniu stanów emocjonalnych postaci, uzewnętrznieniu ich uczuć i uczynieniu ich jak najbardziej czytelnymi dla widzów. Do czwartej kategorii wybrałam dzieła, dla których szczególne znaczenie ma ukazanie personalnej perspektywy bohaterki oraz jej przeżyć, i w których za pomocą języka filmowego zostaje podjęta próba wejścia w świat wewnętrzny drugiej osoby: *The Door* (2013), *Spark and Light* (2014), *Seed* (2016), *Carmen* (2017), *Brigitte* (2019), *Shangri-La* (2021) oraz *I Am The Beauty Of Your Beauty, I Am The Fear Of Your Fear* (2024). Część tych utworów ogranicza fabułowtórczą rolę tekstu, co powoduje, że szczególnego znaczenia nabiera warstwa wizualna, jej relacja ze ścieżką dźwiękową oraz rozwiązania formalno-stylistyczne. Nacisk zostaje położony na wytworzenie poczucia dostępu do świata wewnętrznego bohaterek. To osiąga się dzięki technikom subiektywizacji, introspekcjom, uważnemu przyglądaniu się postaci oraz zasygnalizowaniu demonstracji obrazów mentalnych, a nie obiektywnie postrzeganej rzeczywistości.

The Door jest filmem, który w czytelny sposób komunikuje stan wewnętrzny bohaterki – za pomocą odpowiednio dobranych środków formalnych opowiada o smutku, emocjonalnym wyczerpaniu oraz przezwycięzeniu tych stanów. Ścieżka dźwiękowa składa się wyłącznie z kompozycji muzycznych, których tekst streszcza historię bohaterki oraz wprost wyraża jej uczucia. Format obrazu (2,85:1) jest wykorzystany dla podkreślenia samotności postaci. Czytelności nastroju służą również kolory i światło: w scenach ukazujących wyalienowanie bohaterki, jest wykorzystywana chłodna dominanta kolorystyczna z obfitością granatowych odcieni, które korespondują z funkcjonującym w języku angielskim związkiem pomiędzy kolorem niebieskim a smutkiem. Komunikacja ze znajomymi wprowadza więcej jasnego oświetlenia oraz ciepłych barw: czerwonej i brązowej. Na końcu filmu, po podjęciu decyzji i pokonaniu trudnego stanu emocjonalnego, kobieta opuszcza już wypełnioną światłem, ale wciąż lazurową przestrzeń domu. Zastosowane rozwiązania formalne pozwalają na uzewnętrznienie uczuć bohaterki i klarowne przekazanie ich widzom.



Il. 9. *The Door*, 2013, 9'20'', reż. A. DuVernay, kadr 4'13''

Fot. Kanał You Tube Miu Miu [dostęp: 18.01.2025].



Il. 9. *The Door*, 2013, 9'20'', reż. A. DuVernay, kadr 0'10''

Fot. jak wyżej.

W filmach *Carmen* oraz *Brigitte* zostaje podjęta próba stworzenia portretów bohaterek (co jest zasygnalizowane już na poziomie nazwy), za pomocą przejścia ich sposobu postrzegania świata. W tym celu są wykorzystywane specyficzna kolorystyka, stopklatki, odseparowanie obrazu od ścieżki dźwiękowej, zakłócenie spójności czasoprzestrzeni oraz zdjęcia nakładane (w utworze Chloë Sevigny). Komentarz pozakadrowy służy autorefleksji kobiet nad własnym życiem, dorobkiem, doświadczeniami i uczuciami. Głos z offu czasami w sposób prosty opowiada o emocjach bohaterek, a czasami widz może wywnioskować o ich stanie wewnętrznym z relacji pomiędzy warstwą wizualną a audialną. Carmen Lynch i Brigitte Lacombe wykonują zawody, które polegają na przyglądaniu się ludziom, zauważeniu ich cech charakterystycznych, a następnie stworzeniu wyrazistych portretów. Pierwsza jest komiczką i artystką stand-upową, druga – fotografką. Dla ich prac szczególne znaczenie ma wrażliwość osobista autorek, która pozwala przetworzyć świat zewnętrzny na dzieła artystyczne, naznaczone ich osobistą ekspresją. Dlatego filmy na poziomie formalnym starają się wyrazić indywidualność bohaterek, która jest kluczowa dla ich twórczości.

PODSUMOWANIE

Heterogeniczność serii *Women's Tales* sprawia, że wyszczególnienie wspólnych dla wszystkich utworów decyzji stylistycznych lub tematycznych, które jednocześnie świadczyłyby o „kobiecyim spojrzeniu”, jest karkołomne i sprowadzałoby się do demonstracji doświadczenia bycia kobietą. W filmach Miu Miu da się jednak uchwycić powracające wątki i decyzje formalne, które mogłyby stanowić cechy charakterystyczne „female gaze”.

Na poziomie języka filmowego można wydzielić wspólne dla krótkich metraży próby unikania fragmentaryzacji ciał, posłużenie się zbliżeniami na twarz, spojrzenie do kamery, uzewnętrznienie emocji i indywidualnego sposobu percepcji przez postaci. Inne rozwiązania formalne z reguły są sfunkcjonalizowane wobec treści utworu i efektu, który chce osiągnąć – celem jest tu wyprowadzenie z odbioru automatycznego, konstrukcja przekazu krytycznego, rewizja konwencji i stereotypów, subiektywizacja, gra z oczekiwaniami widza lub zaangażowanie w świat wewnętrzny protagonistki.

Na poziomie historii nierzadko występuje temat odzyskiwania swojej podmiotowości przez kobietę lub ukazanie społecznych i kulturowych mechanizmów uprzedmiotowienia. Podmiotowość postaci jest przedstawiana jako jej cecha immanentna, która przejawia się na różne sposoby i w różnych dziedzinach życia. Często istotnym elementem utworów jest ukazanie więzi społecznych oraz codzienności bohaterki. Zauważalny jest powracający motyw zajmowania przez kobietę pozycji dyskretnego obserwatora, która nie sprowadza jej do biernego świadka, lecz ukazuje dążenie do głębszego rozumienia świata.

W przypadku całego projektu *Women's Tales* teoria „female gaze” pozostaje czymś pomiędzy wierszami: „kobiece spojrzenie” jest domniemane jako immanentne dla dorobku zaproszonych twórczyń oraz automatycznie znajdujące wyraz w krótkich metrażach Miu Miu, jednak jako koncepcja nigdy nie zastała wprost ustalona przez firmę, nie jest rozpatrywana jako wspólna poetyka, a sam dom mody nie stawia sobie za cel potraktowania tego jako zagadnienia teoretycznego, które potrzebuje zbadania i opracowania. Zastosowane rozwiązania formalne i tematy są charakterystyczne dla danych twórczyń, trudno tu więc mówić o radykalnej innowacyjności w kontekście sztuki audiowizualnej. Dlatego rozwój i poszerzenie „kobiecego spojrzenia” w kinie przez projekt Miu Miu odbywa się jako skutek uboczny marketingowego zaangażowania się domu mody w feminizm w branży filmowej. Seria *Women's Tales* jest wygodnym narzędziem dla autopromocji, dotarcia do różnorodnych grup konsumenckich i wzmocnienia statusu marki. Pozwala na precyzyjną prezentację szerokiego spektrum współczesnej kobiecości, dywersyfikację wzorów i obrazów kobiet w kulturze i przestrzeni medialnej. Jest pewnego rodzaju wsparciem dla współczesnych artystek, jednak przede wszystkim służy zwiększeniu atrakcyjności Miu Miu. Za pomocą mecenatu firma dokonuje przyjęcia intelektualnego i „awangardowego” statusu patronowanych dzieł i twórczyń oraz dyskursu feministycznego (wraz z jego wartościami i kapitałem symbolicznym, łączącym wpływowe postaci oraz praktyki artystyczne z różnych dziedzin i okresów historycznych). W przypadku Miu Miu i Prada Group zaangażowanie się w ruch na rzecz praw kobiet i równości płci nie sprowadza się do powierzchownej eksploatacji feminizmu – koncern podejmuje realne działania mające poprawić społeczne i ekonomiczne pozycje kobiet – jednak w pierwszej kolejności służy to reklamie i wzmocnieniu marki.

