35

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Sfinks i gorgony – ewolucja psychoanalitycznego bestiarium. Reinterpretacje
autor:
Małgorzata Stępnik
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2023 nr 35
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/35-wizualizowanie-psychoanalizy/sfinks-i-gorgony
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2023.35.2679
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

psychoanaliza; monstrualność; écriture féminine; mitologia; sztuki wizualne

streszczenie:

W 1924 roku Beata Rank, de domo Minzer (1886–1967) publikuje esej opatrzony tytułem: Rola kobiety w ewolucji społeczeństwa. Tekst słynnej polskiej psychoanalityczki poświęcony jest w dużej mierze reinterpretacji (jakże wczesnej) swoistego bestiariusza wypracowanego przez Freudystów. W owej konstelacji figur, zapożyczonych z antycznego imaginarium, szczególne miejsce zajmują kobieco-zwierzęce hybrydy i (po)twory: sfinks, meduza, czy chimera. Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie tego, w jaki sposób postaci te zostały „przefiltrowane" przez pryzmat lektury écriture féminine – nade wszystko, w duchu Hélène Cixous, poniekąd zapowiadanym przez wczesną myśl Beaty Rank. Ilustrację dla pojętych w tekście rozważań stanowić będą wybrane dzieła współczesnych artystów.

Małgorzata Stępnik - prof. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, doktor hab. filozofii, pracuje na Wydziale Politologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Autorka monografii: Stanisława Ossowskiego koncepcja socjologii sztuki (2010), Outsiderzy, mistyfikatorzy, eskapiści w sztuce XX wieku (2016), jak również licznych artykułów w dziedzinie filozofii sztuki, estetyki i krytyki artystycznej, (m. in. na łamach Arts, Cultural Critique, Slavia Meridionalis, Tekstualia The Polish Journal of Aesthetics). Członkini AICA i Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata.

Sfinks i gorgony – ewolucja psychoanalitycznego bestiarium. Reinterpretacje

Pragnę rozpocząć ten artykuł, poświęcony psychoanalitycznym tropom w sztuce, od pewnej skojarzeniowej konstelacji. Niech pierwszy kadr w tym asocjacyjnym kalejdoskopie wypełnią syrenie postacie Złotej i Srebrnej, tytułowych *Córek dancingu* z filmu wyreżyserowanego w 2015 roku przez Agnieszkę Smoczyńską na podstawie scenariusza Roberta Bolesto[1]. W owym postmodernistycznym musicalu, w międzynarodowej dystrybucji noszącym o wiele bardziej dystynktywny tytuł *The Lure* (ang. „powab") i będącym daleką parafrazą Andersenowskiej baśni, młodociane Syreny, czy może: Meluzyny, wypowiadają słowa zaklęcia-wyliczanki przywołujące figurę Meduzy. Groteskowy, surrealizujący i mroczny wymiar tego obrazu znakomicie uzupełniają obrazy Aleksandry Waliszewskiej, której niesamowite *oeuvre* jeszcze do niedawna wypełniało przestrzenie warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej[2]. By przetrwać w nieprzyjaznym, traumatyzującym świecie, można zamienić się w wabiące śpiewem monstrum lub obrać strategię zgoła odmienną, czyli milczenie. O tym mówią *Silent Twins* Smoczyńskiej (2022), nagrodzone statuetką Złotego Lwa na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni. Warto dodać, że obydwa filmy realizują istotny z punktu widzenia psychoanalizy motyw zdwojenia, dosłownie: bliźniaczości, tudzież lustrzanego refleksu.

Wiosną tego roku inny Złoty Lew, a właściwie Leone d'Oro przypadł w udziale wybitnej afroamerykańskiej rzeźbiarce Simone Leigh. Jednym z elementów wystawy pokazywanej w pawilonie Stanów Zjednoczonych i opatrzonej znaczącym tytułem *Sovereignty* (*Suwerenność*) była figura *Sfinksa* (2022; il. 1), która stanowi wyraźną aluzję do kolonialnych wyobrażeń o seksualności czarnych kobiet[3]. Sfinks jest zresztą znacznie bardziej pojemną wizualną metaforą obejmującą bodaj większość herstorii; te zaś są szczególnie eksponowane na tegorocznym Biennale di Venezia, na którego matronkę kuratorka Cecilia Alemani obrała wybitną angielską surrealistkę Leonorę Carrington[4]. Twórczość Leigh – zaangażowana społecznie, a przy tym formalnie doskonała – wiedzie nas ku kolejnemu skojarzeniu. Otóż stworzona przez nią statua *Strażniczki* (*Sentinel*; il. 2)[5], wyobrażająca afrykańską boginię Mami Watę, zwaną też Syreną, w sposób symboliczny koresponduje z rzeźbą *Meduzy z głową Perseusza* (*Medusa with the Head of Perseus*, 2008; il. 3), której autorem jest Luciano Garbati. Chodzi tu przede wszystkim, choć nie tylko, o lokalizację obydwu obiektów. Brązowa Mami Wata, której ciało oplatają węże, a „głowa" o wklęsłym kształcie jest wzorowana na formach zuluskich figur obrzędowych, ustawiona została w 2020 roku na nowoorleańskim Egalité Circle, w miejsce

