ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
FOLIA PHILOSOPHICA. ETHICA – AESTHETICA – PRACTICA 43, 2023

https://doi.org/10.18778/0208-6107.2024.02

C O P E
Member since 2019
JM14485

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/.

CC BY-NC-ND 4.0 © by the author
licensee University of Lodz – Lodz University Press
Lodz, Poland

Received: 2024-05-08
Accepted: 2024-10-05
First published online: 2024-12-13

teoretycznej jak i praktycznej, opisując jak idea piękna pochwytuje[2] 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, szczególny 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 histerycznej pozycji jaką zajmowała wobec Innego. Konkludując tekst, badam również co w tak zwanej kobiecej[3] 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 piękna[4]. Opracowując to pojęcie Lacan podążał za Freudem, aby wskazać konstrukt, w którym wyobrażenie łączy się ze słowem. Fantazmat jest pewną udramatyzowaną 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 „chwytać" 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 doświadczania 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. Patrzeć 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 wypowiadany 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 pochwytuje i zatrzymuje 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 pochwycić pragnienie Innego. Ponieważ nerwica[5] 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 (2003[6]). W książce zatytułowanej „Lila i światło Vermeera" opisuje 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 psychoanalizy[7]. Podczas oglądania wystawy Vermeera coś nieoczekiwanego tknęło ją w jego obrazach. Poczuła, 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 ignorancji[8]. Dalej, z opisu jej analityka dowiadujemy się, że ta ulotna chwila wyniesiona do rangi „stanu łaski" wydobyła 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 wyobrażeniowe.

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 „sekretnej 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 wątpliwości[9].

Czas czasownika „stań się" otwiera przestrzeń identyfikacji opisywanej przez Lacana w *Fazie lustra*[10] jako zachodząca w podmiocie transformacja[11]. To część dramatu[12] 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 prawdzie podmiotu 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 popędową[13] odmianą czasownika związanego ze spojrzeniem.

A zatem Lila najpierw patrzy. Następnie zostaje zobaczona – przez to „coś", co ją dotyka i co jej dotyczy[14]. 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 pewną[15].

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, przyszła do psychoanalityka, 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 podążyć 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 „wzniosłości" 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, histeria[16] 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, oględnie 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 przybliżać – wyłaniały się z wolna [na waszych oczach]? Przedmiot a jest tym, co upadło z podmiotu w trwodze. 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→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 wzbudzane 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 koniunkcją „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 mężczyzn było dla niej konsekwencją odwracania przez nich spojrzenia, jakby najpierw przestraszone spotkaniem z kobiecą „wzniosłością", zostało następnie uspokojone pochwytując 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 – wystraszony 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 jesteśmy" nabiera spójności na podstawie obrazu-reprezentacji podmiotu, który ją opisuje, ale nie jest dla tej obecności wyczerpujący. Pod wyimaginowanym nakazem Innego, „milcz" wyraża dla Lily tę nieobecność, na zasadzie bycia pozbawioną miejsca w mówieniu. A kiedy „nieobecność w której jesteśmy" 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 jedności z obiektem, w sposób asymptotyczny zbliżając się do spełnienia w tym obecności. Lila 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 rzecz, za dobrze wymierzoną przez pieśń strzałą[18] 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 zachwytu?

[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 *JOUISSANCE*[19]

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 prześladującego 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 «rzecz», 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 pochwytujące uwagę[21]. 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 czyjejś skrytej obecności. Lub oko nie jako miejsce, z którego patrzy podmiot, ale oko ślepe.

W ten sposób Lacan lokuje obiekt-spojrzenie w puszce 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 plamą 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 spojrzeniu[22], 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 podmiotu. Różnica między nimi zostaje zawoalowana. 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 puszce po sardynkach. 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 zobaczone[23].

KOBIECA GRANICA FANTAZMATU

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

W samotnym doświadczaniu 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 doświadczanie piękna bez seksualnego pożądania Innego może wskazywać na coś innego poza neurotycznym unikiem. Czy kontemplowanie jest po prostu zgodne z celem histerii (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 wzniosłego

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

[23] „Ta jasność działała tak, […] jakby oświetlała: „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 zaświadczają, 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 ciele 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 samotności[25]. Z tego punktu widzenia oddalenie partnera w chwili obcowania z pejzażem nie musi być traktowane jako neurotyczne unikanie zderzenia z czyimś 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 satisfît-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(Ⱥ) [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, ze 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 miałoby 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 znała. 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'Ethique 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'Ethique 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'etourdit*. 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 Férier 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