Trudną kwestią jest pytanie o rzeczywisty wpływ projektu *Women's Tales* na branżę filmową i kino głównego nurtu. Mimo otwartego dostępu do krótkich metraży w Internecie oraz pozornej demokratyczności medium filmowego seria z założenia jest lokowana w kręgu kultury elitarnej i jest adresowana do widza z nią się utożsamiającego. Marka dąży do wyraźnego zasygnalizowania przynależności projektu do kultury wysokiej, co przejawia się w doborze autorek zaproszonych do współpracy, premierach na festiwalach oraz stosowanych środkach formalno-stylistycznych. Nawet częste czerpanie z kultury popularnej i odwołanie się do uniwersalnych tematów i kodów jest umotywowane charakteryzującym klasę wyższą szerokim spektrum zainteresowań (Bourdieu, 2005). Oprócz tego filmy domów mody funkcjonują w specyficznej przestrzeni medialnej: są umieszczone na stronach internetowych i w mediach społecznościowych marki, gdzie po nie sięgają lojalni konsumenci i konsumentki (nie tylko wytworów materialnych, ale wszystkiego, co produkuje dom mody); lub prezentują się na festiwalach i platformach streamingowych, których odbiorcy są postrzegani jako koneserzy o wysokim kapitale kulturowym. Oczywiście, działanie

to wpisuje się w komercyjne cele, które ma przed sobą firma – poszerzenie grupy odbiorczej i wzmocnienie zaangażowania osób już zainteresowanych – jednak same utwory i wytwarzane przez nie praktyki artystyczne dotyczące „kobiecego spojrzenia” pozostają odseparowane od kina głównego nurtu.

W wyniku przekrojowej analizy serii *Women's Tales* można stwierdzić, że projekt ten, mimo swoich zadań marketingowych i komercyjnych, umożliwia nakręcenie utworów, reprezentujących „kobiece spojrzenie” w filmie. Swoboda twórcza pozwala autorkom na indywidualną interpretację „kobiecości”, dzięki czemu powstają dzieła, które nie są ograniczone wymaganiami rynku filmowego oraz oczekiwaniami widzów, ale wpływ tych utworów na kondycję branży i wygląd współczesnego kina jest ograniczony. Projekt wpisuje się w dyskurs kina kobiecego i umożliwia jego rozwój, który jednak wciąż pozostaje poza sztuką głównego nurtu. Formalna, konceptualna i tematyczna różnorodność krótkich metraży pokazuje brak jednego i uniwersalnego pojęcia „female gaze”, którego realizacja byłaby możliwa przez spełnienie kilku wymagań. Jednak powtórzenia pewnych wątków i chwytów wskazują na możliwość kontynuacji rozważań nad zagadnieniem „kobiecego spojrzenia” jako osobnej poetyki w kinie.

BIBLIOGRAFIA

- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin – Une révolution à l'écran*. Paris: Oliver.
- Caoduro, E. (2017). 'Women's tales': postfeminist adventures into consumerville. *Comunicazioni Sociali*, 1, s. 37–42.
- Cervulle, M. (2023). Blinded by the “male gaze”. Critical genealogy of a controversial concept. *Études de communication*, 61(2), s. 189–212.
- Corbett, A. (2023). *In Search of The Female Gaze: The Evolving Possibilities of Postfeminist Aesthetics in Contemporary Film and Literature*.
- French, L. (2021). The 'Female Gaze'. W: French, L., *The Female Gaze in Documentary Film*. London: Palgrave Macmillan, s. 53–70.
- Helman, A. (2007). Koncepcje feministyczne. W: Helman A. i Ostaszewski, J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 279–293.
- Hooks, B. (1992). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. W: Hooks, B. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: MA: South End Press, s. 115–131.
- Kaplan, E. A. (1990). Is the Gaze Male? W: Kaplan, E. A., *Women and Film Both Sides of the Camera*. Routledge, s. 23–35.
- Miller, N. K. (2007). Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka. W: A. Burzyńska i M.P. Markowski, (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Kraków: Znak, s. 487–513.
- Mulvey, L. (2001). Unmasking the Gaze: Some Thoughts on New Feminist Film Theory and History. *Lectora*, 7, s. 5–14.
- Mulvey, L. (2010). Kino, feminizm i awangarda, tłum. J. Murczyńska. W: K. Kuc, i L. Thompson, (red.), *Do utraty wzroku: wybór tekstów*. Kraków–Warszawa: Korporacja Ha!art: Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, s. 60–79.

- Mulvey, L. (2010). Ponowne refleksje nad Przyjemnością wzrokową a kinem narracyjnym, zainspirowane Pojedynkiem w słońcu Kinga Vidora (1946), tłum. J. Majmurek. W: K. Kuc i L. Thompson, (red.), *Do utraty wzroku: wybór tekstów*. Kraków–Warszawa: Korporacja Ha!art: Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, s. 79–90.
- Mulvey, L. (2010). Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne, tłum. J. Mach. W: K. Kuc i L. Thompson, (red.), *Do utraty wzroku: wybór tekstów*. Kraków–Warszawa: Korporacja Ha!art: Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, s. 33–48.
- Radkiewicz, M. (2010). „*Władczynie spojrzenia*”. *Teoria filmu a praktyka reżyserów i artystek*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Radkiewicz, M. (2022) Laura Mulvey o władzy spojrzenia, kinie i sztuce kobiet. W: Radkiewicz, M. *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 125–175.
- Snow, E. (1989). Theorizing the Male Gaze: Some Problems. *Representations*, 25, s. 30–41.
- Tobin, E. Ch. (2010). *Toward a Queer Gaze: Cinematic Representations of Queer Female Sexuality in Experimental/avant-garde and Narrative Film*. Floriada: University of Florida.

Netografia

- XXI Giornate degli Autori. *Giornate degli Autori, a quick presentation*. Giornatedegliautori.com. Online: <https://www.giornatedegliautori.com/en/about-us/> [dostęp: 16.11.2024].
- Balsom, E. (2020). *In Search of the Female Gaze*, Cinema-Scope.com. Online: <https://cinemascope.com/features/in-search-of-the-female-gaze/> [dostęp: 31.10.2024].
- Bell, V. i Gunaratnam, Y. (2017). *How John Berger Changed Our Ways of Seeing Art*, Theconversation.com. Online: <https://theconversation.com/how-john-berger-changed-our-way-of-seeing-art-70831> [dostęp: 01.11.2024].
- Day, E. (2018). *Haifaa Al Mansour Brings a New Tale Set in Saudi to Venice*, En.vogue.me. Online: <https://en.vogue.me/culture/lifestyle-and-travel/haifaa-al-mansour-miu-miu-womens-tales-venice-film-festival/> [dostęp: 11.11.2024].
- Giornate degli Autori. Comunicato stampa / press release (2024). *A whirl through the numbers*. Giornatedegliautori.com. Online: <https://www.giornatedegliautori.com/en/news-2024-en/a-whirl-through-the-numbers-eng/> [dostęp: 18.11.2024].
- Loreck, J. (2016). *Explainer: what does the 'male gaze' mean, and what about a female gaze?* Theconversation.com. Online: <https://theconversation.com/explainer-what-does-the-male-gaze-mean-and-what-about-a-female-gaze-52486> [dostęp: 31.10.2024].
- Morse, N. i Herold, L. (2021). *Beyond the gaze: seeing and being seen in contemporary queer media*, Jumpcut.org. Online: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc60.2021/MorseHerold-BeyondGaze/index.html> [dostęp: 31.10.2024].
- Papier Tiger Television. *Sisterhood™: Hyping The Female Market*, Online: <https://papertiger.org/sisterhood-hyping-the-female-market/> [dostęp: 03.11.2024].
- Prada Group Media (2017). *Miu Miu Women's Tales Conversations*. Pradagroup.com. Online: <https://www.pradagroup.com/en/news-media/press-releases-documents/2017/17-08-00-mmwt-conversations.html> [dostęp: 12.11.2024].
- Prada Group. Perspectives / special projects. The Prada Group and Cinema (2024). *Miu Miu and Cinema*. Pradagroup.com. Online: <https://www.pradagroup.com/en/perspectives/stories/sezione-progetti-speciali/prada-group-cinema.html> [dostęp: 16.11.2024].
- Soloway, J. (2017). *The Female Gaze*, Artschoolportal.com. Online: <https://artschoolportal.com/2017/12/jill-soloway-on-the-female-gaze-2016/> [dostęp: 31.10.2024].
- Tefler, T. (2018). *How Do We Define the Female Gaze in 2018?*, Vulture.com. Online: <https://www.vulture.com/2018/08/how-do-we-define-the-female-gaze-in-2018.html> [dostęp: 31.10.2024].
- YouTube Miu Miu playlist (2024). *Miu Miu Women's Tales | Short-Film Series*. YouTube.com. Online: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLQ7gl-oZXXwVqbXzshnqHmzIIMd4jL13I> [dostęp: 16.11.2024].

YouTube TIFF Originals (2016). *Soloway Jill on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016*, Online: <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I> [dostęp: 31.10.2024].
 Żmigrodzki, P. (2024). Skopofilia, W: *Wielki Słownik Języka Polskiego*. Online: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/105894/skopofilia> [dostęp: 14.01.2024].