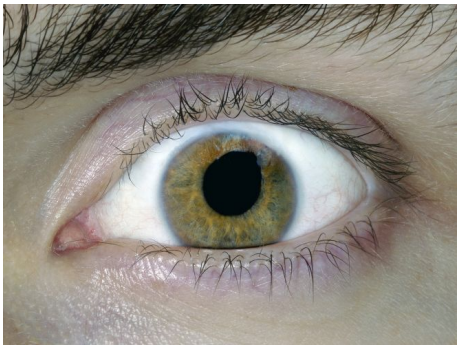


Il. 1. Simone Leigh, *Sphinx*, 2022. Dzięki uprzejmości artystki i Matthew Marks Gallery. Fot. Timothy Schenck. © Simone Leigh
Il. 2. Simone Leigh, *Sentinel*, 2022. Dzięki uprzejmości artystki i Matthew Marks Gallery. Fot. Timothy Schenck. © Simone Leigh
Il. 3. Luciano Garbati, *Medusa with the Head of Perseus*, 2008. Dzięki uprzejmości artysty

zdjętego z cokołu pomnika generała Roberta E. Lee[6]. Wklęsła „głowa" bóstwa wywodzącego się z Czarnego Lądu przywodzić może na myśl także archetypowe nieme i „pochłaniające"[7] oblicze Wielkiej Bogini, pramatki, a nawet poniekąd odwrócony do wewnątrz *gorgoneion*. Historię Meduzy *à rebours*, a właściwie jej przewrotne zwieńczenie wyobraża rzeźba Garbatiego, którą również w 2020 roku ustawiono przed gmachem nowojorskiego sądu, gdzie toczył się proces przeciwko Harveyowi Weinsteinowi. Ów oryginalny przypis do dziejów jednej z gorgon, antytetyczny wobec tradycji – dość wspomnieć o pięknym, triumfującym *Perseuszu* Benvenuta Celliniego (1545) – szybko obwołany został ikoną ruchu #MeToo.

*

Sfinksy, gorgony, chimery i syreny „o tysiącu twarzy"[8] – wszystkie te zagadkowe, hybrydyczne monstra przykuwają wzrok i nakłuwają oko (łac. *punctum*) i (po Bataille'owsku) oślepiają, jednocześnie ostrzegając (łac. *monere*) o istnieniu cienistych głębin, do których nie ma dostępu apolliński rozum i którymi nie może zawładnąć logos. Dla własnych potrzeb ich negatywowe oblicza, czy może antyoblicza, wyzyskuje klasyczna psychoanaliza. Całe to bestiarium zamieszkuje Freudowski „ciemny kontynent", dominium *die Unheimlichkeit*; (znamienne, że również w niemieccyźnie niesamowitość czy wręcz groza jest rodzaju żeńskiego). Nawiedza też ono – „zaludniać" byłoby niewłaściwym czasownikiem – wyobraźnię surrealistów, pilnie wczytanych w *Die Traumdeutung* i inne dzieła wiedeńskiego doktora (któremu, koniec końców, jak każdej genialnej jednostce, zdarzało się niekiedy mylić). Ów



Il. 4. Aneta Grzeszykowska, *Bez tytułu*, 1993/2006. Dzięki uprzejmości artystki, galerii Raster i Lyles & King

„wyjściowy", zarysowany przez Freuda bestiariusz jest jednak od lat przeredagowywany w refleksji naukowej i w literackiej kreacji. Współczesna psychoanaliza, (post)strukturalizm, filozofia różnicy i krytyka feministyczna – w różnych konfiguracjach – tworzą na jego kanwie mieniący się wieloma odcieniami palimpsest. Figury obrane przeze mnie jako temat niniejszego artykułu mają wymiar, bez wyjątku, amfiboliczny, co uwydatnia się choćby poprzez fakt, że kobiecy Sfinks ma w naszym języku męsko brzmiącą nazwę (tymczasem etymologia odsyła nas raczej do żeńskiej anatomii, por. łac. *sphincter*)[9]. Zarówno Meduzę, jak i Sfinksa traktować można jako archetypowe figury matczyne, co oczywiście znajdzie stosowne wyjaśnienie w dalszej części tekstu. Nie jest to jednak – w nowych interpretacjach – matczyność wpisująca się w fallocentryczny (Irigaray), patriarchalny idiom. Postacie te pokrewne są wielkim boginiom matkom, nierzadko bóstwom chtonicznym, a zarazem księżycowym, wyposażonym w wężowe atrybuty. Blisko im zatem do samorodnej Hery, żmijowej Lamii, czy – biorąc pod uwagę inne konteksty geograficzne – wspomnianej już Mami Waty tudzież wszechmocnej Isztar-Inanny. To właśnie ją Olga Tokarczuk uczyniła bohaterką powieści *Anna In w grobowcach świata*, przy okazji oddając honory Enheduannie, kapłance Isztar, pierwszej w historii świata osobie podpisującej swe utwory własnym imieniem[10]. Preedypalna matka – Sfinks – jest z kolei córką wężowej Echidny, siostrą równie uroczych kreatur: Cerbera i Geryona, a zgodnie z niektórymi wersjami mitu zarazem siostrą i córką Ortrosa. Oczywiście ów kazirodczy aspekt rymuje się, i to na dwóch poziomach (Sfinks i Jokasta), z postacią Edypa.

Nim przejdę do szkicu zmian, jakim w optyce psychoanalitycznej podlegały obrazy wspomnianych monstrów, nadmienię, że na klasyczną formację intelektualną Freuda – niejako oczywistą w kręgach ówczesnych wykształconych Europejczyków –