Filmografia

Brigitte, 2019, reż. Lynne Ramsay. Włochy–Wielka Brytania: Somesuch, Hi! Production.
Carmen, 2017, reż. Chloë Sevigny. USA: Miu Miu, Hi! Production.
De Djess, 2015, reż. Alice Rohrwacher. Włochy: Miu Miu, Tempesta, Hi! Production.
El Affaire Miu Miu, 2024, reż. Laura Citarella. Argentyna: El Pampero Cine, Hi! Production.
Eye Two Times Mouth, 2023, reż. Lila Avilés. Meksyk: Cine Canibal, Limerencia Films, Hi! Production.
Hello Apartment, 2018, reż. Dakota Fanning. USA: a Next Wednesday, Ghost Robot, Hi! Production.
House Comes with a Bird, 2022, reż. Janicza Bravo. USA: Prettybird, Hi! Production.
I Am The Beauty Of Your Beauty, I Am The Fear Of Your Fear, 2024, reż. Chui Mui Tan. Malezja–Włochy: Da Huang Pictures, Miu Miu, Hi! Production.
I and the Stupid Boy, 2021, reż. Kaouther Ben Hania. Francja–Włochy: Tanit Films, Hi! Production.
In my room, 2020, reż. Mati Diop. Francja, Włochy: Miu Miu, Hi! Production.
It's Getting Late, 2012, reż. Massy Tadjedin. Włochy–USA: Miu Miu, Hi! Production.
Le donne della Vucciria, 2013, reż. Hiam Abbass, Włochy: Miu Miu, Hi! Production.
Les 3 Boutons, 2015, reż. Agnès Varda. Francja: Miu Miu, Hi! Production.
Letter to My Mother for My Son, 2022, reż. Carla Simón. Hiszpania: Elástica Films, Kino Produzioni, Hi! Production.
Muta, 2011, reż. Lucrecia Martel, Włochy–Argentyna: Miu Miu, Hi! Production.
Nightwalk, 2020, reż. Małgorzata Szumowska. Włochy–Polska: Miu Miu, Hi! Production.
Seed, 2016, reż. Naomi Kawase. Japonia: Miu Miu, Hi! Production.
Shako Mako, 2019, reż. Hailey Gates, Włochy–USA: Ways & Means, Hi! Production.
Shangri-La, 2021, reż. Isabel Sandoval. USA: Team 713 Entertainment, Hi! Production.
Sisterhood™: Hying the Female Market, 1993. USA: Paper Tiger SouthWest.
Somebody, 2014, reż. Miranda July, USA: Ways & Means, Miu Miu, Hi! Production.
Spark and Light, 2014, reż. So Yong Kim. Włochy: Miu Miu, Hi! Production.
Stane, 2023, reż. Antoneta Alamat Kusijanović. Chorwacja–Włochy: Eclectica, Ellectrica, Hi! Production.
That one day, 2016, reż. Crystal Moselle. USA: Miu Miu, Somesuch, Hi! Production.
(The [End] of History Illusion), 2017, reż. Celia Rowson-Hall. USA: Hi! Production.
The Door, 2013, reż. Ava DuVernay. USA–Włochy: Miu Miu, Hi! Production.
The Powder Room, 2011, reż. Zoe Cassavetes. Włochy: Miu Miu, Hi! Production.
The Wedding Singer's Daughter, 2019, reż. Haifaa Al-Mansour. USA–Włochy: Anonymous Content, Hi! Production.
The Woman Dress, 2012, reż. Giada Colagrande. Włochy–USA: BRW, Hi! Production.

“FEMALE GAZE” IN THE SERIES *WOMEN'S TALES* – BETWEEN BRANDING STRATEGY AND FEMINIST SELF-REFLECTION**Abstract**

The text is concerned with the analysis of the *Women's Tales* series of short films in terms of their representativeness for the theory of the “female gaze.” The starting point for the discussion is the problem of companies' involvement in the movement for gender equality and in the cultural industry solely for marketing purposes, which leads to brands' consumption of feminist discourse and the symbolic capital of the invited authors, with negligible significance of the projects for art and society. Therefore, the central question of the article is to what extent the initiative of the fashion house Miu Miu, which aims to support women in the film industry, uses the poetics of “female gaze” and enables its development and dissemination. The first part of the text – theoretical – discusses the concept of the “female gaze” and, based on four conceptions of “female gaze,” defines its characteristics. The second part – analytical – consists of a comprehensive analysis of films from the *Women's Tales* series, which are divided into four categories according to the dominant determinant of the “female gaze.” The inspection of the shorts enables them to be linked to various aspects of the “female gaze,” confirming the feminist dimension of the series and its critical approach to visual fetishism. Nevertheless, the Miu Miu project itself and the works produced within its framework, due to institutional conditions, have limited impact on mainstream art and remain the preserve of elite culture.

Keywords:

“Female gaze”, feminism, women's cinema, film poetics, “Women's Tales”

Agnieszka Gralińska-Toborek

 <https://orcid.org/0000-0002-5250-3676>

University of Lodz

agnieszka.gralinska@uni.lodz.pl

THE LEFTOVERS MANIFESTO – ABOUT THE VIABILITY OF FRIEDENSREICH HUNDERTWASSER'S IDEAS

Abstract

Friedensreich Hundertwasser's architecture sparks controversy and stirs emotions. For tourists and residents, it is an attraction that elicits enthusiasm, while specialists often regard it as a curiosity. His aesthetic elements – kitsch, camp, bricolage, DIY, and ecology – appeal to contemporary users and motivate their creativity. An extraordinary example is a community of homeless people in Jaworzno (Poland), who revitalized an old, over-century-old building gifted by the city authorities and are renovating another in Hundertwasser's style. Their fascination with Hundertwasser stems not just from admiration for his buildings but from his ideas in numerous manifestos. A deeper reading of his texts and personal experience of his art allowed amateurs to identify with his pro-environmental and pro-social views, actualizing them in place-making activities. This community's efforts reflect the vitality of Hundertwasser's aesthetics and architectural theory, encouraging creativity and action as part of the broader DIY culture

Keywords:

Hundertwasser, Bethlehem Association in Jaworzno, DIY aesthetics

INTRODUCTION

In the small town of Jaworzno (about 90,000 inhabitants) in Poland, a community of homeless people, together with volunteers, have independently revitalised an over 100-year-old building leased to them by the city authorities. There would be nothing special about this initiative, were it not for the fact that the homeless people were fascinated by the buildings of the Austrian artist and designer Friedensreich Hundertwasser. After renovating and rather superficially changing the style of the historic building, they decided to build another house, this time literally modelled on the designs of their favourite architect. In their case, however, their fascination with Hundertwasser does not spring from a superficial admiration for the specific appearance of his buildings but goes



much deeper into the ideas contained in his numerous manifestos. A deeper reading of his texts and personal experience of his art allowed amateurs, people without artistic competence, to identify with the neo-avant-garde artist's pro-environmental and pro-social views and actualise them in place-making activity. The activities of the community can be categorised as part of a very broad phenomenon called DIY culture (Kuznetzov and Paulos, 2010). The analysis of these activities allows us to capture several characteristics of DIY aesthetics. It also demonstrates the vitality of Hundertwasser's aesthetics and architectural theory, which does not remain the utopian fantasy of an eccentric artist, but shows the power to encourage action, to evoke creativity.

HUNDERTWASSER ARCHITECTURE AS CURIOSITY

Friedensreich Hundertwasser, born Friedrich Stowasser, was an Austrian painter, graphic artist, performer, ecological activist and author of over 50 architectural projects. This information can be found in his biographies. However, his name does not appear in handbooks and dictionaries of the greatest architects of the 20th century. Although the buildings he designed enjoy enduring popularity among residents and tourists in Vienna, Magdeburg and Osaka, they have not received the approval of the architectural community. Instead, they often evoke indulgent smiles and disregard, as Arthur Danto has bluntly described it: 'Everyone officially connected with art made a point of saying how much they hoped I did not like Hundertwasser, since they hated him (Danto, 1996, p. 32).

This is not surprising, as Hundertwasser radically broke with the basic principles of modernist architecture. He rejects straight lines, proportion, harmony, vertical and horizontal divisions, and instead treats buildings in a painterly manner. He introduced intense colours and undefined forms that did not correspond to traditional architectural elements. Vegetation is incorporated into roofs, terraces and balconies in an amorphous manner, further emphasising the amorphous forms (see Fig. 1–3). Even postmodern architects have not embraced such extravagance.

From a broader and urbanistic point of view, Hundertwasser's buildings can provoke outrage, especially those in city centres such as Vienna or Magdeburg. They do not relate to the historic cityscape; their scale and form are unceremoniously conspicuous. They do not enter into a dialogue with their surroundings; on the contrary, they dominate, proliferate and take up space. However, their attractiveness is appreciated by city authorities as they bring popularity to the cities.



Fig. 1. Hundertwasserhouse, Vienna, Austria, 2019. Photo by author.



Fig. 2. Hundertwasserhouse, Vienna, Austria, 2022. Photo by A. Świętosławska.



Fig. 3. Kunst Haus Vienna, Museum Hundertwasser, Vien, Austria, 2022
Photo by A. Świętosławska.

Kitsch

One of the main criticisms of Hundertwasser's architecture is its flirtation with kitsch.

Kitsch is an aesthetic category that is currently very difficult to define and value. What was easy for any art connoisseur to define until the middle of the 20th century, when avant-garde art became high art thanks to its admirers (Adorno, Greenberg, etc.), is no longer obvious in postmodern pluralism.

Theorists who have tried to deal with kitsch have looked for its characteristics (Broch, 1969; Moles, 1977; Kulka, 1996). The problem, however, lies primarily in where we locate this category: in the immanent characteristics of the object, in the style of reception of the given object, or in the intentions of its creator.

Among the characteristics of an object, we can mention such diverse features as excessive ornamentation (an excess of ornamentation), poor workmanship, cheap material (usually pretending to be something more noble), pastel colours (especially pink), realism that leaves no room for understatement, change of scale – miniaturisation or exaggeration, repetition – mass production, while the content focuses on emotion at the expense of logic, rationality and truth, and literalism that leaves no room for interpretation.

It should be noted, however, that the same objects can be kitsch for some people and not for others, because the phenomenon of kitsch is also a style of reception (or rather consumption) based on the subject's characteristic relation to the object, which may depend on competence, but also on external factors – the historical moment, local tradition, etc. An important feature of the reception of an object that has the characteristics of kitsch but is not understood as such by the recipient is a sentimental and emotional attitude – unreflective and uncritical. Even an object that does not have the above characteristics, but is treated in a naïve manner, can be considered kitsch in a distanced analysis. It is therefore better to regard kitsch as an aesthetic situation or phenomenon rather than as a feature of an object.

The third element in this situation is the intention of the creator of the object. Aiming for quick satisfaction of the viewer, mass positive reception, lack of criticism and awareness of one's own imperfections, lack of ambition to change the world (maintaining the status quo), cynical use of art for other purposes (e.g. low-quality copying, mass reproduction on gadgets).

And although the elements listed here are only a small part of the characteristics mentioned by theorists, it is already apparent that they cannot serve to formulate a useful definition. A whole network of characteristics, behaviours and intentions make up the phenomenon of kitsch, which can only be grasped by those who have a negative attitude towards it. However, a consciously positive attitude towards kitsch transforms it into something else, camp, which will be discussed later.

However, returning to Hundertwasser, it is problematic to classify and value his architecture as kitsch. Danto, when objecting to Hundertwasser being called a “Viennese Koons”, states: “Koons uses kitsch to make artistic points, whereas Hundertwasser really just is kitsch” (1996, p. 33). Is Hundertwasser and his oeuvre an essence of kitsch situation? His buildings are characterised by their colourfulness and excessive ornamentation, which fail to reveal any structural logic or order. The fairytale-like, irregular, and unpredictable shapes, reminiscent of exaggerated, giant children's toys look like Disneyland. What

distinguishes these structures from the pavilions of Disneyland is their unique character, apparent lack of adornment, and the sincerity and heterogeneity of their materials. These buildings are widely recognised due to their eccentric forms, which makes them a popular tourist attraction. Upon closer examination, however, they sometimes arouse uneasiness. The colours are not as intense as in photographs, the textures are not as friendly to the hand as children's toys. The real size of buildings is also often surprising in either its vastness or miniature size.

Conversely, these structures are also locations where everyday life occurs. Residents reside in these buildings, lock their doors, defend their privacy, or look down upon tourists from the heights of their terraces (Kraftl, 2009, p. 123–127). The fairytale palaces are revealed to be permanent, solid architecture rather than papier-mâché scenery. The public toilets, so eagerly designed by Hundertwasser, are revealed to be real toilets that require cleaning. In addition to the superficial perception of a large proportion of tourists, who are primarily interested in collecting selfies with the attraction in the background, there are also the users of these buildings, including residents, employees and permanent residents who interact with them on a daily basis. Their experiences and assessments are varied but grounded locally and historically. *Green citadel* in Magdeburg still provokes irritation in some residents, while others enjoy it as a break from Soviet-era architectural uniformity (Mars, 2014, 5.0–6.30 min.).

The third component of the kitsch situation is the artist's own intentions. Hundertwasser was known for his unusual behaviour – he dressed in his own tailored clothes and even shoes, and at the same time delivered his manifestos naked – so he could be treated as an eccentric artist, a local freak. His behaviour, however, can be seen as a consequence of the ideas he proclaimed and not as a performance easily sold to the media. Certainly, Hundertwasser did not want to flatter his audience, often insulting specialists from Artworld and especially avant-garde artists and architects, whom he accused of cowardice, falsehood, mafia relations (Hundertwasser, 1981; Schmied, 1981/2004)¹. At the same time, he himself acted like an autocrat or guru instructing and claiming to know better. He criticised the avant-garde at the same time as belonging to the avant-garde and reproducing many of its strategies (Schmied, 1981/2004). This resolute tone can also arouse resentment and suspicion in the present day, which has resulted in criticism of the avant-garde in the 21st century, as exemplified by the de-branding of Joseph Beuys (Riegel, 2013). His work commissioned by private investors may also have aroused suspicion, although he fundamentally presented himself as anti-capitalist. Throughout his life, Hundertwasser has been the subject of criticism, and this is unlikely to cease as long as his art interes anyone.

¹ All quotations from Hundertwasser texts taken from the Hundertwasser Foundation website: <https://hundertwasser.com> [accessed: 09.11.2024]

However, there is no doubt that all his kitsch activities and artistic practices were geared towards change. This is also not denied by Danto, who concludes his report from Vienna with the statement:

The only artist likely to change reality very much is Hundertwasser, whose gilded smokestack visible from the windows of the Lichtenstein Palace, when the Museum of Modern Art is installed is in serious competition with the Ferris wheel to be Viennas defining symbol. It certainly distills many good ideas from the *Jugendstil* past overcoming the distinction between art and decoration, between pure and applied art, between fine art and craft, between aesthetics and utility (Danto, 1996, p. 34).

Camp

Hundertwasser was not indignant about kitsch; on the contrary, he manifestly declared that it was essential to human life:

The absence of kitsch makes our lives unbearable. We can't manage without romanticism. The garden gnome symbolises our right to dreams and our yearning for a fairer, better world' (Hundertwasser, 1990).

He saw kitsch as a longing for beauty in times of avant-garde terror:

We live in an absurd anti-time. Values are topsy-turvy. Ugliness is considered honest and worthwhile. Beauty is branded populist kitsch (Hundertwasser, 1990).

When conscious kitsch is employed as an instrument of expression, it effectively ceases to be kitsch. In contemporary culture, exaggerated, imitative, manifest, and positively valued kitsch is revalued as a tool of camp. It is evident that Hundertwasser's architectural style, along with the broader aesthetic context it evokes, does not align with the characteristics outlined in Susan Sontag's seminal text on camp: *Notes on 'Camp'* (Sontag, 1966). Nevertheless, according to Sontag, the most exemplary instance of the camp aesthetic is Art Nouveau and Gaudi's work. Hundertwasser, in this view, is the direct successor and heir to this style. His architectural works and his attitude can be considered exemplars of the pure, naive style that Sontag terms "dead serious" (Sontag 1966, p. 282). And while there are ongoing arguments about whether camp should be attributed solely to its source, homosexual milieu as a political tool of cultural critique (Medhurst, 1997; Meyer, 1994) or whether it can be used as another aesthetic category universal to many cultures (Sontag, 1966, pp. 277–278), it is used much more widely today than its theorists would like. The non-obvious nature of camp allows for the subversion of objects or concepts that were not

necessarily designed to be perceived as camp. It is a handy category for dealing with and naming somehow that which escapes the prevailing markers of good taste of the time. When we do not want to negatively value as kitsch something that sometimes even in a shameful way captivates us, we have at our disposal a campaign that aesthetically justifies both us – the viewers and the work of art together with its creator. Thus, it is increasingly common to find Hundertwasser's architecture regarded as camp. Karolina Jaklewicz defends it by claiming that his buildings are not kitschy,

but they arouse aesthetic dissonance among viewers who are accustomed to established canon – either to the historical beauty of harmony or to the dramatic beauty (or ugliness) of the avant-garde – precisely because they are camp (2023, p. 27).

The issue, however, is that one of the defining characteristics of camp is its artificiality, which represents an escape from the natural world (Sontag, 1966, p. 279). “Nothing in nature can be campy” (Sontag, 1966, p. 279). Camp does not seem ecological and yet Hundertwasser is actually a precursor of modern ecology in architecture. His ecology was quite naïve, straightforward, not tied to technical solutions, but which returns to primordiality and instils it in the city. And it is not a rococo pastoral camp, but postulates promoting coarse hummus toilets (Hundertwasser, 1979). Hundertwasser is thus partly a dandy through his eccentricity, but his return to simplicity and naturalness distances him from the camp.