w znacznej mierze wpłynęła lektura Nietzscheańskich *Narodzin tragedii*, a także między innymi prac Theodora Gomperza czy Jacoba Bernaysa (który był stryjem Marthy, żony Sigmunda). W tym kontekście szczególnie wartościowe źródło stanowi esej Jacques'a Le Ridera *Philologie grecque et formation de la théorie psychanalytique* opublikowany w 2001 roku na łamach psychoanalitycznego periodyku „Essaim"[11]. Równie interesujące jest wydane w 2018 roku opracowanie Alfa Hiltenbeitela poświęcone naukowej korespondencji Freuda z pierwszym indyjskim psychoanalitykiem Girindrasekharem Bose; zwłaszcza zaś rozdział ósmy, zatytułowany *Thinking Goddesses, Mothers, Brothers and Snakes with Freud and Bose*[12], eksplorujący mitologiczne zainteresowania ojca psychoanalizy. Autor opisuje w nim między innymi osobliwą predylekcję Freuda do nadawania „potwornych" lub „zwierzęcych" mian znanym sobie kobietom. Na przykład, za Ernestem Jonesem, Hiltenbeitel podaje dość znaczącą ciekawostkę, a mianowicie, że w okresie narzeczeńskim Martha Bernays byłą przezeń nazywana Meluzyną[13]. Dla odmiany swą poprzednią narzeczoną, Giselę Fluss, której nazwisko, notabene, w niemiecczyźnie oznacza „rzekę", młody Freud zwykł nazywać ichtiozaurem[14]. Ciekawej lektury dostarczają też przywołane przez Hiltenbeitela analizy Bernarda Thisa[15] dotyczące Freudowskiego doświadczenia *Zaburzenia pamięci na Akropolu* (1904), które po latach zaowocowało literacko wybornym listem do Romaina Rollanda[16].

*



Il. 5. Aneta Grzeszykowska, *Selfie nr. 8 b*, 2014. Dzięki uprzejmości artystki, galerii Raster i Lyles & King

W klasycznej psychoanalizie zarówno Sfinks, jak i Meduza – znów: osobliwa matka Pegaza i Chrysaora – uczestniczące w powszechnej mitologii *femmes fatales*, traktowane są jako antyteza tego, co rozumowe i poniekąd bezcielesne. Obydwie te postacie łączone są przede wszystkim z lękiem kastracyjnym, a także, oczywiście, z instynktem Tanatosa). „Dekapitować = kastrować", stwierdza Freud w *Das Medusenhaupt*, tekście napisanym w 1922 roku, opublikowanym zaś w roku 1940. „Groza Meduzy – wnioskuje uczony – jest zatem grozą kastracji, która łączy się z widokiem czegoś", konkretnie zaś – z tabu kobiecych genitaliów[17]. Zagrożeniem jest też Sfinks, wymagający od Edypa (i każdego mężczyzny) rozwiązania logicznej zagadki. Gdy ów wykaże, że zawładnął ojcowskim logosem, potworna hybryda – jedna z figur przededypalnej triady – dokonuje samounicestwienia.

Z konieczności zaniecham przeprowadzania bardziej szczegółowych analiz dotyczących funkcjonowania owych „bestii" w ramach imaginarium Freuda. Wykraczałyby one zanadto poza tematykę niniejszego artykułu. Dokonać muszę też wielkiego „przeskoku" nad ich zwierciadlanymi odwzorowaniami w innych tekstach psychoanalitycznych (i pokrewnych), pisanych poniekąd z „męskiej" perspektywy. Nie bez powodu użyłam tutaj metafory zwierciadła, bowiem na osobne omówienia zasługują właśnie motywy: lustrzanego refleksu, a co za tym idzie narcyzmu, wiążącego się z nim zjawiska sobowtórstwa, zniekształconego odbicia w postaci anamorfozy etc. W oddzielnym studium zawierającym wspomnianą konstelację należałoby, rzecz jasna, poczynić stosowne odwołania do intelektualnych zdobyczy szkoły Lacanowskiej, do teorii mimikry Rogera Caillois, strukturalistycznej lektury gorgony w ujęciu Jacques'a Derridy

(szczególnie istotne jest tu pojęcie „obcości") czy też do figury Narcyza i jego *Doppelgängera* zbratanych w szaleństwie tanatofobii, o których pisał Otto Rank[18].

Podobnie też na strony osobnego tekstu można by przenieść referowanie tego, jak figury Freudowskiego bestiarium interpretowane są przez pryzmat *female gaze* (Laura Mulvey)[19]. W tę intelektualną sieć wpisują się między innymi dokonania Hélène Cixous, Marie-Louise von Franz, Julii Kristevej (chodzi tu zwłaszcza o pojęcie „abiektu"), Luce Irigaray[20], a także Gilles'a Deleuze'a i Félixa Guattariego kreślących „antykapitalistyczną" sylwetkę anty-Edypa[21]. Pozwolę sobie więc pozostać przy ogólnej konstatacji, że przedmiotem feministycznie ulokowanej/zorientowanej krytyki wobec klasycznej, „ojcowskiej" psychoanalizy jest obraz kobiety jako swoistej „antytezy", płci wtórnej, tudzież kobiecości jako definiującej się w zmaganiach z dojmującym brakiem. Krótko odwołam się do zaledwie trzech publikacji, jakkolwiek wystarczająco w tym zakresie dystynktywnych.



Il. 6. Aneta Grzeszykowska, *Skin Doll nr. 2*, 2016. Dzięki uprzejmości artystki, galerii Raster i Lyles & King

Jednym z pierwszych psychoanalitycznych tekstów, w których nieledwie pobrzmiewa już ton *écriture féminine* (choć wtedy to pojęcie jeszcze nie funkcjonowało), jest esej Beaty „Toli" Rank (*de domo* Minzer), zatytułowany *Rola kobiety w ewolucji społeczeństwa*, wydany w 1924 roku[22]. Wybitna uczona – wzmiankowana przez Freuda w jego rozważaniach o *Niesamowitym* (1919), a prywatnie małżonka Otto Ranka – wnosi oryginalny przypis do Freudowskiej *Psychologii zbiorowości i analizy „ja"* (1921), dotykając zagadnienia zbiorowości kobiecych,

rządzących się „zasadą księżycową" (by zacytować Bachofena)[23]. Rank poświęca tam uwagę między innymi specyficznej „potworności" uczestniczek społecznych rewolucji (zwłaszcza Rewolucji Francuskiej), przechodząc na koniec właśnie do postaci Sfinksa jako „męskiej matki", co akurat wpisuje się w obowiązujący wtedy idiom. Najcenniejsza poznawczo jest konkluzja tekstu, dotycząca zagadnienia sublimowania figury bóstwa – właśnie „bóstwa" w jej ujęciu, nie zaś monstrum – choć pojęcie „sublimacji" nie zostało tutaj użyte eksplicytnie. Sugestywnie brzmi w tym kontekście następująca fraza: „Dążący do przezwyciężenia matki i naznaczeni żarliwym utożsamieniem z ojcem synowie wydzierają jej władzę. W ramach rekompensaty podnoszą ją do rangi bogini"[24].