Infantilisation

Another feature of the Viennese artist's architecture is the childlike styling visible at first glance. The buildings' shapes with twisted turrets crowning golden, onion-shaped domes, spiral terraces, and facades painted with irregular spots of intense colours with outlined windows and doors undergo infantilisation. This conscious return to childhood can be considered Hundertwasser's way of expressing authenticity, naturalness, and uninhibited creativity.

The dogmatic world of architecture is reluctant to acknowledge that the most appropriate architectural style for humans is to be found in children's drawings and fairy-tale books. It should not be a significant challenge to transform the ideas conceived by children into tangible reality.

The concept of infantilisation, defined as the conscious imitation of creations of children's imagination or even putting oneself in the shoes of a child (Kazimierska-Jerzyk, 2008, p. 179), can be observed in art from the period of the first avant-garde. The works of Paul Klee, Joan Miró, Mikhail Larionov and Natalia Goncharova exemplify certain stylistic features often associated with naive art, including foregrounding, distorted proportions, intense colours, flat

stains, simplified forms and clear contours. The avant-garde fascination with children's and primitive (folk and non-European) art was primarily driven by a search for a new identity for 20th-century art (Penkienier and Weld, 2014, p. 5). At the same time, the belief in the naturalness and unconventionality of children's art was perpetuated. Interestingly, it was in Vienna that the formation of opinions on the subject of uninhibited child expression was concentrated, thanks to the activities of Franz Cizek. As early as 1897 he opened a private Juvenile Art Class in which he did not teach technique but guided children towards spontaneous, as he claimed, creativity. As Wilhelm Viola, an admirer of his work, wrote in 1936:

Cizek is first of all the liberator of child from the slavery of senseless and boring "art instruction" which deadened spontaneity and even endangered real talent. Cizek has freed millions of children from art "drill". And more, he has liberated the tremendous creative energy of the child which had been neglected for untold generations" (1936, p. 12).

Ideas of liberation from the terror of tradition, convention and the academy towards natural expression, supported by tangible evidence in the form of exhibitions of children's art shown all over the world, coincided with the needs and demands of avant-garde artists as well as Hundertwasser himself (Hundertwasser, 1959). However, contemporary scholars have concluded that the creative abilities of children are not entirely independent; they are influenced by cultural factors and patterns of imagery present in a particular time and place (Kouvou, 2010). Consequently, children's creativity is changeable and can be shaped by early education. It is often the case that children create under the influence of adults, fulfilling their expectations. The return of adult artists to natural creativity may therefore be a return to the visual environment in which they were raised as children. Moreover, it is possible that the youngest generation may not necessarily perceive what their parents perceive as childish.

Children's spontaneous visual imagery is unavoidably influenced by television, internet, comic strips, video and cinema as well as all the various forms of digital imagery that today provide them with schemata, but also the new emerging forms of art like installations, performance and intermediate forms (Kouvou, 2010, p. 11).

Thus, when Hundertwasser proposed a return to children's drawings and fairy-tale books, for today's children it would perhaps be manga or Disneyland. Many of Hundertwasser's buildings with the so-called "onion towers" may be

more associated by audiences brought up in pop culture with Disneyland than with fairy tales about kings or with the history of the wars with the Turks, as their creator intended (Hundertwasser, 1985).

It is important to note that Hundertwasser did not directly appeal to children's creativity or consider infantilisation as a means to an artistic goal. Rather, it is in the viewing situation that the impression of infantilisation of the forms of his buildings arises. This consists mainly of surprise, a sense of otherness and a kind of inadequacy. The doughy masses, covered in an unconventional and unpredictable manner with multicoloured patches of colour and irregular mosaics, the winding spiral approaches, turrets and onion-shaped domes – viewed from a distance, they resemble children's castles built of sand and decorated with pebbles. However, upon closer examination, they are revealed to be surprisingly massive and durable. It is challenging to comprehend how such an impression of carelessness, unevenness, and lack of seriousness can be achieved in a field of art as technical and serious as architecture. However, Hundertwasser argued that this is the essence of humanising architecture: an impression of spontaneity, dexterity, and organicity, which is the antithesis of technicisation. Freedom from the straight line is freedom from the terror of modernist rationality and functionalism (Hundertwasser, 1959).

Any modern architecture in which the straight line or the geometric circle have been employed for only a second – and were it only in spirit – must be rejected. Not to mention the design, drawing-board and model-building work which has become not only pathologically sterile, but absurd. The straight line is godless and immoral. The straight line is not a creative line, it is a duplicating line, an imitating line. In it, God and the human spirit are less at home than the comfort-craving brainless intoxicated and unformed masses (Hundertwasser, 1959).

The assessment of the Viennese artist's architectural style as infantile may be attributed to another association: the construction of sandcastles and spontaneous play with form are activities that can only be undertaken in free, "unproductive" time, such as childhood, holidays and retirement. This is a secular vision of paradise, where one is a happy creator not subject to judgement or consequences. It is therefore not surprising that designs were commissioned from Hundertwasser by owners of hotels, spas and museums. Even the social housing was to be designed with the intention of creating a sense of harmony with nature, rather than simply providing accommodation.

Hundertwasser's architecture appears frivolous, yet it fulfils the postulate of the German philosopher and aesthetician Odo Marquard, who expected art to bring serenity to people (1989, p. 48; Gralińska-Toborek, 2018), and there is nothing more serene than childlike irreverence. When viewing Hundertwasser's architectural creations, aesthetic pleasure is derived solely when the judgment of

taste and the rational assessment of functionality are suspended in favour of a multi-sensory experience and a detachment from the urban context. This represents a kind of infantilisation, a return to the sensibility from which Hundertwasser's work originated.

His thinking and his specific interaction with things and nature resemble those of a child. He thinks directly and sensuously concrete as children do; his relationship to nature is equally pure. He immerses himself completely in everything he does and thinks, with his entire body, inner thoughts, his dreams and all his perceptions (Schurian, 2004).

Some of the buildings, in particular the *Hundertwasserhaus* in Vienna, demonstrate another intriguing aspect: they appear to have been constructed by an individual lacking professional training who utilized the means and materials at his disposal in a manner that diverges from the conventional norms of art. The striking combination of diverse materials, including concrete, brick, metal, and glass, the integration of traditional and modern forms, and the incorporation of found objects, such as bottles, irregular, broken tiles, and concrete sculptures, give the impression of an architectural conglomerate. The irregular columns, the upside-down staircase windows, the trees growing out of the balconies that appear to be self-sown, the various windows that do not maintain any common margins either horizontally or vertically, all indicate a lack of professionalism or a rejection of conventional building principles and traditions.

Bricolage

The individual responsible for the construction of the buildings described could be considered a bricoleur, a concept evoked by Claude Levi-Strauss to describe mythical thinking. This figure contrasts with the craftsman on the one hand and the engineer on the other (Levi-Strauss, 1966, pp. 16–28; Johnson, 2012; pp. 361–368; Louridas, 1999, pp. 2–5). It denotes a person who is cleverly able, by means of substitute resources and materials (including reclaimed materials), to create something new or to repair, patch up something old. This capacity to integrate architectural elements into a unified architectural complex, as exemplified by the *Hundertwasserhaus*, is a quality that brings the creator into close proximity with the bricoleur (see Fig. 1, 2). Here, an artist from outside the architectural community proposes to construct a social building of unconventional form, overgrown with trees, which is visually incongruous with its surroundings, situated close to the city centre, in a street lined with historic townhouses. In support of his project, he presents a utopian narrative replete with metaphorical references. And indeed, he succeeds in his goal. As a consequence of this realization, his ideas spread further. A *Hundertwasser Village* is created in the building of an old workshop and traces of this aesthetic are visible

in the surrounding gift shops. The stories and creations of the bricoleur endure and continue, they are in constant process.

In the art sciences, the term bricolage has been used to describe Dada or arte povera works:

Bricolage took on a political aspect and it was used by artists to bypass the commercialism of the art world. Arte povera artists constructed sculptures out of rubbish in an attempt to devalue the art object and assert the value of the ordinary and everyday (*Bricolage*).

In the context of neo-avant-garde theory, the bricoleur is not an amateur, but a rebellious artist, reaching for non-artistic materials and means to challenge existing standards. Hundertwasser also created with the aim of criticising modernist art and commercialising housing itself. However, by reaching for surprising means and materials, he gave his buildings a certain nobility and uniqueness, emphasising individuality, “offhandedness,” ingenuity. For him, these were further ways of humanising architecture. Hundertwasser is a bricoleur in the sense of Levi-Strauss, creating a work of art that is coherent with his own story. This is in contrast to the rationalism of architectural art, which functions well and is continued by those who most need this very story. His metaphorical nickname “doctor of architecture” is also evidence of this.

The *bricoleur* (...) may be a marginal figure, and *bricolage* a “survival” of older practices which are now tolerated only as hobbies or pastimes in modern industrial societies (...), but his function in Lévi-Strauss’s text is clearly a didactic one. The marginality of the *bricoleur* is also his singularity: he works alone and independently of the institutionalized division of labour which defines the modern scientist or engineer, (...). The economy of *bricolage* is one of “make do and mend,” based on the recycling of extant materials which retain their historical and human depth; the activity of the *bricoleur* is an embodied, manual activity, in which he “may not ever complete his purpose [*projet*] but he always puts something of himself into it” (Johnson, 2012, pp. 367–368).

DIY

The term “bricolage” is now frequently employed to describe the DIY aesthetic, particularly in the context of DIY urbanism. This encompasses a range of positive elements, including grassroots activism, recycling, and anti-consumerist resistance (Finn, 2014). This culture is primarily created by amateurs, although it does not exclude the participation and collaboration of professionals, provided that their involvement is not driven by commercial considerations (Kuznetsov and Paulos, 2014). Furthermore, the motivation for engaging in DIY activities can also be purely for the purpose of allowing unfettered creativity and a sense of agency.

In his artistic practice, Hundertwasser is a professional who acts like an amateur. Interestingly, it is difficult to say unequivocally whether he is a professional. He dropped out of the Academy of Fine Arts in Vienna after three months and took up building design at the age of 55. However, his designs were implemented by professional architects such as Peter Pelikan and Heinz Springmann. On his list of “healthy contemporary architecture,” in addition to the works of Gaudi and the Viennese Jugendstil, were The Tower of Watts by Simon Rodia, slums and handmade, peasants’ houses and workers’ allotment houses (Hundertwasser, 1958). He thus affirmed everything made by oneself, amateurishly, for one’s own use. For tenants of flats, he proposed the concept of “window rights,” which allowed everyone to decorate their window on the façade as they wished, within arm’s reach. But while the DIY movement was often directed against the political and social decisions of municipal authorities, Hundertwasser got on well with them and often created on their order. This, by the way, was part of the criticism within the urban planning and architectural community:

But despite his popularity and innovative ideas, his architecture is often not taken seriously by mainstream architects, and his works are seldom studied as part of the core architectural curriculum. This may be explained by his often harsh criticism of modern architecture (...) and the fact he benefited from opportunities to realise his ideas through the popularity and political connections that others did not have (Barak, 2022).

Hundertwasser created a do-it-yourself culture, promoted a sense of individuality, sewed himself shoes and clothes and lived on a barge for a long time. This corresponded to his theory of the five skins: the epidermis, the clothes, the house, the social environment and the identity and the fifth skin: the global environment – ecology (Restany 2001). On the other hand, he was a commissioned designer and a kind of celebrity with a strong media presence. His work can therefore be described, using the distinction proposed by Lourdias, as self-conscious design as bricolage, because throughout the process he emphasised creativity as a human activity that changes the human condition (1999, pp. 11–15).

One might contend that Hundertwasser’s architectural designs are popular in their accessibility and appeal to a broad audience, which attracts tourists as a sight or even a curiosity. However, beneath this aesthetic surface, the artist’s work also expresses a series of important ideas. Hundertwasser has written almost a hundred manifestos since the year 1947, and these can be accessed on the official website for the Hundertwasser Foundation. The texts are as engaging to read as the artist’s architectural projects, and they confirm the belief that they are prophetic.

The ecological and holistic message he preached from the mid-1960s may have initially appeared somewhat naive and hippie-like, but today, a significant proportion of humanity that is concerned and fearful about the state of our planet is implementing what Hundertwasser advocated 40 years ago: rooftop gardens, recycling, zero waste, tolerance for self-seeders, and finally, the idea of DIY (from clothes to building a house). Hundertwasser was dubbed the “doctor of architecture” for his endeavours to rectify the detrimental impact of modern architecture and urban planning on the natural environment. He advocated for planting trees and grass on every horizontal plane so that cities would resemble forests from a bird's-eye view. His slogan encapsulated this vision:

The horizontal belongs to nature, the vertical to man. So, everything that is horizontal under the sky belongs to vegetation, and man can only claim for himself what is vertical. In other words, this means: free nature must grow wherever snow falls in winter (Hundertwasser, 1971).

He also invited trees onto balconies and terraces, and even left space for planting trees in windows, considering trees as equal inhabitants (see Fig.1).

The tree tenant is a giver. It is a piece of nature, a piece of homeland, a piece of spontaneous vegetation in the anonymous and sterile city desert, a piece of nature which can develop without the rationalist control of man and his technology (Hundertwasser 1981).

For him, planting trees on every horizontal surface was a way of forestating cities, which he saw as an absolute necessity, the only action that would save humanity from ecological catastrophe.

He spoke candidly about the use of waste, especially human waste, and a return to what we now call permaculture. He believed that living in unity with nature was the only hope for the future.

If we do not treasure our shit
 And if we do not transform it into humus
 In honour of god and the world
 We lose our right
 To be present on this earth
 Waste is beautiful
 To divide the different types of waste
 And to reintegrate them into the cycle
 Is a happy occupation, full of joy
 Homo – humus – humanitas
 Three words, the same origin, the same destiny (Hundertwasser, 1979).

The rhetoric used by Hundertwasser in this manifesto entitled: *THE SACRED SHIT – THE SHIT CULTURE* may today seem somewhat blunt on one hand and dogmatic on the other. However, he had a sense of mission and pursued it very consistently, just like his neo-avant-garde peers. Indeed, despite his strong criticism of the avant-garde, particularly in its conceptual guise, his own intellectual and active engagement is an integral part of it. The uncompromising and consistent way in which he translated his ideas into his own lifestyle is the most visible fulfillment of the avant-garde demand to merge art with life.

THE CONTINUATION OF HUNDERTWASSER'S IDEAS

Hundertwasser's style continues to spread and proliferate even after the author's passing. Several of his projects were completed post-2000, with the most recent being The Hundertwasser Art Centre with Wairau Māori Art Gallery in Whangārei, New Zealand (2022). This complex not only implements Hundertwasser's aesthetic ideas according to his design and model of building, but also continues the ecological ideas. The almost 30-year struggle for the creation of this centre, the ongoing controversy over the funds raised for it (Pierce, 2017) meant that ecological issues were given special attention during the construction:

Ecological sustainability is a central tenet of the construction, which alongside enduring new materials from New Zealand and Europe, uses 40,000 recycled bricks, 1600 cubic metres of recycled native timber of the original building, 5,000 recycled pavers and 3,000 m² of locally crafted tiles. (Hundertwasser Art Centre).

Furthermore, it is now easier to construct ecologically than it was during the time of Hundertwasser, who was repeatedly criticised for the discrepancy between his declarations and the actual process of building his houses.

The extent to which “vertical forests” and “tree tenants” actually live up to their energy-saving and ecological promises is of course disputed and often critiqued due to the greenhouse gas emissions associated with construction, use of concrete, intensive maintenance, and for a possible “greenwashing” of high-value real estate. Yet it is worth mentioning that the Hundertwasserhaus is used for public housing, and that Hundertwasser insisted on working to the same budget as any other 50-apartment public housing building in Vienna, to show that an alternative architecture was possible (Barak, 2022).

BETLEJEM ASSOCIATION IN JAWORZNO – CASE STUDY

Pierre Restany, one of the most important biographers of Hundertwasser, observed:

If one watches the metaphors that nurture Hundertwasser's acts and speech, one notices that they are anticipatory fables endowed with a delayed-action morality, they are veritable "parables" (...) At bottom, Hundertwasser speaks to his epoch as Christ spoke to his, with the aid of parables which to begin with simply expressed pure obvious truths. His close friends are, like the apostles, the first to appreciate their essence. Today Hundertwasser is beginning to harvest the spiritual seed of his "parabolic" teaching (2001, p. 19).



Fig. 4. Betlejem House, detail, decoration of window, Jaworzno, Poland, 2022.
Photo by author.



Fig. 5. Betlejem House, detail from the chapel, Jaworzno, Poland, 2023. Photo by author.

Unexpectedly, the spiritual seeds of Hundertwasser's ideas found fertile ground in Poland, particularly in the Betlejem [Bethlehem] Association in Jaworzno, a community founded by Catholic priest Mirosław Tosza that serves the homeless. In 1996, the municipal government provided a more than a century-old

house to the residents of the community, which was in a state of significant disarray. The residents of the community undertook the renovation of the building themselves. Since 2011, the residents of the Betlejem Association in Jaworzno have been inspired by the work of the architect Hundertwasser. Initially, they were inspired by the architect's houses depicted in albums, and then by visiting his buildings in person. Consequently, they undertook the effort to learn how to utilise the mosaic technique, which, at first glance, appears to be relatively straightforward but in fact requires a significant time investment, particularly when it comes to avoiding the use of straight lines and right angles (Tosza and Zworski, 2021, p. 89, transl. by author). The house, therefore, exhibits numerous characteristics that reflect the influence of the "doctor of architecture." The bathrooms, corridors, dining room, and chapel are decorated with colourful mosaics crafted by hand (see Fig. 4–5).