Z kolei wężowłosa gorgona na dobre rozpogadza swe oblicze dopiero w słynnym eseju Hélène Cixous wydanym w roku 1975 i opatrzonym znamiennym tytułem *Le Rire de Medusa*, czyli: *Śmiech meduzy*. Odnosząc się do przywołanej powyżej Freudowskiej metafory *„der dunkle Kontinent"* – w zasadzie utożsamiającej „geografię" kobiecej seksualności z mrokami *Uheimlichkeit*, z domeną ślepych, nieujętych w ryzy słowa żądz – francuska badaczka z niemałą swadą dowodzi, że ów „mroczny Kontynent nie jest ani mroczny, ani też niemożliwy do zbadania"[25]. Odrzucając logikę fallogocentryzmu – termin ten wprowadził wcześniej Derrida – Cixous przemienia obraz szpetnej i strasznej gorgony w figurę urodziwą i jednocześnie subwersywną, a nawet w pewnym sensie tricksterską. Meduza, jaką chciałaby widzieć filozofka, jest „piękna i roześmiana"[26]. I może tylko przednio się bawi – jak ta ustawiona przed gmachem nowojorskiego sądu – niszczycielskim zapałem Perseusza?



Il. 7. Aneta Grzeszykowska, *Mama nr. 31*, 2018. Dzięki uprzejmości artystki, galerii Raster i Lyles & King

W nieco jaśniejszych tonach – i w zgodzie z konwencją naszego czasu – kobiece potworności odmalowuje amerykański filozof o chińskich korzeniach Yuan Yuan w wydanej w 2016 roku książce *The Riddling between Oedipus and the Sphinx: Ontology, Hauntology, and Heterology of the Grotesque*[27]. Zamierzam jednak odwołać się jeszcze, na koniec tej części tekstu, do oryginalnego, a zarazem ultramrocznego pojęcia *„monstrous-feminine"*, zaproponowanego przez Barbarę Creed, w wydanej w 1993 roku pracy *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Pojęcie to, powstałe ze zbitki słów – które można przełożyć, grając neologizmami: „kobiecopotworność", „femimonstrualność" etc. – nie jest, jak podkreśla autorka, prostym rewersem *„male monstrosity"*, znajdującym liczne wcielenia choćby w filmach gangsterskich[28]. Zamierzeniem uczonej jest poniekąd upodmiotowienie żeńskiego potwora – w klasycznej psychoanalizie podmiot jest nieuchronnie męski – nadanie mu godności poprzez zdjęcie wiktymologicznych klisz. Filmowe gorgony, sfinksy, wiedźmy, wampirzyce, mścicielki i wszelkiego autoramentu żeńskie ksenomorfy opisywane przez Creed wymykają się kategorii „ofiary" i władają mocami, których – prawdopodobnie przez mechanizm wyparcia – Freud nie śmiał analizować. Transgresje dokonywane przez bohaterki filmów grozy – które ostatecznie zwyciężają w krwawych potyczkach – nie służą już celom moralizatorskiej narracji. Chodzi tu raczej o katartyczny rytuał – co akurat Creed powtarza za Kristevą – oswajania z cielesnym, bezforemnym, ulegającym dekompozycji

abiektem, który „nie respektuje granic, pozycji, ról”[29]. Do *genre* tak rozumianej subwersywnej „femimonstrualności” autorka włącza między innymi kobiece figury znane z *Egzorcysty* Williama Friedkina, *Obcego* Ridleya Scotta, *Pomiotu* Davida Cronenberga czy *Suspirii* Daria Argenta (ze zrozumiałych względów książka nie obejmuje jeszcze znakomitej wersji *Suspirii* Luki Guadagnina z 2018 roku, czy też – znacznie niższych lotów – komediowego horroru *Teeth*, dosłownie obrazującego opisywaną w niej kategorię *„vagina dentata”*). Do tego zbioru można by też chyba włączyć postać jednej z syren z obrazu Agnieszki Smoczyńskiej – Złotej, która postanowiła pozostać wierna swej drapieżnej, kontestującej logiczny porządek naturze.

*

Na koniec pozwolę sobie przytoczyć kilka przykładów dzieł z obszaru sztuki polskiej XXI wieku, nawiązujących do psychoanalitycznego bestiarium, niejako przefiltrowanego przez pryzmat *female studies*. Posłużą one jako swoista ilustracja powyższych rozważań. Ich wspólny mianownik stanowi postmodernistyczna hybrydyczność, osadzenie w kulturze artystycznych zawłaszczeń tudzież nawiązania do surrealnej poetyki. Jest to poniekąd oczywiste w kontekście surrealistycznej lektury psychoanalizy – jakże gruntownej i twórczo płodnej.

W tym zakresie dystynktywny jest na przykład wątek zranionego oka, obecny w sztuce Anety Grzeszykowskiej, nieuchronnie kojarzący się z pierwszą sceną *Psa andaluzyjskiego* Luisa Buñuela. Owo bolesne, jakże dosłowne *punctum* – przekłute igłą oko brata artystki (*Bez tytułu*, 1999–2006; il. 4) – wyznacza swoiście Bataille’owski trop jej sztuki, eksplorującej zachodzące na siebie obszary sacrum (okulocentrycznego)



Il. 8. Mikołaj Sobczak, *Gorgona*, 2019. Dzięki uprzejmości artysty oraz Polana Institute

erotyzmu, ofiary i nieuchronnego przemijania. W bogatej twórczości Grzeszykowskiej wyraźnie obecny jest też wątek relacji oryginału i kopii, tudzież *simulacrum* będącego, jak pisała Rosalind Krauss, „kopią bez oryginału"[30]. W tym kontekście wspomnieć należy o jej apropriacjach[31] wątków i figur z filmów Mai Deren, fotograficznym cyklu *Untitled Film Stills* Cindy Sherman czy też cyfrowo wysymulowanych „fotografiach" nieistniejących osób. Szczególnie istotną metaforę obraną przez artystkę stanowi negatyw – co moim zdaniem odnieść można do wspominanej wyżej definicji kobiety jako figury zrodzonej z antytezy, zaprzeczenia czy nieobecności. Pojęcie „braku" dobitnie wyrażają też tła jej filmów, niczym głuche, mroczne mapy nawiedzanych przez monstra „kontynentów". Niektóre kadry z wideo zatytułowanego *Ból głowy* (2008) zaiste przywodzą na myśl zdekapitowane członki gorgony. Bardziej bodaj bezpośrednie nawiązanie do oślepionej własnym widokiem, szablozębnej Meduzy odnajdujemy w cyklu *Selfies*, zanurzonych w swoistej *„delectatio morosa"*[32], w uwielbieniu dla zwykle spychanego poza granice widzialności abiektu (*Selfie # 8b*, 2014; il. 5). Owe iście groteskowe formy, oddające anatomię poszczególnych części ciała artystki, zostały wykonane ze świńskiej skóry. W tym wypadku również mamy do czynienia z sublimacją udręczonej ofiary (fizykalnego zwierzęcego ciała w bezładzie rozkładu) w semantycznie nośny konstrukt. Inaczej mówiąc, *abbatoir* przekształca się w *musée*.

Skóra – wyznaczająca granice odczuwanego wnętrza i percypowanego zewnętrza – wydaje się ulubionym „fetyszem" Grzeszykowskiej; iście barokowe fałdy w niektórych realizacjach z cyklu *Skinformer* mogą natomiast – na powrót – wywoływać asocjacje z wężową bujnością gorgonowego oblicza. Imaginarium artystki zamieszkują też inne hybrydy (jak *SkinDoll #2*, 2016; il. 6), niekiedy kojarzące się explicite z postacią lwio-człowieczego Sfinksa. Odwołania do wybranych wyimków z dossier tej wybitnej twórczyni, niewątpliwie dysponującej rozległą wiedzą, zamknę

więc – przynajmniej na razie – obrazem pochodzącym z jednej z nowszych serii, zatytułowanej *Mama* (2018; il. 7)[33]. Oto realne miesza się z hiperrealnym, fantomowym; porządek córki z porządkiem matki, która jest w dodatku własną (rzeźbiarską) kopią; czas wzrastania z wiekiem dojrzałym. W tym fotograficznym *mise-en-abyme* zagadka Sfinksa wybrzmiewa zapętlonym echem.

Zamiast konkluzji bądź też jako swego rodzaju konkluzję wizualną pozwolę sobie przywołać jeszcze obraz Mikołaja Sobczaka, stanowiący klamrę dla malarskich prac wspomnianej na początku tekstu Aleksandry Waliszewskiej i zarazem dający pewien kontrapunkt wobec niemalarskich realizacji Anety Grzeszykowskiej. Jego *Gorgonę* z 2019 roku (il. 8) również można odczytywać w kategoriach kulturowego palimpsestu, postmodernistycznego tekstu, który, jak pisał Roland Barthes, jest li tylko „tkanką cytatów", czy też psychoanalityczną „szkatułką". Wysublimowana w błękitne chłody scena mordu dokonanego na Holofernesie – będąca niedosłownym powtórzeniem kompozycji Caravaggia – staje się jednocześnie sceną odwetu dokonanego przez Meduzę na Perseuszu, z którego krwi nie narodzi się żaden Pegaz; i dalej – zemsty dokonanej przez heroinę na uspiżowanym herosie. Charlotte Corday zabija Marata; wężowa Mami Wata strąca z cokołu generała Lee. Judyta-Gorgona Sobczaka pokrewna jest też oczywiście tej z obrazów Artemisii Gentileschi, powracającej z uporczywością wypartego i dokonującej symbolicznej zemsty na jej oprawcy. Artemisia, z poranionymi w torturach palcami, na długi czas milknie, lecz twarz-maska zdobiąca jej złoty medalion ma niezasłonięte usta[34].

1 *Córki Dancingu / The Lure*, reż. Agnieszka Smoczyńska, scen. Robert Bolesto, Polska 2015, 89 min. Zob. też: *The Silent Twins*, reż. Agnieszka Smoczyńska, scen. Andrea Seigel [na podstawie powieści Marjorie Wallace, 1986], Polska / Wielka Brytania / USA 2022, 113 min.