The association is sustained through a ceramic workshop, overseen by Anna Wyjadłowska – an artist and instructor – where products in a style reminiscent of Hundertwasser are produced. Mirosław Tosza explains:

Ania oversees the form and, above all, the colour palette. She has considerable experience, having taught at a design and fashion styling school for many years, with the majority of her students being female. She now works with men and endeavours to persuade us that there are other colours besides blue, black, and red. (Tosza and Zworski, 2021, p. 91, transl. by author).

The homeless from the association were able to save money by selling the products they created in the studio, among other things, which enabled them to go on trips to Vienna and Germany. In this capacity, they observed the work of Hundertwasser and acquired a comprehensive understanding of the techniques employed by the Viennese artist to construct and embellish his creations. They are aware that their home is part of an idea that has spread worldwide.

The latest project undertaken by the Bethlehem community involved the placement of two columns, constructed from elements fired at the Ebinger factory in Bad Ems, situated in the vicinity of Frankfurt am Main (Fig. 6). This is the same factory where Hundertwasser ordered ceramics for all his projects in Europe, the United States, Japan, and New Zealand (Sprenger, 2015, p. 3).

The Leftovers Manifesto

The fascination with Hundertwasser's work was not just an aesthetic enchantment but also an understanding of his ideas of recycling, not only on a material level but also on a human level. Hundertwasser declared:

Human society must again become a waste-free society. For only he who honours his own waste and re-uses it in a waste-free society transforms death into life and has the right to live on this earth. Because he respects the cycle and allows the rebirth of life to occur (1983).



Fig. 6. Betlejem House, new pillars, Jaworzno, Poland, 2023. Photo by M. Tosza.

This concept was taken to heart by the homeless community. In 2013, for the inauguration of the Hundertwasser-inspired bathroom in the Betlejem house (it is noteworthy that the Viennese artist had numerous toilet projects in his oeuvre), the homeless collectively authored the *The Leftovers Manifesto*. This coincided with the release of the Pope's Francis encyclical in which the pontiff addressed the issue of social exclusion.

Human beings are themselves considered consumer goods to be used and then discarded. We have created a “throw away” culture which is now spreading. It is no longer simply about exploitation and oppression, but something new. Exclusion ultimately has to do with what it means to be a part of the society in which we live; those excluded are no longer society’s underside or its fringes or its disenfranchised – they are no longer even a part of it. The excluded are not the “exploited” but the outcast, the “leftovers” (2013, p. 46).

In 2016, the homeless community produced a second version of their manifesto, which they used to defend the dignity of people they referred to as ‘leftovers’. They did so with a particular focus on using colorful images, metaphors and religious references.

They're broken by various burdens, battered by suffering and harm, crushed by poverty and hopelessness – rejected by themselves, disrespected by the mighty and influential, existing in last category places, third and fourth worlds, travelling through life in the lowest-class carriages, often without a ticket, which they cannot afford... (*Manifest resztek*, transl. by the author).

Hundertwasser is a very important reference in this manifesto:

Let's collect the Leftovers! Ceramic leftovers are used to create colourful mosaics, broken glass is used to make stained glass, old yarn is used to make warm patchwork blankets... What will People's leftovers be used to create? Stained glass windows of gratitude, mosaics of joy, warm blankets of friendship... Let's collect the Leftovers! With love and attention, with respect and devotion. It won't be easy... We'll be considered dreamers and fantasists, ridiculed and derided, called communists and idealists, told that we don't know our stuff, that we're wasting our time, that we're creating communities of kitsch and grandeur (...)

If we dream alone, our dreams remain only dreams, if we dream together, our dreams become the beginning of a new reality... (...)

Let's collect together! Friedensreich Hundertwasser's words that inspire us and ignite us to fight. Let us make our homes places of hospitality for those whom no one welcomes. Let us accept the simple gifts of the poor with humility and gratitude. Let us not just want to give gifts... The poor have their gifts too! The Holy Family in Bethlehem received rich gifts from the Wise Men and poor gifts from the Shepherds. Let us imitate her in hospitality (*Manifest resztek*, transl. by the author).

In this way, the Austrian artist – a Jew by origin, who appreciated the spirituality of many world religions but remained free of all religious doctrines – became a patron and authority for the Christian, Catholic community.

The No/Straight Story

The next ambitious project of the community members is to rebuild another house that will be even more closely aligned with Hundertwasser's architectural style. This new house will allow them to host guests and realise their extensive plans. To achieve this, they purchased the modernist one-storey building next to the first house (a typical 'cube house' built in the post-WWII era in Poland). Subsequently, they met with Peter Pelikan in Vienna and then with Małgorzata Kubica, who collaborated with Hundertwasser for a decade on the realisation of his spectacular thermal complex Rogner Bad Blumau near Graz. Together with her husband, architect Andrzej Lipski, they prepared the project for the house, which is planned to be completed by the end of 2024.

The house is named "An Non/Straight Story" a reference to the 1997 film by David Lynch. The artistic inspiration and fascination of this film stem from the uneasy life experiences of each member of the community.

The edifice has undergone a series of modifications, including the addition of a floor and an irregular attic storey, as well as the insertion of windows of varying dimensions within colorful frames (see Fig. 7).



Fig. 7. Two buildings of Betlejem Association, Jaworzno, Poland, 2024. Photo by M. Tosza

The construction process is documented and disseminated on social media, as the edifice is erected through the combined efforts of fundraising and private donations. It is evident that a significant proportion of the financial resources required for the project have been sourced from within the community itself.

This has been achieved through the sale of handicrafts and the organisation of artistic workshops. It is noteworthy that these individuals, prior to their involvement with the homeless community, had rarely encountered art in their lives.

The latest initiative connected with the No/Straight Story house is the announcement of a competition for young people to design the façade decoration. Following the receipt of numerous submissions, the design created by 13-year-old Małgosia Surmacz was selected as the winning proposal. Her artistic ideas will be incorporated into the façade decoration of the building. (Surmacz, 2024). Interestingly, in order to select the best entry, the organisers showed all the designs at the Hundertwasser Foundation in Vienna.

The proliferation of Hundertwasser style is characteristic of most of the places where his houses were built. The visual appeal makes cities, organisations, institutions and private businesses seize on it to promote themselves. In Jaworzno, the city authorities asked the association to decorate the city benches near their headquarters. Thirteen benches will be covered with 130 square meters of mosaic made from recycled material – old tiles glazed at the Bethlehem workshop and the Ebinger factory mentioned above.



Fig. 8. Hundertwasser, McDonald's Bad Fischau, Austria, 2024. Photo by A. Bartczak.



Fig. 9. City bench made by community members, Jaworzno, 2024
 Photo source <https://www.betlejem.org/> [accessed: 09.11.2024]

SUMMARY

The case of Jaworzno provides an illustrative example of how the apparently simplistic and appealing style of Hundertwasser prompts an in-depth engagement with the artist's profound ecological and humanist aesthetic commitments. The characteristics of this aesthetic, as discussed at the outset, include kitsch, camp, infantilisation, bricolage and DIY, and ultimately, ecology. These characteristics accompany those who wish to pursue the Austrian artist's ideas. The members of the Betlejem are aware of the assessment of their own work as kitsch, yet they are equally proud to emphasise that they are engaged in an artistic practice that requires significant commitment and specific skills. As a means of combating social exclusion, the artists utilise art as a means of re-entering society, but above all as a vehicle for differentiation within that society.

One illustrative case is the anecdote of the Christmas parcel donors being given a tour of the residence by one of the residents. At the bathroom, which was designed in the style of the Austrian architect, the guide inquired whether the guests had heard of Hundertwasser. When the embarrassed ones denied it,

the resident, previously embarrassed by the generous gift, was able to demonstrate his own wealth by informing them of the Austrian artist's work (Tosza, 2021, p. 92). This is an example of the camp effect, which can be defined as a sense of distance, playfulness and role reversal.

The interest in children's creativity is evident not only in the house façade competition and the children's workshops. The infantilisation and romanticisation that was characteristic of Hundertwasser's thought is revealed above all in the *Leftovers Manifesto*:

Let's awaken the child sleeping in each of us – what more beautiful than the gaze of a child, with all the innocence, trust, honesty and fantasy. A world seen through the eyes of a child where everything is possible – the desire for a fairy tale world – this world is colourful, sunny and beautiful. How little it takes to see dreams in a little fantasy. A few pebbles, twigs, mud, something else and we have a castle, a moat, we feel like a prince, a knight, a conqueror.