2 Zob. wystawa *Opowieści okrutne. Aleksandra Waliszewska i symbolizm Wschodu i Północy*, 3 czerwca – 2 października 2022, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, kuratorki: Alison M. Gingeras i Natalia Sielewicz. Narracyjne ścieżki opatrzone tytułami: *Zaklęte krajobrazy. Las i mokradła* oraz *O matriarchacie…* zawierają w sobie bogactwo „syrenich" postaci i różnych innych żeńskich „potworów". Wartość naddaną wystawy stanowi to, że prace Waliszewskiej osadzono w szerokim kontekście dzieł przedstawicielek i przedstawicieli europejskiego modernizmu.

3 Broszura towarzysząca wystawie Simone Leigh *Sovereignty*: https://simoneleighvenice2022.org/sovereignty/, dostęp 20 września 2022.

4 59. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia: *Il Latte dei sogni / The Milk of Dreams*, kuratorka: Cecilia Alemani, 23 kwietnia – 27 listopada 2022.

5 Reprodukowana w niniejszym tekście wersja *Sentinel* (*Strażniczki*) zaprezentowana została w pawilonie USA na ubiegłorocznym biennale w Wenecji.

6 „Mami Wata is a water deity shared by many African cultures, while the spoon shape is an important symbol of status in the Zulu culture"; Shanti Escalante-De Mattei, *Simone Leigh Statue on Former Site of Robert E. Lee Monument in New Orleans Due to Come Down In August*, „Artnews" z 24 stycznia 2022; www.artnews.com/art-news/news/simone-leigh-statue-replaces-robert-e-lee-monument-new-orleans-1234616508, dostęp 21 września 2022.

7 O „pochłaniającym" aspekcie imago (nad)opiekuńczej matki, chtonicznej bogini i szerzej: Animy zob. Carl G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. i oprac. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 67–71.

8 Nawiązuję tutaj do słynnego dzieła Josepha Campbella *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton 1949. Pierwsze wydanie polskie: *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

9 Zob. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London–New York 2007, s. 26.

10 Zob. Olga Tokarczuk, *Anna In w grobowcach świata*, Znak, Kraków 2006.

11 Zob. Jacques Le Rider, *Philologie grecque et formation de la théorie psychanalytique. Sigmund Freud et Theodor Gomperz*, „Essaim. Revue de Psychanalyse" 2001, t. 7, nr 1, s. 203–217; www.cairn.info/revue-essaim-2001-1-page-203.htm, dostęp 20 sierpnia 2022.

12 Zob. Alf Hiltenbeitel, *Thinking Goddesses, Mothers, Brothers and Snakes with Freud and Bose*, w: idem, *Freud's India. Sigmund Freud and India's First Psychoanalyst Girindrasekhar Bose*, Oxford University Press, Oxford 2018, s. 219–252.

13 Zob. ibidem, s. 220. Hiltenbeitel odwołuje się do monumentalnej, trzytomowej biografii Freuda wydanej przez Jonesa. Zob. Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, Basic Books, New York 1953–1957.

14 Zob. Alf Hiltenbeitel, *Thinking Goddesses...*, s. 220. Informację tę uczony podaje za artykułem Martina Wangha *The Genetic Sources of Freud's Difference with Romain Rolland on the Matter of Religious Feelings*, w: *Fantasy, Myth, and Reality: Essays in Honor of Jacob A. Arlow*, red. H.P. Blum et al., International Universities Press, Madison 1988, s. 159–185.

15 Zob. Alf Hiltenbeitel, *Thinking Goddesses...*, s. 230.

16 Zob. Sigmund Freud, *List do Romain Rollanda* (*Zaburzenie pamięci na Akropolu*), w: idem, *Pisma psychologiczne* (*Dzieła*, t. III), przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1996, s. 271–280. Tej trudnej epifanii poświęcono czwarty numer „American Imago" z zimy 1969 roku. Zob. m.in. John A. Abbott, *Freud's Repressed Feelings about Athena on the Acropolis*, „American Imago" 1969, t. 26, nr 4, s. 355–362; Max Schur, *The Background of Freud's 'Disturbance' on the Acropolis*, „American Imago" 1969, t. 26, nr 4, s. 303–323.

17 „To decapitate = to castrate. The terror of Medusa is thus a terror of castration that is linked to the sight of something". Sigmund Freud, *Medusa's Head* (fragment), przeł. J. Strachey, w: *The Medusa Reader*, red. M.B. Garber i N.J. Vickers, Routledge, New York–London 2003, s. 84.

18 Zob. Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig–Wien–Zürich 1925; Roger Caillois, *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, przeł. J. Shepley, „October" 1984, nr 31 [1935], s. 16–32. Roger Caillois, *Méduse et Cie.*, Gallimard, Paris 1960; Jacques Derrida, *Glas* (fragment), przeł. J.P. Leavey Jr. i R. Rand, w: *The Medusa Reader*, red. M.B. Garber i N.J. Vickers, Routledge, New York–London 2003, s. 128–130.

W *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* Jacques Lacan pisze o zjawisku mimikry, łączącym się poniekąd z „rozdwojeniem" podmiotu, a zarazem jego adaptacją do otoczenia; zob. „Revue Française de Psychanalyse" 1949, t. 13, nr 4, s. 449–455. Z kolei wiążący się z owym „rozdwojeniem" temat sobowtórstwa – w *Stadium lustra* nieledwie zasygnalizowany – znalazł szersze rozwinięcie w tekście zatytułowanym *L'anamorphose*, opublikowanym przez Lacana w roku 1973. Warto wspomnieć, iż w rzeczonym artykule uczony odniósł się do przykładu Holbeinowskiego arcydzieła z anamorficzną czaszką na pierwszym planie, tj. portretu Jeana de Dinteville i Georges'a de Selves, czyli słynnych *Ambasadorów* (1533), znajdujących się dziś w zbiorach londyńskiej National Gallery. Zob. Jacques Lacan, *L'anamorphose*, w: idem, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris 1973, s. 75–84. Lustrzanym odbiciom budującym metaforykę (po)nowoczesnego podmiotu poświęciłam sporo uwagi w tekście stanowiącym próbę psychoanalitycznie zabarwionej interpretacji twórczości Mai Deren: Małgorzata Stępnik, *Lustra, maski, sobowtóry... Maya Deren i jej siostry w maskaradzie*, w: eadem, *Outsiderzy, mistyfikatorzy, eskapiści w sztuce XX wieku. Studium postaw twórczych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2016, s. 103–133.

19 Zob. Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen" 1975, t. 16, nr 3, s. 6–18.

20 W kontekście badań nad feministyczną krytyką francuską zob. zwłaszcza: Krystyna Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010. Zob. też: Katarzyna Szopa, *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018; Tomasz Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Aureus, Kraków 2001.

21 Zob. np. Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Éditions de Minuit, Paris 1974; Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007; Élisabeth Roudinesco, *Freud in His Time and Ours*, przeł. C. Porter, Harvard University Press, Cambridge 2016; Marie-Louise von Franz, *Baśń o uwolnieniu kobiecości*, przeł. S. Litwińska, Evviva L'Arte, Warszawa 2020; Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, przeł. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017. Nader frapująca jest konstatacja Deleuze'a i Guattariego dotycząca ontologii współczesnego, fluktuującego podmiotu, można by rzec: stale restytuującego się „ja" rozbitego w lustrzane odłamki. Tłumaczą: „Dziwny to podmiot, bez stałej tożsamości, błądzący po ciele bez organów, zawsze tuż obok maszyn pragnących, określony przez udział, jaki ma w produkcie, gromadzący ze wszystkich stron nagrodę w postaci stawania się czy bycia awatarem,

rodzący się ze stanów, które konsumuje, bądź odradzający się w każdym stanie". Ibidem, s. 20.

22 Beata Rank, *Rola kobiety w ewolucji społeczeństwa*, w: *Psychoanaliza w Polsce 1909–1946*, t. I, red. L. Magnone, Kronos – Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2016, s. 309–324.

23 Ibidem, s. 315 i nast. Beata Rank odwołuje się w swym eseju do tekstu: Johann J. Bachofen, *Matriarchat. Studium na temat ginajkokracji świata starożytnego podług natury religijnej i prawnej*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2007.

24 Beata Rank, *Rola kobiety...*, s. 324.

25 [przeł. M.S.] Hélène Cixous, *The Laugh of Medusa*, (fragment), przeł. K. Cohen i P. Cohen, w: *The Medusa Reader*, red. M.B. Garber i N.J. Vickers, Routledge, New York–London 2003, s. 133. Przygotowując niniejszy tekst, sięgałam do angielskiego przekładu tekstu Cixous. Odsyłam również do tłumaczenia na język polski autorstwa Anny Nasiłowskiej. Zob. *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie" 1993, nr 4–5–6, s. 147–166. Odnośnie do pogłębionych analiz eseju Cixous zob. np. Gayatri Ch. Spivak, *Cixous sans frontières*. w: *Du féminin*, red. M. Calle, Éditions le Griffon d'Argile, Quebec 1992, s. 65–81; Agata Araszkiewicz, *Mowa jabłka i ekonomia utraty. Sposoby czytania (pisania) tekstów Hélène Cixous*, „AVANT: pismo awangardy filozoficzno-naukowej" 2020, t. 11, nr 3, s. 1–16.

26 Hélène Cixous, *The Laugh of Medusa...*, s. 133 [przeł. M.S.].

27 Yuan Yuan, *The Riddling between Oedipus and the Sphinx: Ontology, Hauntology, and Heterology of the Grotesque*, University Press of America, Lanham 2016.

28 Zob. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine...*, s. 3.

29 Fragment z Kristevej: ibidem, s. 8. O „dogmacie kastracji" w tonie podobnym do Cixous pisze Creed w drugiej części swej książki, opatrzonej tytułem: *Medusa's Head. Psychoanalytic Theory and the Femme Castratice*. Zob. zwłaszcza s. 111.

30 Zob. Rosalind Krauss, *Cindy Sherman, 1975–1993*, Rizzoli, New York 1993, s. 19.

31 W kontekście nawiązań Grzeszykowskiej do twórczości wielkich kobiecych „ikon" sztuki zob. np. M. Stępnik, *Aneta Grzeszykowska. 3 kolaże z serii 'Love Book' (#5) (#7) (#16)*, w: *[A]symetrie. Sztuka współczesna w kontekście muzeum*, katalog wystawy, red. M. Lachowski i Z. Sobczuk, Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Lublin 2015, s. 71. Zob. też np. Adam Mazur, *Obiekt częściowy. Synteza twórczości Anety Grzeszykowskiej*, „Konteksty" 2016, nr 3–4, s. 423–428.

32 O zastosowaniu pojęcia *„delectatio morosa"* zob. tekst katalogu wystawy Anety Grzeszykowskiej w lubelskiej galerii Labirynt: *Uporczywe upodobanie* (2017). Kuratorki: Paulina Kempisty i Aleksandra Skrabek; https://labirynt.com/uporczyweupodobanie, dostęp 12 września 2022.

33 O serii *Mama* pisze między innymi Stach Szabłowski w tekście *Fetysz, czyli Mama, 'Mama' i córka*, „Przekrój" z 22 lipca 2019; https://przekroj.pl/kultura/fetysz-czyli-mama-mama-i-corka-stach-szablowski, dostęp 13 marca 2023.

34 Nawiązuję tutaj do elementu wisiorka, który zdobi szyję Gentileschi na jednym z jej autoportretów: Artemisia Gentileschi, *Autoportret jako alegoria malarstwa* (*La Pittura*), ok. 1638–1639, Royal Collection, Windsor.