The bricolage nature of Hundertwasser's works and his DIY demands gave a boost to people who had never dealt with art before. The artworks, created by the participants themselves, were both clever and attractive, and made from recycled materials. These works restored the participants' rightful place in society. This humanising character of art and especially of architecture, which, according to its 'doctor', is supposed to be a good place to live, encouraging creativity, development and the establishment of interpersonal relationships and relations with nature and responsibility, is fully realised in the activities of the Betlejem Association.

BIBLIOGRAPHY

- Barak, N. (2022). Friedensreich Hundertwasser (1928–2000). *Architectural Review*, 18. Available online: <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/friedensreich-hundertwasser> [accessed: 09.11.2024].
- Broch, H. (1969). Notes on the Problem of Kitsch. In: G. Dorfles (ed.), *Kitsch. An Anthology of Bad Taste*. London: Studio Vista.
- Danto, A. C. (1996), *The Nation*. July 29/August 5, pp. 30–34.
- Finn, D. (2014). DIY urbanism: implications for cities. *Journal of Urbanism*, 7 (4), pp. 381–398. <http://dx.doi.org/10.1080/17549175.2014.891149>
- Francis, P. (2013). *Apostolic Exhortation Evangelii Gaudium of The Holy Father Francis to The Bishops, Clergy, Consecrated Persons and the Lay Faithful on the Proclamation of the Gospel In Today's World*. Available online: https://www.vatican.va/content/francesco/en/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html [accessed 30.11.2024].
- Fürst, A. Ch. (2002). *Hundertwasser, 1928–2000: Catalogue Raisonné*, vol. 2. Cologne: Taschen.

- Gralińska-Toborek, A. (2018). Art of serenity. Aesthetic function of humor in Street Art. In: U. Blanché and I. Hoppe (eds.), *Urban Art: Creating the Urban with Art. Proceedings of the International Conference at Humboldt-Universität zu Berlin*. Lisbon: Urban Creativity, pp. 73–80.
- Johnson, Ch. (2012). Bricoleur and Bricolage: From Metaphor to Universal Concept. *Paragraph* 35 (3), pp. 355–372. <https://doi.org/10.3366/para.2012.0064> [accessed 30.11.2024].
- Kouvou, M. (2010). *Child Art and Modernity*, Conference Paper. Available online: https://www.researchgate.net/publication/238078313_Child_Art_and_Modernity [accessed 30.11.2024].
- Kraftl, P. (2009). Living in an artwork: the extraordinary geographies of the Hundertwasser-Haus, Vienna. *Cultural Geographies*, 16, pp. 111–134.
- Kulka, T. (1996). *Kitsch and Art*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Kuznetsov, S. and Paulos, E. (2010). Rise of the Expert Amateur: DIY Projects, Communities, and Cultures'. In: *Conference: Proceedings of the 6th Nordic Conference on Human-Computer Interaction 2010*. Reykjavik, Iceland. <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1868914.1868950>
- Lévi-Strauss, C. (1966). *The Savage Mind*. Transl. by G. Weidenfeld and Nicolson Ltd. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Louridas, P. (1999). Design as bricolage: anthropology meets design thinking. *Design Studies*, 20 (6,) pp. 517–535.
- Manifest resztek (Manifesto degli avanzi)*, 2016, www.betlejem.org/en/manifest-resztek/ [accessed 30.11.2024].
- Mars, R. (2024). The Latest 99% Invisible: Hundertwasser and His Fight Against the Godless Line, [podcast], *Arch Daily*. October 12. Available online: www.archdaily.com/556085/the-latest-99-invisible-hundertwasser-and-his-fight-against-the-godless-line [accessed 30.11.2024].
- Medhurst, A. (1997). *Camp*. In: A. Medhurst and S. Munt, (eds.), *Lesbian and gay studies: a critical introduction*. London–Washington: Unkno, pp. 274–293.
- Moles, A. (1971). *Le kitsch: l'art du bonheur*. Paris: Mame.
- Pankenier Weld S. (2014). *Voiceless Vanguard. The Infantlist Aesthetic of the Russian Avant-Garde*, Evanston: Northwestern University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv43vs0d>
- Pierce Van, I. (2017). Contemporary Debates: The Hundertwasser Art Centre with Wairau Maori Art Gallery. *Back Story Journal of New Zealand Art Media & Design History*, 2, p. 5–25. <https://doi.org/10.24135/backstory.vi2.16>
- Restany, P. (2001). *Hundertwasser: The Painter-king With the Five Skins*. Vienna: Taschen.
- Riegel, H.-P. (2013). *Beuys. Die Biografie*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Schmied, W. (2002). *Hundertwasser, 1928–2000: Catalogue Raisonné*. Vol. 1. Cologne: Taschen.
- Schmied, W. (2004). Letter by Wieland Schmied to Hundertwasser. Available online: https://www.hundertwasser.com/en/texts/brief_von_wieland_schmied_an_hundertwasser [accessed 30.11.2024].
- Schurian, W. (2004). The concept of children's creativity. In: W. Schurian (ed.), *Hundertwasser – Schöne Wege, Gedanken über Kunst und Leben*. Munich: Langen Müller Verlag, pp. 305–306.
- Sontag, S. (1966). Notes on “Camp”. In: Sontag, S., *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar–New York: Straus & Giroux, pp. 275–292.
- Sprenger, F. (2015). Erfolgsgeschichte(n), *Restaurator im Handwerk* 2, p. 3.
- Surmacz, M. (2024). Konkurs plastyczny „Tworzymy Nie/Prostą Historię” – Grand Prix dla Surmacz” 24 czerwca 2024. Available online: <https://jaw.pl/artykul/konkurs-plastyczny-tworzymy-n1592767> [accessed 30.11.2024].
- Tosza, M. and Zworski, P. (2021). *Dzisiaj w Betlejem*. Kraków: Esprit.

Websites

Hundertwasser Art Centre, *About Hundertwasser Art Centre*,

<https://www.hundertwasserartcentre.co.nz/about/hundertwasser-art-centre/> [accessed 30.11.2024]

Bricolage. Tate Art Terms. Available online: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/bricolage> [accessed 30.11.2024].

Hundertwasser Friedensreich, Texts and manifestos

Hundertwasser, F. (1958). *Mouldiness Manifesto Against Rationalism in Architecture*. Available online: <https://hundertwasser.com> [accessed 30.11.2024].

Hundertwasser, F. (1971). *Forestation of the City*. Available online: <https://hundertwasser.com> [accessed 30.11.2024].

Hundertwasser, F. (1979). *The Sacred Shit – The Shit Culture*. Available online: <https://hundertwasser.com> [accessed 30.11.2024].

Hundertwasser, F. (1981). *The Cultural-Political Claim to Power* (Reply to Wieland Schmied). Available online: <https://hundertwasser.com> [accessed 30.11.2024].

Hundertwasser, F. (1981). *Tree Tenants Are the Ambassadors of the Free Forests in the City*. Available online: <https://hundertwasser.com> [accessed 30.11.2024].

Hundertwasser, F. (1983). *Peace Treaty with Nature*. Available online: <https://hundertwasser.com> [accessed 30.11.2024].

Hundertwasser, F. (1985). *The Onion Tower*. Available online: <https://hundertwasser.com> [accessed 30.11.2024].

Hundertwasser, F. (1990). *The Antipodal Timepiece*. Available online: <https://hundertwasser.com> [accessed 30.11.2024].

Hundertwasser, F. (1990). *The Garden Gnome*. Available online: <https://hundertwasser.com> [accessed 30.11.2024].

MANIFEST RESZTEK – O ŻYWOTNOŚCI IDEI FRIEDENSREICHA HUNDERTWASSERA

Streszczenie

Architektura Friedensreicha Hundertwassera wywołuje kontrowersje i emocje. Dla turystów i mieszkańców jest atrakcją, która budzi entuzjazm, podczas gdy specjaliści często uważają ją jedynie za ciekawostkę. Estetyczne aspekty tej architektury: kicz, kamp, bricolage, majsterkowanie i ekologia – przemawiają do współczesnych użytkowników i motywują ich do własnych działań. Nadzwyczajnym przykładem w Polsce jest społeczność bezdomnych w Jaworznie (Stowarzyszenie Betlejem), którzy odnowili stary, ponad stuletni budynek подарowany przez władze miasta i odnawiają kolejny w stylu Hundertwassera. Ich fascynacja Hundertwasserem wynika nie tylko z podziwu dla jego budynków, ale także jego idei zawartych w licznych manifestach. Głębsza lektura tekstów austriackiego artysty i osobiste doświadczenie jego sztuki pozwoliły amatorom utożsamić się z jego proekologicznymi i prospołecznymi poglądami i urzeczywistnić je w działaniach na rzecz kształtowania miejsca. Wysiłki tej społeczności odzwierciedlają vitalność estetyki i teorii architektonicznej Hundertwassera, zachęcając do kreatywności i działania jako części szerszej kultury DIY.

Słowa kluczowe:

Hundertwasser, Stowarzyszenie Betlejem Jaworzno, estetyka DIY