Bibliografia

Abbott, John A., „Freud's Repressed Feelings about Athena on the Acropolis", American Imago, vol. 26, nr 4/ 1969, s. 355 – 362.

Araszkiewicz, Agata, „Mowa jabłka i ekonomia utraty. Sposoby czytania (pisania) tekstów Hélène Cixous, AVANT: pismo awangardy filozoficzno-naukowej, wol. 11, nr 3/ 2020, s. 1–16.

Bachofen, Johann J., Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihren religiösen und rechtlichen Natur, Verlag von Krais und Hoffmann, Stuttgart 1861.

Caillois, Roger, Méduse et Cie., Gallimard, Paris 1960.

Caillois, Roger, „Mimicry and Legendary Psychasthenia", translated by J. Shepley, October 1984 issue 31 [1935]: 16 – 32.

Campbell, Joseph, The Hero with a Thousand Faces, Princeton University Press/Bollingen series, Princeton 1949.

Cixous, Hélène, The Laugh of Medusa, (fragment), translated by K. Cohen i P. Cohen, w: The Medusa Reader, red. M. B. Garber i N. J. Vickers, Routledge, New York - London 2003, 133 –134.

Cixous, Hélène, „Śmiech Meduzy", translated by A. Nasiłowska, Teksty Drugie 1993, issue 4/5/6: 147–166.

Creed, Barbara, The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis, Routledge, London/New York 2007 [1993].

Deleuze, Gilles i Félix Guattari, Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia, translated by T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017 [1972 – 1973).

Derrida, Jacques, Glas (fragment), translated by J. P. Leavey Jr. i R. Rand, in: The Medusa Reader, eds. M. B. Garber i N. J. Vickers, Routledge, New York -

London 2003, 128 – 130.

Escalante-De Mattei, Shanti, „Simone Leigh Statue on Former Site of Robert E. Lee Monument in New Orleans Due to Come Down In August", Artnews z 24 stycznia 2022, https://www.artnews.com/art-news/news/simone-leigh-statue-replaces-robert-e-lee-monument-new-orleans-1234616508/

(von) Franz, Marie-Louise, Baśń o uwolnieniu kobiecości, przeł. S. Litwińska, Evviva L'Arte, Warszawa 2020 [2008].

Freud, Sigmund, Medusa's Head (fragment), translated by J. Strachey, in: The Medusa Reader, eds. M. B. Garber i N. J. Vickers, Routledge, New York - London 2003, 84 – 86.

Freud, Sigmund, List do Romain Rollanda (Zaburzenie pamięci na Akropolu), in: idem, Pisma psychologiczne (Dzieła, t. III), translated by R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, 271–280.

Hiltebeitel, Alf, Thinking Goddesses, Mothers, Brothers and Snakes with Freud and Bose, in: idem, Freud's India. Sigmund Freud and India's First Psychoanalyst Girindrasekhar Bose, Oxford University Press, Oxford 2018, 219 –252.

Irigaray, Luce, Speculum de l'autre femme, Éditions de Minuit, Paris 1974.

Jones, Ernest, The Life and Work of Sigmund Freud, 3 vols, Basic Books, New York, 1953–1957.

Jung, Carl G., Archetypy i symbole. Pisma wybrane, przeł. i oprac. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976.

Kitliński, Tomasz, Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2001.

Kłosińska, Krystyna, Feministyczna krytyka literacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.

Krauss, Rosalind, Cindy Sherman, 1975-1993, Rizzoli, New York 1993.

Kristeva, Julia, Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie, translated by M. Falski,

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007 [1980].

Lacan, Jacques, L'anamorphose, (in:) idem, Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Éditions du Seuil, Paris 1973, 75 – 84.

Lacan, Jacques, „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", Revue Française de Psychanalyse Vol. 13, Nr 4 /1949: 449 – 455.

Le Rider, Jacques, „Philologie grecque et formation de la théorie psychanalytique. Sigmund Freud et Theodor Gomperz", Essaim. Revue de Psychanalyse 2001/1, Vol. 7: 203 –217, https://www.cairn.info/revue-essaim-2001-1-page-203.htm

Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema", Screen, 1975, Volume 16, Issue 3: 6–18.

Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, E. W. Fritzsch, Leipzig 1872.

Rank, Beata, Rola kobiety w ewolucji społeczeństwa, w: Psychoanaliza w Polsce 1909-1946, seria: Klasycy polskiej nowoczesności, tom I, red. L. Magnone, Wydawnictwo Kronos/ Fundacja Augusta hr Cieszkowskiego, Warszawa 2016, 309 – 324.

Rank, Otto, Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien-Zürich 1925.

Roudinesco, Élisabeth, Freud in His Time and Ours, Harvard University Press, Cambridge 2016.

Schur, Max, „The Background of Freud's 'Disturbance' on the Acropolis", American Imago, 1969, vol. 26, issue 4: 303 – 323.

Spivak, Gayatri Ch., Cixous sans frontières. in: Du féminin, ed. M. Calle, Éditions le Griffon d'Argile, Quebec 1992, 65 – 81.

Szopa, Katarzyna, Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray, (seria: Lupa Obscura), Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich

PAN, Warszawa 2018.

Tokarczuk, Olga, Anna In w grobowcach świata, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

Wangh, Martin, The Genetic Sources of Freud's Difference with Romain Rolland on the Matter of Religious Feelings, in: Fantasy, Myth, and Reality: Essays in Honor of Jacob A. Arlow, eds. H. P. Blum et al., International Universities Press, Madison 1988 [1950], 159 – 185.

Yuan, Yuan, The Riddling between Oedipus and the Sphinx: Ontology, Hauntology, and Heterology of the Grotesque, University Press of America, Lanham Md.